

## “It’s Stories Still”: la reflexividad en las narraciones de Samuel Beckett

José Angel García Landa  
Universidad de Zaragoza

### ABSTRACT

This paper explores the use of reflexive and metafictional narrative structures in *The Unnamable* and other texts by Samuel Beckett. Reflexivity is shown to be the structural basis at all textual levels, from the articulation of character and plot development, through the use of narrative voice and modality, to the implied authorial level and the aesthetic stance of the text. Narratology and deconstruction are used as analytical tools to explore the peculiar semiotic productivity of the Beckettian text and draw the aesthetic and philosophical implications of Beckett’s use of narrative form.

Las novelas de Beckett son reflexivas en el sentido de que no dan por sabidas las convenciones en las que se asientan, sino que juegan constantemente a ponerlas en evidencia, horadarlas; están continuamente utilizando como motor creativo la pregunta sobre sus propias condiciones de posibilidad. La atención primordial en la obra de Beckett no se dirige a lo que se cuenta, sino a la manera de contarlo. La acción es una mera excusa para justificar un juego con las convenciones narrativas. Sólo adventiciamente es narrativa la novela de Beckett, pero es específicamente reflexiva. En ella se hace verdad la afirmación algo exagerada de Wolfgang Schröder: “Reflexion und Roman Begriffe sind, die sich vertragen und aus einer bestimmten Sicht sogar enger zusammengehören als die Begriffe Erzählung und Roman” (9). Género siempre atento a su forma, siempre gustoso de problematizar las convenciones que lo sustentan, la novela ha acentuado su reflexividad en nuestro siglo. Erich Kahler habla de un giro hacia adentro en la narración en la época moderna. Barthes (44) coloca una frontera hacia 1850. Según Albérès, es alrededor de 1950 —fecha significativa en el caso de Beckett— cuando el género novelesco pasa de conceder prioridad al contenido a centrar su atención en la forma. Se verá que el momento exacto importa poco; baste observar la dirección del proceso. Las obras narrativas de Beckett siempre han presentado formas paradójicas a este respecto, e imitan la evolución del género adoptando formas que tienden a una creciente reflexividad (cf. Schröder). Hay

en ello mucho de humor, de parodia, de puro juego literario (es la lectura de Federman, "Impossibility"). Pero es un juego muy especial, distinto del de la mayoría de las novelas "metaficciones" de la época postmoderna: la obra de Beckett ocupa un lugar especial dentro de la literatura porque en ella la autorreferencialidad *agota* los recursos del lenguaje y de la ficción, los comprime en una sola cuestión, y los reduce hasta un punto en que parece imposible llegar más allá. Se la ha llamado epopeya del lenguaje, aventura de las palabras, un intento de construir una estructura lingüística autorreferencial en el mayor grado posible.<sup>1</sup> La escritura metaficcional suele ir asociada a una preocupación ontológica, a la exploración de la experiencia mediante la exploración de la experiencia literaria (Christensen 10). Veremos que es la radicalidad de esta empresa la que carga a la obra de Beckett de un potencial de sentido infinitamente superior al de muchas obras "expansivas" o enciclopédicas, y la que da al uso que aquí se hace de la reflexividad un valor estético que va mucho más allá de un simple juego. La estética de Beckett está estrechamente ligada al problema de la percepción de sí: en forma de lema, *esse est a se percipi*. Su temprano interés por la filosofía de Descartes y su ensayo sobre Proust dan testimonio explícito sobre ello, pero no menos elocuente resulta el análisis de las formas de reflexividad en sus obras: allí las estructuras significativas se buscan a sí mismas con el mismo afán con que los personajes intentan escapar de la percepción de sí.<sup>2</sup>

La reflexividad puede manifestarse en la novela de muchas maneras. El pastiche o la parodia de las formas tradicionales es frecuente en la literatura postmoderna. John Barth describe sus novelas *The Sot-Weed Factor* y *Giles Goat-Boy* como "novels which imitate the form of the Novel by an author who imitates the role of Author" (33). Es cierto que, como señala el propio Barth, no hay que ir más lejos que el *Quijote* para encontrar un precedente. Los escritores que de una manera u otra han creado formas que juegan con la diferencia de status entre realidad y ficción son abundantes. La representación en el mundo ficticio de la problemática del inventor enfrentado a sus creaciones es una estructura metaficcional favorita. Así sucede en Beckett con los narradores de la trilogía, o con el "Opener" de *Cascando*. De modo general podemos decir que es ésta la situación en toda la prosa de Beckett. La problemática se articula magistralmente en la trilogía, pero sigue muy presente en las piezas cortas a partir de los años 60: todas estas obras ("Ping," "The Lost Ones," "Still," *Ill Seen Ill Said*, etc.) se contemplan a sí mismas surgir de la nada—representan la imaginación atenta a su propio movimiento. Esta atención a la construcción del mecanismo artístico va unida en Beckett (como en otros escritores postmodernistas) al escepticismo sobre la capacidad del arte para proporcionar experiencias transcendentales. Beckett parodia de manera continua los momentos de revelación estética de los modernistas: las memorias involuntarias de Proust, las epifanías de Joyce (cf. Zurbrugg 214, 221). Si hay epifanías en Beckett, son puramente negativas, como las escenas de perplejidad de Watt frente a los afinadores de piano, a la cacerola o al cuadro de la habitación de Erskine (*Watt* 68 ss, 78, 127 ss). Así Beckett celebra no el sentido estético de la vida y la capacidad del arte para penetrarlo y orientarlo, sino la incertidumbre sobre qué interpretación dar a la realidad y a su propia intervención sobre ella. O, dicho de otra manera, Beckett no celebra el poder del arte sino que señala de modo irónico a su impotencia final. En este sentido deberíamos entender la tesis de Dearlove, según la cual la estética de Beckett está dirigida a encontrar una fórmula literaria adecuada

para la proposición de que no existen relaciones entre el artista, el arte, y la realidad. Pero esta nueva forma ha de ganarse luchando contra la referencialidad inherente al lenguaje, con lo que nos encontramos de nuevo con el concepto beckettiano del fracaso necesario del arte (cf. *Dearlove* 4-5). La misma estética de Beckett es reflexiva, pues su problema central consiste en cuestionar el status de la propia actividad artística.

Si esta teoría parece llevar a un círculo vicioso, tanto más cara será a un autor como Beckett. La aporía lógica de la regresión infinita es un motivo frecuente en sus obras. El *regressus in infinitum* es una forma de reflexividad textual que se puede encarnar de diversas maneras en el interior de una narración. Si bien podríamos encontrar algún ejemplo en la literatura clásica, es en la literatura de nuestra época donde parece haber adquirido categoría de emblema. La novela que se crea a sí misma de modo sorprendente (*La nausée*), la que se contiene a sí misma de manera paradójica (*Les faux monnayeurs*) o la que se persigue a sí misma para darse alcance final (*Cien años de soledad*) tienen una extraña atracción para escritores y lectores contemporáneos. Y la reflexión infinita acecha, por supuesto, tras la autorrepresentación de la invención a la que hemos aludido. Estas formas de *mise en abyme* pueden combinarse o no con las transgresiones de nivel semiótico que podríamos denominar metalepsis.<sup>3</sup>

La escritura de Beckett es altamente metaficcional. Tiende a la autocancelación, y en ello hay una vocación de reflexividad, como ha observado Hassan: “The paradox of art employing art to deny itself is rooted in the power of human consciousness to view itself both as subject and object” (*Literature of Silence* 13). La autocancelación es frecuente asimismo en otros escritores preocupados por la infinitud de la conciencia y la convencionalidad de la forma literaria; pensemos en la “ironía romántica” de Heine, Solger o Brentano, que conlleva una constante exposición del artificio literario. En Beckett, esta autocancelación afecta a todos los niveles del texto narrativo: desde la acción, que resulta ser ficticia (así se revela en el final de *Molloy*) hasta la textura de la frase, con su progreso escéptico. El lenguaje de los narradores en la trilogía *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* responde a la impresión que tiene Celia del lenguaje de Murphy: “words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next” (*Murphy* 27).

Paradójicamente, esta tendencia a la autocancelación suele resultar en su contrario: una multiplicación insensata de elementos innecesarios, una verborrea imparable, una amenaza de proliferación mecánica hasta el infinito. Las obras de Beckett son artefactos que se perpetúan consumiéndose a sí mismos; en ello podemos ver una característica más de la voluntad dionisiaca que informa a esta obra. Viviendo de la negación, la destrucción y el atentado a la pureza formal, concluye la estética dionisiaca en un eterno retorno . . . angustiado, muy lejano del entusiasmo nietzscheano.<sup>4</sup> Los dos actos de *Waiting for Godot* o *Happy Days* parecen anunciar una serie potencialmente infinita, en la que la situación se deteriora infinitesimalmente, es decir, no lo suficiente para impedir un acto más todavía. El Innombrable podría seguir hablando infinitamente sin avanzar un ápice hacia una conclusión. Una breve y malévola acotación al final de *Play* ordena “[Repeat play.]” Es una vez más la reflexividad, remitiendo del original a la copia y de nuevo al original, vuelto copia, en un proceso potencialmente interminable. También vemos un rasgo reflexivo en el furor geométrico de que hacen gala algunas obras, donde la escritura parece

volverse un juego combinatorio, una repetición mecánica: las hipótesis pseudo-exhaustivas de Watt, la escena de las piedras de chupar en *Molloy*, la recurrencia aleatoria de un número de frases fijas en “Lessness.” En tales fragmentos, la escritura de Beckett pone en evidencia las convenciones fundamentales de la ficción. Una historia ha de seguir adelante, no detenerse a explorar posibilidades alternativas, que minan la realidad de lo narrado presentándolo como una posibilidad más de la invención. Para André Topia,

