

JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ

Editor

SAMUEL BECKETT
EN ESPAÑA



EDICIONES
Universidad
Valladolid

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

© LOS AUTORES, VALLADOLID, 2020
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Motivo de cubierta: Salvador Ramos Rey en *A derradeira cinta de Krapp* (A Coruña, 1985).
El editor quiere agradecer a Miguel Pérez Romero y a Salvador Ramos Rey su gentileza por permitirnos reproducir esta fotografía.

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-085-9
Dep. Legal: VA-338-2020

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid
Imprime: GGL - Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Introducción	9
1. Beckett transcultural y los «clásicos» españoles de Winnie	15
ANTONIA RODRÍGUEZ-GAGO. <i>Universidad Autónoma de Madrid.</i>	
2. La recepción de las obras de Samuel Beckett en Galicia	31
MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ. <i>Universidad de Santiago de Compostela.</i>	
3. La introducción de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores	61
NÚRIA SANTAMARIA ROIG. <i>Universitat Autònoma de Barcelona.</i>	
4. La censura del teatro de Samuel Beckett en España (1955-1978)	91
OLAIA ANDALUZ-PINEDO y RAQUEL MERINO-ÁLVAREZ. <i>Universidad del País Vasco.</i>	
5. Las traducciones de <i>Esperando a Godot</i> en España	117
DAVID MARTEL CEDRÉS. <i>Universidad Complutense, Madrid.</i>	
6. Samuel Beckett, un «mal viaje» por España: recorrido por las versiones de <i>Godot</i>	137
CARLOS GERALD PRANGER. <i>Universidad de Málaga.</i>	
7. «Aquí donde reina la justicia». La recepción de <i>Cómo es</i>, de Samuel Beckett, en España	159
JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ. <i>Universidad de Almería.</i>	
8. Beckett, Lucky y Deleuze	177
LORETO CASADO CANDELAS. <i>Universidad del País Vasco.</i>	
9. Bibliografía de publicaciones académicas sobre Samuel Beckett en España	193
MAR GARRE GARCÍA. <i>Universidad de Almería</i>	
10. Catálogo de publicaciones académicas sobre Samuel Beckett en España	207
MAR GARRE GARCÍA. <i>Universidad de Almería</i>	

JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

Desde cualquier perspectiva que se considere, la última novela extensa que escribió Samuel Beckett, *Comment c'est* (1961), traducida por el propio autor al inglés en 1964 como *How It Is*, es una narrativa incómoda que exige al lector un gran esfuerzo de tenacidad, tanto por su formalismo experimental como por la desolación del entorno donde se desarrolla la acción, un inframundo cubierto de fango por el que se arrastran los protagonistas. Sin embargo, el replanteamiento de la tradición humanista y de los modelos de convivencia que han prevalecido en la civilización occidental durante siglos, tal y como Beckett lo lleva a cabo en esta oscura obra, hacen de *Cómo es* una narración clave para entender al autor en su etapa de madurez y conocer sus preocupaciones en torno al ser humano como especie.

En este relato onírico, con ecos del *Infierno* de Dante, un ser se desplaza por el barro en un espacio de tinieblas mientras que una voz externa, que también oye en su interior, y que él mismo repite, le recuerda fragmentos de su vida anterior. La narración se articula precisamente por medio de una extensa cita o transcripción de lo que el narrador oye cuando cesan sus propios jadeos. Vagas referencias a un escriba y a un testigo completan las referencias a otros personajes. El narrador por su parte arrastra un saco con latas de conservas que le sirven de sustento. Como correspondería a un discurso deslavazado, la sintaxis del texto está debilitada, no existe la puntuación, y la disposición tipográfica se manifiesta en una sucesión de párrafos separados entre sí por pequeños espacios. El discurso narrativo recuerda repetidamente su estructura: la soledad del protagonista en la primera parte, su encuentro con un ser parecido a él, Pim, en la segunda, y la partida de Pim en la tercera parte. Durante su «vida en común», el narrador someterá a su pareja temporal a una serie de torturas para hacer que le cuente su historia. En la tercera parte, cuando Pim se ha marchado, el narrador espera la llegada de otro ser, Bom, que lo someterá a un tormento similar al que él ha sometido a Pim. La voz que cuenta la historia imagina que en el mundo que habitan un número indefinido, miles, quizá millones,

de seres se convierten alternativamente en torturadores y en víctimas de otras tantas parejas. En un final desconcertante, este mismo narrador desvelará que siempre estuvo solo y que no existe nada fuera de su imaginación.

Este a grandes rasgos sería el resumen de la novela de Beckett y mi intención en las siguientes páginas es la de hacer un recorrido por la respuesta que ha tenido esta novela en España, incluyendo la historia de sus traducciones al castellano. La trayectoria de esta novela entre el público lector puede aportar datos significativos sobre la forma en la que se ha seguido a Beckett en nuestro país. Si la recepción, en términos genéricos, de su obra en España se ha caracterizado por la irregularidad, la fortuna de esta difícil novela es indicativa del tipo de diálogo que se ha producido entre la crítica española y Samuel Beckett. Este capítulo, finalmente, recoge algunos de los puntos que los especialistas en el autor irlandés han destacado como fundamentales para entender la novela.

La primera persona en España que se hizo eco en un medio escrito de *Comment c'est* no fue alguien relacionado con la creación o la crítica literaria, sino con la psiquiatría, el Dr. Juan José López Ibor (1906-1991). El eminente doctor fue una personalidad muy influyente en el mundo de la medicina durante el Franquismo. Catedrático de las universidades de Salamanca y de Madrid, desempeñó importantes cargos oficiales relacionados con su especialidad médica, y organizó en España en septiembre de 1966 el IV Congreso Mundial de Psiquiatría, llegando a convertirse en presidente de la asociación mundial. Era miembro del Opus Dei y sus firmes creencias católicas guiaban su pensamiento como investigador: «en sus escritos va a manifestarse crítico frente al mundo moderno surgido de la mano de las democracias europeas ... con sus componentes de secularización creciente, hegemonía de la técnica, cambios de valores y “permanente crisis” del hombre contemporáneo» (Casco y Espino, 2006).

