

#08

SAMUEL BECKETT Y LA DINÁMICA TEXTUAL DEL FRACASO

Hana Fayez Khasawneh

Yarmouk University

hanafkhasawneh@hotmail.com

Cita recomendada || KHASAWNEH, Hana Fayez (2013): "Samuel Beckett y la dinámica textual del fracaso" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 128-144, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mis-hana-fayez-khasawneh-es.pdf>

Ilustración || Barbara Serrano

Traducción || Paula Meiss

Artículo || Recibido el: 14/06/2012 | Apto Comité Científico: 10/12/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo propone que la *Trilogía: Molloy, Malone Muere y El innombrable* de Samuel Beckett constituye paradójicamente una obra de fracaso, impotencia y silencio. La escritura ambivalente de Beckett conforma un estilo literario con la marca de la paradoja: orden y desorden, sentido y sinsentido. Beckett no escoge ninguna de estas antítesis, sino que mantiene en constante movimiento como parte de su estructura dialéctica. El factor esencial es el juego mutuo entre dos polos contradictorios. El núcleo natural de la escritura ambivalente de Beckett es su intercambiabilidad e intertextualidad.

Palabras clave || Omnipotencia | Dinamismo | Fracaso | Aporia | Artista

Summary || This article claims that Samuel Beckett's *The Trilogy: Molloy, Malone Dies and The Unnamable* is paradoxically a successful art of failure, impotence and silence. Beckett's ambivalent writing is a literary style that bears the stamp of paradox: order and disorder, sense and meaninglessness. Beckett does not choose between these antitheses but maintains them in constant motion as part of its dialectical structure. The essential factor is the interplay between two contradictory poles. The core nature of the Beckettian ambivalent writing is its interchangeability and intertextuality.

Key Words || Omnipotence | Dynamism | Failure | Aporia | Artist.

Este artículo propone que *La Trilogía: Molloy, Malone Muere y El innombrable* de Samuel Beckett constituye de manera paradójica una obra de fracaso, impotencia y silencio. La poética literaria de Beckett acerca del fracaso permite que lo impresentable se vuelva perceptible mediante una escritura dinámica que oscila entre el borrado y la reescritura, y entre la proposición y la retractación, en un despliegue de autonomía estética. La simultaneidad impregna *La Trilogía* mediante la aporía: existe una obligación de escribir historias; y sin embargo, también una falta de motivación. Esta oscilación recurrente es similar al «dinamismo cíclico de lo intermedio» (Beckett, 1983: 29) que genera infinitas posibilidades. *La Trilogía* persigue aquello que la narración no puede capturar, a saber, la nada y el vacío. La fe artística de Beckett considera que dada la ausencia de sentido, la escritura se mantiene, y la voz continúa hablando. La textura central de *La Trilogía* presenta lo que está ausente: una negatividad que no es la nada o el vacío. Es cierto que el lector no puede reconocer ideas claras en el libro, pero las ideas se vuelven reconocibles representándose a sí mismas como una forma recurrente detrás de la nada. En *Esperando a Godot*, lo que interesa al lector es aquello que no sucede y el hecho de que no ocurra. Beckett encuentra consuelo en la nada, al dirigir su innovadora escritura literaria hacia el acto de espera que transgrede la significación de la acción dramática en sí. Lo que hacen los personajes al esperar, incluso cuando hablan acerca de la espera, no es efectivamente esperar, sino otra cosa. Beckett retrata la espera no como una acción vacía, sino como una presencia abstracta en el escenario. El fracaso se representa a sí mismo en la reducción de la acción, y en la renuncia a todo conflicto dramático. El teatro reduccionista de Beckett contradice la teoría aristotélica del teatro tradicional que imita la acción dramática. El teatro de Beckett imita una inacción que paradójicamente revela la insignificancia de la acción dramática. Por esta razón es que los personajes de Beckett dan forma a un modelo de sociedad extraña, y a una serie de interacciones insignificantes. Un modelo así indudablemente no puede expresar ninguna experiencia significativa, pero sí que conjuga la realidad de estos sujetos absurdos en su totalidad.

En un mundo modernista donde todo se ve condenado al fracaso, Beckett encuentra consuelo en la incompetencia. Según el comentario que hizo a Israel Shenker: «I think anyone nowadays who pays the slightest attention to his own experience finds it the experience of a non-knower, a non-can-er» (Shenker en Kenner, 1973: 76). El motivo de la nada domina el teatro de Beckett, especialmente en *Final de partida* y *Esperando a Godot*, donde los personajes principales se ven reducidos a imágenes vacías que ocupan espacios ínfimos. Hugh Kenner describe a Beckett como un estoico comediante del impás: «Beckett advances the notion of utter and uncalculating incapacity, producing an art which is “bereft of occasion in every shape and

form, ideal as well as material”» (Kenner, 1962: 76). Beckett acepta el disparate del absurdo a medida que la nada se convierte en el único significado. El absurdo existencial es el punto de partida para la innovación formal. La autonomía estética de Beckett despliega una negación positiva del significado que está siendo dramatizado por la forma dinámica de escritura: «form overtakes what is expressed and changes it» (Beckett, 1965: 98). En su comentario a *Final de partida*, Theodor Adorno subrayó el «sinsentido organizado» del teatro de Beckett, donde la negación del sentido adopta una forma. Para Adorno,

Beckett's oeuvre seems to presuppose this experience [i.e. of the negation of meaning] as if it were self-evident and yet it pushes further than the abstract negation of meaning. Beckett's plays are absurd not because of the absence of meaning—then they would be irrelevant—but because they debate meaning [...] His work is governed by the obsession with a positive nothingness but also by an evolved and thereby equally deserved meaninglessness and that's why this should not be allowed to be reclaimed as a positive meaning (Adorno, 1997: 220-21).

