ATLANTIS, vol. XII, nº 2, noviembre 1991 (45-63).

INDICE

EL CENTRO AUSENTE: EL INNOMBRABLE DE BECKETT

José Ángel García Landa
Universidad de Zaragoza

El misterio de la identidad, el infierno de la rutina necesaria, la invención de ficciones para asentar la primera y aliviar la segunda, tales son algunas de las obsesiones centrales de la obra de Samuel Beckett. Y quizá en ningún sitio encuentren una expresión tan poderosa como en *El Innombrable,* obra que ocupa una posición central en su trayectoria y culmina la primera fase de su novelística [1]. La inefabilidad, la imposibilidad de llevar a cabo la narración, deviene allí símbolo de la condición humana, de la inestabilidad de la consciencia, y del papel que las ficciones juegan en su constitución.

El tema de la anulación del yo aparece desde las primeras novelas de Beckett, *More Pricks than Kicks* y *Murphy,* donde los protagonistas intentan perezosamente escapar a las exigencias que supone ser persona en el mundo [2]. Pero no se combina con el motivo de la inefabilidad hasta *Watt.* Allí lo inefable se encarna en la persona de Mr Knott (*knot, not, know-not, nought*). Watt se enfrenta a la multiplicidad de la experiencia e intenta ordenarla mediante el lenguaje y el hábito, utilizando las palabras como ritos repetitivos para exorcizar cuanto parezca escapar a la comprensión. De ahí las interminables combinaciones y cálculos de posibilidades que son el rasgo más llamativo del estilo de esta novela. Watt es, pues, uno de los realistas ingenuos de los que Beckett se mofa en *Proust,* o quizás un seguidor del positivismo lógico [3]. Intenta entender el mundo a base de cifra, nombre, línea y superficie. Pero Mr Knott, y el resto de la realidad tras él, escapan a esta lógica, y frente a lo innombrable, frente al caos de la identidad personal y a la irracionalidad de los fenómenos. Watt se derrumba. El lenguaje del protagonista acaba distorsionado, vuelto del revés. El personaje está próximo a la afasia: *"On. Taw ot klat tonk? On. Tonk ot klat taw? On. Tonk ta kool*

[1] Escrita en francés en 1949-50 y publicada en 1953 como *L'Innommable.* Las referencias son a la versión inglesa del propio Beckett, *The Unnamable* (1958; Londres: Calder, 1975), abreviada *TU.*

[2] Cf. Enric P. Levy, *Beckett and the Voice of Species* (Dublin: Gill and Macmillan, 1980) 11.

[3] Véase Jacqueline Hoefer, *"Watt"*, en *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays.* ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965) 62-76.

taw? Oh. Taw ta kool tonk? Nilb, mun, mud''[4]. Y también lo está la obra, que termina tartamudeando una serie de «Addenda» inconexos.

Más directo es el tratamiento de la inefabilidad en *The Unnamable.* Lo innombrable considerado en sí mismo es sin embargo un tema problemático para hablar de él directamente. Lo que se puede nombrar es la innombrabilidad, como ya lo hace el título del libro, y dramatizarla, como Beckett hace a lo largo de 132 páginas inolvidables. Kawin relaciona *The Unnamable* con otras novelas preocupadas con el problema de lo inefable: *Moby Dick, Heart of Darkness, As I Lay Dying, The Book of Questions*[5]. En todas encuentra elementos comunes: una jerarquía de narradores, reflexividad narrativa, una narración consciente de sí misma y un uso peculiar de la primera persona. Pero en ninguna aparecen estos elementos en el estado químicamente puro, intensamente metaficcional, de la novela de Beckett. El Innombrable es un curioso subproducto de una tendencia generalizada a la despersonalización en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, la «deshumanización» del arte preconizada por Ortega o Hulme y caracterizada así por Ernst Fischer: «La crítica moderna señala la *despersonalización* como un rasgo esencial no solamente de la lírica sino del arte moderno en general. Se comprueba que no es el Yo quien se expresa sino un ser impersonal»[6]. Los poetas de la vanguardia francesa (en cuyos círculos se movió Beckett en los años 20 y 30) «[n]o intentaban encontrar la armonía de un 'nosotros' de su propia época, sino en un 'se' indeterminado, impersonal, el 'se' que corresponde según Freud al pasado prehistórico acumulado en el hombre» (Fischer 116). No es solamente la figura del narrador la que queda desdibujada: la despersonalización alcanza el área del autor implícito, y la creación de Beckett produce una impresión de universalidad e inevitabilidad. El texto parece surgir de sí mismo, parece borrar la mano que lo ha creado[7]. *The Unnamable* es una obra imprescindible, que tenía que escribirse y da la impresión escalofriante de haberse escrito sola. Maurice Blanchot vio en ella «perhaps not a book, perhaps the movement from which all books derive»[8].

La trilogía *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* evoluciona hacia un constante alejamiento de la acción y un protagonismo del discurso. La acción narrada se vuelve insignificante, adventicia; lo natural y propio en la última obra es la atención al desarrollo del discurso, que deviene así una nueva acción, no narrada a distancia, sino escenificada, vivida por el narrador. El lenguaje, la conciencia atenta a su hablar, se hacen su propio objeto, y los demás objetos se relegan a

[4] Samuel Beckett, *Watt* (1944); (Londres: John Calder, 1976) 166.

[5] Bruce F. Kawin, *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1982).

[6] Ernst Fischer, «El problema de lo real en el arte moderno», en Georg Lukács et al., *Polémica sobre realismo* (Barcelona: Buenos Aires, 1982) 111.

[7] Cf. Michael Sheringham, *Beckett:* Molloy (Londres: Grant and Cutler, 1985) 77.

[8] Maurice Blanchot, «Où maintenant? Qui maintenant?», *Nouvelle Revue Française* (1953): 678-86; trad. inglesa en *Samuel Beckett: The Critical Heritage,* ed. Lawrence Graver y Raymond Federman (Londres: Routledge, 1979) 120.

un plano instrumental [9]. En los objetos se incluye la propia existencia fáctica del narrador: en *The Unnamable* todas las máscaras individuales de los narradores interiores caen; se abandonan las personalidades ficticias adoptadas. El narrador ya no quiere contarnos sus aventuras pasadas, como Molloy o Moran, o inventar ficciones que nos alejen de su situación. El Innombrable es el primer narrador que desea hablar de sí mismo, puesto que sólo se tiene a sí mismo. Tenemos un narrador en estado químicamente puro que, sin embargo, narra bien poco [10]. Molloy comenzaba su narración situándonos (vagamente, eso sí) en el espacio; Malone en el tiempo. El Innombrable comienza preguntándose no sólo por el espacio y por el tiempo, sino por su misma identidad: «Where now? Who now? When now?» Ninguna de las preguntas iniciales tendrá respuesta.