El Dr. López Ibor se consideraba un humanista con amplios intereses intelectuales, como así lo atestiguan sus numerosas publicaciones, y no solo en el ámbito académico. *El libro de la vida sexual* (1968), publicado bajo su nombre, tuvo una enorme aceptación entre los lectores de la época. Como se ha señalado, formaba parte de esa élite intelectual del Franquismo, respetada y apoyada por la oficialidad, que miraba con recelo las tendencias artísticas que venían de Europa: «El pensamiento del intelectual presente debe ser», escribía en 1957, «como gusta de decir más allá de los Pirineos, *engagé*; pero no sometido» (López Ibor 1964, 21). Deploraba que las corrientes de pensamiento dominantes en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente el existencialismo, hubieran derivado hacia un solipsismo vacío y desprovisto de consuelo: «El hombre de letras, el filósofo, ha dado la vuelta a la flecha

de la creación. En lugar de examinar paisajes cósmicos o comportamientos humanos, se ha dirigido hacia sí mismo» (López Ibor 1969, 104). Frente a la nada en la que, a su juicio, se encontraba el individuo de su tiempo, deshumanizado por la sociedad de masas, hacía falta enfrentarse con valor y mostrar rebeldía frente a dicha anulación.

Cabe entender, pues, que López Ibor eligiera la novela de Beckett, recién publicada en Francia, como ejemplo de filosofía moderna equivocada en un discurso pronunciado en el Instituto de España en Madrid el 28 de abril de 1962, con motivo de la Feria del Libro. El Dr. López Ibor estaba al corriente de las novedades literarias en el país vecino, él mismo hablaba francés y alemán, e impartía conferencias en el extranjero. Es posible que le hubieran llegado ecos de la reacción de parte de la crítica sobre del libro de Beckett. En *Le Figaro Littéraire* (18.02.61) por ejemplo, Luc Estang había escrito: «Mais cette absence de ponctuation dans la logorrhée constitue la moindre menace de céphalée! ... Cela n'est pas de la littérature; cela ne peut pas en être» (en Beckett 2014, 400). El discurso de López Ibor, titulado «El lenguaje subterráneo», comienza con la traducción al castellano de los primeros dos párrafos, y el último, de la «Historia de Pim», como llama a la novela de Beckett, para añadir a continuación: «No sé si la maligna agudeza de alguno de mis oyentes, al oír tales comienzo y fin de esta inimaginable historia, creará que me he propuesto comentar esta tarde ... algunos párrafos de la historia clínica de un esquizofrénico en el acmé de su demencia. No, no se trata de eso. El lenguaje de los esquizofrénicos no suele ser tan difícil de entender» (López Ibor 1962, 5-6). El autor del discurso explica a continuación que los fragmentos pertenecen al escritor Samuel Becket [sic], lo sitúa en la órbita de James Joyce y, muy acertadamente, explica su objetivo de volver a la materialidad del lenguaje, a su valor primigenio: «Se postula el abandono de la literatura escrita con “significados” y la búsqueda de un lenguaje “significante”; algo así como el lenguaje del primer día de la creación» (8).

El movimiento iniciado por Beckett en esta obra, explica el doctor, tendría su paralelismo en la pintura abstracta, otro intento por dejar de representar y llegar a lo esencial del ser. Frente a la literatura que encubre o falsea la realidad, Beckett quiere acceder a una expresión auténtica, no descriptiva, de lo que nos rodea. Pim, dice el conferenciante, «deja fluir su estado de conciencia tal como es, sin deformarlo. Las palabras vuelven – quieren volver – a nacer estrechamente ligadas a su fluencia interior» (10). Hasta este punto en su discurso el Dr. López Ibor muestra intuición, análisis certero y amplia cultura para describir la novela de Beckett. No existe, sin embargo, en su intervención, una indagación en la trayectoria literaria del autor irlandés, ni siquiera se describen los contenidos de la novela. Por el contrario, el eminente

psiquiatra acude a su profesión para comparar el lenguaje incoherente de los esquizofrénicos con el de Pim. En ambos casos, señala, los hablantes acuden a su inconsciente, donde el lenguaje no tiene sentido: «Becket quiere enseñarnos en PIM ... las entrañas de un yo en el momento mismo en que toma conciencia de sí mismo y antes de que empiece a enajenarse por la coerción de lo que le rodea» (12).

Señala López Ibor que el mundo de la locura, y aporta el ejemplo de Don Quijote, ha sido a menudo utilizado por los escritores para desvelar la falsedad de las convenciones sociales. Desde su excentricidad, el loco, viene a decir, revela a un ser auténtico. Sin embargo, si en Cervantes la locura de Don Quijote se elevaba hacia un plano ideal, ahora, en una sociedad sin valores, la extravagancia se centra en el vacío existencial. Así, Pim sería un ejemplo de «esquizofrénico actual», un «yo que revienta desde dentro» (13). Para reforzar esta opinión, López Ibor cita un párrafo de *Ulises* de James Joyce, tomado de la traducción de Salas Subirats publicada en Argentina en 1945, que destaca por su incoherencia si se saca de contexto y se expone sin más, al igual que había hecho al inicio de su intervención con los fragmentos de *Comment c'est*. El lenguaje de hoy en día, representado por el fragmento de *Ulises*, o por el «lenguaje subterráneo» de Pim, sería una muestra de la incapacidad de comunicación imperante en esta época. Si el escritor actual por fin se liberó de las ataduras que imponían una coherencia textual, «ahora se ve que esa libertad no es verdaderamente liberadora» (14).

Frente al vacío existencial, representado por *Así es eso* (título de la novela de Beckett traducido por López Ibor), el conferenciante propone un humanismo basado en raíces cristianas. Los escritores actuales se afanan en profundizar en el yo con un lenguaje que no atiende a convencionalismos, pero no saben salir del vacío que encuentran. Por el contrario, por ejemplo, «San Juan de la Cruz parte también de una negación, pero ésta le lleva a una cumbre luminosa» (15). Para concluir su discurso, López Ibor manifiesta su compromiso con el sentido de la vida, «me resisto a creer que el espíritu haya muerto» (16) y, al estar ligado el lenguaje a la capacidad creadora del ser humano, esto para él es una muestra de que incluso en la más profunda enajenación, el espíritu sigue vivo.

El tratamiento de *Cómo es* por parte del psiquiatra López Ibor simboliza en gran medida el tipo de recepción que la obra de Samuel Beckett tuvo en una primera época en España. Beckett aparecía a ojos de muchos como un ejemplo de la degradación de la cultura tradicional, humanista, clásica, en la que había caído el arte moderno. En el caso de Beckett, la crítica «estaba confundida ante una oferta desconocida e, incapaz de analizarla y tratar de entenderla, optó por rechazarla de plano» (López Mozo 2006: 112). Hay que insistir en el hecho de que el Dr. López Ibor era un intelectual

bien informado, culto y de amplias lecturas, pero incapaz de salir de unos esquemas mentales preconcebidos. Las conclusiones de su discurso hacen que sea inevitable recordar la imagen de España que se proyectaba desde las esferas oficiales del Franquismo; la nación española era un bastión frente a la desacralización de la cultura, la reserva espiritual de Occidente. Esta mentalidad se aprecia en la superioridad moral de López Ibor ante los nuevos escritores que venían del norte de Europa, como también lo demostraba el crítico Alfredo Marquerie, defensor del «buen teatro», para el que las obras de Beckett simulaban tener profundidad, aunque estaban vacías, al tiempo que sus personajes escenificaban una esperanza desesperanzada en piezas teatrales sin altura metafísica (Marquerie 1965, 104).