En *Molloy*, vemos «a form fading among fading forms» (Beckett, 1979: 17). El tema de la forma para la literatura de vanguardia constituye un dilema problemático, ya que no queda claro qué cuenta como forma de arte, y cómo se deben juzgar esas clase de productos fragmentarios. Las características cinéticas de *La Trilogía* le impiden alcanzar una forma bien definida. Malone manifiesta que «the forms are many in which the unchanging seeks relief from its formlessness» (Beckett, 1979: 121). Beckett aludía a la conjunción entre sintaxis y significado cuando le reveló a Lawrence Harvey que la expresión perfecta del ser es una eyaculación. Beckett dijo: «What do you do when “I can't” meets “I must”? ...At that level you break up words to diminish shame» (Beckett en Harvey, 1970: 211). El intento de expresar un estilo que imite el contenido es evidente en *Murphy*, donde Beckett describe unos trances mecánicos: «the rock got faster and faster, shorter and shorter... Most things under the moon got slower and then stopped, a rock got faster and then stopped» (Beckett, 1957: 65). La conclusión de *La Trilogía* «I can't go on, I'll go on» (Beckett, 1979: 285) demuestra que la narración y el estilo continuarán, incluso si esta continuidad no permite utilizar una sintaxis y un lenguaje normales. La reticencia a finalizar revela que el silencio no puede ser alcanzado. *La Trilogía* demuestra la imposibilidad de escapar del lenguaje hacia el silencio. El Innombrable se describe a sí mismo como un globo lleno de otras voces que pronuncian palabras decisivas. Esta es una determinación de no rendirse. El silencio es un estadio paradójico, porque el deseo del silencio se mantiene hablando. *La Trilogía* le da voz y una historia al silencio sin habla, en contra de lo que Maurice Nadeau afirma incorrectamente: que Beckett no tiene nada para decir, y que el vacío justifica la repetición del mismo argumento en *Molloy*, *Murphy*,

Malone muere y *El innombrable*: «the reality which Beckett has tried to apprehend and which is probably inexpressible, is the region of the perfect indifference and undifferentiatedness of all phenomena» (Nadeau en Esslin, 1986: 36).

La impotencia e ignorancia señalan la destrucción de las tradiciones y valores de la cultura occidental, destrucción que Beckett percibe en términos de una crisis fundamental de comunicación. *La Trilogía* proclama un arte de la no-representación con el objetivo de llegar a la realidad a través de una representación indirecta. A primera vista, el fracaso del arte implica que el arte es irrelevante e imposible, ya que fracasa en su intento de aprehender la realidad. Pero el fracaso no es negativo, ya que la imposibilidad del enunciado es una declaración de la creatividad del artista. Beckett se ve impulsado por el hecho de que es un artista hacia la creación artística de aquello que no puede ser, que no es porque deja de ser sí mismo apenas se concreta en términos literarios y lingüísticos y, en consecuencia, debe fracasar. *La Trilogía* es la realización del sueño de Beckett de un arte que sea «unresentful of its unsuperable indigence... an impoverished painting, authentically fruitless, incapable of any image whatsoever» (Beckett, 1965: 97). Un arte sin resentimientos es también «proud for the farce of giving and receiving», orgulloso de «the puny exploits of the classic text» (Beckett, 1965: 103 y 112). En *La Trilogía*, Beckett abandonó el inglés y el modo realista en favor de una narrativa y unas voces entrelazadas que se mueven hacia la soledad que culminan en el narrador sin nombre. Este manipula los nombres e identidades de los personajes.

Los nombres de los personajes de Beckett han dado pie a mucha especulación, porque presentan lo intraducible en su movimiento libre entre un espacio lingüístico y otro. Los nombres irlandeses que aparecen en un contexto francés [Molloy, Moran y el Innombrable] sirven para ilustrar esta afirmación. Lo peculiar de estos nombres es que están vacíos de significado, pero son inagotables en el potencial interpretativo que se mueve entre lenguas. El nombre Molloy no tiene el mismo estatus en francés que en inglés, y es la imposibilidad de traducir el efecto del nombre en inglés lo que lo vuelve intraducible. Al final, los nombres adquieren un estatus paradójico. A pesar de que son intraducibles, los nombres pasan de una lengua a la otra. Son parte del lenguaje, pero pueden vivir independientemente. Además, explican la relación paradójica entre literatura y lenguaje, porque la literatura se basa tanto en la autonomía como en la servidumbre. Ningún texto literario puede sobrevivir sin el lenguaje en el que se lo presenta, pero a la vez es posible que el texto haya sido escrito en otra lengua: el francés. Este choque se relaciona con las paradojas de la traducción que ocupan una vida doble entre el inglés y el francés. El lector no puede afirmar con seguridad en qué lengua está escrito un nombre o a quién refiere.