Esta indeterminación no surge repentinamente en *The Unnamable:* ha sido preparada cuidadosamente en las dos novelas anteriores. Meditando sobre lo inadecuado de su narración, Molloy busca su causa en lo inadecuado de las palabras, que fijan y matan el conocimiento y la sensación. Molloy no sabe utilizar bien las palabras: «even my sense of identity was wrapped up in a namelessness often hard to penetrate» [11]. Así reconoce en sí mismo la presencia del Innombrable. Un fragmento revelador en la narración de Molloy nos remite a través de la noción de un narrador anónimo a las ideas estéticas de Beckett:

> For to contrive a being, a place, I nearly said an hour, but I would not hurt anyone's feelings, and then to use them no more, that would be; how shall I say, I don't know. Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition. (*M* 29)

Podemos compararlo a la descripción que hace Beckett del arte «distinto» de Bram Van Velde, su peculiar situación y actuación como artista: «The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint. The act is of him who, helpless, unable to act, acts, in the event, paints, since he is obliged to paint» [12]. Es revelador que esta compulsión que Beckett atribuye a la obra de su amigo también describe indirectamente la suya propia en *Molloy,* antes de volverse un tema central en *The Unnamable.*

Moran también se contempla a sí mismo como un artificio provisional, un agente de una causa anónima que no les dado conocer completamente. Youdi y su organización nos remiten así oblicuamente tanto al Innombrable que se esconde bajo Moran como al autor textual Moran acepta su papel limitado de personaje con una resignación ejemplar; reconoce y valora el lugar que le ha correspondido en la procesión de la trilogía hacia la destrucción final de acción, personaje

[9] Cf. Klaus Birkenhauer, *Samuel Beckett* (Madrid: Alianza, 1976) 138.

[10] Cf. Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction* (Bergen: Universitetsforlaget, 1981) 137; Levy 5.

[11] Samuel Beckett, *Molloy* (París: Minuit, 1951; referencias a la trad. inglesa de Beckett y Patrick Bowles, abreviada en lo sucesivo como *M*) 33.

[12] Samuel Beckett, «Three Dialogues with Georges Duthuit» (1949; en Samuel Beckett, *Disjecta* [Londres: Calder, 1983] 142.

y narrador: «It will not be said I think, that I did not take my work to heart. But rather tenderly, Ah those old craftsmen, their race is extinct and the mould broken» (*M* 123). «And the voice I listen to exhorts me to continue to the end the faithful servant I have always been, of a cause that is not mine, and patiently fulfil in all its bitterness my calamitous part» (*M* 141). Esta satisfacción metaléptica tiene su análogo en la personalidad del propio Moran, que gusta de fingir y asumir papeles. Así, ejerce de padre amoroso (tras haber sometido a su hijo a toda una sesión de tortura psicológica), y arropa a su hijo en la cama: «I was within a hair's breadth of kissing him... I tiptoed out. I quite enjoyed playing my parts through to the bitter end» (*M* 130). En otra ocasión, experimenta un fuerte dolor en la rodilla: «I waited anxiously for it to recur, motionless and hardly breathing, and, of course, sweating. I acted in a word precisely as one does, if my information is correct, at such a juncture» (*M* 148). Y, por último, comenta cómo acostumbraba a reír de las luces de Bally y eso le hacía sentirse «extraordinarily content, content with myself, almost elated, enchanted with my performance» [13]. Una vez se ha mostrado el posible sentido metaléptico de esas actitudes, su presencia en la acción se carga de un valor añadido, incluye implícitamente la significación más amplia de la inesencialidad de Moran y de todo rol o personaje en general.

Quizá el ejemplo más explícito de esta premonición de la impersonalidad es la visión de Moran justo antes del asesinato de su otro yo. Nota un cambio dentro de sí, «a crumbling, a frenzied collapsing of all that had always protected me from all I was condemned to be. Or it was like a kind of clawing towards a light and countenance I could not name, that I had once known and long denied» [14]. Y ve surgir de unas profundidades como de agua un rostro impersonal, «a face, with holes for the eyes and mouth and other wounds, and nothing to show if it was a man's face or a woman's face, a young face or an old face» (*M* 159-160). Es el rostro anónimo de la humanidad, el rostro del Innombrable [15]. Moran renuncia a investigar más la razón oculta de estos hechos, movido según dice por «my growing resignation of being dispossessed of self» (*M* 160). Sabe que le espera una ruina mucho mayor que la que acaba de sufrir (*M* 178).

Las máscaras del narrador anónimo habían tenido cierta consistencia en las dos primeras novelas de la trilogía. Se revelaban como tales máscaras de una manera tardía y ambigua, nos hacían dudar a veces. En *The Unnamable* nos encontramos desde el principio con un narrador desenmascarado, y es sorprendente no encontrar tras la máscara el rostro del autor, como sería de esperar en una literatura que buscase una expresión confesional [16]. No encontramos ningún rostro en

[13] *M* 174. En la versión francesa, «enchanté de mon personnage» (*Molloy* 221).

[14] *M* 159. En la versión francesa, la alusión al Innombrable es (lógicamente) menos clara: «je ne sais quel jour et quel visage, connus et reniés» (*Molloy* 202).

[15] Cf. Levy 63.

[16] Jean-Jacques Mayoux, reseña de *Comment C'est, Mercure de France* (junio 1961): 293-97; trad. inglesa en Graver y Federman 232. Sin embargo, la prosa de Beckett tiene sus raíces en la literatura confesional; Hugh Kenner (*A Reader's Guide to Samuel Beckett* [Londres: Thames and Hudson, 1973] 134) la relaciona con la tradición literaria protestante. Pero cualquier confesión medianamente abs-

absoluto, sino la universalidad de la conciencia pintada con tintes ominosos, lo que Blanchot llamó la amenaza de la despersonalización total [17]. El Innombrable gusta de presentarse a sí mismo bajo formas reductivas, primigenias e inexpresivas, como la esfera o el huevo (*TU* 21). Pero la imagen que predomina es sugerida por el *discurso*, más que nombrada; es la existencia como proceso despersonalizado que ya se nos describía en la tercera zona de la mente de Murphy: «a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms...a tumult of non Newtonian motion» [18].

Veremos que las resonancias creadas por este flujo de formas son múltiples, pero una primera se sugiere de modo evidente: el Innombrable es una parodia de la creación literaria (y a través de ella, de la creación en general). Es el artista que tacha y que rehace buscando la forma adecuada de su obra [19]. Esta parodia está completamente objetivada: Beckett mantiene fuera de la cuestión su papel como autor, lo elimina en cierto modo de los problemas de la novela:

> The special brilliance of that novel lies in Beckett's having kept rigidly coterminous the limits of textuality and the limits of the verbal consciousness of the narrator (a discipline that makes it posible...to speak of a «mind of the novel») (Kawin 101).

En el Innombrable encontramos un límite posible de la literatura: el de la voz despersonalizada que no expresa un yo al margen del propio pronombre. El Innombrable es una conciencia sin identidad presentada dramáticamente en escena [20], y a la vez es la personificación de la función narrativa abstracta del narrador [21], utilizada como metáfora de esa conciencia despersonalizada. Es decir, Beckett ha reducido la temática a la voz narrativa hablando exclusivamente de sí misma, o intentándolo [22]. Si en *Ulysses* se utiliza la expresión «Nameless One» en re-

tractiva y paranoica nos proporciona el modelo de la prosa beckettiana: el tono obsesivamente introspectivo del Innombrable ya se oye en el inicio de las *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau.

17 Blanchot 119. Hay críticos que ven en obras de gran abstracción como *Now It Is,* donde no se produce la impresión de una voz hablando, una ausencia de narrador (Frederik N. Smith, «Fiction as Composing Process: *How It Is*», en *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives,* ed. Morris Beja, Stanley E. Gontarski y Pierre Astir [Columbus, OH: Ohio State UP, 1983] 116). El Innombrable también se suele caracterizar menos como un monólogo que como un río de palabras que no llega a constituirse en monólogo por falta de sujeto: un fenómeno textual, pero no un fenómeno que manifieste a un hablante: un desmantelamiento de la literatura, más bien que una obra literaria (Birkenhauer 138). Sin embargo, la impresión de una voz hablando es inevitable, aunque esa voz no haga otra cosa que negarse a sí misma.