Au lieu d’expliquer les actions des personnages par une causalité horizontale (l’“intrigue,” le déroulement séquentiel des actions), Beckett préfère, chaque fois qu’il le peut, lui substituer une causalité verticale (la projection de lois abstraites contraignantes dans le réseau desquelles l’action s’inscrit inéluctablement). (Topia 103)

Es éste un tipo de escritura emparentado con la naciente estética del *Nouveau Roman*. *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet presenta una combinatoria semejante que invade la acción hasta hacer imposible decidir “qué ha pasado” en la novela. Y la formulación de Topia parece sugerir un parentesco entre esta reflexividad y el pensamiento estructuralista, que también va más allá de la realización efectiva de un fenómeno (cultural, narrativo) para buscar el sistema generador que la hace posible. La escritura de Beckett no es meramente un análisis semejante, desmontando la escritura en sus partes constituyentes con fines paródicos. Esta multiplicación combinatoria o fiesta de la repetición está por ello quizás más próxima al pensamiento estructuralista tardío, el de Deleuze o Derrida, en el que la repetición o la iterabilidad del signo se convierte en motivo metafísico e iconoclasta, cuestionando las nociones de origen y esencia. La repetición confirma el carácter convencional y estructural de toda significación, desenmascarando toda pretensión de acceso a una trascendencia (cf. Blau 8 ss). El mismo *Zeitgeist*, o, si se prefiere, la misma consciencia estructural hace posible la proliferación de otro tipo de reflexividad que estudiaremos más detalladamente, la ruptura del marco semiótico o metalepsis.

La ruptura de marco beckettiana es distinta de otros tipos de ruptura de la motivación, como la *Verfremdung* de Brecht o la *ostranienie* de Shklovsky,<sup>5</sup> al menos en las interpretaciones más corrientes de esos conceptos. Suele ser una ruptura interiorizada, incluida en el marco de la obra misma, que rompe marcos interiores a la obra. Por ejemplo, en el teatro se presentan analogías de espectadores imaginarios dentro de la obra (por ejemplo, el “Auditor” de *Not I*), en lugar de hacer referencia al público real. O esa referencia se hace de modo implícito, por analogía. La boca flotante de *Not I* se niega a reconocerse en el torrente de palabras confusas que le llegan en la oscuridad:

whole body like gone ... just the mouth ... like maddened ... so on ... keep— ... what? ... the buzzing? ... yes ... all the time the buzzing ... dull roar like falls ... in the skull ... and the beam ... poking around ... painless ... so far ... ha! ... all that ... keep on ... not knowing what ... what she was— ... what? ... who? ... no! ... she! ... SHE! (*Not I* 222)

De esta negativa surge una posible implicación del lector, que también se apresura a buscar en la voz un sujeto para esa miseria, quizá sin pensar que también él se encuentra

en la oscuridad del gran teatro, oyendo un discurso inconexo, etc. (Cf. B. Fletcher *et al.* 195.)

Las primeras obras (*Eleuthéria, En Attendant Godot, Fin de partie*) utilizaban la ruptura del cuarto muro como recurso dramático:

ESTRAGON. Charming spot. (*He turns, advances to front, halts facing auditorium.*)  
Inspiring prospects. (*He turns to Vladimir.*) Let's go. (*Waiting for Godot* 13-14)

VLADIMIR. Tu as été loin?

ESTRAGON. Jusqu'au bord de la pente.

VLADIMIR. En effet, nous sommes sur un plateau.<sup>6</sup>

Los personajes son así conscientes de su propia ficcionalidad, de que están representando un papel, y en ocasiones exhiben ese conocimiento. Ello no supone una destrucción de la ilusión dramática, sino más bien su explotación más intensa (cf. Muecke 169). Con la distancia que dan los años, estas escenas parecen fáciles, casi una concesión al público. Este tipo de ruptura es un recurso que Beckett modera en la traducción y suprime en obras posteriores.<sup>7</sup> En cambio, potenciará elementos como la duplicación de estructuras ficticias dentro de la ficción. Ya aparece esta técnica, junto a la inclusión del público en la situación teatral en la obra, desde esas primeras piezas. Así, como consecuencia de la continua repetición de papeles y ritos en las relaciones estancadas de *Waiting for Godot*, los personajes se vuelven en cierto modo actores en un segundo nivel: “their invention grows so self-conscious as to become a second-degree music-hall, a kind of meta-music-hall about carrying on the act” (R. Cohn, “Warming Up” 108-109). Lo mismo sucede en *Endgame*, la rutina ha convertido la interacción de los personajes en un ritual. El papel teatral del actor y los papeles vitales cotidianos que conforman la identidad humana se confunden aquí, se presentan como analogías unos de otros (Schlueter 67-69). Hamm contempla su propio drama con distancia, y gusta de adoptar papeles. En las primeras versiones de esta obra, Clov adoptaba identidades distintas durante sus rituales de convivencia con Hamm; en la versión final estos cambios de personalidad se reducen a cambios de actitud más sutiles, dirigidos al mismo efecto: un aspecto más de la evolución de la escritura de Beckett hacia una mayor sugerencia ambivalencia (cf. Lyons 51 ss; B. Fletcher *et al.* 89). Otras formas comparables de ficción dentro de la ficción son el doble status, real e imaginario, de los personajes de *Embers*, o la explotación que suele hacer Beckett de la distancia entre el personaje y el actor que lo representa (cf. Schlueter 56; Dort) Más directamente nos interesa aquí el uso de la narración y de papeles de narrador en tantas de las obras dramáticas. Entre los papeles adoptados por Hamm en *Endgame* está el de narrador, y las historias que cuenta (por ejemplo, la del pintor que no ve sino desolación a su alrededor) son otras tantas interpretaciones o matizaciones de la situación del propio narrador<sup>8</sup> —e incluso del autor.

En la prosa narrativa se dan fenómenos paralelos. Beckett pronto prescinde de las interpelaciones directas al lector que caracterizaban a la voz narrativa de *Murphy*, y elige procedimientos más radicales y sutiles a la vez. Por ejemplo, crea versiones ficticias del autor y del lector (Doherty 62), o mas exactamente de los papeles de autor y lector. Como

los personajes, el lector ha de luchar por interpretar el sentido de la narración, procurando ordenar el material, y ha de enfrentarse a la evidencia final del sinsentido. Los personajes se vuelven autores en lucha con la representación. La relación entre el instrumento de representación y el objeto representado se vuelve problemática a la vez que se sitúa en el centro de la atención. Obra clave en esta evolución es *Watt*. El drama de la incognoscibilidad allí representado no es sólo mencionado, sino dramatizado en la propia forma de la novela en una serie de materiales dislocados. Es en *Watt* también donde la voz del personaje se hace cargo de la narración, si bien el narrador “Sam” se halla a medio camino entre el narrador autorial y el narrador homodiegético. También encontramos en *Watt* iconos diagramáticos, elementos del mundo ficticio que, mediante un salto metaléptico, pasan a representar de modo simbólico la problemática de la novela en tanto que acto de representación de una experiencia inefable. Así el cuadro que contempla Watt en casa de Mr Knott, un cuadro donde un círculo incompleto contiene un punto que no coincide con su centro: “a circle and a centre not its centre in search of a centre and its circle respectively, in boundless space, in endless time” (*Watt* 127). Del mismo modo se hallan dislocados en la novela el objeto representado y la técnica de representación. La novela es un alegato de desconfianza en el lenguaje, y su tema podría definirse como la dificultad de un arte que desconfía de la representación.<sup>9</sup> El objeto inmediato es el problema de nombrar, de representar. La función referencial del lenguaje, la que permite construir una acción narrable, se contempla con desconfianza, y la acción consiste en la puesta en entredicho de esa referencialidad. En las primeras obras narrativas de Beckett, hasta *Murphy*, esta crítica del lenguaje se manifiesta mediante la parodia exagerada de la tradición literaria y sus procedimientos de representación. *Watt*, anticipando la trilogía, ya cuestiona sus propias condiciones de existencia en tanto que artefacto lingüístico. La historia de Watt no es sino una manera indirecta de enfrentarse al auténtico objeto del artista: la imposibilidad de la representación. Y es que, como afirma Sam, “the only way one can speak of nothing is to speak of it as if it were something” (74). La autocancelación de las obras de Beckett a partir de *Watt* es, paradójicamente, lo que les permite superar la ironía autodestructiva de *More Pricks than Kicks* o *Murphy*, inaugurando una nueva dimensión de la escritura.