Muchos de los personajes de Beckett tienen o una «M» o una «W» como inicial: Murphy, Molloy, Malone, Macmann, Moran, Watt y Worm acaban sin ninguna identidad. Estos nombres se confunden unos con otros hasta el punto de que los personajes se fusionan en una sola figura, el innombrable. Los nombres de Molloy, Malone y el Innombrable funcionan como nombres y títulos, y alertan al lector de las complejidades que existen detrás de ellos. La inclusión de los tres títulos bajo el nombre *La Trilogía* fue una adopción que la crítica beckettiana celebró. Esta adopción sugiere la dificultad de asignar una unidad homogénea al libro. A pesar de que los tres títulos comparten el mismo patrón de orden isomorfo, y que parecen relatados por diferentes narradores, permiten considerar que es un único narrador disfrazado detrás de varios nombres el que narra las tres novelas. Molloy puede referir al narrador en primera persona o al personaje en tercera persona, y la misma indeterminación se aplica a *El Innombrable*, donde es imposible decidir a partir del título si el referente es animado o inanimado, masculino o femenino. En definitiva, el lector retiene un fluir de las palabras en el que nombrar se vuelve imposible.

La Trilogía intenta alejar a la literatura de «that stale path, to bore one hole after the other» en una lengua que Beckett describe como «a veil and a mask until that which is covering behind it, whether it be something or nothing, begins to flicker through» (Beckett en Harvey, 1970: 434). El fracaso de Molloy y de Moran resulta de la incapacidad de la escritura como medio de expresión. Beckett declaró abiertamente que «Molloy and the others came to me the day I became aware of my own folly. Only then did I begin to write the things I feel» (Beckett en Mercier, 1962: 36). Siendo ellas mismas un sinsentido, la incompetencia e ineptitud asumen una posible representación y comunicación narrativas. En términos de Molloy, nos distrae una «penuria», lo opuesto a esa «profusión» (Beckett, 1979:34), donde el novelista ofrece a sus lectores menos de lo que esperaban. Una historia incongruente ofrece el reverso de la relación convencional entre narrador y lector. Los narradores de Beckett rehúsan asumir el reconocimiento del lector. Ya no presuponen «a receiver desirous of information» (Beckett, 1976: 163). El narrador enlentece la narración, obstaculiza las operaciones que el lector utiliza para comprender la lógica de lo que se está diciendo. Esto es igualmente verdadero para la estructura de *La Trilogía* en sí misma. El Innombrable es consciente de la incertidumbre, pero debe continuar.

El fracaso introduce un propósito para el arte. No es que sugiera la no-existencia del significado, sino una inclinación particular hacia la deficiencia de la razón. Molloy está decidido a persistir en su locura, porque cree que existe alguna sabiduría en una iniciativa tan infructuosa. Molloy y Moran perciben sus vidas como una serie

de persecuciones a las que renuncian frustrados. La impotencia convierte la narrativa en un acto casual y simultáneo. En la escritura de Molloy y de Moran, existe una preocupación constante por la narración y el contar historias. Molloy escribe folios para una autoridad anónima, y Moran escribe reportes siguiendo las instrucciones de Youdi. Escribir para Malone es una forma de concretar las palabras con el objeto de «to know where I have got to» (Beckett, 1979: 208) y «I really know practically nothing about his family any more. But that does not worry me, there is a record of it somewhere. It is the only way to keep an eye on him» (Beckett, 1979: 218).

La escritura de Beckett es una respuesta a la obligación de escribir con impotencia acerca de nada. Los personajes obedecen a imperativos de apuntadores y voces misteriosas: la búsqueda de la madre de Molloy, y la búsqueda de Molloy por parte de Moran. Molloy afirma: «What I need now is stories, it took me a long time to know that and I'm not certain of it» (Beckett, 1979: 14). Beckett ya insistía en que no existía alternativa para el artista:

The only fertile research is excavatory, immense, a contraction of the spirit, a descent. The artist is active but negatively shrinking from the nullity of extra-circumferential phenomena drawn in to the core of the eddy. He cannot practise friendship because friendship is the centrifugal force of self-fear, self-negation... We are alone. We cannot know and we cannot be known (Beckett, 1965: 65).

Los personajes de *La Trilogía* cuestionan los valores que los gobiernan, y este desafío defiende la ignorancia. Replican a su autor, quien rechazaba la racionalidad y abrazaba el desconocimiento. La ignorancia es necesaria para desechar los marcos establecidos y para introducir un alivio cómico. Molloy afirma que:

Not that I was hard of hearing, for I had quite a sensitive ear, What was it then? A defect of the understanding perhaps, which only began to vibrate on repeated solicitations, or which did vibrate if you like but at a lower frequency, or a higher, than that of ratiocination, if such a thing is conceivable, and such a thing is conceivable since I conceive it ... And without going so far as to say that I saw the world upside down (that would have been easy too easy) it is certain I saw it in a way inordinately formal, though I was far from being an aesthete or an artist (Beckett, 1979: 47).