18 Samuel Beckett, *Murphy* (1938; Londres: John Calder, 1977) 65-66. Cf. Niels Egebak, *L'Ecriture de Samuel Beckett* (Copenhague: Akademiskforlag, 1973) 56; Levy 26.

19 Ver Hans-Joachim Schulz, *This Hell of Stories: A Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett* (La Haya: Mouton, 1973): 27ss.

20 Olga Bernal, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett* (Barcelona: Lumen, 1969) 62, 73. Cf. Blanchot 119; Kawin 118.

21 Cf. Wolfgang Schröder, *Reflektierter Roman* (Frankfurt: Lang, 1981) 66.

22 Por tanto, la reducción lingüística que se opera en el Innombrable es un símbolo de una reducción metafísica, como hace ver Aldo Tagliaferri: «anche questo sogetto, come in Benveniste, è puramente pronominale, non si tratta qui solo di una riduzione dell'lo al linguaggio, ma anzi di una restituzione (che, se sapiamo vedere oltre, attraverso il fantasma, avviene tramite la riduzione stessa) del soggeto a una realtà non di discorso, a una sostanza non linguistica, che è delimitata dalla parola e la delimita« (*Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* [Milán: Feltrinelli, 1979]) 21).

lación a la figura del artista impersonal, que objetiva sus creaciones sin expresarse en ellas [23], el término de Beckett incluye y parodia este concepto: el Innombrable es un artista que vive esa impersonalidad como un drama, el drama de la imposibilidad de expresar junto con la obligación de expresar. La paradoja es fructífera, y genera numerosos ecos que sólo parcialmente la agotan. El Innombrable es el primero de los narradores de la trilogía que quiere librarse de las historias y hablar de sí mismo [24]; ha de suprimir todo lo que sea adventicio. Es ésta una empresa que recuerda a la de los filósofos cínicos, con su ideal del sabio como aquél que no tiene nada exterior a él, nada que pueda serle quitado. Para R. Cohn, «the process of narrowing concentrates the depth and breadth of human experience...if only to dispense with it as finally irrelevant to basic being» [25]. Pero hay un paso más: el Innombrable también acaba suprimiéndose a sí mismo, declarando su nulidad e insustancialidad. Carece de sentido hablar de esencia al margen de las circunstancias y de la existencia. Beckett escenifica aquí la temática existencialista donde el ser se liga a la circunstancia concreta [26]. Privando a sus personajes progresivamente de toda circunstancia, proporciona a la vez una parodia y una dramatización inolvidable de este concepto. El drama existencial del hombre aparece aquí como la imposible búsqueda de una identidad fija que le dé estabilidad, solidez. Al final, encontramos al Innombrable con la única posesión de sus palabras, última forma del tener [27]. Luego ni siquiera eso. La relación entre el narrador y su discurso deviene una de mutua dependencia, o incluso de subordinación. En lugar de un sujeto, encontramos un discurso impersonal, lenguaje fuera de todo contacto con un mundo, que discurre creando ilusiones y falsas representaciones. Ante esta insustancialidad del yo, el existencialismo inicial desemboca en un remolino de representaciones sin prioridad ontológica, puras posibilidades sin posibilidad de anclarse en lo real. En *The Unnamable* se disuelven simultáneamente la posibilidad de la ficción tradicional y la posibilidad de hallar un fundamento para la propia identidad precisamente debido a esta proliferación de representaciones o, en términos de Baudrillard, *simulacros:* tanto en el arte como en la existencia, «Illusion is no longer possible, because the real is no longer possible, because the real is no longer possible». Un exceso de representacio-

[23] Tagliaferri 111.

[24] Christensen 137.

[25] Ruby Cohn, *Back to Beckett* (Princeton: Princeton UP, 1973) 79.

[26] Es innegable el parentesco entre la obra de madurez de Beckett y el pensamiento existencialista. Cf. Vivian Mercier, reseña de *Molloy,* en Graver y Federman 70; Eric Bentley, reseña de *Waiting for Godot,* en Graver y Federman 104; Eva Metman, «Reflections on Samuel Beckett's Plays», en Esslin 117-39; Ruby Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut* (New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1962) 284; *Back to Beckett* 111; Alain Robbe-Grillet, «Samuel Beckett, or 'Presence' in the Theatre», trad. inglesa en Graver y Federman 108-16; Richard N. Coe, *Beckett* (Edimburgo: Oliver and Boyd, 1968) 74 ss; Esslin 6 ss; J. D. O'Hara, ed., *Twentieth Century Interpretations of* Molloy, Malone Dies, The Unnamable 2-3; Paul Scott Derrick, «The Mind of the Trilogy: Revealing the Voice of the Void», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 12 (abril 1986): 110-111. Aunque no conviene hablar de simple identidad, gran parte de la crítica reciente ha puesto demasiado empeño en matizar lo obvio hasta el punto de negarlo.

[27] Ver Cohn, *Comic Gamut* 296 ss; Bernal, *Lenguaje* 52.

nes impide revelar una esencia que no sea la del juego de representaciones en sí mismo [28].

El Innombrable es el secreto que se escondía detrás de las otras novelas; es el remolino en el que termina el lento hundimiento de Molloy, Moran y Malone. *L'Innommable* era la obra favorita de su autor, «quoi qu'il m'ait mis dans de sales draps» [29]. Es comprensible, pues en él está la esencia de la trilogía, y quizá de la obra de Beckett [30], aunque sin duda es exagerado ver en su producción subsiguiente «the afterglow of this one ferocious moment» [31]. La perspectiva metaficcional de la que goza sobre el conjunto de la trilogía permite al Innombrable apreciar esta situación privilegiada, y traducirla en una imagen plástica. En una de sus primeras encarnaciones, el Innombrable se presenta como un centro alrededor del cual giran Molloy, Malone, y quizá los demás personajes de Beckett [32]. Por supuesto, se trata sólo de una imagen, y además lo acertado de su elección pronto se pone en duda: «I like to think that I occupy the centre, but nothing is less certain» (*TU* 11). El Innombrable se presenta en un principio como el centro abstracto de la trilogía, alrededor del cual se construye lo narrado (incluidas las otras novelas y sus personajes) como un fenómeno puramente mental. Janvier habla del Innombrable como de un centro plotiniano del que irradian diversas hipótesis, que corresponden a otras tantas vicisitudes de la voz narrativa en los personajes de las novelas anteriores [33].

El Innombrable funciona por el sistema de proyectar una personalidad imaginaria que le sirve de apoyo narrativo. La creación de personajes es aquí una especie de objetivación de sí, una purificación del narrador que expulsa de sí el elemento que le empuja a crear historias [34]. Los personajes, los Murphys, Molloys, Malones y Mahoods, se convierten así en pronombres [35], equivalentes del «yo» cuyas vicisitudes se dramatizarán en esta obra. Todos sustituyen deficientemente a un sujeto sin nombre, un sujeto que sólo es nombrado o con un caos de pronombres o, en el título de la obra, con ese nombre paradójico y vacío, que se anula a sí mismo: el Innombrable. ¿O deberíamos traducir *lo innombrable*? La ambigüedad de los títulos francés e inglés es extraordinariamente adecuada al contenido de la obra. Las lenguas con artículo neutro han de renunciar, sin embargo, a esa ambigüedad. Tanto en alemán como en español se ha elegido el

28 Jean Baudrillard, *Simulations* (Nueva York: Semiotext(e), 1983) 38; cf. Herbert Blau, «The Bloody Show and the Eye of Prey: Beckett and Deconstruction», *Theatre Journal* 39 (1987) 18.

