

#08

SAMUEL BECKETT I EL DINAMISME TEXTUAL DEL FRACÀS

Hana Fayeز Khasawneh

Yarmouk University

hanafkhasawneh@hotmail.com

Cita recomanada || KHASAWNEH, Hana Fayeز (2013): "Samuel Beckett i el dinamisme textual del fracàs" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, 128-143, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mis-hana-fayeز-khasawneh-ca.pdf >

Il·lustració || Barbara Serrano

Traducció || Alba Solà

Article || Rebut: 14/06/2012 | Apte Comitè Científic: 10/12/2012 | Publicat: 01/2013

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article proposa que la trilogia de Samuel Beckett *Molloy*, *Malone Dies* i *The Unnamable* és, paradoxalment, una obra pròspera del fracàs, la impotència i el silenci. L'escriptura ambivalent de Beckett és un estil literari que conté en si mateixa la petja de la paradoxa: ordre i desordre, sentit i absurd. Beckett no escull aquestes antítesis, sinó que les manté en un moviment constant, com a part de la seva estructura dialèctica. El factor essencial és la interacció entre dos pols contraris. El nucli essencial de l'escriptura ambivalent beckettiana és la intercanviabilitat i la intertextualitat.

Paraules clau || Omnipotència | Dinamisme | Fracàs | 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

Aquest article proposa que la trilogia de Samuel Beckett *Molloy*, *Malone Dies* i *The Unnamable* és, paradoxalment, una reeixida obra del fracàs, la impotència i el silenci. La poètica del fracàs literari de Beckett permet que allò que és irrepresentable esdevingui present dins d'una forma d'escriptura dinàmica que oscil·la entre la supressió i la reescriptura; entre la proposta i la retractació, mostrant una autonomia estètica. La simultaneïtat penetra *La trilogia* a través de l'aporia: l'obligació d'escriure una narració i, alhora, l'absència de motivació. Aquesta oscil·lació recursiva és similar a «the cyclic dynamism of the intermediate» (Beckett, 1983: 29), que genera un ventall infinit de possibilitats. *La trilogia* vol mostrar allò que la narració no pot capturar: el no-res i el buit. La fe artística de Beckett és que, donada l'absència de significat, l'escriptura continua i la veu segueix parlant. L'estructura essencial de *La trilogia* presenta allò que hi és absent: una negativitat que no és el no-res o el buit. És cert que el lector no reconeix idees clares dins del llibre, però les idees són reconeixedores a partir de la seva dramatització en forma recursiva situada més enllà del no-res. A *Waiting for Godot* el que interessa al lector és allò que no passa i allò que deixa de passar. Beckett troba el consol en el no-res, dirigint la seva escriptura literària innovadora a l'acte d'esperar i transgredint així el significat en si mateix de l'acció dramàtica. El que els personatges fan realment, fins i tot quan parlen sobre el fet d'esperar, és alguna cosa més que tan sols esperar. Beckett retrata l'acte d'esperar no com una acció buida sinó com una presència abstracta dins de l'escena. El fracàs es torna visible en la reducció de l'acció i en la renúncia a qualsevol conflicte dramàtic. La reducció dramàtica de Beckett contradiu la teoria aristotèlica del drama tradicional que imita una acció dramàtica. El drama de Beckett imita una inacció que, paradoxalment, revela la insignificança de l'acció dramàtica. És per això que els personatges de Beckett configuren un model de societat estranya i un conjunt de relacions insignificants. Sens dubte, un model com aquest no podrà expressar una experiència significant però, en canvi, podrà expressar totalment la realitat d'aquests individus absurds.

Dins del món modern, on tot està condemnat al fracàs, Beckett troba consol en la incompetència. En certa ocasió, l'autor va comentar 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 a Kenner, 1973: 76). El motiu del no-res domina el drama de Beckett, especialment a *Endgame* i a *Waiting for Godot*, en què els personatges principals són reduïts a personatges buits que ocupen espais minúsculs. Hugh Kenner descriu Beckett com un estoic comediant del punt mort: «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 considera que l'absurd és el no-res esdevingut l'únic significat. L'absurd existencial és el

seu punt de partida per a la innovació formal. L'autonomia estètica de Beckett es mostra com a una negació positiva de significat, dramatitzada per una forma dinàmica d'escriptura: «form overtakes what is expressed and changes it» (Beckett, 1965: 98). Comentant *Endgame*, Theodor Adorno subratlla el «sense sentit organitzat» del drama de Beckett, on la negació de significat assumeix una forma. Adorno sosté que:

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)

A *Molloy* veiem «a form fading among fading forms» (Beckett, 1979: 17). La forma en la literatura moderna és un dilema problemàtic ja que no està clar què es considera una obra d'art ni com valorar aquestes produccions fragmentades. *La trilogia*, amb les seves característiques cinètiques, no pot aconseguir una forma definida. Malone declara que «the forms are many in which the unchanging seeks relief from its formlessness» (Beckett, 1979: 121). Beckett es referia a la conjunció entre sintaxis i significat quan revelava a Lawrence Harvey que l'expressió perfecta de l'ésser és una ejaculació. L'autor deia: «What do you do when 'I can't' meets 'I must'?... At that level you break up words to diminish shame» (Beckett a Harvey, 1970: 211). L'intent de transmetre un estil que imiti el contingut és evident a *Murphy*, obra en què descriu els tràngols d'un balanci: «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 conclusió de *La trilogia* «I can't go on, I'll go on» (Beckett, 1979: 285) demostra que la narrativa i l'estil seguiran, tot i que aquesta continuïtat no representarà un ús normal del llenguatge i la sintaxi. La reticència a finalitzar revela que mai no es podrà aconseguir el silenci. *La trilogia* mostra la impossibilitat del llenguatge de fugir cap al silenci. L'Innombrable es descriu a si mateix com un globus ple d'altres veus que diu paraules decisives. Es tracta d'una determinació impossible d'abandonar. El silenci és un estadi paradoxal, perquè el desig pel silenci es manté parlant. *La trilogia* concedeix una veu i una història al silenci sense paraula, contràriament a la visió de Maurice Nadeau qui, erròniament, afirma que Beckett no tenia res a dir i que el buit justificava la repetició del mateix argument a *Molloy*, *Murphy*, *Malone Dies* i *The Unnamable*: «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 a Esslin, 1986: 36).

Impotència i ignorància indiquen la destrucció de les tradicions i els valors de la cultura occidental, la qual Beckett percep en termes d'una crisi fonamental en la comunicació. *La trilogia* proclama un art de la no-representació per tal d'assolir la realitat a través d'una representació indirecta. A primer cop d'ull, el fracàs de l'art implica que l'art és irrellevant i impossible ja que no pot captar la realitat. Però el fracàs no és negatiu perquè la impossibilitat de la declaració és l'afirmació de la creativitat de l'artista. Pel fet de ser un artista, Beckett és impulsat a crear l'art que no pot ser i que no és, ja que quan es realitza en termes lingüístics i literaris, deixa de ser el que és i, en conseqüència, fracassa. *La trilogia* és la realització del somni beckettian d'un art que és «unresentful of its unsuperable indigence... An impoverished painting, authentically fruitless, incapable of any image whatsoever» (Beckett, 1965: 97). L'art no rancorós està també «proud for the farce of giving and receiving», «proud for the puny exploits of the classic text» (Beckett, 1965: 103 i 112). A *La trilogia*, Beckett abandona l'anglès i la configuració realista en pro de narratives entrelaçades i veus que es dirigeixen cap a la soledat, fet que culmina en el narrador sense nom. Es manipulen els noms i les identitats dels personatges.