La impotencia se escapa del escepticismo hacia la creatividad y el conocimiento. A Beckett le insatisfacían las limitaciones del poderío artístico basado en una armonía entre sujeto y objeto. Él utiliza las palabras para «clinch the dissonance between the means and their use» (Beckett, 1972: 172). Beckett le transmitió a Lawrence Harvey que *La Trilogía* es una «demonstration of how work does not depend on experience—[it is] not a record of experience» (Beckett en Harvey, 1970:312). Lo que emerge de este comentario es que la escritura de Beckett es definitivamente irlandesa, al entretejer elementos

incongruentes en una estructura unificada. Irlanda se define a través de sus contrarios y antítesis. Beckett comentaba a Tom Driver que:

This form will be such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the former. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess is the task of the artist now (Beckett in Driver, 1979: 220).

La tarea del artista sería encontrar una forma que dé cabida a ese caos, una tarea que se opone al arte clásico, en el cual todo está establecido. El arte en general rechazó expresar el fracaso y el caos, ya que asumió que admitir el caos y la nada ponía en jaque su estatus solemne. *La Trilogía* mantiene una actitud ambivalente que paradójicamente admira y a la vez desconfía del arte. Beckett reconoce el principio de que la vida del hombre moderno es desordenada y confusa, y que él tiene la obligación de expresar ese caos. Aun así, admitir la entrada del caos al arte implica poner en peligro la naturaleza solemne del arte, ya que el desorden es lo opuesto de la forma. *Watt* desarrolla una forma negativa que incorpora el caos al arte sin reducirlo a una forma. Encontrar una forma que dé cabida al caos implica revertir todas las convenciones narrativas al completo. Apropiarse de una forma que da lugar a ese desorden obedece al lema de vanguardia «hacer nuevo», que rechaza las convenciones narrativas tradicionales. El fracaso de Beckett es una forma artística que admite el caos. Beckett afirma: «the only chance of renovation is to open our eyes and see the mess... there will be new form and this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else» (Beckett en Driver, 1979: 21-25).

El fracaso permite al escritor abandonar toda diferencia, y desarrollar una técnica subjetiva para explicar los hechos. La realidad se obtiene a partir de la falta de armonía, que es la versión surrealista del realismo. El intento beckettiano de articular sus textos por medio de antítesis y contrarios se corresponde con la declaración de André Breton acerca de que los opuestos no deben entenderse como contradicciones. La narrativa autónoma de Beckett toma forma de acuerdo con el surrealismo psíquico de Breton y Apollinaire, en el cual la realidad se aprehende en la disparidad. Las reacciones de Murphy a su nuevo trabajo en un asilo para dementes simula una narrativa psicótica:

The impression he received was of that self-immersed indifference to the contingencies of the contingent world which he has chosen for himself as the only felicity and achieved so seldom. The function of treatment was to bridge the gulf, translate the sufferer from his own pernicious little private dungheap to the glorious world of discrete particles where it would be his inestimable prerogative once again to wonder, love, hate,

desire and howl in a reasonable balanced manner and comfort himself with the society of others in the same predicament. All this was duly revolting to Murphy whose experience as a physical and rational being obliged him to call sanctuary what the psychiatrists called exile (Beckett, 1957: 54).

La narrativa psicótica se diferencia de la narrativa histórica y caótica. Mientras Breton se involucra en actividades desorientadas, Beckett imita el pensamiento irracional mediante juegos de contar y bizcochos para ordenar. Beckett llama la atención sobre el aspecto surrealista de su trabajo a través del término especial «imaginación muerta» que marca un estado de trance y una condición de morbosidad alocada. Los sentimientos de desarraigo y alienación sumergen a Beckett en una posición intermedia entre lo irlandés y lo inglés. La indeterminación de las narrativas y el rechazo de una voz narrativa dominante se relacionan así con una eliminación de la historia e identidad irlandesas.

Beckett buscó una nueva forma de arte en la cual el fracaso y la impotencia gozaran de una representación objetiva y una expresión subjetiva. No es suficiente percibir el rechazo beckettiano de las formas de competencia a menos que demostremos que en el caso de Beckett la incompetencia e ineptitud se manifiestan como fuentes de creación artística. La bienvenida a la impotencia revela el fracaso del arte en sí mismo, mientras que *La Trilogía* resiste las formas literarias refinadas. Beckett explora áreas que el arte no ha sabido explorar: áreas de silencio, fracaso e incompetencia. El fracaso agrade la representación artística mediante la investigación de las antítesis del éxito y el fracaso. Esta síntesis dinámica vuelve circular y sin finalidad la escritura de Beckett, y por ello el texto oscila entre el ocultamiento y la reescritura. La lengua de *El innombrable* es una serie infinita de antítesis, paradojas y contradicciones, «a frenzy of utterance» (Beckett, 1979: 275). Beckett comienza la segunda parte de *Molloy* así: «It is midnight. The rain is beating on the windows» y concluye con «It was not midnight. It was not raining» (Beckett, 1979: 55 y 162).