Esta cuestión se aborda, so pretexto de hablar de pintura, en los *Three Dialogues*. Allí Beckett se opone a la reflexividad en la pintura, y rechaza la interpretación ofrecida por su interlocutor Georges Duthuit, según el cual toda pintura se enfrenta a un motivo, un objeto, una “ocasión,” aunque esa ocasión no sea sino la del mismo acto de pintar. Beckett toma a su amigo Bram van Velde como ejemplo del artista “whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in every shape and form, ideal as well as material, and the first whose hands have not been tired by the certitude that expression is an impossible act.” “Bram van Velde” es el primer artista que se enfrenta al hecho de que ser un artista es fracasar, aceptando que es inútil intentar escapar de este sentimiento de fracaso estableciendo relaciones más amplias e inclusivas (tales como la reflexividad) entre la representación y su objeto:

Van Velde is the first to desist from this estheticized automatism, the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from

it desertion, art and craft, good housekeeping, living. No, no, allow me to expire. I know that all that is required now, in order to bring even this horrible matter to an acceptable conclusion, is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of the relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, if only of itself, of its impossibility, of its obligation. I know that my inability to do so places myself, and perhaps an innocent, in what I think is still called an unenviable situation, familiar to psychiatrists. ("Three Dialogues" 145)

El fracaso de este proyecto, la necesidad de la reflexividad, es evidente. A pesar de la opinión de muchos críticos, no parece que Beckett esté describiendo su propia actividad al hablar de Bram van Velde.<sup>10</sup> Su propia escritura no es lo suficientemente inocente o independiente, y por ello quizás es altamente reflexiva. Pero es una reflexividad insatisfecha consigo misma, que siempre señala algo más allá del acto creador, algo que se le escapa. Queda igualmente claro en este diálogo que para Beckett la empresa del arte, la escritura, la representación, se basa en una resistencia fundamental a "expirar." Si esto es un engaño, es un engaño consustancial a la naturaleza humana. El arte y la posibilidad de la vida reposan en la ignorancia de la muerte. La reflexividad del arte de Beckett se presenta como un desafío, una exploración de hasta dónde puede el arte "vivir para la muerte" sin llegar por ello a una parálisis; hasta dónde puede permitirse ser lúcido. La aventura metaficcional de las obras escritas por esta época (1945-1950) no responde enteramente a la descripción hecha por Beckett de una estética del fracaso, pues en estas obras sí se tienden lazos impensados entre el artista y su arte. El fracaso estaba anunciado, pero estas obras son extraordinariamente conscientes de sus propias limitaciones. En ellas nada es lo que parece; el lenguaje pasa a significar no de modo directo, sino por exclusión, por impotencia, por una consciencia reflexiva de su propia naturaleza. La reflexividad fundamental de la obra de Beckett reposa en una abolición de la palabra por la palabra, la representación de una representación incorrecta (cf. Bernal 133-44).

Esta extrema artificialidad de la narración puede rastrearse ya en los relatos breves de 1945, "L'Expulsé," "Le Calmant," "La Fin" y "Premier Amour" (cf. García Landa "Subjetividad") pero es en la trilogía de novelas donde se explota verdaderamente. La trilogía de Beckett narra no sólo las aventuras de Molloy o Mahood, sino también las de la primera persona narrativa, su paso de la convencionalidad a la reflexividad. Es un drama de la Caída que sin embargo deja claro que nunca ha habido una pureza originaria de la voz narrativa: la narración en *Molloy* es, a pesar de algunas apariencias, tan reflexiva como en *The Unnamable*. En palabras de Schröder, en la trilogía "ist die Erzählsituation der Ich-Erzählung Form und Thema zugleich" (38). Narrador y narración son indistinguibles; al volverse el enunciador el único objeto de su palabra, el texto adopta una forma extrema de la reflexividad. La forma paródica y truncada de los argumentos al nivel de la acción anuncia y contribuye a crear el cortocircuito narrativo producido al nivel del *discurso narrativo*. Molloy o Moran parten en busca de otro personaje; Molloy busca a su madre, Moran busca a Molloy. La narratividad parece asegurada; pero los buscadores se encuentran obsesivamente a sí mismos; de la misma manera, el narrador busca enajenarse en un relato pero siempre acaba volviendo a sí mismo, a la justificación de la narración, al problema de su autorrepresentación. Los círculos descritos por Molloy en el bosque o

las espirales de Mahood alrededor de su lugar de origen son figuraciones plásticas, en el nivel de la acción, de las estructuras de sus narraciones. El caso de Malone es aún más claro: intentando hablar de Sapo o Macmann, acaba volviendo siempre, de modo obsesivo e inconsciente, a tratar su propia situación (ver Connor 64-72). Esto sucede de modo generalizado con la voz narrativa de la trilogía. Hasta los personajes son encarnaciones de problemas de composición y de tácticas de la voz narrativa (Christensen 100 ss). La vejez, la enfermedad y la inmovilidad que los aqueja son motivos de inmenso potencial simbólico para expresar la visión existencial del autor: en Beckett la descomposición y la mutilación del cuerpo no hacen sino subrayar la invalidez metafísica de la humanidad, existiendo de modo fluido en el tiempo e incapaz de aferrarse a lo que concibe como su propio ser (B. Fletcher *et al.* 92). Pero esta impotencia metafísica se traduce en una impotencia narrativa, y el motivo de la degeneración corporal de los personajes deviene así una meditación textual. La soledad de los protagonistas, y su misma existencia física, mermada por enfermedades, parálisis y amputaciones cada vez más radicales, son símbolos metalépticos de la reducción paralela que se opera en los recursos narrativos (cf. Wellershoff 140). Los “editores” de Molloy o los “torturadores” del Innombrable son los representantes de la escritura tradicional, de uno de los componentes de la escritura de Beckett que se encuentra en perpetua oposición al elemento contrario de “silencio” o “terror” encarnado por el Innombrable o Worm. La “estética de la depauperación” que reduce los materiales a su más concentrada manifestación, y el sentido regresivo que nos lleva de una voz narrativa a otra no forman sino un todo con la reflexividad de la escritura de Beckett. Una escritura exploradora ha de explorarse a sí misma, según expone el propio autor:

The only possible spiritual development is in the sense of depth. The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude . . .

. . . The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent. (*Proust* 118, 120)

La autorreferencialidad en un alto grado es también característica de otras obras posteriores de Beckett, por ejemplo *How It Is*.<sup>11</sup> Encontramos aquí la misma reciprocidad paradójica entre la acción y el discurso narrativo: el narrador avanza por el texto como el personaje por su llanura de lodo; arrastrarse hasta la segunda parte del texto es arrastrarse hasta Pim, que espera allí al narrador. Hasta los dos personajes de esta obra, torturador y víctima, simbolizan el enfrentamiento de sujeto y objeto en la conciencia del narrador.<sup>12</sup> En las obras de los años 60 en adelante, sin embargo, lo que Beckett llama *le temps de la faconde* (Janvier 181) se diría haber concluido. Desaparece el vértigo del lenguaje, la angustia del final. *The Unnamable* supone en este sentido una especie de descarga, de purificación, de agotamiento de un límite posible. En las obras posteriores vuelve una cierta calma con una tercera persona que ya no es la misma tras haber pasado por ese filtro. Beckett parece haber vuelto a una forma más sencilla de narración para explorar una nueva vía, planteándose problemas distintos de la inmersión en el interior del enunciador (cf. Janvier 184; Smuda 87). Encontramos así una obra en apariencia “neutra” y distanciada de sí como “The Lost Ones,” donde la voz narrativa, heterodiegética en principio, se limita a describir la vida de los habitantes del cilindro, sus reglamentos y sus



mitos. Aquí ya no se produce en apariencia la identificación entre el discurso y el narrador, pues ha aparecido un objeto focalizable, que permite al narrador volcarse enteramente al exterior. En apariencia se ha separado de su texto, pero reaparece el cortocircuito reflexivo a medida que percibimos que no existe distancia entre el objeto descrito y el discurso que lo describe: el cilindro es únicamente el fenómeno textual que se está desarrollando ante los ojos del lector (cf. Federman “Liar’s Paradox” 136-38). La reflexividad, pues, no desaparece de la escritura beckettiana, sino que busca otros cauces. Y quizá llegue a su techo en la penúltima obra prosística de Beckett, *Worstward Ho* (cf. García Landa “Unnullable Least”).

La reflexividad de *The Unnamable* es en cierto modo el centro y la cumbre de la trilogía, pero por otra parte no hace sino desarrollar movimientos reflexivos que están presentes de manera más o menos evidente en las otras novelas. Tras *The Unnamable*, podemos volver a leer *Molloy* y *Malone Dies* como novelas mucho más conscientes de sus procedimientos de lo que a primera vista parecían. La tercera novela a la vez las transforma y transforma nuestra percepción de ellas, pero por otra parte se apresura a negar que se haya dado un progreso, que la situación haya cambiado de una a otra.

En *Malone Dies* la reflexividad se basa en el hecho de que el narrador Malone escribe una historia cuyas analogías con su propia situación son cada vez más evidentes. Escribiendo la historia de Macmann, Malone acaba escribiendo de sí mismo; escribiendo de sí mismo, acaba por disgregar su identidad y escribir de otro. Representar y ficcionalizar son aquí términos equivalentes (Iser 170). Quedan motivados con el artificio del autor ficticio las referencias al proceso narrativo, los comentarios autobiográficos, etc. Pero el autor que se revela no es sólo Malone: también es la voz que imagina a Malone, o Malone-narrador que trasciende y abandona su identidad de personaje a través de la representación. El lector tiene problemas para distinguir estos niveles, que se entremezclan deliberadamente (cf. Schröder 62). Son este tipo de recursos en *Malone Dies* los que adquieren un significado más poderoso tras una lectura de *The Unnamable*. Hacia el final de la obra, los distintos planos parecen converger precipitadamente de modo definitivo, mientras que el golpe de hacha de Lemuel se confunde con los trazos de lápiz de Malone agonizante; la muerte de Malone, un personaje más al fin y al cabo, se confunde con la muerte de los personajes de su novela (cf. Wellershoff 136; Kennedy 137). La pequeña novela sobre Macmann es una *mise en abyme* del texto que la incluye, el conjunto de la novela.