Els noms dels personatges van generar una especulació considerable perquè presentaven l'intraduïble ja que es mouen lliurement d'una ubicació lingüística a una altra. Els noms irlandesos que apareixen en un context francès (Molloy, Moran i l'Innombrable) il·lustren perfectament aquesta afirmació. La peculiaritat dels noms de Beckett és que són buits de significat però tenen un potencial d'interpretació inexhaurible quan es mouen d'una llengua a una altra. El nom Molloy no és el mateix en francès que en anglès, i és la impossibilitat de traduir l'efecte del nom en anglès el que fa el nom intraduïble. Finalment, els noms adquireixen una condició paradoxal. Tot i que són intraduïbles, passen d'una llengua a una altra. Són part d'una llengua però en poden viure independentment. A més, els noms expliquen la relació paradoxal entre la literatura i el llenguatge perquè la literatura està basada tant en l'autonomia com en la servitud. Cap text literari no pot sobreviure sense el llenguatge en el qual es presenta, però per al text, és possible ésser escrit en una altra llengua: en francès. Aquest conflicte està relacionat amb les paradoxes de la traducció que ocupen un doble espai: estan situades entre l'anglès i el francès. Els lectors no poden dir amb seguretat a quina llengua pertanyen els noms o a què es refereixen. Molts dels personatges de Beckett tenen la *m* o la *w* com a primera inicial: Murphy, Molloy, Malone, Macmann, Moran, Watt i Worm acaben sense identitat. Aquests noms es confonen els uns amb els altres fins al punt que els personatges es fonen i es converteixen en una figura: l'Innombrable. Els noms de Molloy, Malone i l'Innombrable funcionen com a noms i títols i alerten els lectors sobre les complexitats que hi ha darrere d'aquests noms i títols. Incorporar els tres títols sota

La trilogia ha estat acceptat i adoptat pels estudiosos de Beckett. Això suggereix la dificultat d'assignar una unitat homogènia al llibre. Tot i que els títols comparteixen el mateix patró d'ordre isomòrfic i semblen ésser narrats per narradors separats, plantegen el fet que les tres novel·les poden ésser narrades per un mateix narrador sota diversos noms. Molloy pot referir-se al narrador en primera persona o al personatge en tercera persona, i aquesta mateixa indeterminació es pot aplicar a *The Unnamable*, obra en què és impossible decidir des del mateix títol si el referent és animat o inanimat, masculí o femení. Finalment, els lectors s'abandonen al flux de les paraules, en què l'acte de nombrar esdevé impossible.

La trilogia vol allunyar la literatura «that stale path, to bore one hole after the other» en un llenguatge que Beckett descriu com «a veil and a mask until that which is cowering behind it, whether it be something or nothing, begins to flicker through» (Beckett a Harvey, 1970: 434). El fracàs de Molloy i Moran és el resultat de la deficiència de l'escriptura com a mitjà d'expressió. Beckett declarava obertament 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 a Mercier, 1962: 36). Absurdes en elles mateixes, la incompetència i la ineptitud assumeixen unes possibles representació i comunicació narratives. En paraules de Molloy, estem distrets per «a penury», que s'oposa a aquesta «profusion» (Beckett, 1979: 34), en què el novel·lista ofereix als seus lectors menys del que esperen. Les narracions incongruents inverteixen la relació convencional entre el narrador i el lector. Els narradors de Beckett refusen assumir el reconeixement del lector. Ells ja no assumeixen «a receiver desirous of information» (Beckett, 1976: 163). El narrador alenteix la narrativa, obstaculitza les operacions amb què el lector intenta desxifrar la seva lògica i seguir el que s'està narrant. Això és igualment cert dins de l'estructura narrativa de *La trilogia* en si mateixa. L'Innombrable és conscient de la incertesa, però ha de seguir endavant.

El fracàs introdueix l'objectiu dins de l'art. No suggereix la inexistència de significat sinó una inclinació peculiar cap a la deficiència de la raó. Molloy està destinat a persistir en la bogeria ja que ell creu que entre aquest infructuós esforç es pot trobar una mica de saviesa. Molloy i Moran perceben les seves vides com una sèrie de recerques a les quals acaben renunciant amb frustració. La impotència converteix la narrativa en un acte accidental i simultani. En l'escriptura de Molloy i Moran hi ha una preocupació constant pel fet de narrar i explicar històries. Molloy escriu pàgines per a una autoritat anònima i Moran escriu informes sota les ordres de Youdi. Per a Malone, escriure és una manera de materialitzar les paraules per tal de «to know where I have got to» (Beckett, 1979: 208) i «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).

L'escriptura de Beckett és una resposta a l'obligació d'escriure impotentment sobre no res. Els personatges obeeixen els imperatius d'apuntadors i veus misterioses: la recerca que fa Molloy de la seva mare i la recerca de Molloy per part de Moran. Molloy diu: «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 ja havia insistit que no hi havia cap altra alternativa per a l'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).