En relación con el fracaso del arte se encuentra el esfuerzo de Beckett por representar «the literature of the unword» (Beckett, 1983: 173). El fracaso lingüístico de *La Trilogía* se basa en la imposibilidad de nombrar o describir. Beckett buscó evitar la linealidad del lenguaje, concentrándose en lo innombrable. Las numerosas referencias a la pintura y la escultura funcionan como evasiones irónicas de la limitación lingüística, mientras que el narrador de *More Pricks Than Kicks* admiraba «the integrity of the faint inscriptions of the outer world» que consiguen «considerable satisfaction from his failure to do so in language» (Beckett, 1972: 38) y transforman el fracaso del lenguaje. *Watt* usa el lenguaje como si no existiera relación entre el significado y el significante, demostrando así la

contradicción de la que es capaz la literatura. Para Watt esta es una experiencia desconcertante y dolorosa: «Watt's need of semantic succour was at times so great that he would set to trying names on things, almost as a woman hats» (Beckett, 1976: 90). Se trata de un patrón de desintegración lingüística. Recurrir a un francés sin estilo es otra forma de desintegración lingüística. El lenguaje ya no está intentando abarcar la realidad, sino que en palabras de Watt, es «language commenting language» (Beckett, 1976: 65). A Beckett no le preocupaban las ideas, sino las formas de las ideas sobre el papel. Declaraba: «I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them.... It is the shape the matters» (Beckett en Hobson, 1956: 153). *La Trilogía* imbuye forma y contenido. Busca diseñar una forma imitativa donde la forma y el contenido se desintegren en un sinsentido amorfo. Beckett alababa el *Work in Progress* de Joyce por la identificación de forma y contenido: «Here form is content and content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read-or rather it is not only to be read. It is to be looked and listened to. His writing is not about something; it is that something itself» (Beckett en Dearlove, 1981: 98).

La Trilogía ocupa el estado de «una existencia por poderes» que elimina los límites entre sujeto y objeto, y entre forma y contenido. Este estado fluido minimiza la narrativa en la que los personajes desplazados disponen de los medios para narrar historias. El Innombrable ocupa un lugar sin espacio, que coloca las formas lingüísticas. Sin embargo, un campo tan cerrado presta atención a la especificación y el detalle. La ansiedad por identificar las cosas a medida que se vuelven evidentes a los sentidos es parte de la iniciativa estética de Beckett. Sus personajes listan en detalle la percepción de varios objetos mediante la visión o el tacto. Malone identifica cosas que parecen intrascendentes para una persona común, a pesar de que esta identificación adquiere para él una extraña forma de importancia. El trozo de lápiz elusivo es una buena ilustración de esto: «what a misfortune, the pencil must have slipped from my fingers, for I have only just succeeded in recovering it after forty-eight hours (see above) of intermittent efforts» (Beckett, 1979: 179). Los personajes ilustran que el hecho de ver, sentir y tocar objetos familiares es tan creativo como las respuestas intuitivas. Los elementos sensitivos generan textos desconocidos y nuevas formas. Las oraciones de *La Trilogía* se reducen a una escala semántica mínima, mientras que la narrativa lineal se reduce a una vibración recursiva que se acerca a la música. En una carta a Axel Kaun, Beckett establece un paralelismo entre su esfuerzo por destruir «that terribly arbitrary materiality of the word-surface» y la música de Beethoven, en la que «the sound surface, torn by enormous pauses of Beethoven's seventh Symphony so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights

linking unfathomable abysses of silence» (Beckett, 1983: 172). La superioridad de la música indica la divergencia de Beckett respecto de la tradición lingüística. La música es no verbal, y no cuenta con las limitaciones de las palabras y el lenguaje. Paradójicamente hablando, la música es ininteligible e inexplicable, ya que no puede ser explicada de otra manera. Beckett se alinea con la tradición vanguardista de Mallarmé y Eliot que se apropia de la forma y la autosuficiencia musicales. Beckett experimenta con esta ambición musical y explota su potencial cómico. Inicialmente, propone un paralelo entre los personajes literarios y las notas musicales que desarrollan un libro melódico, pero acaba revelando que algunos de sus personajes no pueden verse reducidos a unidades melódicas. Esto revela que la analogía entre personaje y música es inadecuada. En cambio, Beckett sostiene que el realismo debe fundarse en un sujeto variable que confronte un objeto inestable. El texto iterativo emerge de una serie de paradas y comienzos, poco a poco. El resultado de esta recurrencia performativa es la representación innovadora de lo irrepresentable. Esta circularidad dinámica sugiere que las cosas están en un constante estado de movimiento sin final. En *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, escribió que la obra «is a series of pure questions» (Beckett, 1983: 56). La «falta de estilo..., la pura comunicación» (Beckett en Knowlson, 1996: 239) es libre de la escala connotativa del lenguaje, y permanece inalterada, sea publicada en inglés o en francés. En relación con el francés de Beckett está el tema controvertido de la traducción. En un sentido, la traducción es la repetición y el remodelamiento de la misma obra que ya se ha hecho.