La reflexividad de *The Unnamable* se basa en el mismo tipo de limitación del texto al interior de sus propias fronteras. Es importante ver que en esta novela no se manifiesta exclusivamente una voz “mimética,” la narración de un narrador imaginario, sino una voz “textual”:<sup>13</sup> su autoconsciencia no es autorial, sino *sistémica* (Kawin 19 ss): es decir, se nos remite a la propia naturaleza textual de la narración como fuente de significación. La voz se contempla a sí misma como un fenómeno textual que se crea a sí mismo; presenta las fronteras del texto como los límites de la acción, creando así un mundo novelesco que se aproxima a un todo cerrado sobre sí mismo (Renner 13; Kawin 13). Y esto se hace poniendo entre paréntesis la fuente de esa autoconsciencia (la subjetividad del autor), que es sustituida por una pseudo-existencia interna al texto: “what declares itself is indistinguishably the mind of the text, the sublimated self-awareness of the author, and the

stream of consciousness of the character, subsuming authorial into systemic consciousness” (Kawin 274). Pero a diferencia de lo que sucede en *Malone Dies*, el narrador no tiene la narración como refugio: “Unlike Malone, the narrator cannot make his story a mirror for himself, for he is already nothing but his own reflection” (Levy 60).

*The Unnamable* comienza con una serie de preguntas que no se contestarán, y que constituyen una buena definición de la voz narrativa que va a protagonizar la novela: “Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going.”<sup>14</sup> Las tres preguntas iniciales corresponden a las tres coordenadas de lo que Stanzel denomina el “I-Origo” de la narración: el espacio, el tiempo, la identidad del foco de la perspectiva.<sup>15</sup> Las tres habían sido problematizadas en *Molloy* y *Malone Dies* bajo su corteza de narraciones convencionales. Con la segunda frase, “I, say I,” se sienta un punto de partida: supone la elección de la narración homodiegética, o al menos la narración con narrador dramatizado. Como observa Schröder (47), en una novela corriente, esta segunda frase hubiese respondido a las preguntas de la primera: el deíctico *I* incorpora un espacio y un tiempo. Pero las preguntas iniciales no tendrán una respuesta fácil aquí. *The Unnamable* ya comienza planteándolas como problemas irresolubles, que se tienen que solventar con hipótesis. El valor deíctico del “yo” es minado, anulado; no se referirá a significado alguno en un mundo ficticio, sino sólo reflexivamente al sujeto de la enunciación, sin anclarlo en lo concreto. Esto atenta contra el principio número uno de la mimesis ficticia: se nos impide construir un mundo alrededor del narrador. con ello, la naturaleza misma de esta mimesis queda comentada, utilizada en su esencia, puesta en evidencia (Schröder 48). El Innombrable desconfía de la palabra: ésta siempre terminará por erigirse en un mundo ficticio, pero un mundo que ya no es la esencia productiva de la narración: ya es un producto, un objeto donde el sujeto se aliena. El sujeto de Beckett no puede traducirse en palabras: la mera objetivación que supone su discurso interrogativo ya es una falsificación de ese sujeto (cf. Tagliaferri 32 ss). Hay mucho del Innombrable ya en las primeras palabras: son una especie de proyecto anticipado de toda la obra. Podemos apreciar la fragmentación de la voz narrativa en una polifonía dialógica, de afirmación y comentario sobre esa afirmación, de pregunta y de respuesta. Vemos también la lucha entre el intento de sentar un axioma, una identidad que sirva de base para la narración, y su rechazo inmediato. Ambos, ya queda insinuado, como métodos para continuar. La paradoja ya está en la primera línea: el *I* aparece cuestionado desde el momento mismo de su aparición, pero al mismo tiempo se lo presupone: hay alguien que *no cree*. La intensísima reflexividad del texto queda igualmente patente. A las primeras preguntas e hipótesis sigue inmediatamente no una respuesta, sino un comentario metalingüístico: “Questions, hypotheses, call them that.” Esto no quiere decir simplemente “hay que llamarlas así a falta de otro nombre mejor,” sino “una manera de continuar adelante con el discurso es la propia descripción metalingüística del discurso, nombrar los recursos narrativos utilizados a medida que se utilizan.” El metalenguaje actúa como un generador textual, como un medio de continuar la producción de discurso. De la misma manera que Molloy presentaba en su historia de A y C una especie de paradigma de la novela entera y que Malone diseñaba un plan narrativo (situación presente, tres historias, inventario de posesiones), estas primeras líneas de *The Unnamable* son un núcleo generador que señala las principales articulaciones de

la macroestructura textual. “I, say I. Unbelieving.” Este es el germen cuyo desarrollo macroestructural nos dará las historias del Mahood. Allí el Innombrable adopta la primera persona para hablar de Mahood, pero no como lo hacía con Molloy o Malone. Nos avisa previamente de ello, ya lo hace sin ningún convencimiento ni esperanza. Si en algún momento nos sentimos tentados a atribuir una identidad al narrador, si caemos en la trampa, no podremos decir que no íbamos avisados: “I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me. These few general remarks to begin with” (TU 7). La simple repetición de la primera persona, sin embargo, proporciona una inevitable sensación de seguridad, de identidad. A pesar nuestro, imaginamos a un sujeto detrás de la voz. Toda la inercia textual nos lleva a caer en esa falacia. Otras frases comentan metalingüísticamente las estrategias que se seguirán en la novela:

What am I to do, what shall I do, what should I do, in my situation, how proceed? By aporia pure and simple? Or by affirmation and negations invalidated as uttered, or sooner or later? Generally speaking. There must be other shifts. Otherwise it would be quite hopeless. (TU 7)

Los dos procedimientos nombrados serán generosamente utilizados a lo largo del libro. De hecho, la aporía de la regresión al infinito de la reflexividad es inmediatamente introducida por vez primera con un razonamiento bufo, donde la ironía del autor aflora de modo evidente: “I should mention before going any further, any further on, that I say aporia without knowing what it means. Can one be ephectic otherwise than unawares? I don’t know” (TU 7). Es la reflexividad la parte delicada, la costura de *The Unnamable*, y donde el autor no puede reprimir un guiño. “With the yesses and noes [= las historias de Mahood y Worm] it is different” (TU 8). La autodescripción continúa con otros elementos. Se nos anuncia el desarrollo que va a tener la novela: “I shall not be alone, in the beginning. I am of course alone . . . I shall have company. In the beginning. A few puppets. Then I’ll scatter them, to the winds” (TU 8). En efecto, pronto aparece Malone, y a continuación Mahood y Worm, para ser a continuación rechazados. Como en *Malone Dies*, pues, tenemos todo un programa.

De modo más claro que en las *Stories* y los libros anteriores de la trilogía, es la palabra la que va creando las cosas a la vez en la acción y en el discurso. Así, el Innombrable celebra la mención del sombrero de Malone: “Oh look, there is the first thing, Malone’s hat” (TU 9). Pero el Innombrable afirma poco; prefiere preguntarse por el posible origen, analogías y justificación de lo poco que afirma. De lo nombrado se deducen posibles relaciones, quedando así parodiada la constitución por medio de la mimesis del mundo ficticio en la narración. Así, de una mención del pasado se deduce la posibilidad de hacer uso de los recuerdos, de la memoria, para llevar adelante la narración: “This will greatly help me in my relation. Memory notably, which I did not think myself entitled to draw upon, will have its word to say, if necessary. This represents at least a thousand words I was not counting on” (TU 12). Es ésta, además, otra descripción metalingüística de los mecanismos narrativos del propio texto. Lo mismo tendremos en comentarios posteriores de muy diversa índole. Veremos a continuación algunos ejemplos.

\* “First dirty, then make clear” (TU 16). Esta es una norma general que se aplica a la construcción de una ficción y su posterior rechazo. A lo mismo se refiere el Innombrable cuando habla de una necesidad ineludible: “to begin again, to start again from nowhere, from no one and from nothing and win to me again, to me here again, by fresh ways to be sure” (TU 18). La primera de estas frecuentes destrucciones de lo ya dicho se da en la página 20: “No one wheels about me . . . these creatures have never been. . .” (cf. también 30). Este proceso cíclico es fatigoso. Por ello el narrador ansía ser capaz de hablar sin decir nada (TU 19).

\* “I have no voice and must speak, that is all I know, it’s round that I must revolve, of that I must speak” (TU 23). “I have nothing to do, nothing in particular . . . I have to speak. No one compels me to, there is no one, it’s an accident, a fact” (TU 30). Vemos en estos ejemplos cómo la acción y el metadiscurso son una sola cosa en *The Unnamable*. Los generadores textuales se presentan explícitamente como una parte de la acción. El narrador mismo describe de modo inmejorable este hecho: “The search for the means to put an end to things, an end to speech, is what enables the discourse to continue” (TU 15). Otras frases producidas por el mismo procedimiento: “I’ll forbid myself everything [es decir, todo generador textual], then go on as if I hadn’t” (TU 28); “you say what you’ll say and what you won’t say” (TU 119); “You announce, then you renounce, so it is, that helps you on” (TU 124). Cada una de estas frases resume (o da lugar a) toda una secuencia que pone en práctica la técnica descrita por ella.

\* “but let us suppose, in order to get on a little, then we’ll suppose something else, in order to get on a little further” (TU 27). La suposición es a la vez un avance físico en el texto y un avance metodológico, en tanto en cuanto supone el descubrimiento de un nuevo generador textual de carácter metalingüístico.

\* “Strange notions in any case. . .” (TU 27). El absurdo del discurso y la adopción por parte del narrador de una actitud “razonable” frente a ese absurdo es, a la vez que un apoyo a las actitudes del lector, una fuente de productividad textual.

\* Otro generador textual que es comentado es *hablar del silencio*: “that’s the worst” (TU 123). O hablar de *nada*, de las mismas palabras que significan la ausencia (nada, innombrable), todo ello como suplemento necesario al silencio,<sup>16</sup> para que el silencio devenga significativo de sí mismo.

\* “*De nobis ipsis silemus*, decidedly that should have been my motto” (TU 46).