Una cierta displicencia hacia Beckett se mantuvo durante mucho tiempo, incluso después de que le otorgaran el premio Nobel en 1969. En un artículo en la revista *Horizonte* poco después de la concesión del galardón, el crítico Ramón López-Burón celebraba la capacidad de agitador de conciencias del escritor irlandés, pero lamentaba que en el terreno moral sus obras dejaran mucho que desear, puesto que en su opinión ninguna acción o palabra de su teatro dotaba de dignidad al ser humano (López-Burón 1970, 129). Otros escritores de su misma corriente sí mostraban interés por indagar en la condición humana: «Beckett, por el contrario, hace un teatro – y lo mismo podríamos decir de su producción en prosa – en el que no tan sólo se olvida de la ética, sino que niega, además, toda posibilidad de llegar a ella» (1970, 129). El planteamiento en torno a la ética, expuesto aquí por parte de López-Burón sin los necesarios matices, es uno de los aspectos fundamentales en torno a los cuales gira *Cómo es*, por lo que el estudio en profundidad sobre esta novela puede contribuir decisivamente a perfilar de forma adecuada el componente ético en Beckett. López-Burón, además, califica la obra en conjunto de Beckett como un «acta de defunción del humanismo» (1970, 129), lo cual exige también una cuidadosa clarificación.¹ En cuanto a la novela que nos ocupa, López-Burón escribía este artículo cuando ya existía una traducción al castellano de *Comment c'est*, aunque no la menciona en la bibliografía de su trabajo (tan sólo se apunta el título en francés en una breve cronología).

¹ Anthony Cordingley en *Samuel Beckett's How It Is. Philosophy in Translation* (2018) demuestra cómo en esta novela Beckett realiza un recorrido por la historia de la filosofía occidental, aunque se cuida de borrar la conexión directa con dichas referencias. Las ideas de los filósofos pre-socráticos, de Aristóteles, Platón, los místicos cristianos, Leibniz, Pascal y Spinoza, entre otros, se exponen como restos de una tradición de conocimiento residual y desgastada, por lo que este texto es clave para entender la visión de Beckett de la cultura humanística: «Writing *How It Is* shifted Beckett's European intellectual heritage and led him towards a pronounced late modernist aesthetics» (Cordingley 2018, 9).

No es de extrañar que López-Burón no mencionara la primera traducción de *Comment c'est* al castellano, pues pasó desapercibida en España durante muchos años. Me refiero a la traducción de José Emilio Pacheco que salió a la luz en México en 1966. La publicación de la novela de Beckett en este país tuvo mucho que ver con el empeño de Joaquín Díez-Canedo, impulsor de la entonces recién creada editorial Joaquín Mortiz (1962), por dar a conocer al público mexicano obras que habían causado impacto en Europa. Díez-Canedo estaba al tanto de las novedades editoriales gracias a sus contactos internacionales; el libro ganador del premio Goncourt de 1961, por ejemplo, fue uno de los primeros títulos de su lista. El editor hizo el encargo para traducir *Comment c'est* a un joven poeta que colaboraba en las revistas literarias del momento, José Emilio Pacheco. El propio poeta confesó que la traducción le llevó «cerca de cuatro años» (Pacheco 2017, 309), por lo que Díez-Canedo tuvo que proponerle el proyecto al año de salir publicada en Francia la novela original. El propio Pacheco participaba del impulso divulgador de Díez-Canedo, como se aprecia por la inclusión de mexicanismos en su versión al castellano de la novela de Beckett, en un intento por acercarla al público lector de su país. A pesar de que la traducción al español de José Emilio Pacheco, que llegaría a ser Premio Cervantes en 2009, contiene un lirismo del que carecen las versiones posteriores y es una versión en la que se presta una especial atención a la musicalidad del lenguaje, el resultado final de su trabajo tuvo, como se ha señalado, escasa repercusión tanto en México como en otros países de habla hispana. Probablemente pesaba el hecho de ser una novela experimental de difícil lectura. No en vano uno de los biógrafos de Beckett, Anthony Cronin, destaca la dureza del texto: «[Beckett] tal vez había llegado a un punto, en lo tocante al menos a sus prosas largas, en el que las satisfacciones estéticas, las bellezas incidentales de la sonoridad y del sentido, e incluso el esclarecimiento de la existencia humana, parecían insuficiente recompensa a cambio de las penurias y dificultades que se exigía al lector soportar» (Cronin 2012, 549). *Cómo es*, en traducción de Pacheco, se incluyó en la serie «El Volador», donde aparecían las obras más vanguardistas de Joaquín Mortiz y donde el propio poeta mexicano publicaría dos de sus novelas.

En general, la crítica en España permaneció ajena a la traducción de la novela de Beckett al castellano. Benito Varela Jacome se hace eco de la existencia del original, no de su traducción al español, en *Renovación de la novela en el siglo XX* (1967). En este estudio, la información que se transmite de *Comment c'est* no sale de los perímetros habituales a la hora de describir a Beckett en España: el autor de *Esperando a Godot* se presenta como ejemplo palmario de profeta de la angustia, maestro de la desesperanza, pintor de la desolación, etc. En las obras de Beckett, escribe Varela, «esta humanidad tarada, agonizante, ciega de espiritualidad, parece explorada

con rayos X» (374). No es de extrañar, por tanto, que esta novela se conciba como el último estadio de la degradación humana: «La regresión culmina en *Comment c'est* (1961). Los dos protagonistas se reducen al estado de larva, se sumergen en espesas sombras, se confunden con el lodo en el cual se hallan atascados» (377).²

En el libro *Samuel Beckett* (1970), también publicado a raíz del premio Nobel, y en donde se hace una somera exposición de su obra, Fernando Ponce finaliza el repaso a la trayectoria novelística de Beckett con el último libro de la *Trilogía*: «*El innombrable* es por ahora la última de sus novelas importantes» (65). En el listado bibliográfico, sin embargo, sí se incluye la entrada de *Comment c'est*, correspondiente al año de 1961, y se apunta que existe una traducción en castellano: «*Como es* [sic] (editorial Joaquín Mortiz, Méjico [sic], 1966)». Habrá que esperar hasta el año 1976 para que aparezca un análisis completo en el panorama crítico español de la última novela de Beckett. Me refiero al libro *Galería de Moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, de Francisco Pérez Navarro, buen conocedor de la obra del autor irlandés y, además, autor de la segunda traducción al castellano de esta novela, como se comentará más adelante. De hecho, al inicio de la sección sobre *Cómo es* en el monográfico sobre Samuel Beckett de Pérez Navarro, se indica la próxima aparición de esta nueva traducción (318), que finalmente se publicaría en 1978. No hay referencia en este libro a la traducción de Pacheco publicada en México una década antes.