29 Samuel Beckett, carta a Jerôme Lindon reimp. en Lindon, «First Meeting with Samuel Beckett», en *Beckett at 60: A Festschrift,* ed. John Calder (Londres; Calder and Boyars, 1967) 18.

30 Cf. Francis Doherty, *Samuel Beckett* (Londres: Hutchinson University Library, 1971) 143.

31 Paul Coates, *The Realist Fantasy* (Basingstoke: Macmillan, 1983) 182.

32 *TU* 8-9; cf. Robin Lee, «The Fictional Topography of Samuel Beckett», en *The Modern English Novel: The Reader, the Writer and the Work,* ed. Gabriel Josipovici (Londres: Open Books, 1976) 219 ss.

33 Ludovic Janvier, «Roman/Théâtre», en *Samuel Beckett,* coord. Pierre Chabert (n.º esp. de la *Revue d'Esthétique,* 1986) 46.

34 Algo semejante sucede en *How It Is;* cf. Cohn, *Back to Beckett* 239.

35 Egebak 77.

masculino: *El Innombrable, Der Namenlose*, en lugar de «lo innombrable» o «das Namenlose». La crítica también ha interpretado en general el título como un «nombre»: ya en la primera palabra del libro nos inclinamos hacia la ilusión personalizadora en la que se basa la novela.

El Innombrable sólo es nombrable negativamente [36], como Dios en la tradición teológica mística en la que se insertan Filón de Alejandría, los gnósticos, el pseudo-Dionisio, Eckhart y Böhme. Beckett ha leído a los místicos, y alude de modo implícito a la teología negativa, por ejemplo cuando el Innombrable recita la lista de «atributos» de Worm [37]. Son de notar los parentescos entre la *vía negativa* del Innombrable y la de los místicos. En Filón, Dios es «indecible» (arrhton). Según Nicolás de Cusa, la innombrabilidad va asociada a la infinitud del ser y a la indeterminación:

> Es, pues, manifiesto, siendo el propio máximo absoluto, al cual nada se opone, que ningún nombre puede convenirle propiamente, pues todos los nombres se imponen por alguna singularidad de la razón, mediante la cual se diferencia una cosa de otra; pero allí donde todas las cosas son uno, no puede haber ningún nombre apropiado [38].

«No nombrable» significa inagotable, y a la vez carente de características, indefinido. Es en esta indeterminación y esta nada donde se sumerge el místico: «en el grado supremo de la vida espiritual no hay 'yo'..., el hombre no *hace* nada; la autoafirmación del hombre como sujeto forma ya parte del pecado» [39]. Toda determinación se queda pequeña para el Innombrable. Según Böhme, Dios es espíritu y voluntad mediante la autoconsciencia de su creación; en la creación divina que da origen al mundo, «ningún *algo* determinado agota la infinitud de la voluntad...de modo que toda forma singular no es sino un momento del proceso» [40]. Tagliaferri relaciona al Innombrable con el «eroico furore» del Creador tal como lo concibe Giordano Bruno.

Con Descartes, que es uno de los filósfos favoritos de Beckett [41], el ser comienza a plantearse en términos de la actividadl del sujeto pensante. Rechazando

[36] Cf. Gabriel Josipovici, «Samuel Beckett: The Need to Fail», en *New Pelican Guide to English Literature,* ed. Boris Ford (8 vols; Harmondsworth: Penguin, 1983) 8: 171: Schröder 84.

[37] Charles Juliet, «Encuentro con Samuel Beckett», *El Paseante* 5 (invierno 1987) 81; Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett* (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 149.

[38] Nicolás de Cusa, *La docta ignorancia* (Buenos Aires: Editorial Clásica, s. f.) 62; cap. 24. Véase el capítulo 5 de Tagliaferri para un análisis de esta temática.

[39] Felipe Martínez Marzoa, *Historia de la Filosofía* (2 vols.; Madrid: Istmo, 1975) 1: 323.

[40] Martínez Marzosa, 2: 26.

[41] La obsesión beckettiana con la obra de Descartes es bien conocida. Cf. Coe, *Beckett* 23 ss; Hugh Kenner, «The Cartesian Centaur», en Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (Nueva York: Grove Press, 1961); Ruby Cohn, «Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett», en Esslin 169-77; Schulz, cap. 2; Edward Morot-Sir, «Samuel Beckett and Cartesian Emblems», en *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric,* ed. Edward Morot-Sir, Howard Harper y Douglad McMillan III (Chapel Hill: U of North Carolina, Department of Romance Language, 1976) 25-104; Rubin Rabinovitz, *The Development of Samuel Beckett's Fiction* (Chicago: U of Illinois P, 1984), cap. 10. Las parodias cartesianas de Beckett son innumerables y a veces muy indirectas. Por ejemplo: «Now as to the colour of this coat, for colour too is an important consideration, there is no good denying it» (*MD* 56). Se

la autoridad externa y el conocimiento sensible, Descartes busca dentro de sí la norma de la verdad. Se concibe a sí mismo como una pura mente pensante, enfrentada sólo a sí misma en perpetua meditación:

> Supondré, pues,...que cierto genio o espíritu maligno, no menos astuto y burlador que poderoso, ha puesto su industria toda en engañarme: pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las demás cosas exteriores no son sino ilusiones y engaños de que hace uso, como cebos, para captar mi credulidad: me consideraré a mí mismo como sin manos, sin ojos, sin carne, sin sangre: creeré que sin tener sentidos, doy falsamente crédito a todas esas cosas: permaneceré obstinadamente adicto a ese pensamiento...(*Meditaciones metafísicas* 120,1).

De cartesiana podría calificarse la situación del Innombrable: incluso el genio maligno hace su aparición en la forma de las voces que asedian al narrador. El narrador, fuera de toda situación concreta, cuestiona no sólo las representaciones de la realidad que recibe, sino también la validez de su propio discurso [42]. Naturalmente, Beckett va mucho más allá de los planteamientos cartesianos, que son utilizados de manera paródica para expresar una visión muy distinta. En la tradición del racionalismo, la capacidad de reflexión es un privilegio del alma inteligente: su ejercicio dota de mayor consistencia metafísica al yo que la practica [43]. En Beckett, por el contrario, lleva a la fragmentación y disolución del yo en una multiplicidad de simulacros inauténticos. La fragmentación cartesiana entre el cuerpo y el yo se reproduce en la obra de Beckett en el interior mismo del yo [44], y este dualismo dispara el *regressus in infinitum* de la reflexividad, haciendo imposible fijar una autorrepresentación estable y determinable. El racionalismo buscaba la certidumbre absoluta, y se convierte por lo mismo en una fuente de nuevos mitos que pueden ser explotados literariamente.

Aún otros mitos seguirán. El ego cartesiano era todavía un receptor, no un sujeto creador. Después de Descartes se desarrollarán versiones interiorizadas del lazo que tendía Böhme entre la voluntad y la representación: la constitución de la realidad tiene ahora lugar desde dentro de la consciencia humana para el subjetivismo romántico de Fichte o Schopenhauer. Es en ésta donde anida ahora lo innombrable; las calificaciones negativas que antes servían para definir a Dios son ahora constituyentes del concepto de conciencia humana [45]. El problema del ser se ha interiorizado. Schröder compara a este respecto al funcionamiento del Innombrable con el del yo trascendental romántico descrito por Friedrich Schle-

trata probablemente de una alusión a la teoría cartesiana que considera el color un atributo secundario de los objetos (René Descartes, *Meditaciones metafísicas* (en *Discurso del Método. Meditaciones metafísicas* [Madrid: Espasa-Calpe, 1979] 174, VI) y remite por tanto indirectamente al problema de la subjetividad y la objetividad.