\* En otro párrafo interesante, el narrador comenta la necesidad de mantener una existencia metalingüística hasta la llegada del silencio, “where the language dies that permits of such expressions” (véase desde “It’s a lot to expect of one creature . . .” hasta “. . . they will not let me be,” TU 51).

\* El uso de verbos realizativos para crear *ex nihilo* también es un fenómeno reflexivo: “I therefore baptise him Worm” (TU 54).

\* Se puede echar de menos la imaginación argumental de épocas pasadas, y presentar como una narración hipotética lo que en una fase anterior de la obra de Beckett se presentaba con un grado mayor de factualidad. Así se constituye algo que casi es la arquetípica historia beckettiana, con una combinación de elementos de las *Stories* y de *Molloy*:

I would have liked to lose me, lose me the way I could long ago, close my eyes and be in a wood, or on the seashore [episodios de *Molloy* y “The End”] or in a town where I don’t know anyone [en *Molloy* y “The Calmative”], it’s night, everyone has gone home, I walk the streets, I lash into them one after the other [“The Calmative”], it’s the town of my youth, I’m looking for my mother [*Molloy*] to kill her, I should have thought of that a bit earlier, before being born, it’s raining, I’m all right, I stride along the crown of the street with great yaws to left and right [“The Expelled”]. (TU 109).

Pero ahora el narrador ya no puede perderse en esos bosques y esas calles. Está enfrenteado a la reflexividad.

∴ El texto llega a denunciar su propio uso de la metalepsis, de la transición solapada entre niveles de ficcionalidad distintos: “The mistake they make of course is to speak of [Worm] as if he really existed, in a specific place, whereas the whole thing is no more than a project for the moment” (TU 89).

\* También se denuncian las continuas falacias cometidas: “they say, if it’s not black, it’s very likely white, it must be admitted that the method lacks subtlety” (TU 91).

\* No es éste el menos chistoso de los comentarios reflexivos del Innombrable: “It all boils down to a question of words, I must not forget this” (TU 52).

\* A veces, claro, el comentario autodescriptivo es falso. Así, el Innombrable anuncia que no hará más preguntas: ésta es una decisión del narrador como personaje en la acción, interpretada a la vez como comentario reflexivo. Pero este comentario resulta no ser adecuado: el narrador se lo reprocha a continuación: “That is typical. I know no more questions and they keep pouring out of my mouth” (23).

\* Worm se constituye en una analogía del texto en tanto en cuanto éste es un instrumento de transmisión irreflexivo. De ahí que cuando el Innombrable finge que lo ha humanizado, que le ha enseñado a hablar, la primera pregunta de Worm sea “Where am I”?: la misma que abría la novela. Worm se ha definido como aquel que no puede hablar, aquel que no es consciente. Ello no impide que tras referirse a él en tercera persona el Innombrable adopte la primera persona y declare que él es Worm: adopta la máscara y la rechaza de tal manera que la persona en que se hable ya resulta

indiferente (TU 66). Worm también es el origen del Innombrable, su estado previo a las palabras (TU 68), la larva a partir de la cual se desarrolla la narración, o el embrión filogenético de toda textualidad. Es a la vez un área textual y un modo de comportamiento textual, no sólo un personaje: es la imagen del propio narrador considerado como puro objeto narrable, producto de sus palabras (cf. Levy 61; Kennedy 147). Muchas otras imágenes y fragmentos de narración tienen también un sentido reflexivo: así, cuando el Innombrable se describe a sí mismo como una esfera, esta imagen remite tanto a la esfera microcósmica del cráneo como al macrocosmos del Ser descrito por Parménides: en palabras de A. Simon, “deux formes extrêmes de l'autosuffisante solipsiste” (*Samuel Beckett 231*).

\* Con lo que podríamos llamar la cuarta sección de la obra (tras la introducción, Mahood, y Worm) entramos en una nueva fase de la reflexividad. En esta sección, se describen en tercera persona las estrategias que el Innombrable, y en buena medida también Molloy y Malone, han utilizado hasta la fecha. La única que no se discute en detalle es la reflexividad misma. Los ejemplos son demasiado numerosos para intentar recogerlos. Así, la discusión que se hace del tema del sufrimiento y el hábito, ya obsesivo en Beckett desde *Proust*:

But what suffering, since he has always suffered, which rather damps the rejoicings. But he soon makes up for it, he put all to rights again, invoking the celebrated notions of quantity, habit-formation, wear and tear, and others too numerous for him to mention, and which he is thus in a position, in the next belch, to declare inapplicable to the case before him, for there is no end to his wits. (TU 94)

Este razonamiento sobre el sufrimiento es frecuentemente utilizado por Molloy, Moran y el propio Innombrable.

La novela funciona así, por una perspectivización objetiva de lo ya presentado subjetivamente: el yo visto desde la primera persona primero, desde la tercera después, y a continuación describiendo el proceso por el cual pasa de la primera a la tercera. Preguntando primero su identidad, y después describiendo cómo pregunta por su identidad (TU 108). Es decir, por una autorreferencialidad constante, y un simulacro de *aufhebung* hegeliana.

Porque el aparente progreso de la trilogía es un simulacro. Cada distanciamiento metalingüístico, cada perspectivización de lo ya dicho, cada objetivación de la identidad adoptada ha de apoyarse en una base textual para conseguir esa separación de la ficción que se denuncia. Sin embargo, cada distanciamiento metalingüístico no hace sino producir más texto susceptible de volverse objeto de un nuevo distanciamiento, materia para la reflexión y el comentario metafictional. El narrador lucha por liberarse de su texto sin conseguirlo totalmente, pues existe sólo en él y por él. Al igual que el metalenguaje no puede abarcar el lenguaje, el yo no puede abarcarse a sí mismo, y se ve abocado a una constante productividad de representaciones: el existencialismo de Beckett encuentra en la trilogía su formulación más potente no en un discurso programático (como *La Nausée*)

sino en el mismo principio que genera cada palabra de la obra. Pero, ¿hasta dónde se lleva este proceso? Hasta el borde de lo innombrable.

Un rasgo característico de la reflexividad beckettiana es la manera en que se ponen en juego las convenciones esenciales de cada medio artístico utilizado por el autor. La materia semiótica utilizada se tematiza, la naturaleza del soporte del significado es crucial para la plena realización de éste. La presentación dramática es crucial para el efecto que han de producir *Play*, *Waiting for Godot* o *Not I*: la experiencia de estar sobre un escenario, o por el contrario, la de esperar ante un escenario, penetra la estructura de estas obras de una manera que ha sido resaltada por numerosos críticos.<sup>17</sup> Lo mismo en el cine: la historia de *Film* tiene sentido solamente vista a través de una cámara, con lo que el medio narrativo utilizado se vuelve esencial, parte del contenido. Muchas veces esta explotación de lo intrínseco a un medio adopta la forma de la parodia de los recursos favoritos de ese medio —véase por ejemplo el uso cómico, deliberadamente artificial, de los efectos de sonido en una pieza *radiofónica* como *Embers*. En otras obras radiofónicas Beckett incluye un personaje ciego (*All that Fall*) o uno mudo (*Rough for Radio II*), reflejando o problematizando la experiencia del espectador ante un medio donde los personajes no se ven y sólo existen como voces. La radio pasa a ser experiencia, texto, y no mero soporte.<sup>18</sup> Y tantas obras de teatro “sin acción,” novelas sin “argumento,” que renuncian en apariencia a los recursos más básicos de los géneros respectivos . . . muchos críticos tempranos no lograban ver este parentesco cercano entre lo “anti-novelesco” y lo esencialmente novelesco, lo “anti-dramático” y lo más teatral.<sup>19</sup> Los mismos títulos de las obras apuntan a veces a esa reflexividad, a esa confirmación paródica de un género: sólo Beckett podría titular una obra de teatro *Play* o una película *Film*. Aunque ningún libro de la trilogía se titula *Book*, en ellos se activan de modo semejante las condiciones de la ficción novelesca, se tematizan de modo paródico las normas que de ordinario quían la lectura de la novelas. Y en el punto culminante de la obra, se pone en juego la misma calidad lingüística de las palabras tal como se perciben en el proceso de lectura.

La materialidad de la escritura en *Malone Dies* deviene el símbolo de la objetivación de sí. Es el paso a través de los materiales de escritura lo que da cuerpo tanto a Sapo como a Malone y lo que aleja a ambos del sujeto escritor: “I write about myself with the same pencil and in the same exercise-book as about him. It is because it is no longer I, I must have said so long ago, but another whose life is just beginning.”<sup>20</sup> “I hear the noise of my little finger as it glides over the paper and then that so different of the pencil following after” (*MD* 36). En *The Unnamable* se volverá a insistir sobre la ficcionalización del yo en cuanto se le convierte en un objeto narrativo. ¿Es posible hablar de uno mismo? “At first sight it seems impossible. Me, utter me, in the same foul breath as my creatures?” (*TU* 16). “La parole,” dice Janvier, “est le signe de la nouveauté toujours béante d’un je au travail . . . la réflexion, la saisie sur elle ne peut qu’achopper” (*Beckett* 111). La reflexividad narrativa es algo más que un puro juego formal de literatura pura: presenta una imagen de la identidad y existencia humanas (cf. Levy 80). Las condiciones de la escritura se utilizan aquí como un instrumento de exploración y símbolo del drama ontológico de la consciencia humana, descrito por la fenomenología existencial de Sartre como la imposibilidad que tiene el para-sí de captarse como un ser en sí. El para-sí que explorase su naturaleza estaría entregado a la reflexividad infinita.

