

SAMUEL BECKETT AND THE TEXTUAL DYNAMISM OF FAILURE

Hana Fayeز Khasawneh

Yarmouk University

hanafkhasawneh@hotmail.com

Recommended citation || KHASAWNEH, Hana Fayeز (2013): "Samuel Beckett and the Textual Dynamism of Failure" [online article], 452ºF. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 128-143, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mis-hana-fayeز-khasawneh-orgnl.pdf >

Illustration || Barbara Serrano

Article || Received on: 14/06/2012 | International Advisory Board's suitability: 10/12/2012 | Published on: 01/2013

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



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.

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. The poetics of Beckett's literary failure allows the unpresentable to become perceptible in a dynamic form of writing that oscillates between erasure and rewriting and between proposition and retraction, displaying an aesthetic autonomy. Simultaneity pervades *The Trilogy* through aporia: an obligation to write stories and yet a lack of motivation. This recursive oscillation is similar to "the cyclic dynamism of the intermediate" (Beckett, 1983: 29) that generates endless possibilities. *The Trilogy* pursues that which narration cannot capture, namely nothingness and emptiness. Beckett's artistic faith is that given the absence of meaning, writing continues and the voice carries on speaking. The core texture of *The Trilogy* presents what is absent: a negativity that is not nothing or emptiness. It is true that readers do not recognise clear ideas in the book, but ideas are recognisable by dramatising themselves in a recursive form behind nothingness. In *Waiting for Godot*, what interests the reader is what does not happen and what fails to happen. Beckett finds consolation in nothingness, directing his innovative literary writing to the act of waiting that transgresses the significance of dramatic action itself. What the characters actually do, even when they talk about waiting is not waiting but something else. Beckett portrays waiting not as a void action but as an abstract presence on the stage. Failure displays itself in the reduction of action and the renunciation of any dramatic conflict. Beckett's reductive drama contradicts Aristotle's theory of traditional drama that imitates a dramatic action. Beckett's drama imitates an inaction that paradoxically reveals the insignificance of dramatic action. It is for that reason that Beckett's characters form a model of an odd society and a set of insignificant interactions. Such a model no doubt fails to express any significant experience but it can express entirely the reality of these absurd individuals.

In a modernist world where everything is doomed to fail, Beckett finds consolation in incompetence. Beckett remarked to 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 in Kenner, 1973: 76). The motif of nothingness dominates Beckett's drama, notably in *Endgame* and *Waiting for Godot* where the main characters are reduced to empty personae who occupy tiny places. Hugh Kenner describes Beckett as a stoic comedian of the impasse: "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 accepts absurdity as 'nothingness' becomes the only meaning. Existential absurdity is Beckett's starting point for formal innovation. Beckett's aesthetic autonomy displays a positive negation of meaning that is dramatised by a dynamic form of writing: "form

overtakes what is expressed and changes it" (Beckett, 1965: 98). Commenting on Beckett's *Endgame*, Theodor Adorno highlighted the 'organised meaningfulness' of Beckett's drama, wherein the negation of meaning assumes a form. Adorno held that

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 meaningfulness and that's why this should not be allowed to be reclaimed as a positive meaning (Adorno, 1997: 220-21)

In *Molloy*, we see "a form fading among fading forms" (Beckett, 1979: 17). Form in modernist literature is a problematic dilemma, as it is unclear what counts as a work of art and how to judge these fragmented productions. *The Trilogy* with its kinetic characteristics cannot attain a well-defined form. Malone states "the forms are many in which the unchanging seeks relief from its formlessness" (Beckett, 1979: 121). Beckett alluded to the conjunction between syntax and meaning when he revealed to Lawrence Harvey that the perfect expression of being is an ejaculation. Beckett said, "What do you do when 'I can't' meets 'I must'? ...At that level you break up words to diminish shame" (Beckett in Harvey, 1970: 211). Attempting to convey an imitative style of the content is apparent in Beckett's *Murphy*, which describes the rocking-chair trances: "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). The conclusion of *The Trilogy* "I can't go on, I'll go on" (Beckett, 1979: 285) demonstrates that narrative and style will go on, though this continuity will not apply normal syntax and language. The reluctance to end reveals that silence cannot be attained. *The Trilogy* proves the impossibility of escaping language into silence. The Unnamable describes himself as a balloon filled with other voices that say decisive words. This is a determination not to give up. Silence is a paradoxical stage because the desire for silence is a desire that is maintained in speaking. *The Trilogy* grants a voice and a story to the speakless silence, contrary to the view of Maurice Nadeau who mistakenly claims that Beckett has nothing to say and that the void justifies the repetition of the same plot in *Molloy*, *Murphy*, *Malone Dies* and *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 in Esslin, 1986: 36).

Impotence and ignorance signal the destruction of the traditions and values of Western culture, which Beckett perceives in terms of a fundamental crisis in communication. *The Trilogy* proclaims an art

of non-representation in order to arrive at reality through an indirect representation. At first glance, the failure of art implies that art is irrelevant and impossible, as it fails to seize reality. But failure is not negative, as the impossibility of statement is an assertion of the creativity of the artist. Beckett is driven by the fact of being an artist to create in art that which cannot be and which is not because as soon as it is realised in literary and linguistic terms it ceases to be itself and consequently it must fail. *The Trilogy* is a fulfilment of Beckett's dream of an art that is "unresentful of its unsuperable indigence... an impoverished painting, authentically fruitless, incapable of any image whatsoever" (Beckett, 1965: 97). Unresentful art is also "proud for the farce of giving and receiving," proud for "the puny exploits of the classic text" (Beckett, 1965: 103 and 112). In *The Trilogy*, Beckett abandoned English and the realistic setting in favour of interwoven narratives and voices that move towards the solitude culminating in the unnamed narrator. It manipulates the names and identities of characters.

The names of Beckett's characters sparked off considerable speculation because they present the untranslatable as they move freely from one linguistic location to another. Beckett's Irish names that appear in a French context [Molloy, Moran and the Unnamable] illustrate this statement best. What is peculiar about Beckett's names is that they are empty of meaning but inexhaustible in their potential for interpretation as they move from one language to another. The name Molloy does not have the same status in French as in English and it is the impossibility of translating the effect of the name in English that renders the name untranslatable. Eventually, names acquire a paradoxical status. Though untranslatable, names pass from one language to another. They are part of language but can live independently. Moreover, names explicate the paradoxical relationship between literature and language because literature is based on both autonomy and servitude. No literary text can survive without the language in which it is presented but it is possible for the text to have been written in another language: French. This clash is related to the paradoxes of translation that occupy a dual life between English and French. Readers cannot say with confidence to what language the name belongs or to whom it refers. Many of Beckett's characters had either 'M or W' as the first initial: Murphy, Molloy, Malone, Macmann, Moran, Watt and Worm end up with no identity. These names are confused with each other to the point that characters melt together into one figure, the unnamable. The names of Molloy, Malone and the Unnamable function as names and titles and alert readers to the complexities behind these names and titles. Subsuming the three titles under '*The Trilogy*' has been adopted and welcomed by Beckett scholars. This adoption suggests the difficulty of assigning a homogeneous unity to the book. Although the titles share the same pattern of isomorphic order and they seem to be narrated

by separate narrators, they raise the view that a single narrator under the guise of various names narrates the three novels. Molloy might refer to the first person narrator or the third person character, and the same indeterminacy is applicable to *The Unnamable* where it is impossible to decide from the form of the title whether the referent is animate or inanimate, masculine or feminine. Eventually, readers are left with the flux of words in which naming becomes impossible.

The Trilogy aims to take literature away from "that stale path, to bore one hole after the other" in a language that Beckett describes as "a veil and a mask until that which is cowering behind it, whether it be something or nothing, begins to flicker through" (Beckett in Harvey, 1970: 434). Molloy's and Moran's failure results from the inadequacy of writing as a means of expression. Beckett openly declared that "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 in Mercier, 1962: 36). Nonsensical in themselves, incompetence and ineptitude assume possible narrative representation and communication. In Molloy's terms, we are distracted by "a penury," the opposite of that "profusion" (Beckett, 1979:34), where the novelist offers his/her readers less than what they expect. The incongruous stories reverse the conventional relation between narrator and reader. Beckett's narrators refuse to assume the reader's recognition. They no longer assume "a receiver desirous of information" (Beckett, 1976: 163). The narrator slows the narrative down, hampers the operations by which the reader attempts to grasp its logic and to follow what is being said. This is equally true of the structure of *The Trilogy's* narrative itself. *The Unnamable* is aware of the incertitude but he must go on.