42 Cf. Charles R. Lyons, *Samuel Beckett* (Londres: Macmillan, 1983) 4.

43 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discurso de Metafísica* (en *Monadología. Discurso de metafísica* [Madrid: SARPE, 1984] 135, §34.

44 Morot-Sir, «Cartesiam Emblems» 68-71.

45 Tagliaferri 112.

gel, en la tradición fichteana. Schlegel basaba la ironía romántica en una alternancia de movimientos centrífugos y centrípetos de la conciencia: a las salidas del yo fuera de sí les suceden movimientos de retorno escéptico a sí mismo. «Der Fortgang der Trilogie erscheint als Versuch pulsierenden, zugleich zentrifugaler und zentripetaler abbildung des produktiven Subjectkerns der Roman» (Schröder 77). Tal ironía se encuentra por ejemplo en las bruscas rupturas de tono de la poesía de Heine: ya es ahí a la vez una crítica a la ideología y a la literatura, una parodia de una autorrepresentación caduca y limitada del yo a través de una parodia que hace explotar la forma literaria que expresa ese modelo de subjetividad. Pero en los románticos el resultado de este desengaño es un yo más firme, más puro y auténtico. Podemos pensar también en el Rousseau de las *Rêveries,* decidido a volver a sí mismo tras haberse alienado en el mundo externo, las cosas y los afectos humanos. Oigámosle entre Descartes y Malone:

> Mon corps n'est pour moi qu'un embarras, qu'un obstacle, et je m'en dégage d'avance autant que je peux.
>
> Une situation si singulière mérite assurément d'être examinée et décrite [46].

El romántico se repliega sobre su yo para encontrar allí la satisfacción que le niega la realidad. Rousseau goza de su existencia aislada e incomunicada, y deriva de ella una autoafirmación más que consoladora: «m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortuné, mais impassible comme Dieu même» (Rousseau 39). Pero pronto la alienación penetrará en este último refugio, y la búsqueda de la autenticidad lleva a un abismo más allá del abismo. Para el joven Beckett de *Proust*, la condición de toda experiencia artística es el sufrimiento asociado a la ruptura del velo fenoménico de la identidad, cuando el falso ego que adoptamos en nuestra vida cotidiana «betrays its trust as a screen to spare its victim the spectacle of reality,...disappears, and the victim, now an ex-victim, for a moment free, is exposed to that reality» [47]. El yo que se revela es cada vez más inestable a medida que avanzamos en la trilogía: todo ego deviene al final un falso ego, y la revelación que se le opone es la visión de la estructura que produce esas semblanzas de sujeto. El progreso en *The Unnamable* es una «dialéctica negativa», una sucesión de autocreaciones y autodestrucciones [48], la pulsación romántica entre el yo y el mundo llevada al extremo que la hace estallar. El colapso de la realidad externa trae en Beckett el colapso simultáneo del sujeto: bien lejos del optimismo fichteano, la productividad del yo deviene aquí una pesadilla, una proliferación de simulacros de sí mismo. En esta novela encontramos una ambivalencia entre exterioridad e interioridad que culmina en su intercambiabilidad absoluta: mirando dentro de sí, el Innombrable no encuentra más que lo que le dictan fuerzas exteriores; mirando hacia afuera, sólo puede concebir éstas como proyecciones de su psique [49]. Esta ambivalencia es también un drama de la conciencia ante

[46] Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire* (París: Garnier-Flammarion, 1964) 39.

[47] Samuel Beckett, *Proust* [1931; Barcelona: Península, 1989] 88.

[48] Schröder 83 ss.

[49] Cf. Tagliaferri 91.

el misterio de lo absoluto. ¿Dónde localizarlo? ¿Qué tradición seguir? Ante el terror de su inesencialidad, el Innombrable crea para tener compañía [50] y para darse un ser más consistente. O bien elige declararse absolutamente sometido, e inventa las voces auténticas que hablan a través de él; una Creación inversa, paródica y blasfema, en la que el ser incompleto postula a Youdi, a Dios, al ser pleno que lo somete y victimiza. Por supuesto, entre sus muchas funciones obstructivas, el Innombrable tiene una palabra para rechazar la identificación de su amo con Dios como una «inadecencia»: «Let us keep to the family circle, it's more intimate» (*TU* 92). El hecho mismo de que lo considere digno de refutación es revelador; nos recuerda esa escena al final de *Waiting for Godot* donde Vladimir descubre espantado que Godot, como el Dios castigador, tiene barba blanca—Beckett reconoce la implicación religiosa de su obra a la vez que parodia las interpretaciones reduccionistas en base a esta única clave. Youdi, como Godot, no es Dios exclusiva y literalmente, pero despierta ecos inconfundibles del Yahveh del Antiguo Testamento. Como vemos, la obra de Beckett se enfrenta a una cuestión central en la historia del pensamiento y de la estética; de ahí la fascinación que ha despertado en la crítica.

Otra anología provechosa entre la obra de Beckett y la tradición postcartesiana nos llevaría a ver en el Innombrable una parodia de la reducción trascendental que declara al propio yo del pensador una parte del mundo del cual es posible desposeerse para llegar a la conciencia pura, a un yo trascendental que, al contrario que el yo empírico (representado aquí por las sucesivas encarnaciones del Innombrable), no puede nunca ser objeto de la conciencia. El yo empírico es una construcción, una forma plausible impuesta sobre el flujo de los fenómenos mentales; en la trilogía, cuando el flujo imaginativo desborda la capacidad de un personaje, tenemos un cambio de nombre y una nueva identidad provisional para el narrador [51]. En el Innombrable, el artificio se desnuda, y se nos muestra la conciencia universal que es el mecanismo generador de la identidad. Husserl no presenta al mero «yo soy» sino a una *"estructura apodíctica y universal de la experiencia del yo"* [52]. La parodia de Beckett consiste en presentar esta conciencia pura como un ego enfrentado a una situación concreta, viviendo su reducción trascendental como un drama existencial. Por su parte, el existencialismo nos dice que el yo es siempre un objeto para la conciencia, nunca un sujeto; la conciencia no es un sujeto, sino la presencia de los objetos: en cuanto a la conciencia de sí, «yo soy aquél que no puede ser objeto para sí mismo, aquél que no puede ni aún concebir para sí la existencia en forma de objeto» [53].

En la última novela de la trilogía, Beckett pinta en tonos tragicómicos la paradoja de la conciencia como tal, el drama esencial de la existencia humana. Como si fuese una parodia derrideana del yo trascendental, el Innombrable es un

[50] Cf. Tagliaferri 140.

[51] Cf. Ihab Hassan, *The Literature of Silence* (Nueva York: Knopf, 1967) 11; O'Hara 13; Schröder 56.

[52] Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas* (Madrid: Tecnos, 1986) 41, § 12.