Todo texto tiene una doble existencia en dos lenguas y en dos lugares diferentes en la cronología del autor, al punto de que es difícil asignarles un orden de composición. La experiencia de Beckett con el francés fue el resultado de sus ejercicios de traducción y escritura que comenzaron en 1945. *Molloy* es un texto fluido que se mueve por asociación de ideas. Existe una vacilación entre «Molloy» y otras palabras presentes en el texto, «malin, molys, amollir and of course Moran» (Beckett, 1979:132 y 146). Beckett no abandona el inglés por completo, ya que ciertos textos los escribía en esa lengua, como por ejemplo *Watt*, que él describe como «an unsatisfactory book. Written in dribs and drabs, first on the run, then of an evening after the clodhopping, during the occupation» (carta de Beckett a George Reavey en Lake, 1984:75). La ficción de Beckett después de haber completado *Watt* será escrita en francés. Beckett no estaba satisfecho con la infinitud del inglés y la diversidad de sus expresiones idiomáticas, así que se volcó al francés. Una explicación para el cambio hacia el francés la encontraríamos en que, como estudiante de francés, Beckett era más consciente lingüísticamente que un hablante nativo. La adopción del francés en *La Trilogía* cambió el estilo de su escritura, que se volvió simple y sin complicaciones.

Cuando se le preguntaba por ese cambio del inglés al francés, Beckett respondía que para él, siendo irlandés, el francés representaba una forma de debilidad por comparación con su lengua materna. Beckett criticaba el inglés por ser una lengua donde las palabras «mirror themselves complacently, narcissus-like» (Beckett en Bair, 1978: 67). El uso del francés es un intento de escapar de las restricciones que encontraba en su propia lengua materna. La subversión de las formas narrativas tradicionales lo lleva a desarrollar un tipo diferente de enunciado lingüístico. Produciendo una narrativa silenciosa que adolece de los componentes tradicionales de la narración de historias, logra demostrar que la escritura original ya no es posible. Beckett comenzó este proceso de descomposición cuando se volcó al francés como medio de representación. El inglés parecía ofrecerle metáforas muertas y juegos de palabras irónicos, mientras que el francés que se subleva contra las convenciones retóricas permite explotar los cambios de registro por repetición y parataxis. Con *Three Dialogues* queda claro que Beckett deliberadamente estaba «rejecting an art that pretends to be able» (Beckett, 1965, 139). La postura principal de Beckett es que no existe nada que expresar y nada con lo cual expresar.

La experimentación lingüística se ocupa del vacío como precondition de la dinámica textual. Completa una expresión significativa mediante la manipulación más que a través de articulaciones claras. El lenguaje es un sistema de sonidos vacío de contenido. Esta incerteza empuja a Beckett a diseñar un estilo indirecto de escritura, porque la palabra no señala la cosa. El «yo» que habla no se da cuenta de lo que ha dicho o de lo que quería decir: «What was it I just wanted to say? No matter, I'll say something else, it is all one» (Beckett, 1979: 270). Los comentarios de Molloy acerca de la lengua demuestran su preocupación con sus rasgos más lúdicos e intercambiables. Las palabras nunca son lo suficientemente definitivas como para transmitir la perspectiva del narrador de manera precisa. En otras palabras, el narrador no crea su lenguaje, sino que toma prestado o imita lo que ha sido dicho antes. El interés de Beckett por el fracaso es evidente en *Proust*, donde rechaza el realismo para la ficción, y en el cual describe el fracaso como «the nullity of extracircumferential phenomena» (Beckett, 1965: 65). *La Trilogía* continúa con lo que la narración no puede capturar; básicamente, la irrepresentabilidad del silencio. Representa una colección de oxímoros, en voces, nombres, personajes, discursos y figuras, «a gallery of moribunds» (Beckett, 1979: 126). La escritura intenta llenar ese vacío, que es un tema prominente dentro de la literatura del siglo veinte. Beckett anuncia «I'm dealing with something other artists have rejected as being by definition outside the realm of art... the zone of being» (Beckett entrevistado por Shenker, *New York Times*, 6 de mayo de 1956, sección 2, pp.1 y 3). Lo que Beckett intenta demostrar es la significancia del vacío en tanto texto escribible. Beckett presenta algo

que no puede ser representado por narrativas lineales. A la luz de esto, la representación narrativa debe inevitablemente ser mentira. La escritura impotente devuelve su lugar al silencio. Molloy declara que: «to restore silence is the role of objects» (Beckett, 1979: 87). Esto sugiere que la creación literaria ocurre en soledad. Los héroes de Beckett no viven en situaciones estables y unitarias. El mayor interés de Beckett en relación con la existencia era una inclinación a dudar de su existencia y la conciencia de no haber nacido. Beckett ataca la imposibilidad del hombre de conocerse a sí mismo. Percibe la función del artista como una exploración del sí mismo, como comentaba con John Gruen: «When man faces himself, he is looking into the abyss» (Beckett en Gruen, 1969: 108).