Failure introduces purpose into art. It does not suggest the non-existence of meaning but a peculiar inclination towards the deficiency of reason. Molloy is determined to persist in folly, as he believes that some wisdom lies within such fruitless endeavour. Molloy and Moran perceive their lives as a series of pursuits renounced in frustration. Impotency renders narrative as an incidental and simultaneous act. In Molloy's and Moran's writing, there is a constant concern with narrating and telling stories. Molloy writes pages for an anonymous authority and Moran is writing reports in response to Youdi's instructions. Writing for Malone is a way of objectifying words in order "to know where I have got to" (Beckett, 1979: 208) and "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).

Beckett's writing is a response to the obligation to write impotently about nothing. Characters obey the imperatives of mysterious prompters and voices: Molloy's quest for his mother and Moran's search for Molloy. Molloy states: "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 already insisted that there was no other alternative to the artist:

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).

The characters of *The Trilogy* challenge the governing values and this challenge advocates ignorance. They replicate their author who disavowed rationality and embraced unknowing. Ignorance is necessary to discard the established frames and to introduce a comic relief. Molloy states that:

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).

Impotence slips out of scepticism into creativity and knowledge. Beckett was dissatisfied with the limitations of artistic power that is based on the harmony between subject and object. He uses words to "clinch the dissonance between the means and their use" (Beckett, 1972: 172). Beckett informed Lawrence Harvey that *The Trilogy* is "a demonstration of how work does not depend on experience—[it is] not a record of experience" (Beckett in Harvey, 1970:312). What emerges from this comment is that Beckett's writing is definitely Irish, weaving incongruous elements into a unified structure. Ireland is defined through its contraries and antitheses. Beckett informed Tom Driver that:

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).

The artist's task is to find a form that accommodates the chaos, a task that opposes classical art where all is settled. Art in general declined the expression of failure and chaos. It realised that to admit chaos and nothingness was to jeopardise its dignified status. *The Trilogy* maintains an ambivalent attitude that paradoxically admires and distrusts art. Beckett recognises the principle that modern man's

life is a mess and confusion and he has the obligation to express this chaos. Yet to admit chaos into art is to endanger the dignified nature of art since the mess is the opposite of form. *Watt* develops a negative form that accommodates chaos into art without reducing chaos to a form. To find a form that accommodates chaos entails reversing the whole set of narrative conventions. The appropriation of a form that accommodates the mess means obeying the modernist motto 'to make it new' that refuses the traditional narrative conventions. Beckett's failure is an artistic form that admits chaos. Beckett states: "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 in Driver, 1979: 21-25).

Failure permits the writer to drop all distinctions and to develop a subjective technique for explaining things. Reality is attained through disharmony, which is a surrealist version of realism. Beckett's attempt to articulate by means of antitheses and contraries corresponds with André Breton's claim that opposites must not be perceived as contradictions. Beckett's autonomous narrative takes shape according to the psychic surrealism of Breton and Apollinaire in which reality is seized in disparity. Murphy's reactions to his new job in an insane asylum simulate a psychotic narrative:

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 dunghill 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).

A psychotic narrative is different from the chaotic hysterical narrative. Whereas Breton engages in disoriented activities, Beckett imitates irrational thought by counting games and arranging biscuits. Beckett calls attention to the surrealist aspect in his work through the special term 'dead imagination' that marks a trance state and a condition of hectic morbidity. Feelings of displacement and alienation immerse Beckett in a middle position between Irishness and Englishness. The indeterminacy of narratives and the refusal of a dominant narrative voice are related to a colonial erasure of Irish history and identity.

Beckett sought a new form of art in which failure and impotence enjoy an objective representation and subjective expression. It is not enough to perceive Beckett's rejection of forms of competence unless

we show that in Beckett's case incompetence and ineptitude manifest themselves as sources of artistic creation. Beckett's welcoming of impotence reveals the failure of art itself as *The Trilogy* resists the refined literary forms. Beckett explores areas that art fails to explore: areas of muteness, failure and incompetence. Failure assaults artistic representation by investigating the antitheses of success and failure. This dynamic antithesis renders Beckett's writing circular without finality and thus the text oscillates between erasure and rewriting. The language of *The Unnamable* is an endless series of antitheses, paradoxes and contradictions, "a frenzy of utterance" (Beckett, 1979: 275). Beckett begins the second part of *Molloy*: "It is midnight. The rain is beating on the windows" and ends it with, "It was not midnight. It was not raining" (Beckett, 1979: 55 and 162).

Related to the failure of art is Beckett's endeavour to represent "the literature of the unword" (Beckett, 1983:173). The linguistic failure in *The Trilogy* failed to name or to describe. Beckett sought to avoid the linearity of language and to concentrate on the unnamable. The numerous references to painting and sculpture function as ironic evasions of linguistic limitation as the narrator in *More Pricks Than Kicks* admired "the integrity of the faint inscriptions of the outer world" that achieve "considerable satisfaction from his failure to do so in language" (Beckett, 1972: 38) renders the failure of language. Watt uses language as though there is no relation between the signifier and the signified, demonstrating the contradiction of which literature is capable. For Watt this is a puzzling and painful experience: "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). This is a pattern of linguistic disintegration. Resorting to French that has no style is also a form of linguistic disintegration. Language is no longer trying to embrace reality, but in Watt's words is "language commenting language" (Beckett, 1976: 65). Beckett was not concerned with ideas but with the shape of ideas on paper. He declared: "I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them.... It is the shape the matters" (Beckett in Hobson, 1956: 153). *The Trilogy* infuses form and content. It seeks to devise an imitative form where form and content disintegrate into meaninglessness and formlessness. Beckett praised Joyce's *Work in Progress* for the identification of form and content: "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).

The Trilogy occupies a state of 'an existence by proxy' that eliminates the borders between subject and object and between form and content. This flux state minimises the narrative where the displaced

characters dispose the means for telling stories. The Unnamable occupies a spaceless place that disposes linguistic forms. However, such a closed field pays attention to specification and detail. The urge to identify things as they become apparent to the senses is part of Beckett's aesthetic endeavour. His characters list in detail the perception of various objects through vision or touch. Malone identifies things that seem inconsequential to the ordinary person although this identification acquires a strange sort of importance to him. The elusive stub of the pencil is a good illustration of this: "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). The characters illustrate that the act of seeing, feeling and touching familiar objects is as creative as the intuitive responses. Sensual elements generate unfamiliar texts and new forms. The sentences in *The Trilogy* are reduced to a minimal semantic range while the linear narrative is reduced to a recursive vibration that is close to music. In a letter to Axel Kaun, Beckett establishes a parallel between his endeavour of destroying "that terribly arbitrary materiality of the word-surface" and the music of Beethoven where "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). The superiority of music indicates Beckett's divergence from the linguistic tradition. Music is not verbal and does not rely on the restraints of words and language. Paradoxically speaking, music is unintelligible and inexplicable, as it cannot be expressed otherwise. Beckett is in line with the modernist tradition practised by Mallarmé and Eliot that appropriates musical form and musical self-sufficiency. Beckett experiments with this musical ambition and exploits its comical potential. Initially, Beckett proposes a parallel between literary characters and musical notes to develop a melodic book, but he reveals later that some of his characters cannot be reduced to melodic units. This reveals the inadequate analogy between character and music. Rather Beckett claims that realism must be grounded in a variable subject confronting an unstable object. This iterative text emerges as a series of stops and starts and dribs and drabs. The result of this performative recursion is the innovative representation of the unrepresentable. This dynamic circularity suggests that things are in a constant state of motion without ending. In *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Beckett wrote that the work "is a series of pure questions" (Beckett, 1983: 56). Beckett's "stylelessness..., the pure communication" (Beckett in Knowlson, 1996: 239) is free from the connotative scale of language and it remains the same whether it is published in English or French. Related to Beckett's French is the controversial issue of translation. In one sense, translation is a repetition and re-working of the same work that has already been done.