[53] Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada* (Madrid: Alianza, 1984) 270, 3.I.III.

esencialista nato: va dejando detrás de sí un reguero de tinta, de escritura y representaciones en las que no se reconoce y que declara inesenciales aunque constituyen toda su realidad. Esta figura abstracta, el yo trascendental, converge naturalmente en *The Unnamable* con otro ente fantasmagórico del pensamiento moderno: el «narrador» intrínseco a la obra de arte identificado por los *New Critics* o los estructuralistas. Según Levy, «Beckett's use of a narrator to express his vision of mankind is strategic and fruitful. Insulated from author and from intruding conventions, he is the perfect mouthpiece for a species isolated in its own uniqueness» (67). La visión de Beckett es post-metafísica en el sentido de que utiliza los restos de la metafísica tradicional como basura cultural [54]. Los escenifica para declarar su caducidad, a la vez que anuncia la insuficiencia de toda posible representación metafísica que se pueda proponer: si Beckett propone una metafísica, es una metafísica de la perplejidad y la desazón, un existencialismo que en lugar de dogmas propone dudas. La imagen de la humanidad que surge aquí sugiere un flujo perpetuo de hipótesis y creencias, y la necesidad de trascenderlas aunque ello suponga negar lo que hemos sido hasta ahora. Continuando con la metáfora de la ficción, podemos decir que sólo el intento fallido y testarudo del Innombrable por escapar a sus representaciones le proporciona un ser auténtico [55]. En palabras de Iser, «What Beckett has achieved...is to set the self free to pursue a course of endless self-discovery» (178).

El drama de la innombrabilidad pasa por la adopción a disgusto y el rechazo de los posibles nombres y existencias que el Innombrable imagina para sí. Algunas de estas personalidades virtuales son extraordinariamente efímeras. A veces en una misma frase se proyecta y se destruye ese apoyo-narrativo—por ejemplo, «Were I not devoid of feeling his beard would fill me with pity» (*TU* 9). Constantemente el narrador lanza hipótesis sobre su situación, su identidad, y las va rechazando sistemáticamente a la vez que lanza otras igualmente implausibles (por ej. en *TU* 16); construye identidades ficticias, Mahood, Worm, que tan pronto adopta como abandona. La analogía con las historias de Malone es obvia, y sin embargo hay una diferencia fundamental: «Malone referred to Macmann as 'he'. The Unnamable alludes to Mahood as 'I', and the various 'I''s of his narrative merge into one another so completely that it is often impossible to tell where one begins, the other ends» (Coe, *Beckett* 71). Pero el Innombrable además entra y sale de sus personajes, refiriéndose a ellos tanto en primera como en tercera persona; es una narración que se coloca, por tanto, en el lugar donde la oposición entre la narración homodiegética y la heterodiegética pierde su sentido. No es sorprendente que en algún momento el narrador se pregunte, tan desorientado como el lector, qué voz será la que está hablando (*TU* 86). O concluye que nadie habla (*TU* 90). A veces, rechaza todo de un manotazo, destruyendo todas las hipótesis

[54] Ver T. W. Adorno, «Pour comprendre *Fin de partie*», en *Notes sur la littérature* (Paris: Garnier-Flammarion, 1984); Levy 71.

[55] En el sentido heideggeriano. Es lo que Tagliaferri (133 ss) llama la condición crítica de la humanidad y del Innombrable. Cf. también Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974), 172.

que ha ido elaborando trabajosamente, incluidas las voces que le hablan desde afuera, Basil, Malone y su banda: «all invented barely, by me alone, with the help of no one, since there is no one to put off the hour when I must speak of me. There will be no more about them» (*TU* 20). Pero aquí el Innombrable debe reafirmarse como sujeto, suponer una sustancialidad en sí mismo, sustancialidad que se niega en otras ocasiones. Debe haber algún centro: o «ellos», o «yo». Siempre permanece algún apoyo narrativo: no imaginamos una nada, sino un paradójico ser que no es nadie. El solipsismo del narrador está problematizado por la intuición de un ser auténtico fuera de él: las voces que hablando a través de él posibilitan su impersonalidad. Aun no proponiéndolo como un sistema metafísico, el texto recurre al solipsismo como expresión del derrumbamiento de la significación: «there was never anyone but me, here I mean, elsewhere is another matter, I was never elsewhere, here is my only elsewhere» (*TU* 120); «there must be others in other elsewheres, each in his little elsewhere» [56]. La anonimidad y el solipsismo son no sólo la condición del texto, sino su tema principal. Son la fuente de inagotables juegos de palabras y paradojas conceptuales («someone, if I may so describe myself», *TU* 93; «I am not in that fortunate position, all», 105; «When I think, that is to say, no, let it stand», *TU* 108). Las historias de Mahood, Worm, y todos sus accesorios son reflexiones sobre esta paradoja. La acción consiste en la serie de tentativas que se hacen para humanizar al Innombrable, por buscar una salida a esa situación impensable:

> But my dear man, come, be reasonable, look, this is you, look at this photograph, and here's your file, no convictions, I assure you, come now, make an effort, at your age, to have no identity, it's a scandal I assure you, look at this photograph, what, you see nothing, true for you, no matter, here, look at this death's head, you'll see, you'll be all right, it won't last long... (*TU* 94).

Esta temática es una constante en la obra de Beckett. Los paralelos más cercanos a estas imágenes de la identidad como una opresión a la vez pseudo-policial y metafísica pueden verse en *Rough for Theatre III* o *Rough for Radio II.*

Una imagen del Innombrable ha de emerger, necesariamente, de su lenguaje, de los conocimientos que manifieste. El Innombrable reniega de ella, sin embargo, por adelantado. Las palabras no provienen de él, de una experiencia vivida, son de otros, de *ellos,* que se las han enseñado en algún momento paradójicamente inexistente: «Low types they must have been, their pockets full of poison and antidote. Perhaps all this instruction was by correspondence» [57]. Así reduce al absurdo la subjetividad del lenguaje. Por una parte debe admitir su naturaleza lingüística: «I'm in words, made of words, other's words, what others, the place too, the air, the walls, the floor, the ceiling, all words» (*TU* 104). Esta acabaría determinándolo. Pero también es «something quite different, a quite different

[56] *TU* 121. Cf. Mayoux, «Samuel Beckett and Universal Parody», en Esslin 79.

[57] *TU* 14. Las voces son también una encarnación de la memoria mecánica o voluntaria descrita por Beckett en *Proust.* A este respecto es interesante un antecedente que de la imagen citada aparece en *Proust:* «Memory—a clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative» (*Proust* 98).

thing, a wordless thing in an empty place» (*TU* 104). El torrente de palabras no es más que una formulación lingüística de ese algo sumido en la oscuridad y el silencio, que encuentra un símbolo metaficcional en la figura de Worm, que no piensa ni habla. En este sentido es como presenta el Innombrable las paradojas de que no entiende lo que dice, o que no tiene memoria (*TU* 112). Ese algo, la plenitud inefable de la identidad que está prohibida en este texto, sólo puede expresarse paradójicamente; y paradójicamente se expresa mediante el efecto de un libro que imita a una mente autoconsciente; un libro que parece hablar, sólo para proclamar su radical inconsciencia y alienación de sí mismo. Podemos decir en este sentido que existe en el interior del Innombrable una fragmentación entre forma y contenido, que es el reverso estructural de la aparente reflexividad monolítica del texto [58]. O, dicho de otra manera, podemos ver esta novela como la escenificación de un conflicto entre dos teorías del yo. El existencialismo sartriano es el marco de referencia más obvio para la versión de la subjetividad dramatizada en esta novela: el yo aparece no como una sustancia determinable, sino como una serie de versiones y proyectos inconclusos, el drama que Sartre expresa con su fórmula *non sum, ergo cogito* [59].

> Beckett has at least produced a version of self —not the self the speaker seeks, but perhaps the last expressible. This is the self as process— a constant evolution and devolution of thoughts and questions...a series of projects for as many moments [60].