Els personatges de *La trilogia* desafien els valors dominants i aquest desafiament advoca per la ignorància. Repliquen al seu autor, qui renega racionalment i s'abraça al desconeixement. La ignorància és necessària per a desfer-se dels límits establerts i per a introduir un alleujament còmic. Molloy diu 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 impotència llisca des de l'escepticisme a la creativitat i al coneixement. Beckett estava insatisfet amb les limitacions del poder artístic que basa l'harmonia entre el subjecte i l'objecte. Ell utilitzava les paraules per a «clinch the dissonance between the means and their use» (Beckett, 1972: 172). Beckett va explicar a Lawrence Harvey que *La trilogia* és «a demonstration of how work does not depend on experience—[it is] not a record of experience» (Beckett a Harvey, 1970: 312). El que es desprèn d'aquest comentari és que l'escriptura de Beckett és definitivament irlandesa, va teixint elements incoherents dins d'una estructura unificada. L'irlandès es defineix a través dels seus contraris i les seves antítesis. Beckett va comentar 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 tasca de l'artista és, doncs, trobar una forma que albergui el caos, una tasca que s'oposa a l'art clàssic, on tot està ordenat. L'art en general rebutja l'expressió del fracàs i del caos. És conscient que admetre el caos i el no-res és posar en perill el seu estatus elevat. *La trilogia* manté una actitud ambivalent que paradoxalment admira i recela de l'art. Beckett reconeix aquest principi que afirma que la vida de l'home modern és caos i confusió i que ell té l'obligació d'expressar-ho. Però admetre el caos dins de l'art és posar en perill la naturalesa elevada de l'art, en el moment en què el caos és la categoria oposada a la forma. Watt desenvolupa una forma negativa que conté el caos dins de l'art sense reduir el caos a una forma. Trobar una forma que contingui el caos implica revertir el conjunt de les convencions narratives. L'apropiació d'una forma que contingui el caos significa seguir el lema modern de «fer-ho nou» que refusa les convencions narratives tradicionals. El fracàs de Beckett és una forma artística que admet el caos. L'autor diu: «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 a Driver, 1979: 21-25).

El fracàs permet a l'escriptor abandonar totes les distincions i desenvolupar una tècnica subjectiva per tal d'explicar les coses. La realitat és apreheua a través de la discòrdia, que és la versió surrealista del realisme. L'intent de Beckett d'articular a partir de l'antítesi i els contraris es correspon a l'afirmació d'André Breton que les oposicions no han de ser concebudes com a contradiccions. La narrativa autònoma de Beckett es presenta d'acord amb el surrealisme físic de Breton i Apollinaire, en el qual la realitat està ocupada per la disparitat. Les reaccions de Murphy davant del seu nou treball dins d'un hospital psiquiàtric s'escriuen imitant una narrativa psicòtica:

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 psicòtica és diferent a la narrativa històrica i caòtica. Mentre Breton s'involucra amb activitats desorientades, Beckett imita el pensament irracional amb jocs de contar i ordenant galetes. Beckett recalca l'aspecte surrealista del seu treball a través del terme «imaginació morta», que marca un estat de trànsit i una condició

de morbositat febril. Els sentiments de desplaçament i d'alienació submergien Beckett en una posició intermèdia entre allò irlandès i allò anglès. La indeterminació de les narratives i el rebuig a una veu narrativa dominant estan relacionats amb una eliminació colonial de la història i la identitat irlandeses.

Beckett va buscar una nova forma d'art, en la qual el fracàs i la impotència gaudissin d'una representació objectiva i d'una expressió subjectiva. No és suficient percebre el rebuig beckettian de les formes de competència llevat que mostrem que, en el seu cas, la incompetència i la ineptitud es manifesten com a fonts de creació artística. L'acollida de la impotència revela el fracàs de l'art en si mateix, ja que *La trilogia* es resisteix a les formes literàries refinades. Beckett explora àmbits que l'art no ha sabut explorar: àmbits de silenci, fracàs i incompetència. El fracàs agredeix la representació artística mitjançant la investigació de l'antítesi de l'èxit i el fracàs. Aquesta síntesi dinàmica converteix l'escriptura de Beckett en una escriptura circular sense finalitat i, per tant, el text oscil·la entre la supressió i la reescriptura. El llenguatge de *The Unnamable* és una infinita sèrie d'antítesis, paradoxes i contradiccions, «a frenzy of utterance» (Beckett, 1979: 275). Beckett comença la segona part de *Molloy* de la manera següent: «It is midnight. The rain is beating on the windows», i la conclou amb «It was not midnight. It was not raining» (Beckett, 1979: 55 i 162).