Every text has a double existence in two languages and two different places in Beckett's chronology, to the extent that it is difficult to assign an order of composition. Beckett's experience with French resulted from his translation exercises and writing that began in 1945. *Molloy* is a flux text that flows by the association of ideas. There is a wavering between 'Molloy' and other words present in the text, "malin, molys, amollir and of course Moran" (Beckett, 1979:132 and 146). Beckett did not abandon English entirely as he wrote certain texts in English, such as *Watt*, which he describes as "an unsatisfactory book. Written in dribs and drabs, first on the run, then of an evening after the clodhopping, during the occupation" (Beckett's letter to George Reavey in Lake, 1984:75). Beckett's fiction after the completion of *Watt* is written in French. Beckett was not content with the infinitude of English and the diversity of its idioms, so he turned to French. One explanation for the switch to French is that Beckett as a student of French was more conscious of the French language than a native speaker. Beckett's adoption of French in *The Trilogy* changed his writing style, which became uncomplicated and simple. When Beckett was asked why he switched from English to French, he replied that for him, being an Irishman, French represented a form of weakness by comparison with his mother tongue. Beckett criticised English as a language in which words "mirror themselves complacently, narcissus-like" (Beckett in Bair, 1978: 67). The use of French is an attempt to escape the restrictions encountered within one's native language. The subversion of traditional narrative form leads to the rise of a different type of linguistic utterance. By producing a silent narrative that lacks the conventional components of story-telling, the silent narrative demonstrates that original writing is no longer possible. Beckett began this process of decomposition when he turned to French as a literary medium of representation. English seemed to offer Beckett dead metaphors and ironic puns while French that revolts against rhetorical conventions exploited the shifts in register by repetition and parataxis. *Three Dialogues* makes it clear that he was deliberately "rejecting an art that pretends to be able" (Beckett, 1965, 139). Beckett's principal stance is that there is nothing to express and nothing with which to express.

Linguistic experimentation is concerned with the void as a precondition for textual dynamics. It fulfils a meaningful expression through manipulations rather than overt articulations. Language is a system of sounds devoid of content. This uncertainty prompts Beckett to devise an indirect style of writing because the word does not indicate the thing. The speaking 'I' does not realise what it has said or had wanted to say: "What was it I just wanted to say? No matter, I'll say something else, it is all one" (Beckett, 1979: 270). Molloy's comments about language show his preoccupation with its playful and interchangeable features. Words are never definite enough to convey the narrator's insight precisely. In other words,

the narrator does not create his language but borrows or mimics what has been said before. Beckett's appeal to failure is apparent in *Proust*, which rejects realism in fiction and in which he describes failure as "the nullity of extracircumferential phenomena" (Beckett, 1965: 65). *The Trilogy* pursues what the narration cannot capture; namely the unrepresentability of silence. It represents an oxymoronic collection of voices, names, characters, discourses and figures, "a gallery of moribunds" (Beckett, 1979: 126). Writing attempts to fill the void, which is a prominent theme in twentieth-century literature. Beckett announces: "I'm dealing with something other artists have rejected as being by definition outside the realm of art ... the zone of being" (Beckett's interview with Shenker, *New York Times*, 6 May 1956, section 2, pp.1 and 3). What Beckett intends to show is the significance of the void as a writerly text. Beckett conveys something which cannot be conveyed by linear narratives. In light of this, narrative representation must inevitably be a lie. Writing impotently restores silence. Molloy declares that: "to restore silence is the role of objects" (Beckett, 1979: 87). This suggests that literary creation takes place in solitude. Beckett's heroes do not live in a stable and unified situation. Beckett's basic concern in regard to existence was an inclination to doubt its existence and the awareness of not being born. Beckett attacks the inability of man to know himself. He perceives the artist's function as an exploration of the self, as he told John Gruen: "When man faces himself, he is looking into the abyss" (Beckett in Gruen, 1969: 108).

Related to silence is the obligation to express. The text that has nothing to express finds itself under the necessity to express. *The Unnamable* is suspended between the lack of expression and the obligation to express, the compulsion to continue writing although writing is an imaginary record. He speculates that it is better to keep saying "babababa" for the 'he' in the stories he tells: "preventing me from saying who I was, what I was" (Beckett, 1979: 303 and 309). The obligation to express is the only positive element within the surrounding negativity and this compulsion is accompanied by a refusal to accept an assured narrative voice. Obligation alludes to helplessness as the Unnamable declares: "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). The Unnamable announces that Mahood's voice "will disappear one day, I hope, from mine, completely. But in order for this to happen I must speak, speak" (Beckett, 1979: 297). Narration becomes illogical, compulsive and repetitive but not to be declined. The Unnamable's last words confirm the necessity of carrying it out:

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).

The instant obligation and the lack of narrative motivation offer Beckett's writing the dynamic duality of recalling a story backward and moving it forward. Moran says: "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). Similarly, Beckett weaves back and forth and devours his page, not as Moran claims, with indifference, but with an innovative anguish, "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).

Beckett's dynamic prose conveys 'the literature of the unword' where both language and narrative are intentionally manipulated to overcome limitations of artistic representation. The zone of 'the unword' devises its own narrative and language that opens new vistas for the novel genre. Beckett revealed to Georges Duthu it that:

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).

The narrative of the unword is a comic narrative that reverses narrative conventions, the dignified status of the novel and the authority of the writer. Readers experience a text that fails as a novel. Indeed, an integral part of any response to the kaleidoscopic narratives must be a sense of their awkwardness, their incongruities and disarray. The persistent disintegration and metamorphosis in *The Trilogy* undermine the security of a linear narrative.

Beckett conveys his 'literature of the unword' by the extensive use of closed spaces: narrow attics, cages, prisons and the padded cells of a mental asylum that confine the characters' bodies. *The Trilogy* presents motionless characters lying in a single bedroom and creating stories to pass time: Molloy on crutches, Malone in bed and the Unnamable stuck in a pot. But Beckett refrains from presenting the final stages of insanity. When the Unnamable feels that he can no longer distinguish between reality and imagination, he becomes aware of the coexistence of the two possibilities. The Unnamable is intent on locating himself in space and time but he indicates his spatial failure at almost every turn: "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). The Unnamable expresses the same insecurity about time: "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). In such confined spaces, vision fails and there is little light. The Unnamable reflects that "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).

Eventually, narration and the place of action cannot be measured or quantified. Beckett's characters occupy an ontological void that stages carnivalesque narratives and voices. Beckett associates immobility with the lack of genuine knowledge and reason. Malone admits: "I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing" (Beckett, 1979: 171). Ontological scepticism is apparent when Malone contrasts his own attitude towards life with that of other people: "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). The motionless characters are denied locomotion but left with the interwoven acts of recollection and narration. Weaving memories into a narrative instantly composes and decomposes the text, as in Molloy's double narrativity. Though *The Trilogy* applies the techniques of stream of consciousness and interior monologue, 'such reminiscent narration' despite its surface illogicality is not related to the surrealist notion of automatic writing, as Beckett's reminiscent writing pursues a quest. Malone and the Unnamable associate writing with a quest and Moran and Molloy associate this quest with the past. Molloy recollects a vivid past on a bicycle crawling and rolling and Moran recalls a time when he was a walker and a runner. Beckett develops dynamic meanings out of static conditions. The static characters are capable of stirring readers' curiosity through the Unnamable's 'principle of parsimony' that reflects Beckett's literary method. Beckett reduces his characters until we are left with the nameless narrator with his quest for an identity. *The Unnamable* starts and continues in incoherence but such incoherence is controlled by Beckett. Towards the end of Malone's story and the beginning of the Unnamable's perspective, Beckett imposes personal authenticity upon existence. If Malone fails in his own fiction, there is a chance of survival in the Unnamable's writing that re-structures Malone's fictions: "I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here" (Beckett, 1979: 136). Beckett and his successive 'I's' "fail to carry me into my story...

into the silence” (Beckett, 1979: 265). To recover past experience is Beckett’s inspiration and this justifies the enduring memories of the narrative voices. The sound that might seem irrelevant to the text is essential to trigger memories. The consonance between writing and memory is crucial to link the narrative to human speech. The Unnamable’s concern with words leads him to discover a neutral voice

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).

Within that voice, “the same words recur and they are your memories” (Beckett, 1979: 293). The Unnamable seeks to discover a voice that accommodates his words to his intentions: “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). Eventually, language is “transformed, momentarily, perhaps because of the memories that motion revives” (Beckett, 1979: 70).