El para-sí está obligado a no existir jamás sino en la forma de un en-otra-parte con respecto a sí mismo, a existir como un ser que se afecta perpetuamente de una inconsistencia de ser. Esta inconsistencia no remite, por otra parte, a otro ser; no es sino una perpetua remisión de sí a sí, del reflejo al reflejante, del reflejante al reflejo. Empero, esta remisión no provoca en el seno del para-sí un movimiento infinito; está dada en la unidad de un mismo acto: el movimiento infinito no pertenece sino a la mirada reflexiva que quiere captar el fenómeno como totalidad, y que se ve remitida del reflejo al reflejante y del reflejante al reflejo sin poder detenerse nunca. (Sartre 112)

La obra de Beckett utiliza las condiciones intrínsecas al hecho narrativo como analogía y dramatización de esta situación, que para Beckett acecha en cada acto de conciencia y no sólo en la reflexión abstracta. Como analogía de la conciencia en su esencialidad nos presenta con el Innombrable, que es casi una personificación del principio narrativo, el “espíritu de la novela” reducido a la abstracción, la voz narrativa que se revela a sí misma como una ilusión textual.<sup>21</sup> El drama existencial se juega aquí, de modo ambivalentemente cómico e inquietante, en el nivel del lenguaje —pues para un ser hecho de palabras existencia y lenguaje se confunden. La circunstancia “vital” de un narrador en tanto en cuanto entidad narratológica es el narrar (cf. Levy 6; Thiher 87-90). Cuando un narrador se encuentra sin historia, forzado a hablar de sí mismo, su experiencia es la de una lucha continua contra el agotamiento del tema, contra la paralización de la narración: “the narrator is now no more than a bare expressive pole with nothing to speak of but his relation to the other pole of narration —the silence” (Levy 8). Ese otro polo de la narración es un tema difícil. Como señala Levy, el narrador se ve en la disyuntiva de sumirse en él, callando, o de verse divorciado de él, pues las palabras no pueden expresar el silencio. Ante la ausencia de un objeto adecuado, el sujeto se disuelve. De ahí que el narrador niegue continuamente su identidad y que se refiera a su narración como algo que tiene lugar sin él, algo automático y pasivo. El narrador se ve a sí mismo como un ser inesencial, un flujo, un reflejo, y ansía un ser auténtico (Mercier *Beckett/Beckett* 175) o una anulación. Así, el Innombrable envidia el estatismo sólido de Malone como personaje creado: “one who is not as I can never not be. I am motionless in vain, he is the god” (*TU* 16). En cuanto a él mismo, “I am he who will never be caught, never delivered” (*TU* 55). Volviéndose hacia el yo, el lenguaje encuentra que no puede expresarlo, que toda representación es insuficiente. La estrategia de esta novela es tematizar el problema de la representación: ofrecer una imagen no de lo irrepresentable, sino de la insuficiencia de toda técnica de representación (cf. Kawin xiii). Así en *The Unnamable* se presenta en tono paródico al narrador creando una proliferación de imágenes que no lo acercan sin embargo a su autorrepresentación. El Innombrable no puede identificarse con Mahood, ni tampoco con el más elusivo Worm, ni con las identidades que se les añaden sucesivamente en un vano intento de encontrar un nombre para el sujeto que concibe el texto:

The third line falls from the skies, it's for her majesty my soul, I'd have hooked her on it long ago if I knew where to find her. That brings us up to four, gathered together. I knew it, there might be a hundred of us and still we'd lack the hundredth and first, we'll always be short of me.<sup>22</sup>



En términos idealistas diríamos que el Innombrable está intentando definir estáticamente un concepto, el yo, que es inherentemente relacional, excluir de sí la exterioridad negándose a admitir que ésta le es estructuralmente inherente. Está aspirando a esterilizar y fijar como un ser algo que es un proceso, pues “tan pronto como el yo es sólo para sí mismo, surge para él necesariamente un ser fuera de él” (Fiche 75, sección 2). El Innombrable está intentando capturar un sujeto con unas categorías, el tiempo y el espacio, que están hechas para la aparición del *objeto* (Chambers 155). Y el sujeto nunca puede objetivarse totalmente para sí mismo, siempre está más allá de sí mismo y de cuanto concibe. Por eso las historias no tienen fin. No se puede hablar, dice el Innombrable, sin hacer historias: “saying, No more stories from this day forth, and the stories go on, it’s stories still” (TU 102). Este problema de la remisión al infinito de la reflexividad fue denunciado como un absurdo por Schopenhauer, uno de los filósofos que más han influido sobre Beckett.<sup>23</sup> También ha preocupado a algunos pensadores del siglo XX. Wittgenstein da la formulación clásica: un observador no puede dar cuenta exacta de un sistema en el cual está incluido. Pero para Wittgenstein el yo filosófico no pertenece al mundo, es más bien un límite del mundo.<sup>24</sup> Beckett se hace eco de esta reflexión de Wittgenstein, o llega a ella por otro camino, cuando coloca al Innombrable en el dilema del adentro y el afuera, y le hace definirse como el tímpano que vibra ente ambos (Egebak 101; Thiher 81). Es decir, la voz narrativa, sujeto de la enunciación, no puede representarse adecuadamente a sí misma, porque está excluida por definición del mundo que puede representar: sólo puede aparecer como sujeto del enunciado. *The Unnamable* representa este drama, el del sujeto que se obliga a sí mismo a una complicidad con el mundo, a través de la estructura del lenguaje. Beckett se niega a callar lo indecible, como aconseja Wittgenstein, y así se enfrenta constantemente de una manera subversiva y paradójica a la actividad simbólica que hace el mundo para nosotros, y que utilizamos para constituir una imagen de nuestra identidad.<sup>25</sup> El enfrentamiento al problema de la reflexividad es siempre una suerte de desafío metafísico. Según Adorno, en la narración tradicional decimonónica, “Ein schweres Tabu liegt über der Reflexion: sie wird zur Kardinalsünde gegen die Sachliche Reinheit.”<sup>26</sup>

Por su misma insistencia en enfrentarse al problema de la representación, de la proliferación de simulacros que ésta conlleva, de la inesencialidad del sujeto a la que conduce, la obra de Beckett supera los planteamientos idealistas tradicionales y puede ser pensada desde planteamientos postestructuralistas. Como Derrida criticando la filosofía tradicional, el Innombrable busca un lugar entre la interioridad y la exterioridad donde asentarse sin ser absorbido. Ambos utilizan la imagen del tímpano como límite entre lo externo y lo que parecemos habernos apropiado. Ambos subvierten la lógica de sus discursos respectivos no tanto desplazando un límite particular determinado como escenificando el concepto mismo de límite.<sup>27</sup> En Beckett esta exploración se vuelve literatura, y pesadilla; con sus análisis el Innombrable no hace sino agravar el problema que quería solucionar; su reflexión no hace sino multiplicar los signos, las representaciones; lejos de llegar a un fundamento para su yo no hace sino disolverlo en una lluvia de metáforas, una proliferación de simulacros, ante la cual desaparece toda posibilidad de origen y sustancialidad. La exploración metalingüística de las novelas de Beckett es así a la vez muy real y paródica. Baudrillard asocia con la economía semiótica

de la posmodernidad este vértigo representativo y esta erosión de lo real: entre las modalidades que adopta, menciona “the endlessly reflected vision: all the games of duplication and reduplication of the object in detail.” El metalenguaje es uno más de esos juegos; deja de ser profundización en la naturaleza del signo y deviene puro signo a su vez: “from now on . . . this indefinite refraction is only another type of seriality” (Baudrillard 144). Podemos aplicar a la exploración metaficcional que se da en las novelas de Beckett el principio utilizado por Baudrillard para describir el tipo de producción de nuestra época industrial tardía al que se denomina “simulación,” en la que el simulacro acaba por desplazar todo concepto de original:

here is a question of a reversal of origin and finality, for all the forms change once they are not so much mechanically reproduced but even *conceived from the point-of-view of their very reproductibility*, diffracted from a generating nucleus we call the model. (Baudrillard 100)

Es decir, el Innombrable es innombrable porque no hay ya nada que nombrar: es el acto mismo de generación de nombres, proliferación de signos sin referente, lo que expresa su modo de ser.

En la obra de Beckett estas preocupaciones compartidas con la filosofía contemporánea se unen a unos problemas filosóficos mucho más viejos, como el de la indecibilidad de Dios en la que ha de sumirse el místico. Para la tradición escolástica neoplatonizante derivada de Filón de Alejandría, el hombre tampoco es una parte del mundo sin más: es el aspecto paciente de la creación como Dios es el aspecto agente: “el hombre es sólo relación a Dios, y relación en la que lo propio del hombre es *padecer*, el *pecado* es creer que soy yo quien piensa y yo quien siente y yo quien vive” (Martinez Marzoa 1:323). El Innombrable también siente que la individuación es un estado pecaminoso: “All here is sin.”

No es *The Unnamable* la única obra beckettiana donde aparece el *regressus in infinitum* del sujeto que no cabe en su representación. En *Company* también nos encontraremos con la indefinida multiplicación de las entidades, cuando el inventor reconoce que su imagen dentro del texto no corresponde exactamente con su status de inventor real. Se ha postulado un personaje, M, una voz que le habla en la oscuridad, y un inventor de todo, W. Es significativa la reaparición en esta obra de la innombrabilidad, unido a esta reflexividad infinita.

Is there anything to add to this esquisse? His unnamability. Even M must go. So W reminds himself of his creature as so far created. W? But W too is a creature. Figment. Yet another then. Of whom nothing. Devising figments to temper his nothingness. Quick leave him. (*Company* 37)

El esquema, como vemos, es potencialmente multiplicable al infinito.<sup>28</sup> Pero la misma obra nos muestra cómo también es reducible a un mínimo:

The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were.