En su libro sobre el autor irlandés, Pérez Navarro realiza una descripción completa de *Comment c'est*, basada en un conocimiento real de la novela. Como detalle significativo, se destaca el hecho de que el protagonista es un recitador: «se limita a repetir— a pesar de que es mudo, o lo pretende — lo que le dicta una voz desde lo alto — “allá arriba” — o desde lo más profundo, acaso, de la fosa de barro en la que habita» (Pérez Navarro 1976, 318). Si bien se describen las tres partes de la novela de Beckett como «cantos», y se habla del protagonista como «héroe», términos demasiado tradicionales para un texto tan radicalmente experimental, la información sobre el desarrollo de *Comment c'est* es correcta: comenzando con el narrador antes de Pim, le sigue el encuentro con el otro en la segunda parte, continuando la tercera con la extensión de esa relación, basada en la tortura, en un número indefinido de seres de

² La idea de que el protagonista de *Cómo es* es una larva está, curiosamente, bastante extendida, fruto de un conocimiento poco preciso sobre esta obra. En una reseña sobre *Compañía* (1982), entonces traducida por primera vez al castellano, el editor y escritor Alberto Ruy Sánchez definía *Cómo es* como «la última novela publicada hasta ahora por Beckett, donde la protagonista y narradora es una larva en el fango, moviéndose difícilmente» (1982, 82).

ese inframundo. Pérez Navarro menciona igualmente a las enigmáticas figuras de Kram y Krim, testigo y escriba, y se avanza también la revelación final: la criatura está sola, todo había sido producto de su imaginación. Para el crítico español, *Comment c'est* sería la consecuencia lógica de la indagación de Beckett en la condición humana, un ejercicio que parecía imposible tras la confrontación del ser humano consigo mismo en *El innombrable*: «Y, sin embargo, Beckett nos ha llevado aún más lejos en su profundización sistemática de la kópros humana, un paso más en el absoluto ontológico radical ... el “diseur” de COMO ES, Bom o Bem, o quienquiera que sea, es el puro estiércol con aspiraciones de abono. La condición humana» (320). Pérez Navarro, de todas formas, no se sale de lugares comunes a la hora de describir a Beckett y tampoco enfatiza la ruptura que supone esta obra en el canon beckettiano. Beckett sigue siendo el profeta de la desesperanza tantas veces descrito en términos similares: «Eterno retorno; la condición humana. Miles de encuentros, miles de abandonos, miles de vueltas inútiles, agujeros en la nada, vacío, kópros» (322).

Pérez Navarro publicaría su propia traducción de *Cómo es*, también vertida del original en francés, en un volumen colectivo, *Obras escogidas*, de Samuel Beckett, publicado por la editorial Aguilar, en Madrid, en 1978. Esta recopilación contiene traducciones que se habían publicado con anterioridad (excepto la de Pérez Navarro y las de Aitana Alberti): *Molloy*, en traducción de Pere Gimferrer; *Malone muere*, en traducción de Ana María Moix; *El innombrable*, en traducción de Rafael Santos Torroella; *Esperando a Godot*, en traducción de Pedro Barceló; *Fin de partida* y *Acto sin palabras*, en traducción de Aitana Alberti; y *Cómo es*. Pérez Navarro es también responsable del prólogo a la colección completa. Su traducción de la novela de Beckett es quizá, si se compara con la anterior de Pacheco, una versión donde la aportación personal juega un papel más importante; es por tanto más libre y más interpretativa. Se aprecia igualmente un intento por naturalizar el texto, quizá para hacerlo más fluido y cercano al lector, de forma que la extrañeza del original queda de alguna forma mitigada. En este sentido, Pérez Navarro toma a veces decisiones que le alejan de la frase literal del original, creando en estas ocasiones su propio texto.

La recepción de esta traducción, la primera publicada en España, fue muy poco relevante, quizá por tratarse de un texto muy sui géneris y también quizá porque aparecía eclipsado por obras de gran calado del autor irlandés. Jenaro Talens, por ejemplo, en *Conocer Beckett y su obra* (1979) señala que la traducción de *Cómo es* «existe sólo en edición mexicana de Joaquín Mortiz, 1966» (141), aunque no menciona al autor de dicha traducción, Pacheco, ni hace tampoco referencia a la traducción de Pérez Navarro aparecida un año antes en España. En el cuerpo del libro, no obstante,

Talens ofrece una descripción general de la obra, a la que califica como «el más extraño, arriesgado y extraordinario texto beckettiano, ese inclasificable discurso sin tiempo ni espacio ni personajes ni incluso narratividad, que se titula *Cómo es*» (88). Talens resume la trama básica de las tres partes de la novela, la soledad del narrador en la primera parte, el encuentro con Pim en la segunda, así como la relación víctima-verdugo que se establece entre ambos, y en la tercera parte describe la extensión de dicha relación entre los miles de seres que pueblan el barro. Talens destaca la ausencia de puntuación en el texto así como la falta de una temporalidad. *Comment c'est* sería para él la culminación de la trayectoria novelística de Beckett, pues tras *El innumerable* y *Textos para nada*, con esta novela nos hallamos ante el sonido sin más: «Hemos llegado al límite: al puro transcurso de una voz que se hace oír» (89).

La publicación en formato individual, en un único libro, de *Comment c'est* en traducción al español se produjo en 1982 con la versión de Ana María Moix (Barcelona, editorial Lumen). Una de las intelectuales más respetadas de su generación, Ana María Moix ya había traducido a Beckett con anterioridad: *Malone muere* (1969), *Esperando a Godot* (1970), *Acto sin palabras* (1970) y *Final de partida* (1970). Su traducción de *Comment c'est* es correcta en el sentido más estricto de este término. Utiliza un lenguaje llano, neutro, y no se centra en una recreación poética del texto original, por lo que aspectos como el ritmo o la musicalidad no son su prioridad. Moix busca trasladar el sentido del texto de la forma más literal posible, por lo que se trata de una traducción profesional de gran eficacia, en donde la precisión léxica destaca por encima de todo. El problema de esta traducción quizá radique en que Beckett en *Comment c'est* introduce, dentro de la excrecencia generalizada en la que se desarrolla la novela, momentos de una fugaz revelación nostálgica con tintes poéticos que no alcanzan a fructificar en la versión de Moix.