La obligación de expresar está relacionada con el silencio. El texto que no tiene nada que expresar se encuentra ante la necesidad de expresar. *El Innombrable* se suspende entre la falta de expresión y la obligación de expresar, la compulsión de continuar escribiendo a pesar de que la escritura es un recuerdo imaginario. Especula que es mejor seguir diciendo «babababa» ya que el «él» de las historias que narra «[is] preventing me from saying who I was, what I was» (Beckett, 1979: 303 y 309). La obligación de expresar es el único elemento positivo dentro de la negatividad que lo rodea, y esta compulsión se ve acompañada de un rechazo a aceptar una voz narrativa certera. La obligación alude a la impotencia, como declara el Innombrable: «having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak. No one compels me to, there is no one, it's an accident, a fact. Nothing can ever exempt me from it» (Beckett, 1979:301). El Innombrable anuncia que la voz de Mahood «will disappear one day, I hope, from mine, completely. But in order for this to happen I must speak, speak» (Beckett, 1979: 297). La narración se vuelve ilógica, compulsiva y repetitiva, pero no puede rechazarse. Las últimas palabras del Innombrable confirman la necesidad de llevarlo a cabo:

I don't know, that's all words, never wake, all words, there is nothing else, you must go on, that's all I know, they're going to stop, I know that well, I can feel it, they're going to abandon me, it will be the silence, for a moment, a good few moments, or it will be mine, the lasting one, that didn't last, that still lasts, it will be I, you must go on, I can't go on, you must go on (Beckett, 1979: 285).

La obligación instantánea, y la falta de motivación narrativa le ofrecen a la escritura de Beckett una dualidad dinámica que rememora una historia hacia atrás, y la desplaza hacia adelante. Moran dice: «But I write them all the same and with a firm hand weaving inexorably back and forth and devouring my page with indifference of a shuttle» (Beckett, 1979: 122). En igual medida, Beckett teje y desteje hasta devorar la página, no con indiferencia como propone Moran, sino

con una angustia innovadora, «devising figments to temper his nothingness...Devised deviser devising it all for the company. In the same figment dark as his figments» (Beckett, 1983: 64).

La prosa dinámica de Beckett transmite esa «literatura de la no palabra» en la cual tanto el lenguaje como la narración se ven manipulados intencionalmente para superar las limitaciones de la representación artística. La zona de «la no-palabra» inventa su propia narrativa y lenguaje que abren nuevas posibilidades para el género de la novela. Beckett revelaba a Georges Duthu que:

Art is weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road... and preferring the expression that there is nothing to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express (Beckett, 1965: 245).

La retórica de la no palabra es una narración cómica que invierte las convenciones narrativas, el estatus digno de la novela y la autoridad del escritor. Los lectores experimentan un texto que fracasa como novela. De hecho, una parte integral de cualquier respuesta a las narrativas caleidoscópicas debe ser un sentimiento de su extrañeza, sus incongruencias y confusiones. La desintegración y metamorfosis persistentes de *La Trilogía* socavan la seguridad de una narración lineal.

Beckett diseña su «literatura de la no palabra» haciendo uso extensivo de los espacios cerrados, áticos estrechos, jaulas, prisiones y paredes acolchadas de los asilos mentales que confinan los cuerpos de sus personajes. *La Trilogía* presenta personajes inmóviles que, yaciendo en una única habitación, crean historias para pasar el tiempo. Molloy con muletas, Malone en cama, y el Innombrable atrancado en un tiesto. Pero Beckett se contiene de presentar los estadios últimos de la demencia. Cuando el Innombrable siente que ya no puede distinguir entre realidad e imaginación, se da cuenta de la coexistencia de las dos posibilidades. El Innombrable con determinación busca ubicarse a sí mismo en el tiempo y el espacio, pero señala también su fracaso espacial con cada vuelta de tuerca:

“if I could describe this place, portray it, I’ve tried, I feel no place, no place round me, there’s no end to me, I don’t know what it is, it isn’t flesh, it doesn’t end, it’s like air, now I have it, you say that, to say something, you won’t say it long, like gas, balls, balls, the place, then we’ll see, first the place, then I’ll find me in it” (Beckett, 1979: 361).

El Innombrable expresa la misma inseguridad acerca del tiempo: «I understand nothing about duration, I can’t speak of it, oh I know I speak of it, I say never and ever, I speak of the four seasons and the different parts of the day and night, the night has no parts, that’s

because you are asleep, the season must be very similar» (Beckett, 1979: 369). En esos espacios confinados, la visión falla y hay poca luz. El *Innombrable* reflexiona que «perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside...I'm neither one side nor the other, I'm in the middle» (Beckett, 1979: 315).

Finalmente, la narración y el lugar de acción no pueden medirse o cuantificarse. Los personajes de Beckett ocupan un vacío ontológico que pone en escena narrativas y voces carnavalescas. Beckett asocia la inmovilidad con la falta de conocimiento y razón genuinos. Malone admite: «I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing» (Beckett, 1979: 171). El escepticismo ontológico es evidente cuando Malone contrasta su propia actitud hacia la vida con la de otras personas:

“Men wake and say, Come on, we'll soon be dead, let's make the most of it. But what matter whether I was born or not, have lived or not, am dead or merely dying, I shall go on doing what I have always done, not knowing what it is I do, nor who I am, nor if I am” (Beckett, 1979: 226).