Alone.

(*Company* 52)

El “solo” de esta y otras obras de Beckett, como *How It Is*, se interpreta a veces como una referencia al autor real, que tiene una realidad más allá de las ficciones de la obra que está inventando (Smith 116). Este es un sentido posible, pero no único. Y tampoco es imprescindible para humanizar la escritura de Beckett. La voz narrativa de estas novelas es a la vez un estudio de sus propias condiciones y un tema de interés humano general. Beckett no es solamente un “metalingüista.”<sup>29</sup>

La novelística de Beckett está sometida a una interrogación constante sobre las “condiciones transcendentales” de la existencia de la ficción.<sup>30</sup> Schröder relaciona esta exploración con la idea de una poesía transcendental propuesta a principios del siglo pasado por Friedrich Schlegel, una poesía que descansaría en el uso constante de la ironía romántica; pero se trataría aquí de una ironía romántica que no revela el proceso de creación efectiva de la obra por parte del autor, sino las condiciones de la creatividad. Schröder llega a ver en la obra de Beckett una especie de investigación filosófica de la ficción: el sentido último de la reflexividad de la novela de Beckett sería “die Frage nach der Begründung der Romankunst und ihrer Hervorbringung; ihr Ziel (oder Fluchtpunkt) ist die transzendente Recherche der Produktivität” (Schröder 111; cf. Dreyfus 302). Creemos que esta caracterización sería más propia de un ensayo que de una obra de ficción como la de Beckett. Esta *utiliza* elementos filosóficos, hace uso del metalenguaje y la reflexividad, pero todo ello está integrado en un proyecto que no es científico ni filosófico, sino artístico. Beckett hace arte con los restos del arte, literatura que, sin convertirse en algo distinto, pone en evidencia la pobreza de toda literatura. Utiliza nuevos materiales, pero lo que hace es todavía literatura, y no teoría de la literatura.

Por tanto, la narración reflexiva de Beckett no consiste sólo en un análisis de la ficción, sino también en una desconstrucción simultánea de dicho análisis. Todos los recursos metalingüísticos puestos en marcha no le sirven al Innombrable para poner fin a su discurso; el metalenguaje remite infinitamente a más metalenguaje que intenta definirlo a us vez, y el conjunto no resulta en una taxonomía sino en un argumento cómico en forma de espiral. En lugar del fin del arte, lo que encontramos aquí es su autoperpetuación por medio de la ironía romántica,<sup>31</sup> que ya en la obra de Friedrich Schlegel sienta los presupuestos del arte reflexivo del futuro: la imposibilidad de la representación enfrentada a la necesidad de la representación, y la síntesis precaria de ambas en un arte que problematiza su propia actividad, representando sus recursos y su actividad a la vez que su objeto, poniéndolos en evidencia y trascendiéndolos por el hecho mismo de proclamar su insuficiencia.

## Notas

1. Cf. Pingaud 295; Nadeau 224; Bernal 187; Fletcher 223 ss.; Wellershoff 123.
2. Sobre el horror a la autopercepción en los personajes de Beckett, véanse los comentarios de Esslin (2) y Zurbrugg.
3. Ampliando el sentido dado a este término en Genette 243 ss, donde sólo se refiere a las transgresiones de nivel *narrativo*.
4. Cf. Chambers 155. Edith Kern (“Moran-Molloy”) y Dearlove relacionan a Beckett con la estética dionisiaca propuesta en *El nacimiento de la tragedia*.
5. Para una comparación, cf. Schröder 114 ss.
6. Samuel Beckett, *En attendant Godot* 104. Los dos últimos parlamentos se suprimen en la versión inglesa.
7. Cf. R. Cohn *Back to Beckett* 138, 212-13; Knowlson y Pilling 30-40; Haerdter. Es absurdo, sin embargo, negar que hay “metateatro” en la obra de Beckett, como lo hacen Pérez Navarro (cap. 7), y Simon (78).
8. Cf. Cohn *Back to Beckett* 145, 173; Doherty 92, 97; Morrison 1-8, 35 ss.
9. Véase el capítulo “Quién habla?” en Bernal.
10. Por otra parte, buen número de críticos ni siquiera leen atentamente la postura expuesta por Beckett, y no la distinguen de la de Duthuit (por ejemplo, *Hassan Dismemberment* 220; Kern “Ironic Structure” 13).
11. Butler 79; Abbott 141; Copeland 275-76; Harper 251 ss; Knowlson y Pilling 77.
12. Ver Abbott 140 ss; Knowlson y Pilling 68.
13. Según la distinción de Stephen M. Ross, “‘Voice’ in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*”; cit. en Renner 13.
14. Samuel Beckett, *The Unnamable* 7. Abreviado *TU*.
15. Frankel señala una posible referencia o analogía entre estas preguntas y el comienzo de *A la recherche du temps perdu* de Proust, el despertar del narrador en un espacio indeterminado, y con una identidad también borrosa por el sueño. Cf.: “You don’t immediately remember who you are, when you wake” (*Molloy* 36).
16. Cf. Fitch 179. El término “suplemento” debería entenderse aquí en el sentido derrideano (cf. *De la gramatología* 181-208).
17. Cf. Federman, reseña de *Film*; Cohn *Comic Gamut* 293 ss y “Beckett’s Theater Resonance”; Williams 348; Fletcher y Spurling 38; Knowlson y Pilling 198 ss; Goldman; Elam; Jenkins; Beckerman; Reid, etc.
18. Véanse los artículos de Talens, Jost e Iges.
19. Toynbee 75; Pritchett 197; Kermode 200.
20. Samuel Beckett, *Malone Dies* 36. Abreviado *MD*.
21. Schröder ha formulado esta idea: “Das fragliche personenhafte Wesen, das es [Hamburger] zufolge ‘nicht gibt,’ ausser . . . unter der Kategori des ‘stilistischen’ Scheins . . . tritt nun bei Becket in der Ich-Form zur Erscheinung, und zwar derart, dass an ihm selbst —‘stilistisch’— zum Ausdruck kommt: ‘es gibt es nicht’” (21).
22. *TU* 55. Más tarde se hablará de “the everlasting third party” (*TU* 93).
23. En *La cuádruple ratz del principio de razón suficiente*; cit. en Rabinovitz 132.
24. Wittgenstein # 5.641. Cf. también Husserl 27-28, #8.
25. Cf. Thiher 83; Egebak 101-102; Iser 172 ss.
26. T. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*; cit. en Schröder 106.
27. Cf. Derrida, “Tympan,” en *Margins of Philosophy* xvii.

28. “Questo supposto soggetto verbale che dice ‘io,’ o dice ‘egli’ supponendo a sua volta un altro soggetto esplicito nella sua alterità, in realtà è coscienza che uccide il soggetto, il proprio e quindi quelli riflessi; è un fantasma che genera altri fantasmi. Il personaggio de Beckett è sempre un cadavere che la voce abbandona nell’atto stesso de creare” (Tagliaferri 98). Cf. Todorov 33; Esslin, “Poésie” 391. El mismo Innombrable comenta la situación comparándola a la canción del perro que robó un mendrugo en la cocina, ya utilizada en el comienzo del acto II de *Waiting for Godot*: una canción circular, prolongable al infinito, en la que la última estrofa enlaza de nuevo con la primera.

29. Cf. Brater, “Company” 171; Cohn, *Back to Beckett* 6.

30. Taubes, en *Das Werk von Samuel Beckett*, ed. Hans Mayer y Uwe Johnson, 70 ss. Cit. en Schröder 11.

31. Ver Schröder; Muecke 214-15.

### Referencias bibliográficas

- Abbott, H. Porter. *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*. Berkeley: U of California P, 1973.
- Adorno, T.W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1958.
- Albérès, René Marie. *Metamorfosis de la Novela*. Madrid: Taurus, 1971. Trad. de *Métamorphoses du roman*. Paris: Albin Michel, 1966.
- Barth, John. “The Literature of Exhaustion.” *Atlantic Monthly* (agosto 1967): 29-34.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. 1953. Paris: Seuil, 1972.
- Beckerman, Bernard. “Beckett and the Act of Listening.” En Brater, *Beckett at 80*. 146-167.
- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Londres: Faber, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Company*. 1980. En Samuel Beckett, *Nohow On* 3-52.
- \_\_\_\_\_. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. Londres: Calder, 1983.
- \_\_\_\_\_. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ill Seen Ill Said*. En Samuel Beckett, *Nowho On* 55-97.
- \_\_\_\_\_. *Malone Dies*. Londres: Calder and Boyars, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Murphy*. Londres: Calder, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*. Londres: Calder, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Not I*. En *Collected Shorter Plays*, 213-24.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Texto bilingüe español/inglés. Barcelona: Península, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Three Dialogues.” En *Disjecta* 138-148.
- \_\_\_\_\_. *The Unnamable*. Londres: Calder and Boyars, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1956. 2nd. ed. 1965.
- \_\_\_\_\_. *Watt*. Londres: Calder, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Worstward Ho*. 1983. En *Nohow On* 97-128.
- Beja, Morris, S. E. Gontarski y Pierre Astier, eds. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Columbus: Ohio State UP, 1983.
- Bernal, Olga. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen, 1969. Trad. de *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969.
- Bishop, Tom y Raymond Federman, eds. *Cahiers de L’Herne: Samuel Beckett*. Paris: L’Herne-Le Livre de Poche, 1976.