La recepción de esta nueva traducción de *Comment c'est* en castellano no fue positiva. Beckett ya era respetado en España, se le consideraba un genio cuyo lugar de honor en el panteón de la literatura era indiscutible, pero esto no quiere decir que se produjera una interacción fértil con su obra. El influyente crítico literario Domingo Pérez-Minik, divulgador en España de obras clave de la ficción europea, confesaba en una reseña en la revista *Ínsula* su perplejidad ante la novela de Beckett traducida por Moix: «Después de leída, aún ignoramos qué quiere decir *Cómo es*, cómo es qué, un arcano, el secreto total, un misterio del absurdo puro» (1982, 7). De ahí que Pérez-Minik se enfrente al texto de Beckett «como un acto de fe» (7), es decir, el crítico cumple con su deber de lector pues el libro procede de un autor consagrado y estima que debe tener, forzosamente, un valor literario, aunque no alcance a comprender en

qué consiste dicho mérito en esta novela. Muchos escritores poseen universos creativos muy particulares y personales, y Pérez-Mínik cita a Thomas Bernhard, Maurice Blanchot o Thomas Pynchon. Sin embargo, añade, «con *Cómo es* nos hallamos ante otro continente. Que no sabemos precisar, porque es imposible decir si nos sentimos en el comienzo de una nueva era o en la desintegración de una ya muy vieja que no nos sirve para nada» (7). El autor de la reseña confiesa que es posible detectar cierto impulso narrativo en la novela de Beckett, siendo esta característica lo único que no le hace abandonar la lectura: «A pesar de todo, tan extraño a nuestro hábitat cotidiano, la narración existe. *Cómo es* mantiene su interés repetitivo, las palabras no es sólo que hagan su oficio normal sino que cada una, pocas, están cargadas de un secreto ancestral que nos obliga a reconocer su existencia comprometida, esencial, válida» (1982, 7). Para Pérez-Mínik, Beckett es una rara avis de la literatura que el lector debe soportar estoicamente, precisamente por tratarse de Beckett.

Quizá debido al desconcierto generado por la publicación de *Cómo es* en España en un solo volumen, cuando la misma traducción de Ana María Moix se reeditó en 1993 (editorial Debate) el texto vino precedido de un prólogo del crítico literario Manuel Rodríguez Rivero. Se trata de un texto introductorio bien informado en el que se define a *Cómo es* como el mayor logro por parte de Beckett de deshacer las estructuras tradicionales de la narración. La novela culmina un proceso iniciado por Beckett con mucha anterioridad, básicamente cuando en su etapa de madurez (desde la *Trilogía*) recorre un camino hacia el empobrecimiento narrativo, de forma que en esta historia lo que pretende es «expresar la experiencia radical de la nada» (1993, VI). Rodríguez Rivero describe pormenorizadamente los contenidos de las tres partes de la novela, hasta llegar a la infinidad de seres que reptan por el barro y que causan sufrimiento unos a otros en la tercera parte: «En esa multitud se condensa la humanidad y cada uno de nosotros» (IX). Lo interesante de la introducción de Rodríguez Rivero es que no fuerza la novela de Beckett hacia una interpretación unívoca. El barro, por ejemplo, podría interpretarse como un trasunto de la ausencia de tiempo, pero insiste en la necesidad de no aplicar una serie de correspondencias perfectamente delimitadas: «todo en el texto está dominado por el principio de indeterminación: nada parece tener un sentido» (X). Advierte también que no se debe acudir a las expectativas que se esperan de una novela convencional; como parte de la ruptura del pacto narrativo que se establece con el lector, la voz que habla no representa un narrador particular, sino la voz de la especie. También define el lenguaje de la novela de forma adecuada al definirlo como «un conjunto de frases esqueleto en las que resuenan algunos grupos de palabras que se combinan y confieren al conjunto algo así como un leitmotiv» (XII). Especialmente, incide el crítico en el hecho de que el

narrador centra su existencia en el acto en sí de narrar y que fuera de las palabras no existe. «A veces» concluye Rodríguez Rivero «se tiene la impresión de estar enfrentado con lo literario en estado puro» (XIII). El prólogo de Rodríguez Rivero, quizá junto con las breves referencias a la novela de Beckett en la introducción de Antonia Rodríguez-Gago a su traducción de *Días felices* (Cátedra, 1999), son dos ejemplos de un tímido intento por generar una corriente de apreciación hacia esta difícil novela en España. Rodríguez-Gago la considera una obra maestra y destaca la sustitución del narrador en primera persona por un transcriptor, al tiempo que subraya su cualidad oral: «*Como es* [sic], es un largo poema de frases cortas y repetitivas, que dotan al lenguaje de un ritmo y estructura musicales» (Rodríguez-Gago 1999, 55).

Lo que este recorrido por la recepción en España de la octava novela de Beckett demuestra (si se cuenta la narración de juventud, *Dream of Fair to Middling Women*, publicada en 1992, como primera incursión en el género por parte del autor) es que no ha habido un interés real por indagar en el significado de la obra. Su publicación se tomó como excusa, en un primer momento, para atacar un tipo de pensamiento que se consideraba destructor del humanismo, pero durante décadas no se produjo, salvo en las ediciones de los años 90 del pasado siglo, una lectura atenta de sus contenidos. La primera traducción al castellano, producida en México, ha sido además sistemáticamente ignorada por la crítica en España. Las editoriales, por su parte, tampoco hicieron un esfuerzo por realizar una labor didáctica sobre *Cómo es*, aunque el añadido de un prólogo, escrito por un experto, la segunda vez que se publica la obra en versión traducida por Ana María Moix es una notable excepción. En Inglaterra, por ejemplo, el editor John Calder, conociendo la complejidad del texto beckettiano, organizó una sesión de lectura en el Criterion Theatre de Londres cuando el libro fue publicado en inglés. Los actores Jack MacGowran y Patrick Magee, favoritos de Beckett, recitaron fragmentos de *How It Is*, y el académico Martin Esslin coordinó un debate a continuación. Calder envió una grabación con extractos de la lectura, junto con el libro, a los críticos que se encargarían de reseñarlo, de forma que el camino estaba allanado para una mejor comprensión de la obra: “[It] helped considerably in obtaining intelligent coverage for this important publication, that otherwise might easily have been ignored or dismissed” (Calder 2001, 98-99). En Alemania la editorial Suhrkamp, por su parte, decidió publicar la traducción al alemán, *Wie es ist*, a cargo de Elmar Tophoven, acompañándola del original en francés, de forma que el lector interesado pudiera tener más elementos de juicio: “The reason for this presentation ... was that readers could appreciate how ‘untranslatable’ (‘unübersetzbar’) *Comment c’est* was, in spite of the efforts made by Beckett and Tophoven” (Van Hulle y Verhulst 2018, 35).