En relació al fracàs de l'art trobem l'esforç de l'autor per representar «the literature of the unword» (Beckett, 1983: 173). El fracàs lingüístic de *La trilogia* es basa en la impossibilitat d'anomenar o de descriure. Beckett volia evitar la linealitat del llenguatge i concentrar-se en allò innombrable. Les nombroses referències a la pintura i a l'escultura funcionen com a evasions iròniques de la imitació lingüística, en el moment en què el narrador de *More Pricks Than Kicks* admirava «the integrity of the faint inscriptions of the outer world» que aconseguen una «considerable satisfaction from his failure to do so in language» (Beckett, 1972: 38), representant el fracàs del llenguatge. *Watt* utilitza el llenguatge com si no existís relació entre el significat i el significant, demostrant així la contradicció de què és capaç la literatura. Per a Watt és una experiència desconcertant i 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). Es tracta d'un patró de desintegració lingüística. Recórrer a un francès que no té estil és també una forma de desintegració lingüística. El llenguatge ja no intenta abastar la realitat sinó que, en paraules de Watt, és «language commenting language» (Beckett, 1976: 65). Beckett no estava preocupat per les idees, sinó per les formes de les idees al full de paper. Declarava: «I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them... It is the shape that matters» (Beckett a Hobson, 1956:

153). *La trilogia* genera forma i contingut. Busca l'elaboració d'una construcció imitativa, en què forma i contingut es desintegren dins d'un absurd amorf. Beckett alaba el *Work in Progress* de Joyce per la identificació entre forma i contingut:

"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 in Dearlove, 1981: 98).

La trilogia ocupa l'estat d'una «existència per delegació» que elimina els límits entre subjecte i objecte i entre forma i contingut. Aquest estat fluït minimitza la narrativa en què els personatges desplaçats disposen dels mitjans per a narrar històries. L'Innombrable ocupa un lloc sense espai que col·loca formes lingüístiques. Tanmateix, un espai tan tancat subratlla l'especificació i el detall. L'ansietat per identificar les coses a mesura que es fan perceptibles per als sentits és part de l'esforç estètic de Beckett. Els seus personatges enumeren detalladament les seves percepcions de diversos objectes a partir de la visió o el tacte. Malone identifica coses que semblen intranscendents per a una persona normal i corrent però que adquireixen per a ell una estranya importància. L'escorredissa punta del llapis és una bona il·lustració d'això: «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). Els personatges mostren que l'acte de veure, de sentir i de tocar objectes familiars és tan creatiu com les respostes intuïtives. Els elements sensitius generen textos desconeguts i formes noves. Les frases de *La trilogia* estan reduïdes a la mínima escala semàntica, mentre que la narrativa lineal es redueix a una vibració recurrent que l'aproxima a la música. En una carta a Axel Kaun, Beckett estableix un paral·lelisme entre el seu esforç per destruir «that terribly arbitrary materiality of the word-surface» i la música de Beethoven, on «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 superioritat de la música indica la divergència de Beckett de la tradició lingüística. La música no és verbal i no compta amb les limitacions de les paraules i del llenguatge. Paradoxalment, la música és intel·ligible i inexplicable, ja que no pot ser expressada d'una altra manera que no sigui amb ella mateixa. Beckett s'alinea amb la tradició moderna practicada per Mallarmé i Eliot, que s'apropia de la forma i l'autonomia musicals. Beckett experimenta a partir d'aquesta ambició musical i explota el seu potencial còmic. Inicialment, proposa un paral·lelisme entre els personatges literaris i les notes musicals per a desenvolupar un llibre