To conclude, Beckett’s dynamic fiction is a severe critique of language and literature, which does not entail the loss of all positive values and beliefs but on the contrary it suggests a transformative dimension that is not appreciated by critics. Beckett should not be considered a negative opponent of the literary tradition, for in his autonomous fiction, serious elements confront their meaninglessness and the result is a positive revitalisation of the novel by resituating it within a dynamic literary context. *The Trilogy* reveals that the break from the traditional alliance of literature and orders of knowledge produces a type of text which would be the expression that there is nothing to express. But through using trivial voices and narratives, Beckett invests them with serious overtones that oscillate between nothingness and purposefulness. The refusal of progression is a systematic structuring principle. Whereas the realist text strives to give the impression of coherence, Beckett’s failed narratives and discourses take the opposite course of perpetual anarchy that no narrative can ever bind.

Works cited

- 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.

SAMUEL BECKETT Y LA DINÁMICA TEXTUAL DEL FRACASO

Hana Fayeز Khasawneh

Yarmouk University

hanafkhasawneh@hotmail.com

Cita recomendada || KHASAWNEH, Hana Fayeز (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-fayeز-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 mecedores: «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 cowering 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 dunghill 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.

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 balanç: «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'estatut 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.

SAMUEL BECKETT ETA PORROTAREN TESTU- DINAMISMOA

Hana Fayeز Khasawneh

Yarmouk University

hanafkhasawneh@hotmail.com

Aipatzeko gomendioa || KHASAWNEH, Hana Fayeز (2013): "Samuel Beckett eta Porrotaren Testu-Dinamismoa" [artikuluaz linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 128-144, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mis-hana-fayeز-khasawneh-eu.pdf >

Ilustrazioa || Barbara Serrano

Itzulpena || Edurne Aldasoro

Artikuluaz || Jasota: 14/06/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 10/12/2012 | Argitaratuta: 01/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honen aldarria da Samuel Becketten *The Trilogy: Molloy, Malone Dies and The Unnamable* paradoxikoki porrotaren, ezinaren eta isiltasunaren arteko arte arrakastatsua dela. Beckettek bere duen idazkera anbibalenteak paradoxaren zigilua du lagun: ordena eta ordenarik eza, zentzua eta zentzurik eza. Beckettek ez du antitesi hauen arteko hauturik egiten, baina etengabe mugimenduan mantentzen ditu egituraketa dialektalaren atal modura. Faktore nagusia kontrajarritako bi muturren arteko jokoa da. Becketten idazkera anbibalentearen ezaugarri nagusia trukakortasuna eta testuen arteko harremanak dira.

Hitzak || Guztiahaltasuna | Dinamismoa | Porrota | 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.

Artikulu honen aldarria hau da: Samuel Becketten *The Trilogy: Molloy, Malone Dies and The Unnamable* paradoxikoki porrotaren, ezinaren eta isiltasunaren arteko arte arrakastatsua da. Becketten porrot literarioaren poetikak agerian ez dagoen hura hautemangarri bihurtzea bideratzen du idazkera molde dinamiko baten bidez, ezabatze eta berridazketaren eta proposamen eta atzera egitearen arteko kulunkan, autonomia estetikoa erakutsiz. Honela, bada, aporiaz betetzen du *The Trilogy*: istorioak idazteko obligazioa eta aldibereko motibazio falta. Behin eta berrizko kulunkatze hau «the cyclic dynamism of the intermediate»-aren parekoa da (Beckett, 1983: 29), aukera amaigabeak ematen dituena. *The Trilogy* narrazioak bere egin ez dezakeen hura bilatzen du, hau da, ezereza eta hutsunea. Becketten erronka artistikoa da adieraren absentsia emanik, idazkerak aurrera egitea eta ahotsak hitz egiten jarraitzea. *The Trilogy*ren egitura nagusiak ez dagoen hura erakusten du: ezer ez den negatibotasuna edo hutsarte. Izan ere, egia da irakurleek ez dutela ideia garbirik bereganatzen liburuan, baina ideiak bereiz daitezke, ezerezaren atzean ideia horiek modu errekurtsiboan dramatizatuz. *Waiting for Godot*en irakurleari gertatzen ez den hura eta porrot egiten duen hura da interesatzen zaiona. Beckettek bihotza arintzen du ezerezaren bidez, eta literatur idazkera berrizalea itxaroteko egintzara zuzentzen du, egintza dramatikoaren beraren adierari gaina hartuz. Pertsonaiek egiaz egiten dutena, baita itxarroteaz mintzo direnean ere, ez da itxarotea, beste zerbait baizik. Beckettek itxarotea irudikatzen du, ez egintza hutsal modura, eszenan presentzia abstraktua izango balitz bezala, baina. Porrota azaleratzen da ekintzak urrituz eta inongo auzi dramatikori uko eginez. Becketten drama urritzea Aristotelesen tradiziozko dramaren teoriari kontrajartzen zaio, zeinak ekintza dramatikoak imitatzen duen. Hain zuzen ere, Becketten dramak geldotasuna erakusten du, paradoxikoki ekintza dramatikoaren hutsalkeria agertzen du. Horrexegatik, Becketten pertsonaiek gizarte bitxiko eredu eta elkarreragin txikiko multzoa osatzen dute. Eredu honek, jakina, ez du inongo esperientzia adierazgarriren berri ematen, baina gizaki absurdo hauen errealtatea bere osoan adieraz dezake.

Guztia porrotera zuzendua dagoen mundu modernoan, Beckettek ezgaitasunean du kontsolazioa. Beckettek iruzkin hau egin zion Israel Shenkeri: «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 in Kenner, 1973: 76). Ezerezaren gaiak buru egiten du Becketten dramen, *End game* and *Waiting for Godot*en nagusiki, izan ere, horietan pertsonaia nagusiak izaki hutsera daude mugatuak, toki txikia hartzen dute. Hugh Kennerek Beckett inpasaren komiko gogor modura deskribatzen du: Beckettek ezgaitasun erabateko eta ez-kalkulatuaren kontzeptua garatzen du, eta sortzen duen artea «bereft of occasion in every shape and form, ideal as well as material» (Keneer, 1962: 76). Beckettek absurdoa

onartzen du, «nothingness» bihurtzen delarik adiera bakar. Absurdo existentziala da Becketten abiapuntua berrikuntza formala ekartzeko. Becketten autonomia estetikoak adieraren ukazio positiboa erakusten du, idazkera dinamiko bidez eszenaratzen duena: «form overtakes what is expressed and changes it» (Beckett, 1965: 98). Becketten *Endgame*z ari dela, Theodor Adornok Becketten dramak duen «organised meaninglessness»-a azpimarratzen du, zeinetan adieraren ukazioak eite bat hartzen duen. Adornok dio,

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).

*Molloy*ren, «a form fading among fading forms» ikusten dugu (Beckett, 1979: 17). Forma literatura modernoan arazo-ausia da, ez baitago garbi zer den artelana eta nola juzkatu zatikatutako ekoizpen hauek. *The Trilogy*yk, bere dituen ezaugarri zinetikoekin ezin dezake ongi zehaztutako formarik lor. Malonek dio «the forms are many in which the unchanging seeks relief from its formlessness» (Beckett, 1979: 121). Beckettek sintaxiaren eta adieraren arteko loturaz ziharduen Lawrence Harveyri izatearen adierazpen perfektua eiaikulazioa dela adierazi zionean. Beckettek esan zuen, «What do you do when “I can’t” meets “I must”?... At that level you break up words to diminish shame» (Beckett in Harvey, 1970: 211). Edukiaren imitaziozko estiloa adierazteko saiakera bistakoa da Becketten *Murphy* lanean, kulunkaulkiaren atakak deskribatzen dituenean: «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). *The Trilogyn* ematen duen ondorioak «I can’t go on, I’ll go on» (Beckett, 1979: 285) erakusten digu kontaketa eta estiloak aurrera egingo dutela, nahiz jarraikortasun honetan ez dituen ohiko sintaxia eta hizkuntza erabiltzen. Amaitzeko itzulinguruak erakusten du isiltasuna ezin daitekeela lor. *The Trilogy*yk frogatzen du ezinezkoa zaiola hizkuntzari isiltasuna saihestea. *The Unnamable*ky bere burua deskribatzen duenean, ahotsez betetako baloia balitz bezala azaltzen du, hitz erabakigarriak esaten dituzte. Ez etsitzeko erabakia da honakoa. Isiltasuna egoera paradoxikoa da, izan ere, isiltasuna izateko nahia hizketan adierazten den nahia da. *The Trilogy*yk boza eta istorioa ematen dizkio mintzorik gabeko isilpeari, Maurice Nadeauren ikuspegiari aurka jarrita, zeinak oker aldarrikatzen duen Beckettek ez duela ezer esateko eta hutsarteak *Molloy*, *Murphy*, *Malone Dies* eta *The Unnamable*ky argudio bera errepikatzea justifikatzen duela: «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 in Esslin, 1986: 36).