Para que esta novela sea considerada en nuestro país con la importancia que merece es necesario, en mi opinión, que se aborden y se estudien en profundidad los grandes temas relacionados con la ética y con las relaciones humanas que plantea. Para este propósito quizá sería adecuado recoger algunas reflexiones que esta obra ha generado entre estudiosos en las últimas décadas. Como breve inciso, creo también que era necesario que existiera una traducción de *Cómo es* al castellano desde el inglés, es decir, desde la traducción hecha por el autor hacia su lengua materna de la novela que él mismo había escrito originalmente en francés.³

Lo primero que hay que destacar de esta novela, lo que la hace realmente importante en el canon beckettiano, es que marca un punto de inflexión en la trayectoria literaria del autor. Tras las vueltas obsesivas de una escritura encerrada en sí misma, como habían sido los últimos escritos en ficción extensa de Beckett antes de esta obra, *El innumerable* y *Textos para nada*, Beckett realiza un inequívoco acercamiento al Otro. En el autor irlandés este cambio de perspectiva es de una trascendencia fundamental. De hecho, podría llegar a pensarse que el innegable componente de violencia en *Cómo es*, algo que resulta desconcertante y perturbador dadas las características utópicas de la novela, no es sino un reflejo del desgarramiento que supone salir de uno mismo y comunicarse con otra persona. Los seres que pueblan el fango en la novela se sienten seguros en su propia interioridad, por lo que la confrontación con las demandas de otro ser, un elemento central en el desarrollo de la trama, podría entenderse como una reproducción a gran escala de la ruptura de esta atmósfera de protección que nos rodea en la vida cotidiana.

El encuentro hacia el Otro tiene su máxima expresión en la novela cuando el narrador, en pleno proceso de enseñanza de los términos en los que quiere que se produzca su relación con Pim, y que se resume en un cuadro de torturas que aplica al cuerpo de este, imagina no obstante qué puede estar pensando su víctima:

³ Considero que esta nueva versión, de la que soy responsable, publicada en Valencia en 2017 por la editorial JPM, puede servir de complemento a las traducciones anteriores, citadas en este trabajo, todas hechas desde el original en francés. Los fragmentos de la novela que aparecen en este capítulo están tomados de mi traducción. En la introducción al texto beckettiano que incluyo en el libro destacado, como fundamental para su comprensión, la labor de desgaste efectuada por Beckett en la sintaxis del texto: «*Cómo es*, por tanto, es una novela que imagina la deglución que efectúa el universo con los seres humanos; la vida entera se concibe aquí como una gran digestión desde que los individuos son engullidos hasta que gradualmente se van degradando. Este proceso se refleja incluso en el lenguaje de la narración, en el que se aprecia que ha perdido su solidez, como si las frases originales hubieran sido sometidas también al efecto de los jugos gástricos» (Fernández 2017, 12-13).

pero este hombre no es imbécil se debe estar preguntando yo lo haría si fuera él qué es lo que quiere de mí o mejor aún que es lo que se quiere de mí que se me atormenta de esta forma y la respuesta se dispersa poco a poco una vasta extensión de tiempo (Beckett 2017, 70)

Para Alain Badiou en *Cómo es*, «probablemente la prosa más sobresaliente de Beckett junto a *Basta* y *Mal visto mal dicho*» (2007, 47), Beckett sale de la impotencia que dominaba sobre sus anteriores obras: «Era importante que el sujeto se abriese a una alteridad, que dejase de ser *plegado* sobre sí mismo en una palabra interminable y torturadora» (33). Para Badiou, este encuentro con el otro permite incluso la posibilidad del amor (48). Ciertamente, el narrador describe su etapa de convivencia con Pim como una época feliz de unión con su pareja, a pesar de que la «tabla de estímulos básicos» (Beckett 2017, 76), incluye desgarros con las uñas en la axila, incisiones en las nalgas con la cuchilla de un abrelatas o golpes en el cráneo. Se trata sin duda de una extraña forma de afecto cuando la violencia está naturalizada como parte de las relaciones humanas:

primera lección pues *segunda serie* pero primero quitarle el saco se resiste le desgarró la mano izquierda hasta el hueso no está lejos grita pero no lo suelta la sangre que tiene que haber perdido en este tiempo una vasta extensión de tiempo no soy un bruto como puede que haya dicho antes vía libre al saco que ya tengo la mano izquierda se mete busca a tientas el abridor aquí un paréntesis (72)

Cuando en la tercera parte de la novela se describen los acercamientos entre miles de cuerpos de forma que el que era torturador pasa a ser víctima, y viceversa, el narrador afirma que «estamos así regulados nuestra justicia así lo estipula» (116). La igualdad en el sufrimiento entre los habitantes del lodazal es algo perfectamente asumido: «nada que hacer en cualquier caso tenemos nuestro ser en la justicia nunca he oído nada en contra» (127). Tras leer este tipo de afirmaciones en la novela, es evidente que Beckett está saliéndose de un modelo de pensamiento convencional y que está forzando en el lector un replanteamiento de lo que en verdad significan las relaciones humanas, la justicia y, en último término, la ética. Anthony Cordingley ha señalado que, en sus escritos tras la Segunda Guerra Mundial, Beckett intentó liberarse de patrones de razonamiento heredados del pasado y que tomó la decisión de no suprimir ideas sobre ética en su obra, pero tampoco suscribir ningún modelo ético ya existente (2018, 131). También Katherine Weiss conecta la nueva escritura de madurez del autor con las experiencias vividas durante la contienda: «[he created] a remarkably

imaginative language out of the ruins of fragmented culture and traumatic experience» (2009: 164). Quizá ese sea el camino para poder entender las contradicciones de *Cómo es* y aceptar la novela como ejemplo de escritura utópica. Patrick Bixby afirma que en esta novela Beckett proyecta imágenes de un nuevo modo de relacionarse entre los seres humanos, lejos de jerarquías y donde predomina la igualdad. El logro de la novela sería el intento por parte de Beckett de imaginar una nueva forma de estar en el mundo con otros, un nuevo modelo en el que incluso el amor, si aparece, no se base en la diferencia, sino en un concepto de igualdad tan radical que incluso cuestiones de orden social se quedan al margen: «it [this mode of anticommunal relationality] provisionally affirms the possibility of relinquishing the ego project in a self-shattering disruption of the personal boundaries through contact with Others, approached not in their otherness but in their more fundamental sameness, their more profound equality» (Bixby 202, 257).