A los personajes estáticos se les niega movilidad, pero retienen los actos entrelazados de recordar y narrar. Ir tejiendo recuerdos dentro de una narrativa instantáneamente compone y descompone el texto, como en la doble narratividad de Molloy. A pesar de que *La Trilogía* utiliza las técnicas del *fluir* de la consciencia y el monólogo interior, y a pesar de ser superficialmente ilógica, «esa narrativa reminiscente» no se relaciona con el concepto surrealista de la escritura automática, ya que la escritura reminiscente de Beckett va en búsqueda de algo. Malone y el *Innombrable* asocian la escritura con una búsqueda, y Moran y Molloy asocian esta búsqueda con el pasado. Molloy recuerda un pasado vívido, reptando y rodando en bicicleta, y Moran recuerda un tiempo en el que caminaba, e incluso corría. Beckett desarrolla significados dinámicos a partir de condiciones estáticas. Estos personajes inmóviles son capaces de despertar la curiosidad del lector a través del «principio de la parsimonia» del *Innombrable*, que refleja el método literario de Beckett. Éste va reduciendo a sus personajes hasta que solo deja un narrador sin nombre en busca de una identidad. *El Innombrable* comienza y continua de manera incoherente, pero esa incoherencia es controlada por Beckett. Hacia el final de la historia de Malone y el principio de la perspectiva del *Innombrable*, Beckett impone una autenticidad personal sobre la existencia. Si Malone fracasa en su propia ficción, existe una posibilidad de salvación en la escritura del *Innombrable* que reestructura las ficciones de Malone: «I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here» (Beckett, 1979: 136). Beckett y sus «yo>s sucesivos «fail to carry me into my story... into the silence» (Beckett, 1979: 265). Recuperar

experiencias pasadas es la inspiración de Beckett, y esto justifica los recuerdos duraderos de las voces narrativas. El sonido que parecería irrelevante para el texto es esencial para desatar recuerdos. La consonancia entre escritura y recuerdo es crucial para conectar la narración con el discurso humano. La preocupación del Innombrable por las palabras lo lleva a descubrir una voz neutral

that speaks [...]. It issues from me, it fills me, it clamours against my walls, it is not mine... It is not mine, I have none, I have no voice and I must speak, that is all I know, it's round that I must revolve, of what I must speak, with this voice that is not mine, but can only be mine, since there is no one but me, or if there are others ... they have never come near me. I won't delay just now to make this clear (Beckett, 1979: 309).

Dentro de esa voz, «the same words recur and they are your memories» (Beckett, 1979: 293). El Innombrable busca descubrir una voz que adecue sus palabras a sus intenciones: «Ah if only I could find a voice of my own, in all this babble, it would be the end of their troubles, and of mine» (Beckett, 1979: 351). Finalmente, el lenguaje es «transformed, momentarily, perhaps because of the memories that motion revives» (Beckett, 1979: 70).

Para concluir, la ficción dinámica de Beckett funciona como crítica severa del lenguaje y la literatura, y aun así no implica la pérdida de todos los valores y creencias positivas, sino que por el contrario sugiere una dimensión transformadora que la crítica no suele apreciar. Beckett no debería ser considerado un opositor negativo de la tradición literaria, ya que en su ficción autónoma existen elementos serios que confrontan su propio sinsentido y el resultado es una revitalización positiva de la novela que la resitúa dentro de un contexto literario dinámico. *La Trilogía* revela que la ruptura con la alianza tradicional entre literatura y el orden del conocimiento produce un tipo de texto que sería la expresión de que no hay nada que expresar. Pero a través del uso de voces y narraciones triviales, Beckett les confiere una connotación seria que oscila entre la nada y la plenitud de significado. El rechazo de la progresión es un principio estructurador sistemático. Mientras que el texto realista se esfuerza por dar la impresión de coherencia, las narrativas y discursos fallidos de Beckett toman una dirección contraria, la de una anarquía perpetua que ninguna narración podrá controlar.

Bibliografía

- ADORNO, T. (1997): *Aesthetic Theory*. Trans. R. Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAIR, D. (1978): *Samuel Beckett: A Biography*, London: Jonathan Cape.
- BECKETT, S. (1957): *Murphy*, New York: Grove.
- BECKETT, S. (1965): *Proust and Three Dialogues*, London: John Calder.
- BECKETT, S. (1972): *More Pricks Than Kicks*, New York: Grove Press.
- BECKETT, S. (1976): *Watt*, London: Calder Publications Ltd.
- BECKETT, S. (1979): *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Great Britain: Pan Books.
- BECKETT, S. (1983): *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn, London: John Calder.
- DEARLOVE, J. E. (1981): *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Nonrelational Art*, Durham, N.C: Duke University Press.
- DRIVER, T. (1979): 'Beckett by the Madeleine', *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Eds. Lawrence Graver & Raymond Federman, London: Routledge.
- ESSLIN, M. (1986): 'Dionysos' Dianoetic Laughter', *As No Other Dare Fail*. Ed. John Calder, London: John Calder.
- GRUEN, J. (1969): 'Samuel Beckett Talks about Beckett', *Vogue*, Vol. 29, 4, 210- 237.
- HARVEY, L. (1970): *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton: Princeton University Press.
- HOBSON, H. (1956): 'Samuel Beckett: Dramatist of the Year', *International Theatre Annual*, Vol.1, 153-55.
- KENNER, H. (1962): *The Stoic Comedians*, London: Dalkey Archive Press.
- KENNER, H. (1973): *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, London: Thames & Hudson.
- CARLTON, L. (1984): *No Symbols Where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts and Other Materials Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Centre*, Austin: Humanities Research Centre.
- VIVIAN, M. (1962): *The Irish Comic Tradition*, Oxford: Clarendon Press.