melòdic, però després reconeix que alguns dels seus personatges no poden ser reduïts a unitats melòdiques. Aquest fet revela que l'analogia entre personatge i música és inadequada. Per contra, Beckett proposa que el realisme ha de fundar-se en un subjecte variable enfrontat a un objecte inestable. Aquest text iteratiu es constitueix com una sèrie d'aturades i de principis, a poc a poc. El resultat d'aquesta recurrència performativa és la representació innovadora d'allò irrepresentable. Aquesta circularitat dinàmica suggereix que les coses estan en un moviment constant sense final. *A Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* Beckett va escriure que l'obra «is a series of pure questions» (Beckett, 1983: 56). El seu «stylelessness..., the pure communication» (Beckett a Knowlson, 1996: 239) és lliure de l'escala connotativa del llenguatge i roman de la mateixa manera tant si és publicada en anglès com en francès. Pel que fa al francès de Beckett, trobem la controvertida qüestió de la traducció. En certa manera, la traducció és la repetició i la reelaboració de la mateixa obra que ja s'ha escrit.

En la cronologia de Beckett, cada text té una doble existència en dues llengües i en dos llocs diferents fins al punt que és difícil designar-ne un ordre de composició. L'experiència de Beckett amb el francès és el resultat dels seus exercicis de traducció i escriptura que van començar el 1945. *Molloy* és un text fluid que discorre a partir d'associacions d'idees. Hi ha una vacil·lació entre «Molloy» i altres paraules presents al text com «malin, molys, amollir and of course Moran» (Beckett, 1979: 132 i 146). Beckett no va abandonar completament l'anglès ja que escrivia certs textos en aquesta llengua, com *Watt*, que descriu com «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, a Lake, 1984: 75). Després de *Watt*, Beckett escriurà les seves ficcions en francès. No estava satisfet amb la infinitud de l'anglès i la diversitat de les seves expressions idiomàtiques, així que va passar-se al francès. Una explicació pel canvi de llengua és que Beckett, com a estudiant de francès, era més conscient de la llengua francesa que un parlant natiu. L'adopció del francès a *La trilogia* canvia la seva manera d'escriure, la qual es torna senzilla i simple. Quan se li preguntava pel canvi de llengua, Beckett replicava que per a ell, com a irlandès, el francès representava una forma de debilitat en comparació a la seva llengua materna. Beckett criticava l'anglès, en el qual les paraules «mirror themselves complacently, narcissus-like» (Beckett a Bair, 1978: 67). L'ús del francès és un intent d'escapar de les limitacions que trobava a la seva pròpia llengua materna. La subversió de les formes narratives tradicionals el porta a desenvolupar una expressió lingüística diferent. A partir d'una narrativa silenciosa, que suspèn els components convencionals de l'acció narrativa, mostra que l'escriptura original ja no és possible. Aquest procés de descomposició comença quan Beckett passa a

utilitzar el francès com a eina de representació literària. L'anglès semblava oferir, tan sols, metàfores mortes i jocs de paraules irònics; mentre que el francès, el qual es revolta contra les convencions retòriques, li permetia explotar els canvis de registre a partir de repeticions i parataxis. *Three Dialogues* evidencia que Beckett estava, deliberadament, «rejecting an art that pretends to be able» (Beckett, 1965: 139). La seva postura principal és que no hi ha res a expressar ni res amb què expressar-ho.