Ezintasunak eta ezjakintasunak mendebaldeko kulturaren tradizio eta balioen hondamena erakusten dute, zeina Beckettetik komunikazioan krisi sakon modura hautematen duen. *The Trilogy* irudikapen ezaren artea aldarrikatzen du, errealitate zeharkako irudikapenaren bitartez iristearren. Lehen begiratu batean, artearen porrotak erakusten du artea hutsala eta ezinezkoa dela, ezinezko baitzaio errealitatea neurtzea. Ordea, porrota ez da negatiboa, adierazpenaren ezintasuna artistaren sormenaren baieztapena den aldetik. Artista izatearen egitateak artean izan ez daitekeen hura eta ez dena sortzera darama Beckett, ezen literatura eta hizkuntzalaritza hitzetan gorpuzten den bezain laster, berau izateari uzten dio eta ondorioz, porrot egin behar du. *The Trilogy* Becketten amets baten konplimendua da, non artea «unresentful of its unsuperable indigence... an impoverished painting, authentically fruitless, incapable of any image whatsoever» den (Beckett, 1965: 97). Arte min-gaitza, berebat, «proud for the farce of giving and receiving, proud for the puny exploits of the classic text» (Beckett, 1965: 103; 112). *The Trilogyn* Beckettetik ingelesa eta errealismoa bertan beheara utziko ditu, bakardaderantz mugitzen diren elkarlotutako kontakizun eta bozen alde eginez, izenik gabeko narratzailearekin buru emanez. Pertsonaien izenak eta nortasunak maneiatzen ditu.

Becketten pertsonaien izenek espekulazio handia eragin zuten, izan ere, itzulezina irudikatzen dute, hizkuntza eremu batetik bestera askatasun osoz mugitzen dira. Frantses testuinguruan agertzen diren Becketten irlandar izenak irudikatzen dute ongien egoera hau (Molloy, Moran eta *The Unnamable*). Becketten izenak duten bitxitasuna da, adiera aldetik guztiz hutsik egonik ere, agorrezinak direla interpretatzeko duten ahalmenean, hizkuntza batetik bestera mugitzen direlako. Molloy izenak ez du estatus bera frantsesetik eta ingelesez eta izen horrek duen adiera ingelesera itzultzeko ezintasunak itzulezin egiten du izena. Azkenean, izenak paradoxa estatusa bereganatzen dute. Itzulezintasunaren bidez, izenak hizkuntza batetik bestera aldatzen dira. Hizkuntzaren atal dira, baina ezin daitezke independenteki bizi. Are gehiago, izenak literatura eta hizkuntzaren arteko harreman paradoxikoa argitzen dute; izan ere, literaturak biak ditu oinarri, bai autonomia, bai morrontza. Inongo literatur testuk ezin dezake biziraun antzeztua den hizkuntza hura gabe, baina litekeena da testua beste hizkuntza batean idatzia izatea: frantsesa. Gatazka hau itzulpenaren paradoxekin lotzen da, ingelesaren eta frantsesaren artean bizitza bikoitza betetzen du. Irakurleek ezin dezakete ziurtasun osoz baieztatu izena zein hizkuntzatakoa den edo nori dagokion. Becketten pertsonaia gehienek «M or W» dituzte hasierako hizki: Murphy, Molloy, Malone, Macmann, Moran, Watt eta Worm identitaterik gabe amaitzen dira.

Izen hauek elkarrekin nahasten dira, harik eta pertsonaiak figura bakar batean –izendaezina- urtzen diren arte,. Molloy, Malone eta The Unnamable izenek izen eta izenburu modura funtzionatzen dute eta irakurlea erne jartzen dute izen eta izenburu hauek berekin gordetzen dituzten zailtasunen aurrean. Hiru izenburuak “The Trilogy” izenburupean batzea onartu, eta bere egin dute Becketten ikertzaileek. Hori horrela egiteak liburuari bateratasun homogeneoa ematearen zailtasuna erakusten du. Nahiz izenburuek hurrenkera isomorfikoa duen patroia bera partekatzen duten, eta narratzaile ezberdinek kontatuak diruditen, narratzaile bakarrak hainbat izenen mozorropean hiru eleberriak kontatu dituelako ikusmoldea ematen dute. Molloyren narratzailea lehenengo pertsonan edo hirugarren pertsonako pertsonaia egon daiteke eta zehaztugabetasun bera ezar dakioke “The Unnamable”ri, zeinetan ezinezkoa den izenburutik beretik erreferentia biziduna edo bizigabea, arra zein emea den bereiztea. Finean, irakurlea hitzen itsasora lerratzen da, zeinetan izendatzea ezinezko bihurtzen den.

The Trilogy literatura «that stale path, to bore one hole after the other» helburua du, Beckettek «a veil and a mask» modura deskribatzen duen hizkuntza bitartez, «until that which is cowering behind it, whether it be something or nothing, begins to flicker through» (Beckettez Harveyk, 1970: 434). Bada, Molloy eta Moranen porrota espresio-bide modura idaztearen desegokitasunak eragindakoa da. Beckettek argi eta garbi adierazi zuen «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 in Mercier, 1962: 36). Zentzugabeak bere horretan, ezgaiak eta gauzaezak, hartzen ditu bere gain balizko ordezkartza eta komunikazio narratiboa. Molloyren hitzetan, «a penury» ematen zaigu, «profusion» haren aurkakoa (Beckett, 1979: 34), non idazleak irakurleei espero duten hura baino gutxiago ematen dien. Istorio inkongruenteek irauli egiten dute narratzaile eta irakurlearen arteko harreman ohikoa. Becketten narratzaileek uko egiten diote irakurlearen onespina jasotzeari. Bada, ez dute «a receiver desirous of information» aurreikusten (Beckett, 1976: 163). Narratzaileak moteldu egiten du narrazioa, irakurleak logika ulertu, eta esaten dena jarraitu nahian abian jartzen dituen eragiketak eragozten ditu. Eta halaxe da ere *The Trilogy*ren narrazio egituran bertan. The Unnamable kontziente da ziurgabetasunaz, baina aurrera egin behar du.

Porrotak helburua sartzen du artean. Ez du adieraren izate eza iradokitzen, bai ordea, arrazoiaren eskasiarako nolabaiteko joera. *Molloy* bere zoroan jarraitzeko erabaki hartuta dago, izan ere, halako ahalegin alferrekoan nolabaiteko jakinduria badagoela sinesten du. Molloyk eta Moranek euren bizitzak frustrazioa oinarri duten bilaketa modura sentitzen dituzte. Nolabait, ezinak narrazioa irudikatzen du bigarren mailako eta aldibereko egintza modura. Molloy eta

Moranen idazkeran, kezka etengabea dago narrazio eta istorioak kontatzearekiko. Mollyk aginte anonimo batentzat idazten ditu orrialdeak, eta Moranek txostenak idazten ditu Youdiren aginduei jarraiki. Malonerentzat idaztea hitzak gauzatzeko modua da, «to know where I have got to» (Beckett, 1979: 208) eta «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).

Becketten idazkera ezintasunez ezertaz idazteko obligazioari erantzuna da. Pertsonaiek oroiterazle eta boz misteriotzuen aginduak obeditzen dituzte: Molloyk amaz egiten du galde eta Moran Molloyren bila dabil. Molloyk dio: «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). Beckettek artistak ez zuela bestelako aukerarik azpimarratzen zuen:

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).

*The Trilogy*ko pertsonaiek desafio egiten diete buru diren balioei eta erronka honek ezjakintasuna defendatzen du. Arrazionaltasunari izkin egin eta ezjakintasuna besarkatu zuen autorearen errepikatzen dute. Ezjakintasuna beharrezkoa da finkatutako mugak arbuia eta aire komikoa emateko. Molloyk dio:

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).