Es éste un planteamiento que nos remite tanto al existencialismo como a la autoposición fichteana del yo [61]. La tematización del yo como proceso culmina quizás en los *Texts for Nothing*. Encontramos en estos textos un cúmulo de recuerdos, intentos de ficción, actitudes y personalidades fragmentarias en lucha entre ellas [62]; un resultado que sin embargo es mucho más personal, más próximo al autor que *The Unnamable:* muchos de los textos parecen reflejar no tanto una conciencia abstracta como un escritor cansado [63]. En los *Texts for Nothing* no se intenta narrar, más bien se medita sobre la imposibilidad de narrar, sin encontrar salida a ella; «[an] endlessly unrealized act of expression, impossibly suspended between its inaccessible subject and unattainable consummation» [64].

[58] Cf. Judith E. Dearlove, «'Syntax Upended in Opposite Corners': Alterations in Beckett's Linguistic Theories», en Beja, Gontarski y Astier 124.

[59] H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett* (Berkeley: U of California P, 1973) 134 ss; Richard N. Coe, «Beckett's English», en Beja, Gontarski y Astier 38-40.

[60] Abbott, *Fiction* 135. Para Josipovici («Need» 173), Beckett presenta el yo no como una entidad sino como una fuente de potencialidad.

[61] «La inteligencia es para el idealismo un *actuar,* y absolutamente nada más. Ni siquiera se la debe llamar un *ente activo,* porque con esta expresión se alude a algo estable, a que es inherente la actividad» (Johann Gottlieb Fichte, «Primera introducción a la *Teoría de la Ciencia*», en *Primera y segunda introducción a la Teoría de la Ciencia* [Madrid: SARPE, 1984] 54, § 7).

[62] Cf. Mayoux, «Universal Parody» 80.

[63] Cf. Kenner, *Guide* 118.

[64] Levy 75; cf. James Knowlson y John Pilling, *Frescoes of the Skull: the Later Prose and Drama of Samuel Beckett* (Nueva York: Grove Press, 1980) 43.

Pero no es ésta la única referencia posible, y quizá el psicoanálisis sirva de puente hacia el polo opuesto. Para Tagliaferri, las incursiones del Innombrable en la ficción y su retorno a sí, la serialización de identidades que se propone a sí mismo, admiten también una interpretación psicoanalítica:

> Tale genere di serializzazione si presta ad essere definito come un'estensione della teoria junghiana del transfert in cui il processo intersoggettivo venga attivato fino alle estreme consequenze: la coscienza, non accettandosi nella propria espressione, ha eternamente bisogno dell'altro [65].

Dentro de esta vena psicoanalítica, no deja tampoco de recordarnos el Innombrable uno de los temas centrales de la teoría psicoanalítica de Lacan, el tema del discurso que, de modo necesario, no traduce sino imperfectamente al sujeto, la distancia insalvable entre el yo profundo del sujeto y su autorrepresentación, su manifestación discursiva, que en casos extremos deviene «un faux discours...ce que le discours réalise à se vider comme parole, à n'être plus que la monnaie à la frappe usée dont parle Mallarmé, qu'on se passe de main à main 'en silence'» [66]. Si el Innombrable es el paradigma del sujeto creador, es también el paradigma del sujeto alienado en su propia constitución. También sugiere este discurso anónimo un yo determinado por el lenguaje, un sujeto que es un efecto y no una causa, producto de una estructura combinatoria que le precede y constituye—una visión estructuralista de la subjetividad, en suma, que coexiste en tensión con el aspecto existencial de la novela. Según esta interpretación estructuralista, la subjetividad del Innombrable, como toda subjetividad, es tensional y dinámica: no consiste en una esencia propia, sino en un juego de representaciones en perpetua revisión, una construcción semiótica cuya estabilidad está constantemente amenazada.

El Innombrable aparece, por tanto, o bien como un personaje anónimo contenido en el texto, o bien como el texto mismo, en paradójica remisión de uno al otro. El enunciador aparece a la vez como un efecto y como un origen del lenguaje [67]. Esta ambigüedad es fundamental, y es también indecidible; se prolongará hasta el final, donde se nos recuerda una vez más que el problema sigue abierto:

> it has not yet been our good fortune to establish with any degree of accuracy what I am, where I am, whether I am words among words, or silence in the midst of silence, to recall only two of the hypotheses launched in this connection, though silence to tell the truth does not appear to have been very conspicuous up to now, but appearances may sometimes be deceptive. (*TU* 106).

[65] Tagliaferri 56. Cf. Bernal 127 ss.

[66] Jacques Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», en Lacan, *Ecrits II* (París: Seuil, 1971) 160. Esta cualidad de «pesadilla estructuralista» que tiene la novela puede haberla perjudicado —sorprendentemente— a los ojos de la crítica. Cf. Sheringham 86.

[67] Cf. Allen Thiher, «Wittgenstein, Heidegger, the Unnamable and Some Thoughts on the Status of Voice in Fiction», en Beja, Gontarski y Astier 90.

Literalmente, el Innombrable es palabras; metalingüísticamente es silencio. Esta doble lectura es imprescindible para dar cuenta de la relación entre la palabra y el silencio ya implícita en el título de la obra. El Innombrable habla de sí, de la palabra negada, la palabra tachada (in-nombrada) y hablando de sí habla del equivalente metalingüístico de esa palabra, el silencio. Siempre desde la doble perspectiva: «I emerge from it to speak of it, I stay in it to speak of it» (*TU* 125). Muchas frases aparentemente inocentes admiten esta doble lectura metatextual: «all these questions I ask myself. It is not in a spirit of curiosity. I cannot be silent» (*TU* 10). Un *discurso* no es curioso. Simplemente transcurre. El Innombrable produce la ilusión de ser una mente, pero en un cierto sentido no es más que una secuencia de palabras. La otra opción es, sin embargo, igualmente crucial para caracterizar esta obra y si nos presenta una mente, es el hueco interno entre el sujeto y el sujeto como objeto, el momento de diferencia en la mente que la lanza al movimiento incesante.

Es interesante observar cómo se negocia narrativamente esta imposible representación de la ausencia. El Innombrable puede no tener una identidad o una situación en el espacio y en el tiempo, pero sí adquiere una identidad dentro del corpus beckettiano gracias a las imágenes del texto, las metáforas y símbolos que utiliza. Así, por ejemplo, vemos que habla de su situación actual como opuesta a una situación pasada, «up there, in their world» (*TU* 14). Se halla en la oscuridad. Esto lo sitúa simbólicamente respecto a las otras obras de Beckett. La misma oposición entre un «abajo» oscuro donde se encuentra el narrador y un «arriba» iluminado relacionado con el pasado aparecerá en *How It Is*. El «arriba» serán en última instancia todas las obras en las que el narrador asumía una forma personalizada y se nos presentaban personajes y situaciones de una manera más o menos ingenua. Por otra parte, el Innombrable vuelve a presentarse en primera persona como un personaje «físico» antropomorfo, Mahood, o en tercera persona como una masa informe, Worm. Estas identidades ya son asumidas avisando por adelantado de su falsedad, su carácter simbólico y provisional. Son el desvelamiento del procedimiento utilizado en las novelas anteriores. Ahora Murphy, Watt, Molloy, Moran, Macmann y Malone también quedan relegados al status de «vice-existers» (*TU* 31) del Innombrable. Esta alternancia entre la identidad (o subjetividad) falsa y el retorno al proceso impersonal donde se genera la subjetividad corresponde en líneas generales a la sucesión de momentos narrativos y momentos más intensamente reflexivos, metalingüísticos. Es interesante examinar cómo tiene lugar la transición entre la voz del Innombrable y la adopción de una máscara. No se efectúa mediante el uso del discurso directo: no se cita a un personaje imaginario que comienza a hablar en primera persona. Se adopta tentativamente la perspectiva *de los "otros"* o de Mahood, de las voces que según el Innombrable intentan hacerle creer que es alguien, que tiene una identidad por lamentable y precaria que ésta sea, o se cita en estilo *indirecto libre* a las voces de estos «otros». Veamos la primera transición a la voz de Mahood:

> There I am launched again on the same old hopeless business, there we are face to face, Mahood and I, if we are twain, as I say we are. I never saw him, I don't

> see him, he has told me what he is like, what I am like, they have all told me that, it must be one of their principal functions. It isnt enough that I should know what I'm doing. I must also know what I'm looking like. This time I'm short of a leg. And yet it appears I have rejuvenated. (*TU* 31).