Evidentemente, solo en un mundo que no es real es posible hacer este planteamiento, pero todos los expertos insisten en que para que la obra de Beckett se entienda en profundidad habría que situarse en unas nuevas estructuras mentales. Si el sistema de imposición de penas que se conoce como justicia en nuestra civilización corresponde a una aplicación mecánica de correspondencias entre delito y castigo, habrá que entender, como señala Jean Michel Rabaté, que la justicia sea una triste necesidad y que, para poder imaginar un mundo distinto Beckett busque parámetros de pensamiento que desestabilicen nuestra mentalidad lógica y racional: «The ethical experience proposed by Beckett with a rare rigor ... takes place outside the domain of Justice» (2016, 53). La inquebrantable adhesión del narrador hacia un particular modelo de convivencia entre los habitantes del submundo descrito en la obra hace que, para Jonathan Boulter, la justicia sea en realidad una forma de duelo o lamento por algo que se ha perdido, ya sea la unión real con otros o un sentido de comunidad anterior a la existencia poshumana del protagonista: «The idea of justice ... can be seen, at one level, as a way of successfully working through that inevitable loss by calling into being a regulated process that ... takes on the appearance of a kind of inevitability and permanence» (2012: 191).

Pero volviendo al meollo de la cuestión, Lea Sinoimeri resume perfectamente la paradoja sobre la que se sustenta la novela de Beckett, una auténtica contradicción de términos parecida a la figura de la aporía que tantas veces aparece en sus novelas: «*How It Is* imagines a whole cosmology based on violence and cruelty where each man becomes the torturer of his victim according to *an unethical system of justice*»

(2012, 127, n.5. Mi énfasis).⁴ El esfuerzo que supone para el entendimiento asimilar esta contradicción, la existencia de un sistema de justicia que se sitúe fuera de la ética o que directamente sea inmoral, ese estupor es lo que Beckett busca provocar en el lector. En *Cómo es* el autor presenta una situación que es claramente inaceptable, pero que los personajes asumen de manera natural: «...aquí donde reina la justicia...» (Beckett 2017, 136). La repetición de esta y otras frases similares, por parte del narrador, en las que se constata que así está todo estipulado suena a adoctrinamiento que no se cuestiona, a expresión manida (similar al socorrido “vivimos en un estado de derecho”) que se recita para acallar la conciencia, pero que ha perdido gran parte de su contenido. Esto genera en el lector un cuestionamiento radical de su propio sistema de valores, pues quizá vivimos en un sistema de convivencia igualmente intolerable pero que aceptamos sin pensar. Lo que Beckett parece decir es que imaginar nuevas formas de relacionarnos requerirá salirse de los goznes en los que el pensamiento está firmemente anclado. Samuel Beckett no está ofreciendo una salida al describir cómo se comportan los seres en su particular inframundo, pero está indicando que la solución solo puede venir cambiando de manera de pensar, sometiendo nuestra razón a un vuelco similar al que experimentamos al intentar entender las relaciones humanas en esta novela. El hecho de que en la narración se produzca un intercambio en los roles de víctima y verdugo, por ejemplo, sería una forma de plantear una democratización del dolor: “The interchangeability of torturer and victim” señala Michael Coffey “however bleak, might be the most advanced or evolved stage of this society of the abandoned – equal opportunity and suffering equally distributed – a far cry from the real economy/society, where the roles are permanent, the underclass remaining such, the ruling class – with the wherewithal to do so – remaining such, a world, I might add, that we all know Beckett was very aware of” (Coffey 2020). No se trata en absoluto de que Beckett esté proponiendo una generalización de la violencia, lo que quiere hacer ver al lector es que esa violencia (entendida también como pobreza, desigualdad, marginación, etc.) es inaceptable, y que solo podemos ser conscientes de ello si nos imaginamos un mundo en el que a los más favorecidos les tocara también soportar la carga de pobreza, desigualdad, marginación, etc. que otros ya sufren de manera habitual. Al igual que hace con el diseño de parámetros no convencionales en los que se

⁴ Para esta investigadora, Beckett está recreando una sociedad que vuelve cíclicamente a modelos primitivos basados en la oralidad: «The social justice of the world of *Comment c'est* is that of an oral society, where punishment and torment are supposed to guarantee the making of the human memory» (2012, 134). El resultado, para Sinoimeri, sin embargo, sería la existencia en un eterno presente sin memoria.

mueve su ficción, en donde libera a los personajes de estructuras literarias obsoletas a través de la expresión del fracaso y la nada (English 2017, 93), su planificación de la sociedad es igualmente liberadora, en el sentido en que nos invita a pensar alejándonos del camino trillado, ofreciendo nuevos planteamientos éticos.⁵

El modelo utópico de Beckett de víctimas y verdugos intercambiables, y el principal problema que deja al descubierto, la violencia naturalizada que los personajes ejercen unos sobre otros, ha sido objeto de muchas reflexiones críticas. Citaremos como ejemplo el comentario de Paul Stewart por su carácter esclarecedor. Stewart recuerda que el narrador al final de *Cómo es* desvela que siempre estuvo solo, lo que puede interpretarse como una renuncia al proceso que supone convertirse en sujeto si dicho devenir implica sufrimiento: «If subjectified pain, for oneself and forced upon others, is necessary for the ethical, then the alternative ethics of *How It Is* ... calls for a re-thinking of an ethics based upon a subjectivity that is synonymous with suffering» (Stewart 2016, 191). Es decir, si Beckett tras la Segunda Guerra Mundial se planteó concebir un tipo de contacto entre seres humanos que no repitiera los horrores del pasado reciente, y por tanto, imaginó en su novela unas relaciones basadas en la más absoluta igualdad, su experimento le llevó a la conclusión de que, ante la imposibilidad de evitar sufrimiento, quizá la renuncia a relacionarse con otros sea la única opción.