Ezintasuna eszeptizismotik sormen eta ezagutzara irristatzen da. Beckett ez zegoen gustura artistaren indarrak ezartzen zizkion mugekin, subjektuaren eta objektuaren arteko harmonia oinarri zuena. Hitzak «clinch the dissonance between the means and their use» baliatzen ditu (Beckett, 1972: 172). Beckettek jakinarazi zion Lawrence Harveyri *The Trilogy* «a demonstration of how work does not depend on experience—[it is] not a record of experience» dela (Beckett in Harvey, 1970: 312). Iruzkina honetatik eratortzen da Becketten idazkera irlandarra dela erabat, egitura bateratu batean elementu inkongruentez ehundua. Irlanda bere kontraesan eta antitesien bidez definitzen du. Beckettek Tom Driveri jakinarazi zion:

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).

Artistaren egitekoa kaosa egokituko duen moldeak aurkitzea da, arte klasikoari kontrajartzen zaion egitekoa, non guztia finkatua dagoen. Arteak oro har muzin egiten dio porrot eta kaos adierazpideari. Kaosa eta ezereza onartzeko, bere estatus duina arriskuan jarri behar zituela konturatu zen. *The Trilogy* jarrera anibalentea hartzen du, paradoxikoki artea goraipatu eta mesfidatzen du aldi berean. Beckettek gizaki modernoaren bizitza nahasmena eta anabasa delako printzipioa aitortzen du, eta berak kaos horren berri emateko obligazioa du. Are gehiago, kaosa artearen barruan onartzea, artearen izaera duina arriskuan jartzea da, izan ere, anabasa formaren aurkakoa da. *Watt*ek forma negatiboa garatzen du, kaosa artearen barnean egokitzen du, forma kaosera mugatu beharrik izan gabe. Kaosa egokituko duen forma aurkitzeko, narrazio arauen multzo osoa iraultzea eskatzen du. Anabasa mendean hartuko duen forma eskuratzeko «to make it new» lelo modernistari men egitea eskatzen du, narrazioaren tradiziozko arauak muzin eginez. Becketten porrota, kaosa, bere baitan hartzen duen forma artistikoa da. Beckettek dio: «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 in Driver, 1979: 21-25).

Porrotak idazleari bereizkuntza guztiak egiten, eta gauzak azaltzeko teknika subjektiboa garatzen uzten dio. Errealitatearen desharmoniaren bitartez iristen da, zeina errealismoaren ikuspegi surrealista den. Beckettek antitesi eta aurkariaren bitartez egituratzeko saialdia André Bretonek egiten duen aldarriari dagokio, zeinak dioen kontrakotasunak ez direla kontraesan modura ulertu behar. Becketten narratiba autonomoak Breton eta Apollinaireren surrealismo psikikoaren arabera hartzen du forma, non errealitatea desberdintasunak eratzen duen. Murphyk zoroetxe ero batean enplegu berriaren aurrean dituen erreakzioek kontakizun psikotikoa irudikatzen dute:

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 dunghill 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).

Kontakizun psikotikoa kontakizun histeriko kaotikoz bestelakoa da. Honela, bada, Bretonek noraezko jarduerak harilkatzen dituen bitartean, Beckettek pentsaera irrazionalak imitatzen ditu, jolasak kontatuz. Beckettek alderdi surrealista ohartarazten du bere lanean «dead imagination» termino bereziaz baliatuta; horrek trantze egoera eta morbositate asaldatuaren egoera markatzen ditu. Izan ere, desplazamendu eta bakardade sentimenduek irlandartasun eta ingelestasunaren arteko erdibidera eramaten dute. Kontakizunen zehaztugabetasuna eta kontakizun-ahots nagusi bat izateari izkin egitea Irlandaren historiaren ezabatze kolonialari lotzen zaizkio.

Beckettek artea egiteko modu berria ikusi zuen, horretan porrotak eta ezinak errepresentazio objektiboa eta adierazpen subjektiboa osatzen dute. Ordea, ez da nahikoa Becketten gaitasun moldeen ukazioa ulertzeko, nola eta ez dugun Becketten kasuan ezgaitasuna eta trakestasuna eurak artearen sormen iturri direla adierazten. Beckettek ezinari egiten dion ongietorriak erakusten du artearen beraren porrota, *The Trilogy* molde literario dotoreei aurka egiten diela. Beckettek arteak arakatzen ez dituen eremuak arakatzen ditu: mututasunaren, porrotaren eta ezgaitasunaren eremuak. Porrotak irudikapen artistikoari eraso egiten dio arrakastaren eta porrotaren antitesiaren gaineko ikerketa eginez. Antitesi dinamiko honek helbururik gabeko idazkera zirkularrari eraso egiten dio eta ondorioz, testua ezabaketa eta berridazketaren artean zabuka dabil. *The Unnamable*ren hizkera antitesi, paradoxa eta aurkakotasunen soka amaiezina da «a frenzy of utterance» (Beckett, 1979: 275). Beckettek *Molloy*ren bigarren zatia honela ematen dio hasiera: «It is midnight. The rain is beating on the windows» eta honela amaitzen du: «It was not midnight. It was not raining» (Beckett, 1979: 55 ; 162).

Artearen porrotarekin loturik, Beckett «the literature of the unword» irudikatzen saiatzen da (Beckett, 1983: 173). *The Trilogyn* hizkuntza porrotak izen ematen edo deskribatzen egin zuen porrot. Bada, Beckett hizkuntzaren linealtasuna saihesten saiatu zen eta izendaezinean gogo biltzen. Pintura eta eskulturari egiten zaizkion erreferentzia ugariak hizkuntzak dituen muga ihesaldi ironiko modura funtzionatzen dute, hizkuntzaren porrota erakutsiz; esaterako, *More Pricks Than Kicks*en narratzaileak «the integrity of the faint inscriptions of the outer world» miretsi zuenean, zeinak «considerable satisfaction from his failure to do so in language» (Beckett, 1972: 38) hizkuntzaren porrota aitortzen duen. *Watt*ek adierazlearen eta adieraren artean inongo loturarik izango ez balitz bezala darabil hizkuntza, literatura zenbaterainoko kontraesanean jausteko gai den erakutsiz. Wattentzat honakoa esperientzia harrigarri eta mingarria da: «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). Hau hizkuntzaren desintegrazioaren eredu da. Estilorik gabeko frantsesa baliatzea ere hizkuntza desintegratzeko

modua da. Hizkuntza ez da jada errealitatea bereganatzen saiatzen, baina Watten hitzetan «language commenting language» (Beckett, 1976: 65). Beckett ez zitzaizkion ideiak axola, bai ordea, ideiek paperean hartzen zuten forma. Horrela zioen: «I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them.... It is the shape the matters» (Beckett in Hobson, 1956: 153). *The Trilogy* forma eta edukia uztartzen ditu. Forma imitakorra asmatzea du helburu, non forma eta edukia adierarik ezean eta formarik ezean desintegratzen diren. Beckettek Joyceren *Work in Progress* goraiatu zuen forma eta edukiaren bereizketan:

«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).

The Trilogy «an existence by proxy»-ren egoera betetzen du, subjektuaren eta objektuaren mugak eta formaren eta edukiaren artekoak desegiten dituen. Joan-etorrizko egoera honek kontakizuna txikiagotzen du, non lerratutako pertsonaiek istorioak kontatzeko baliabideak dituzten. The Unnamablek espaziorik gabeko espazioa betetzen du, molde linguistikoak baliatzen dituen. Nolanahi den ere, halako eremu itxiak aparteko arreta eskaintzen dio zehaztasun eta zertzeladari. Zentzumenentzat bistako bihurtzen diren gauzak identifikatzeko premia Becketten ahalegin estetikoaren atala da. Pertsonaiek ikusmenaren edo ukipenaren bitartez hautematen dituzten hainbat objektu xehetasunez zerrendatzen dituzte. Malonek pertsona arruntarentzat inkontsekuenteak diruditen gauzak identifikatzen ditu, nahiz eta identifikazio horrek nolabaiteko garrantzia hartzen duen berarentzat. Arkatzaren punta motza honen adiera bikaina da: «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). Pertsonaiek erakusten dute gertukoak diren objektuak ikusi, sentitu eta ukitzeko ekintza intuiziozko erantzunak bezain sortzailea dela. Zentzumen-elementuek testu ezezagunak eta forma berriak sortzen dituzte. *The Trilogy*ko esaldiak gutxieneko maila semantikora lerratzen dira, eta kontatzaile lineala dardarizo errepikari batera mugatzen, musikatik gertu dagoena. Axel Kauni idatzitako gutun batean, Beckettek paralelismo bat ezartzen du «that terribly arbitrary materiality of the word-surface» desegiteko bere ahaleginaren eta Beethovenen musikaren artean, non «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). Musikaren gailentasunak Beckettek hizkuntza-tradizioarekiko duen desadostasuna adierazten