- Blau, Herbert. "The Bloody Show and the Eye of Prey: Beckett and Deconstruction." *Theatre Journal* 39 (1987): 5-19.
- Brater, Enoch. "The Company Beckett Keeps: The Shape of Memory and One Fablist's Decay of Lying." En Beja, Gontarski y Astier, 156-171.
- \_\_\_\_\_. ed. *Beckett at 80/Beckett in Context*. Nueva York: Oxford UP, 1986.
- Butler, Christopher. *After the Wake: Essays on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Oxford UP, 1980.
- Chabert, Pierre, ed. *Samuel Beckett*. Número especial de *Revue d'Esthétique*, 1986. ("Présentation," 9-12).
- Chambers, Ross. "Beckett's Brinkmanship." *AUMLA: Journal of the Australasian Language and Literature Association* 19 (1963). Reimp. en Esslin, *Samuel Beckett*, 152-68.
- Christensen, Inger. *The Meaning of metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.
- Cohn, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick: Rutgers UP, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Back to Beckett*. 1973. Princeton (NJ): Princeton UP, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Beckett's Theater Resonance." En Beja, Gontarski y Astier 3-15.
- Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Copeland, Hannah Case. "The Couples in Comment C'est." En Morot-Sir, Harper y McMillan 237-247.
- Dearlove, Judith E. *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Nonrelational Art*. Durham: Duke UP, 1982.
- Derrida, Jacques. *De la grammatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. Trad. de *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982. Trad. de *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- Doherty, Francis. *Samuel Beckett*. Londres: Hutchinson University Library, 1971.
- Dort, Bernard. "L'acteur de Beckett: davantage de jeu." En Chabert 227-234.
- Dreyfus, Dina. "Vraies et fausses énigmes." *Mercure de France* (octubre 1957). Reimp. en Samuel Beckett, *Molloy*. Paris: UGE, 1963.
- Egebak, Niels. *L'Écriture de Samuel Beckett*. Copenhague: Akademisk Forlag, 1973.
- Elam, Keir. "Not I: Beckett's Mouth and the Ars(e) Rhetorica." En Brater, *Beckett at 80* 124-148.
- Esslin, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Une poésie d'images mouvantes." En Chabert 391-404.
- Federman, Raymond. Reseña de *Film*. *Film Quarterly* (invierno 1966-67): 46-51. Reimp. en Graver y Federman 275-83.
- \_\_\_\_\_. "The Impossibility of Saying the Same Old Thing the Same Old Way: Samuel Beckett's Fiction Since *Comment C'est*." *L'Esprit Créateur* 11.3 (1971): 21-43.
- \_\_\_\_\_. "Samuel Beckett: The Liar's Paradox." En Morot-Sir, Harper y McMillan 119-141.
- Fichte, Johann Gottlieb. "Segunda introducción a la Teoría de la Ciencia." En Fichte, *Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia*. Madrid: SARPE, 1984. Seleccionado y traducido de *Wissenschaftslehre*. 1794.
- Fitch, Brian T. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. Paris: Minard, 1977.
- Fletcher, Beryl S., John Fletcher, Barry Smith y Walter Bachem. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*.
- Fletcher, John. *The Novels of Samuel Beckett*. 1964. Londres: Chatto, 1972.

- Fletcher, John, y John Spurling. *Beckett: A Study of His Plays*. 1972. 2ª ed.: Londres: Eyre Methuen, 1978.
- Frankel, Margherita S. "Beckett et Proust: Le triomphe de la parole." En Bishop y Federman 316-40.
- García Landa, José Ángel. "La subjetividad como máscara en las Nouvelles de Beckett." *Miscelánea* 7 (1986): 125-37.
- \_\_\_\_\_. "Unnullable Least": vacío y metaficción en el Beckett de los ochenta." *Actas del X Congreso Nacional AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN, 1988. 321-30.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Goldman, Michael. "Vitality and Deadness in Beckett's Plays." En Brater, *Beckett at 80* 67-83.
- Graver, Lawrence y Raymond Federman, eds. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Londres: Routledge, 1979.
- Haerdtler, Michaël. "Samuel Beckett répète *Fin de partie*." En Chabert 303-16.
- Harper, Howard. "How It Is." En Morot-Sir, Harper y McMillan 249-270.
- Hassan, Ihab. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. Nueva York: Knopf, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 1971. 2ª ed. Madison: U of Wisconsin P, 1982.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Ed. y trad. Mario A. Presas. Madrid: Tecnos, 1986. Trad. de *Cartesianische Meditationen*. 1929.
- Iges, José. "Beckett y la radio." *El Urogallo* 47 (abril 1990): 52-55.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins UP, 1974. Trad. de *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Fink, 1972.
- Janvier, Ludovic. "Lieu dire." En Bishop y Federman 167-89.
- Jenkins, Alan. "A Lifelong Fidelity to Failure." *TLS* (14 noviembre 1986): 1281-1282.
- Jost, François. "Silence, il tourne." *Magazine Littéraire* 231 (junio 1986): 40-42.
- Kahler, Erich. *The Inward Turn of Narrative*. Princeton, 1973.
- Kawin, Bruce F. *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Kennedy, Andrew K. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Kermode, Frank. "Beckett, Snow and Pure Poverty." *Encounter* 15.82 (julio 1960): 73-76. Reimp. en Graver y Federman 198-205.
- Kern, Edith. "Moran-Molloy: The hero as narrator." *Perspective* 11 (1959): 183-93. Reimp. en O'Hara, *Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable* 35-45.
- \_\_\_\_\_. "Ironic Structure in Beckett's Fiction." *L'Esprit Créateur* (otoño 1971): 3-13.
- Knowlson, James y John Pilling. *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press, 1980.
- Levy, Enric P. *Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction*. Dublin: Gall and Macmillan, 1980.
- Lyons, Charles R. *Samuel Beckett*. Londres: Macmillan, 1983.
- Martínez Marxa, Felipe. *Historia de la Filosofía*. 1973. 2 vols. Madrid: Istmo, 1975.
- Morot-Sir, Edward, Howard Harper y Dougald Mcmillan III, eds. *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric*. Chapel Hill: University of North Carolina; Department of Romance Language, 1976.
- Morrison, Kristin. *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Mercier, Vivian. *Beckett/Beckett*. Nueva York: Oxford UP, 1977.

- Muecke, D. C. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1969.
- Nadeau, Maurice. Reseña de *Comment C'est*. *Express* (26 enero 1961): 25. Trad. inglesa en Graver y Federman 224-29.
- O'Hara, J. D., ed. *Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1970. (Introducción de J. D. O'Hara, 1-25).
- Pérez Navarro, Francisco. *Galería de Moribundos: introducción a las novelas y el teatro de Samuel Beckett*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- Pingaud, Bernard. "Beckett le précurseur." 1962. En Samuel Beckett, *Molloy*. Paris: UGE, 1963. 287-311.
- Pritchett, V. S. Reseña de la trilogía *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. *New Statesman* (2 abril 1960): 489. Reimp. en Graver y Federman 194-98.
- Rabaté, Jean-Michel. *Beckett avant Beckett: essais sur le jeune Beckett (1930-45)*. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1984.
- Rabinovitz, Rubin. *The Development of Samuel Beckett's Fiction*. Chicago: U of Illinois P, 1984.
- Reid, Alec. "Impact and Parable in Beckett: A First Encounter with *Not I*." *Hermathena* 141 (1986): 112- 21.
- Renner, Charlotte. "The Self-Multiplying Narrators of *Molloy, Malone Dies and The Unnamable*." *Journal of Narrative Technique* 11.1 (1981): 12-32.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Trad. de *L'Être et le néant; Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1942.
- Simon, Alfred. *Samuel Beckett*. París: Belfond, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Du théâtre de l'écriture a l'écriture de la scène." En Chabert 71-83.
- Schlueter, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York; Columbia UP, 1977.
- Schröder, Wolfgang. *Reflektierter Roman: Untersuchungen zu Samuel Becketts Romanwerk mit Berücksichtigung seiner impliziten Poetik, seiner Reflexionsstrukturen und seiner Beziehung zur Romantischen Ironie*. Frankfurt: Lang, 1981.
- Smith, Frederick N. "Fiction as Composing Process: *How It Is*." En Beja, Gontarski y Astier 107-21.
- Smuda, Manfred. *Becketts Prosa als Metasprache*. Munich: Fink, 1970.
- Tagliaferri, Aldo. *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*. 1969. 2ª ed.: Milán: Feltrinelli, 1979.
- Talens, Jenaro. "Prólogo: A propósito de *Film*." *Film*. Por Samuel Beckett. Barcelona; Tusquets, 1975.
- Thiher, Allen. "Wittgenstein, Heidegger, *The Unnamable*, and Some Thoughts on the Status of Voice in Fiction." En Beja, Gontarski y Astier 80-90.
- Todorov, Tzvetan. "L'Espoir chez Beckett." En Chabert 27-36.
- Topia, André. "Murphy ou Beckett baroque." En Rabaté, *Beckett avant Beckett* 93-120.
- Toynbee, Philip. Reseña de *Molloy*. *Observer* (18 diciembre 1955): 11. Reimp. en Graver y Federman 73- 76.
- Wellershoff, Dieter. "Toujours moins, presque rien; Essai sur Beckett." Trad. R. Denturck. En Bishop y Federman 123-47. Trad. de "Gescheiterte Entmythologisierung. Zu den Romanen Samuel Becketts." *Der Gleichgültige. Versuche über Hemingway, Camus, Benn, und Beckett*. Colonia: Kiepenheuer, 1963.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. 1968. Harmondsworth: Penguin, 1973.



Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Bilingual ed. Trans. C. K. Ogden. London: Routledge, 1981. Trans. of *Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921.

Zurbrugg, Nicholas. *Beckett and Proust*. Gerrards Cross: Smythe; Totowa: Barnes, 1988.