L'experimentació lingüística s'ocupa del buit com a condició prèvia a les dinàmiques textuais. Genera una expressió amb significat a partir de manipulacions, no d'articulacions evidents. El llenguatge és un sistema de sons desproveïts de contingut. Aquesta incertesa porta a Beckett a elaborar un estil d'escriptura indirecte, en el qual la paraula no indica la cosa. El «jo» parlant no s'adona del que ha dit o del que havia volgut dir: «What was it I just wanted to say? No matter, I'll say something else, it is all one» (Beckett, 1979: 270). Els comentaris de Molloy sobre el llenguatge mostren una preocupació per les seves propietats intercanviables i lúdiques. Les paraules mai són suficientment definitives per a transmetre amb precisió la perspectiva del narrador. En altres paraules, el narrador no crea el seu propi llenguatge, sinó que manlleua o imita el que s'ha dit anteriorment. L'interès de Beckett pel fracàs és evident a *Proust*, obra en què rebutja el realisme en la ficció i en què descriu el fracàs com «the nullity of extracircumferential phenomena» (Beckett, 1965: 65). *La trilogia* persegueix el que la narració no pot capturar, que és bàsicament la impossibilitat de representació del silenci. És un conjunt antitètic de veus, noms, personatges, discursos i figures, «a gallery of moribunds» (Beckett, 1979: 126). L'escriptura intenta omplir el buit; un buit que és el tema principal de la literatura del segle xx. Beckett anuncia: «I'm dealing with something other artists have rejected as being by definition outside the realm of art... the zone of being» (entrevista de Shenker a Beckett, *New York Times*, 6 de maig de 1956, secció 2, pàg. 1 i 3). El que vol demostrar és el significat del buit com un text susceptible de ser escrit. Beckett representa alguna cosa que no pot ser transmesa per narratives lineals. En vista d'això, la representació narrativa ha de ser inevitablement una mentida. L'escriptura impotent restaura el seu lloc al silenci. Molloy declara que «to restore silence is the role of objects» (Beckett, 1979: 87). Això suggereix que la creació literària té lloc en solitud. Els herois de Beckett no viuen dins d'una situació estable i unificada. La preocupació essencial de Beckett era la inclinació al dubte de la seva pròpia existència i la consciència de no haver nascut mai. Beckett ataca la impossibilitat de l'home de conèixer-se a si mateix. Considera que la funció de l'artista és l'exploració de si mateix, tal com va dir a John Gruen: «When man faces himself, he is looking into the abyss» (Beckett a Gruen, 1969: 108).

L'obligació d'expressar està relacionada amb el silenci. El text que no té res a expressar es troba amb la necessitat d'expressar. *The Unnamable* està suspès entre la falta d'expressió i l'obligació d'expressar, la compulsió per continuar escrivint tot i que escriure no és més que un record imaginari. El protagonista creu que és millor seguir dient bla, bla, bla ja que l'«ell» de la història que narra «[is] preventing me from saying who I was, what I was» (Beckett, 1979: 303 i 309). L'obligació d'expressar és l'únic element positiu dins de la negativitat que l'envolta i aquesta compulsió es veu acompanyada amb un rebuig a acceptar una veu narrativa segura. L'obligació al·ludeix a la impotència, tal com declara l'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). L'Innombrable anuncia que la veu 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 narració esdevé il·lògica, compulsiva i repetitiva, però no serà rebutjada. Les últimes paraules de l'Innombrable confirmen la necessitat de dur-la a terme:

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).

L'obligació instantània i la falta de motivació narrativa donen a l'escriptura de Beckett una dualitat dinàmica que rememora una història ja passada, desplaçant-la endavant. Moran diu: «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). De manera molt semblant, Beckett teixeix i desteix fins a devorar la pàgina, no amb indiferència tal com proposa Moran, sinó amb una angoixa 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 dinàmica de Beckett transmet «la literatura de la no paraula», en què tant el llenguatge com la narrativa estan manipulats deliberadament per a superar les limitacions de la representació artística. La zona de la «no paraula» crea la seva pròpia narrativa i el seu propi llenguatge, els quals obren noves possibilitats per al gènere novel·lesc. Beckett va revelar 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 narrativa de la no paraula és una narració còmica que inverteix les convencions narratives, l'estatus dignificat de la novel·la i l'autoritat de l'escriptor. Els lectors experimenten un text que fracassa com a novel·la. De fet, gran part de qualsevol resposta a les narratives calidoscòpiques ha de ser el reconeixement de la seva estranyesa, les seves incongruències i confusions. La desintegració i la metamorfosi persistents de *La trilogia* boicotegen la seguretat d'una narrativa lineal.

Beckett crea la seva «literatura de la no paraula» fent un ús extensiu dels espais tancats: àtics estrets, gàbies, presons i cel·les encoixinades d'hospitals psiquiàtrics, els quals confinen els cossos dels personatges. *La trilogia* presenta personatges immòbils que, dins d'una habitació, creen històries per a passar el temps: Molloy amb croses, Malone al llit i l'Innombrable clavat dins d'un test. Però Beckett es conté a l'hora de presentar els últims estats de demència. Quan l'Innombrable sent que ja no pot distingir més entre realitat i imaginació, esdevé conscient de la coexistència de les dues possibilitats. L'Innombrable s'esforça per a trobar-se a si mateix dins del temps i de l'espai, però fracassa pràcticament cada vegada que intenta descriure l'espai:

“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).