How It Is would seem to suggest that any relation inevitably involves coercive violence and the subjection of the Other. Therefore, it might be better to remain in the “incoercible absence of relation” [cita de «Three Dialogues with Georges Duthuit»] rather than enter into ethical relations predicated on a suffering subjectivity. (2016, 191)

El propio título de la novela, *Cómo es*, con el tiempo verbal en presente, parece indicar que el enfoque que Beckett proyecta sobre las relaciones humanas es tan solo un camino a recorrer, que nuestro modelo de convivencia quizá podría ser de otra forma en un futuro. La investigación sobre esta novela problemática y difícil, pone al descubierto que el acercamiento al Otro, incluso en un entorno de absoluta igualdad, no

⁵ Entre los textos que propugnan una nueva lectura que sea fiel al radical planteamiento ético del autor irlandés, destaca el libro de Michael Coffey *Samuel Beckett is Closed* (2018), en donde se incluye, junto a la discusión de la obra de Beckett, fragmentos del testimonio de torturas sufridas por un preso en la base militar de Guantánamo, extractos del manual de interrogatorios del ejército norteamericano o recortes de agencia sobre los atentados terroristas en París en noviembre de 2015. Se trata de una forma de entender el significado de sus novelas y su teatro indisolublemente unida a la necesidad de estar alerta ante los abusos del poder y el horror de la violencia, como se señalaba en una reseña del libro: “Accounts on political violence in a book about Beckett and storytelling feel like reminders of our duty to remain aware to our political reality” (Dennis 2018).

está exento de aristas de gran complejidad. En *Cómo es* Beckett habría dado un primer paso en la indagación sobre un nuevo modelo de convivencia, partiendo de un cuestionamiento de modelos éticos anteriores y lanzándose al vacío que supone explorar una nueva socialización. No se trata, por tanto, de que Beckett niegue toda posibilidad de llegar a la ética, como señalaba el crítico López-Burón, sino que el camino hacia modelos aceptables de comportamiento con los demás requerirá la audacia de pensar de forma radicalmente distinta.

Bibliografía

- Badiou, Alain. Beckett. *El infatigable deseo*. Madrid: Arena, 2007.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. José Emilio Pacheco, trad. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. Francisco Pérez Navarro, trad. *Obras escogidas*, por Samuel Beckett. Madrid: Aguilar, 1978. 713-854.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. Ana María Moix, trad. Barcelona: Lumen, 1982.
- Beckett, Samuel. *Cómo es*. José Francisco Fernández, trad. Valencia: JPM, 2017.
- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965*. Vol. III. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Bixby, Patrick. "The Ethico-Politics of Homo-ness: Beckett's *How It Is* and Casement's *Black Diaries*". *Irish Studies Review*, 20, 3 (August 2012): 243-261.
- Boulter, Jonathan. "'We Have our Being in Justice': Samuel Beckett's *How It Is*". *Samuel Beckett and Pain*. Mariko Takana, et al., eds. Amsterdam: Rodopi, 2012. 173-200.
- Calder, John. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder, 2001.
- Casco, Juan y Antonio Espino. "En el centenario de López Ibor". *El País*. 9 mayo 2006. <https://elpais.com/diario/2006/05/09/salud/1147125606_850215.html>
- Coffey, Michael. *Samuel Beckett is Closed*. New York: Foxrock Books, 2018.
- Coffey, Michael. Email a José Francisco Fernández. 25 marzo 2020.
- Cordingley, Anthony. *Samuel Beckett's How It Is. Philosophy in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett. El último modernista*. Miguel Martínez-Lage, trad. Segovia: La uña rota, 2012.
- Dennis, Amanda. "Life Writing: Samuel Beckett's Literature of Disorder". *Los Angeles Review of Books*. 13 febrero 2018. <https://lareviewofbooks.org/article/life-writing-samuel-becketts-literature-of-disorder/>
- English, Bridget. *Laying out the Bones. Death and Dying in the Modern Irish Novel*. Syracuse: Syracuse University Press, 2017.
- Fernández, José Francisco. "Introducción". *Cómo es*, por Samuel Beckett. Valencia: JPM, 2017. 9-14.

- López-Burón, Ramón. "A propósito del teatro de Samuel Beckett". *Horizonte*, 10 (mayo-junio 1970): 125-131.
- López Ibor, Juan José. *El lenguaje subterráneo*. Madrid: Magisterio español, 1962.
- López Ibor, Juan José. "Advertencia en 1957". *Discurso a los universitarios españoles*. Madrid: Rialp, 1964 (1938). 15-29.
- López Ibor, Juan José. *La angustia vital*. Madrid: Paz Montalvo, 1969 (1950).
- López Mozo, Jerónimo. "La crítica española ante el teatro de Samuel Beckett: de ayer a hoy". *República de las letras*, 99 (noviembre 2006): 110-119.
- Marqueríe, Alfredo. "No creo en el teatro abstracto". *La última cinta. Acto sin palabras*, por Samuel Beckett. Barcelona: Aymá, 1965. 100-106.
- Pacheco, José Emilio. *Inventario III*, 1993-2014. México: Era, 2017.
- Pérez Minik, Domingo. "Cómo es, de Samuel Beckett". *Ínsula*, 430 (septiembre 1982): 7.
- Pérez Navarro, Francisco. *Galería de Moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- Ponce, Fernando. *Samuel Beckett*. Madrid: Epesa, 1970.
- Rabaté, Jean-Michel. *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Introducción". *Los días felices*, por Samuel Beckett. Madrid: Cátedra, 1999. 9-110.
- Rodríguez Rivero, Manuel. "Prólogo. Samuel Beckett o la pasión de deshacer. (A propósito de *Cómo es*)". *Cómo es*, por Samuel Beckett. Ana María Moix, trad. Madrid: Debate, 1993. V-XIV.
- Ruy Sánchez, Alberto. "La nueva luna del planeta Beckett". *Quimera* (julio-agosto 1982): 21-22.
- Sinoimeri, Lea. "Beckett, *Comment c'est* and the 'Modern Discovery of Orality'". *Back to the Beckett Text*. Tomas Wisniewski, ed. Gdansk: Uniwersytet Gdanski, 2012. 123-135.
- Stewart, Paul. "Beckett from the Ruins: Crisis, the Social and *How It Is*". *Words of Crisis, Crisis of Words*. María Losada-Friend, et al., eds. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 181-192.
- Talens, Jenaro. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Van Hulle, Dirk y Pim Verhulst. "Beckett's Collaborative Translations in the 1950s". *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. The Poetics of Bilingualism in the Work of Samuel Beckett*. 30.1. Nadia Louar, José Francisco Fernández y Sjef Houppermans, eds. (2018): 20-38.
- Varela Jacome, Benito. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, 1967.
- Weiss, Katherine. "... Humanity in Ruins...": The Historical Body in Samuel Beckett's Fiction". *Samuel Beckett. History. Memory. Archive*. Seán Kennedy and Katherine Weiss, eds. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 151-168.