du. Musika ez da ahozkoa, ez da hitzen eta hizkuntzaren mugaketez fio. Paradoxikoki hitz eginez, musika ulergaitza eta ezin adierazizkoa da, ezin baita beste era batean adierazi. Beckett Mallarmék eta Eliotek praktikatzen duten tradizio modernoarekin bat dator, musikaren forma eta musikaren askitasuna bereganatzen duena. Beckettek anbizio musikal honekin esperimentatzen du, eta duen botere komikoa lantzen du. Hasiera batean, Beckettek paralelismo bat proposatzen du literatur pertsonaien eta musika noten artean, liburu melodikoa garatzeko; beranduago, ordea, jakinarazi zuen pertsonaietako batzuk ezin zitezkeela musika unitateetara muga. Honek erakusten du desegokia dela pertsonaiaren eta musikaren arteko analogia. Are gehiago, Beckettek aldarrikatzen du errealismoa gorpuztu behar dela objektu ezegonkor bati kontrajartzen zaion subjektu aldakorrarekin. Testu errepikari hau hasi-eten atzera-aurrerako saio modura sortzen da. Baliabide-egikari honen emaitza irudika ezin daitekeen haren irudikapen berritzailea da. Biribiltasun dinamikoak iradokitzen du gauzak etengabeko mugimenduan daudela, amaierarik gabe. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragmenten* Beckettek idatzi zuen lana «is a series of pure questions» dela (Beckett, 1983: 56). Becketten «stylelessness..., the pure communication» (Beckett in Knowlson, 1996: 239) hizkuntzaren eskala konnotatiboaz ase da, eta berdin mantentzen da ingelesez argitaratua dagoen edo frantsesez. Becketten frantsesari dagokionez, itzulpenaren auzi gatazkatsua dago. Nolabait esateko, itzulpena jada egin den lan beraren errepikapena da, berriz lan egitea da.

Testu bakoitzak izate bikoitza du bi hizkuntzatan, eta bi toki ezberdin Becketten kronologian, konposizio hurrenkera bat ezartzea zail egiten da. Beckettek frantsesarekin izandako esperientzia itzulpen ariketetatik eta idazketatik eratorria da, zeinari 1945ean ekin zion. *Molloy* fluxu testua da, ideiak elkartzetik sortutakoa. Kulunka bat dago Molloy eta testuan ageri diren beste hitz batzuen artean: «malin, molys, amollir and of course Moran» (Beckett, 1979: 132; 146). Beckettek ez zuen ingelesa erabat utzi, hainbat testu idatzi baitzituen hizkuntza horretan, *Watt* esate baterako, «an unsatisfactory book. Written in dribs and drabs, first on the run, then of an evening after the clodhopping, during the occupation» (Beckettek George Reaveyri idatzitako gutuna in Lake, 1984: 75). Beckettek *Watt* idatzi ostean sortutako fikzioa frantsesez egingo du. Beckett ez zegoen konforme ingelesaren handiarekin eta aldakien aniztasunarekin eta horregatik aldatu zen frantsesez idaztera. Frantsesera aldatu izanaren azalpenetako bat da Beckett, frantses ikasle zen aldetik, askoz ere kontzienteagoa zela frantses hizkuntzaz, hiztun frantsesa bera baino. Beckettek *The Trilogyn* frantsesa baliatu izanak idatz-estiloa aldarazi zion, konplikaziorik gabe eta xume bihurtu zuen. Beckett ingelesetik frantsesera zergatik egin zuen jauzi galdegin ziotenean, hau erantzun zuen: beretzat, irlandarra izaki, frantsesak

ahulezia modu bat irudikatzen zuen ama hizkuntzarekin alderatuta. Beckettek ingelesa kritikatzeko, esanez bertako hitzek «mirror themselves complacently, narcissus-like» (Beckett in Bair, 1978: 67). Frantsesaren erabilera norberaren ama hizkuntzan aurkitutako mugetatik ihes egiteko saiakera da. Tradiziozko narrazio moldearen subertsioak hizkera mota ezberdina garatzera darama. Istorioen kontakizunaren ohiko osagaiak falta dituen narrazio isila sortuz, jatorrizko idazkera ez dela posible egiaztatzen du. Beckettek dekonposizio prozesu honi ekin zion, frantsesa irudikapen-baliabide literario modura baliatu zuenean. Bazirudien ingelesak Becketti metafora eta hitz-joko hilak baizik ez zizkiola eskaintzen; ordea, erretorika arauen aurka matxinatzen zen, frantsesak erregistro aldaketak baliatzen zituen errepikapen eta parataxiaren bitartez. *Three Dialogues*ek garbi uzten du nahita ari zela «rejecting an art that pretends to be able» (Beckett, 1965: 139). Becketten iritzi nagusia da ez dagoela adierazteko ezer, ez eta ezer hori zerekin adierazia ere.

Esperimentazio linguistikoak hutsaltasuna du kezka, testu-dinamiketarako aurrebaldintza modura. Adiera betea manipulazioen bidez eskuratzen du, adierazpen publikoen bidez baino areago. Hizkuntza edukirik gabeko soinu sistema da. Zehaztugabetasun honek Beckett idazkera estilo zeharkakoa garatzera darama, hitzak ez baitu gauza adierazten. «I» hitza ez da jabetzen zer esan duen edo zer esan nahi duen: «What was it I just wanted to say? No matter, I'll say something else, it is all one» (Beckett, 1979: 270). Molloyk hizkuntzaz egiten dituen iruzkinak hizkuntzaren jolasgarritasun eta ezaugarri trukagarriez duen kezka erakusten du. Hitzak inoiz ez dira behar bezain zorrotzak narratzailearen hautematea zehaztasunez adierazteko. Beste era batera esanda, narratzaileak ez du bere hizkuntza sortzen, baina lehenago esana dagoena mailegatu edo imitatzen du. Beckettek porroterako baliabidea bista-bistakoa da *Prousten*, zeinak errealeismoa ukatzen duen fikzioan eta zeinetan porrota «the nullity of extracircumferential phenomena» modura deskribatzen duen (Beckett, 1965: 65). *The Trilogy* narrazioak jaso ezin dezakeen hura bilatzen du, isiltasunaren irudikaezintasuna. Ahots, izen, pertsonaia, diskurtso eta figuren oximoron-saldoa irudikatzen du, «a gallery of moribunds» (Beckett, 1979: 126). Idazkerak hutsarte betetzea bilatzen du, hogeigarren mendeko literaturan gai nagusi dena. Beckettek hau esan zuen: «I'm dealing with something other artists have rejected as being by definition outside the realm of art ... the zone of being» (Becketti Shenkerek egindako elkarrizketa, New York Times, 1956ko maiatzak 6: 2. atala, 1; 3). Beckettek erakutsi nahi du hutsaren garrantzia, idatz daitekeen testu den aldetik. Beckettek narrazio linealen bidez adieraz ezin daitekeen zerbait adierazten du. Esandakoaren argitan, narrazioaren irudikapenak ezinbestean gezurra behar du izan. Ezintasunez idazteak isiltasuna berreskuratzen du. Molloyk zera dio: «to restore

silence is the role of objects» (Beckett, 1979: 87). Honek iradokitzen du literatur sormena bakarka egiten den zerbait dela. Becketten heroiak ez dira egoera egonkor batu batean bizi. Existentziari dagokionez, Becketten oinarritzko kezka bere existentziaz zalantza egiteko joera da, eta jaio ez izanaren beldurra. Beckettek gizakiak bere burua ezagutzeko ezgaitasunari egiten dio eraso. Artistaren egitekoa norberaren ikerlan modura hautematen du, eta hala mintzatu zitzaien Grueni: «When man faces himself, he is looking into the abyss» (Beckett in Gruen, 1969: 108).