També expressa la mateixa inseguretat amb el temps:

“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 aquests espais confinats, la visió falla i hi ha poca llum. L'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).

Finalment, doncs, la narració i l'espai d'acció no poden mesurar-se o quantificar-se. Els personatges de Beckett ocupen un buit ontològic que dona lloc a narratives i veus carnavalesques. Beckett associa la immobilitat amb la falta de coneixement i de raó genuïns. Malone admet: «I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing» (Beckett, 1979: 171). L'escepticisme ontològic és evident quan Malone compara la seva

pròpia actitud davant de la vida amb la d'altres persones:

“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).

Es nega mobilitat als personatges estàtics, però se'ls permeten els actes entrelaçats de recordar i narrar. Anar teixint records dins d'una narrativa compon i descompon el text instantàniament, tal com passa dins de la doble narrativa de Molloy. Tot i que *La trilogia* usa les tècniques del flux de consciència i el monòleg interior i tot i que és superficialment il·lògica, «aquesta narrativa evocadora» no està relacionada amb el concepte surrealista de l'escriptura automàtica, ja que en l'escriptura evocadora de Beckett hi ha una recerca. Malone i l'Innombrable associen l'escriptura amb una recerca, i Moran i Molloy associen aquesta recerca amb el passat. Molloy recorda un passat vívid anant amb bicicleta i Moran recorda quan ell podia caminar i córrer. Beckett desenvolupa significats dinàmics a partir de condicions estàtiques. Els personatges estàtics són capaços de despertar la curiositat dels lectors a partir del «principi de parsimònia» de l'Innombrable, que reflecteix el mètode literari de Beckett. L'escriptor redueix els seus personatges fins que deixa un sol narrador sense nom en busca d'una identitat. *The Unnamable* comença i continua de manera incoherent, però aquesta incoherència és controlada per Beckett. Fins al final de la història de Malone, i al principi de la perspectiva de l'Innombrable, Beckett imposa l'autenticitat personal sobre l'existència. Si Malone fracassa dins de la seva pròpia ficció, hi ha una oportunitat de sobreviure a l'escriptura de l'Innombrable, que reestructura la ficció de Malone: «I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here» (Beckett, 1979: 136). Beckett i els seus «jos» successius «fail to carry me into my story... into the silence» (Beckett, 1979: 265). La inspiració de Beckett és recuperar experiències passades i això justifica els records perdurables. El so que podria semblar irrellevant per al text és essencial per a desencadenar records. La consonància entre l'escriptura i la memòria és crucial per a vincular la narració amb el discurs humà. La preocupació de l'Innombrable per les paraules el condueix a descobrir una veu 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).

Dins d'aquesta veu, «the same words recur and they are your memories» (Beckett, 1979: 293). L'Innombrable busca descobrir una

veu que adequï les seves paraules a les seves intencions: «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). Finalment, el llenguatge és «transformed, momentarily, perhaps because of the memories that motion revives» (Beckett, 1979: 70).

Per concloure, direm que la ficció dinàmica de Beckett funciona com una severa crítica al llenguatge i a la literatura, sense que això impliqui la pèrdua de tots els valors i les creences positives, sinó que suggereix el contrari, una dimensió transformadora que la crítica no sol apreciar. Beckett no hauria d'estar considerat com un oponent negatiu a la tradició literària ja que, a les seves ficcions autònomes, els elements seriosos confronten el seu absurd i el resultat és una revitalització positiva de la novel·la, que la torna a situar dins d'un context literari dinàmic. *La trilogia* revela que la ruptura de l'aliança tradicional entre la literatura i els ordres del coneixement produeixen un tipus de text que hauria de ser l'expressió que no hi ha res a expressar. Però a partir de l'ús de veus i narratives trivials, Beckett hi confereix una connotació seriosa que oscil·la entre el no-res i la plenitud de significat. El rebuig de la progressió és un principi estructural sistemàtic. Mentre que el text realista s'esforça a donar una impressió de coherència, les narratives i els discursos fallits de Beckett prenen la direcció contrària, la d'una anarquia perpètua que cap narració no podrà controlar.

Bibliografia

- 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.