Isiltasunari lotuta adierazteko obligazioa dago. Ezer adierazteko ez duen testua adierazteko beharraren aurrean aurkitzen da. *The Unnamable* adierazpide gabeziaren eta adierazteko obligazioaren artean kulunkatzen da, idazten jarraitzeko oldarra nahiz idaztea irudimenezko ekintza izan. Berak dio hobe dela «babababa» esaten aritzea, «he» esan ordez kontatzen dituen istorioetan: «preventing me from saying who I was, what I was» (Beckett, 1979: 303; 309). Adierazteko obligazioa da elementu positibo bakarra inguruko negatibotasunean, eta betebeharrak hori ziurtatutako narrazio boza onartzeko ukazioarekin batera dator. Obligazioak laguntzarik ezari egiten dio aipamen *The Unnamable* esaten duenean: «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). *The Unnamable* iragartzen du Mahooden ahotsa « will disappear one day, I hope, from mine, completely. But in order for this to happen I must speak, speak» (Beckett 1979: 297). Kontakizuna ilogikoa, oldarkorra eta errepikakorra bihurtzen da, baina ez zaio uko egin behar. *The Unnamable* ren azken hitzek hori aurrera eramateko beharra berresten dute:

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).

Berehalako obligazioak eta narrazio-motibaziorik ezak Becketten idazkerari istorio bat atzera itzularazteko eta aurrera mugiarazteko dualtasun dinamikoa eskaintzen dio. Moranek dio: «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). Era berean, Beckett harat-honat mugitzen da, eta orrialdea irensten du, ez Moranek aldarrikatzen duen eran, ezaxola, bai ordea atsekabe berritzaileaz, «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).

Becketten prosa dinamikoak «the literature of the unword» hizkuntza eta kontakizuna biak nahita manipulatzeko diren eremura daramatza, adierazpen artistikoak dituen mugak gainditzearren. «the unword»-aren eremuak kontatzeko era propioa eta hizkuntza asmatzen du, eleberriaren generoari ikuspegi berriak irekitzen dizkio. Beckettek Georges Duthuri hala jakinarazi zion:

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).

Ez-hitzen narratiba kontakizun komikoa da, narrazioaren arauak eleberriaren estatus duina eta idazlearen sona atzekoz aurrera jartzen dituenak. Irakurleek eleberri gisan porrota den testua esperimendatzeko dute. Are gehiago, kontakizun kaleidoskopiokoekin zeinahi ihardespenei atal oso batek haien ahuleziaren, kongruentziarik ezaren eta nahasmenaren adiera izan behar du. *The Trilogyn* desintegrazio eta metamorfosi iraunkorrak azpitik jartzen du kontakizun lineal baten segurtasuna.

Beckettek «literature of the unword» espazio itxien erabilera ugariaren bidez adierazten du: atiko estuak, kailak, kartzelak eta zoroetxe bateko gelaxka babestuak, pertsonaien gorputzak mugatzen dituztenak. *The Trilogy* mugimendurik gabeko pertsonaiak aurkezten dizkigu, bakarreko gelan etzanda eta denbora pasatzeko istorioak asmatzen: Molloy makuluekin, Malone ohean eta Unnamable ontzi batean trabatuta. Beckettek, baina, zorotasunaren azken mailak erakustetik begiratzen du. The Unnamablek errealitatea eta irudipena gehiago ezin ditzakeela bereiz sentitzen duenean, bi aukeren aldi bereko izateaz beldur da. The Unnamable espazioan eta denboran bere burua kokatzen murgildurik dago, baina espazio-porrota ia aldioro adierazten du:

“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).

The Unnamablek denboraz ere ziurgabetasun bera erakusten du:

«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).

Halako espazio mugatueta ikusmenak huts egiten du eta argi gutxi dago. The Unnamablek adierazten du «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).

Azken batean, kontakizuna eta ekintzaren tokia ezin daitezke neurtu edo zenbatu. Becketten pertsonaiek hutsarte ontologikoa betetzen dute, inauterietako kontakizun eta bozak antzeztzen dituzte. Beckettek mugiezintasuna egiazko ezagutzarekin eta arrazoi gabeziarekin lotzen du. Malonek zera onartzen du: «I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing» (Beckett, 1979: 171). Eszeptizismo ontologikoa agerikoa da Malonek berak bizitzarekiko duen jarrera beste jende batek duenarekiko alderatzen duenean:

“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).

Mugikortasunik gabeko pertsonaiei mugikortasuna ukatzen zaie, baina elkar-ehundutako gogorapen eta kontaketa ekintzekin uzten dituzte. Oroitzapenak kontakizunetara eramateaz batera konposatu eta deskonposatzen dira testuak, Molloyren kontakizun bikoitzean bezala. *The Trilogy*n kontzientzia eta barne monologoaren teknikak baliatzen ditu, «such reminiscent narration», nahiz azaleko logika ezak ez duen idazkera automatikoaren ideia surrealistarekin zerikusirik, Becketten idazkera gogorazlea ahaleginaren atzetik baitabil. Malonek eta The Unnamablek idaztea ahaleginarekin lotzen dute, eta Morane eta Molloyk ahalegin hori iraganarekin lotzen dute. Molloyk bizikletan ibili eta biribilkatzen zeneko iragan bizia gogoratzen du eta Morane ibiltaria eta korrikalaria zeneko garaia oroitzen du. Beckettek adiera dinamikoak garatzen ditu egoera estatikoetatik abantatuta. Pertsonaia estatikoak irakurleen curiositatea ernarazteko gai dira The Unnamablen «principle of parsimony»-aren bidez, zeinak Becketten literatur metodoa islatzen duen. Beckettek pertsonaiak ttikitzen ditu, harik eta nortasun bila dabilen narratzaile izengabearekin uzten dituen arte. *The Unnamable* koherentziarik gabe hasi eta amaitzen da, baina koherentziarik eza hori Beckettek kontrolatzen du. Maloneren istorioaren amaiera aldera eta The Unnamablen ikuspuntuaren hasiera aldera, Beckettek neurritz kanpo baliatzen du izatearen gainean egiazkotasun pertsonala. Malonek porrot egiten badu bere fikzio propioan, bizirauteko aukera dago Maloneren fikzioak birregituratzen dituen The Unnamablen idazkeran: «I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here» (Beckett, 1979: 136). Beckett eta bere «I» etengabeek «fail to carry me into my story...into the silence» (Beckett,

1979: 265). Becketten inspirazioak berreskuratzen du iraganeko eskarmentua, eta honek justifikatzen ditu boz narratiboen oroitzapen iraungarriak. Testuan garrantzi txikiko dirudien soinua ezinbestekoa da oroitzapenak pizteko. Idazkeraren eta oroimenaren arteko bat etortzea erabakigarria da narrazioa giza hizkerara egokitzeko. The Unnamablek hitzekiko duen kezkak boz neutral batez jabetzera darama,

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).

Boz horren barruan «the same words recur and they are your memories» (Beckett, 1979: 293). The Unnamablek bere hitzak bere asmoetara egokituko dituen boza bilatzen dihardu: «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). Azken batean, hizkuntza «transformed, momentarily, perhaps because of the memories that motion revives» (Beckett, 1979: 70).

Amaitzeko esan Becketten fikzio dinamikoa hizkuntzaren eta literaturaren kritika zorrotza dela, zeinak ez dakarren berarekin balio eta sinespen positibo guztien galera, baizik eta, aldiz, dimentsio aldakorra iradokitzen duen, kritikoek osorik ulertzen ez dutena. Beckett ez litzateke literatur tradizioaren aurkari negatibotzat jo behar, ezen bere fikzio autonomoan elementu zuhurrek haien zentzugabetasuna kontrajartzen baitute eta ondorioz, eleberriaren berrindartze positiboa eragiten da, literatur testuinguru dinamiko batean birkokatuz. *The Trilogy* erakusten du literaturaren eta jakintza-arauen elkartasunaren hausturak adierazteko ezer ere ez dagoenaren adierazpen litzatekeen testu mota sortzen duela. Baina ahots eta kontakizun xumeak baliatuta, Beckettek doinu serioak txertatzen dizkie, ezerezaren eta asmoz beterikoen artean kulunkatzen direnak. Aurrera egitearekiko ukazioa egitura printzipio sistematikoa da. Honela, bada, testu errealista koherentzia itxura ematen saiatzen den bitartean, Becketten kontakizun eta diskurtso apurtuek aurkako bidea hartzen dute, betiereko anarkian dagoena, inongo kontakizunek inoiz elkarlotu ezingo duena.

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.