Tras un periodo de alternancia en que se adopta la hipótesis de los «otros» de manera irónica, van desapareciendo poco a poco las señales de ironía, y el Innombrable se ha transformado en Mahood. Se ha realizado lo que Nietzsche denomina el «fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter» [68]. «Ellos», «los otros», celebran su triunfo con champán (*TU* 32). El regreso del Innombrable a sí mismo, una vez agotada la máscara, se hace por el mismo camino y en sentido contrario, no con el fin de una cita, sino con una adopción de distancia: «It's no longer I in any case» (*TU* 35). En la historia en tercera persona de Worm, tendremos el paralelo «It's no longer he» (*TU* 65). En otras ocasiones, en las historias de Mahood se abre un brusco inciso de la voz del Innombrable en este sentido: «Still Mahood speaking» (*TU* 37) o «Mahood dixit» (*TU* 38); «That is to say, Mahood...whispered this suggestion into my ear» (*TU* 60). Otras veces, la transición de la voz del Innombrable a la de Mahood es igualmente brusca (*TU* 46, 56). La estructura de la novela es un contrapunto de creación y destrucción cuidadosamente orquestadas, y el ritmo con que se suceden narraciones, imágenes y unidades de entonación no es el menor mérito de esta novela: como *Finnegans Wake,* «it is not only to be read. It is to be looked at and listened to...When the sense is dancing, the words dance» [69].

Los matices entre el narrador con una personalidad definida y el Innombrable son infinitos; a ellos se suma el problema de hasta qué punto no acaba el Innombrable constituyendo un nuevo personaje. Por ejemplo, en un momento dado, el Innombrable se felicita por haber despachado a Mahood de su voz, pero no sin un asomo de duda: «It is his voice which has often, always, mingled with mine, and sometimes drowned it completely. Until he left me for good, or refused to leave me any more, I don't know» (*TU* 25). Al final llega a un compromiso: «still today, ... though he plagues me no more his voice is there, in mine, but less, less» (*TU* 25). Y antes de que nos enteremos nos vemos lanzados en una nueva ficción, según el procedimiento descrito por el mismo Innombrable: «quietly, stealthily, the story would begin, as if nothing had happened and I still the teller and the told» (*TU* 26). Son historias como la de los vasos comunicantes (*TU* 115-116), vagas analogías de «La Fin» y *Molloy,* que apenas se insinúan para que el narrador niegue reconocerse en ellas: «It's not I, it's not I» (*TU* 117). Una temática beckettiana favorita, que regresará en los años 70 en la pieza de teatro titulada, precisamente, *Not I.* También ahí la voz explora su imposible situación por medio de una historia en tercera persona, en la cual se niega a identificarse. Para algunos críticos es su propia historia, y es un error por parte de la voz no

[68] *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 1984) cap. VIII, 85.

[69] Samuel Beckett, «Dante...Bruno...Vico...Joyce» (1929), en Beckett, *Disjecta* (Londres: Calder, 1983) 17.

aceptar su identidad [70]. A esta interpretación parecería animarnos el gesto de «compasión impotente» del Auditor cada vez que la voz niega esa identidad [71]. Más exacta parece sin embargo la interpretación de Gabriel Josipovici: la negativa a decir «yo» no es sólo una huida de la responsabilidad, sino también una negativa a perpetuar una falsedad: «to say 'I' is to lock out major portions of the self» (Josipovici, «Need» 173). En *That Time* una voz, la suya propia, reprocha al Auditor no haber sido nunca capaz de decir «yo». Morrison encuentra un tema constante en otras obras de Beckett, como *Ohio Impromptu, A Piece of Monologue* y *Rockaby:* «In all cases, despite the variety of form, the effect is the same: a character seems to 'face' himself, to create himself, to deal with himself in some way and at the same time to flee» [72]. Una no coincidencia, un desdoblamiento entre la responsabilidad del texto y su enunciación es una continua obsesión de Beckett. Véase, por ejemplo, el desplazamiento entre imagen y voz en *A Piece of Monologue,* donde un personaje inmóvil actúa virtualmente en la escena mediante su narración. O compárense los consejos de Beckett para la puesta en escena de «From an Abandoned Work», según los cuales el recitador no debería presentarse como el protagonista y narrador del texto, sino más bien hallarlo accidentalmente [73]. Se ha dicho alguna vez [74] que esta tendencia al desdoblamiento enunciativo y a la despersonalización deriva de un temor del propio Beckett a la literatura confesional, un temor al expresionismo romántico, a hacer obras a partir de su angustia personal. Pero, ¿no equivalen todas estas estrategias a esa misma revelación, transformada en material artístico?

Después de rechazar todas las hipótesis formadas sobre el origen de la enunciación, la conclusión del Innombrable no es nada alentadora: «Someone speaks, someone hears, no need to go further, it is not he, it's I, or another, or others, what does it matter...» (*TU* 119). Y en seguida se vuelve a postular la primera persona: «then the words come back, someone says I, unbelieving» (*TU* 120)—con lo cual nos encontramos otra vez en la primera línea. Pero ahora ya sabemos que el Innombrable nunca se alcanzará a sí mismo, que el sujeto de esta obra «no puede tener lugar en ninguna parte sino como una *función de ausencia* cuyo lugar ocupa un significante: es decir, en cada momento el significante agregado que sostiene la enunciación en su avanzar» [75]. Utilizando las estructuras narrativas al límite de sus posibilidades, explotando sus limitaciones tanto como sus posibilidades, Beckett ha logrado crear una visión no reductiva del yo. Si acaso pareciera que esta obra nos deja con las manos vacías (cosa que por otra parte sólo sucede-

[70] Tom Bishop, «Le Penultième monologue», en *Cahier de L'Herne: Samuel Beckett* (París: L'Herne-Le Livre de Poche, 1976) 251.

[71] Samuel Beckett, *Not I,* en Beckett, *Collected Shorter Plays* (Londres: Faber and Faber, 1985) 215.

[72] Kristin Morrison, *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter* (Chicago: U of Chicago P, 1983) 119.

[73] Carta de Beckett a Shivaun O'Casey, cit. en Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography* (Nueva York: Harcout, 1978) 578.

[74] A. Álvarez, *Beckett* (Glasgow: Fontana, 1981) 136-137.

[75] Vicente Ponce, «BeckettrampasⁿsapmartteceB», *Quimera* 36(1984): 47.

rá al lector que, «his head splitting with vile certainties», la lea como un documento probatorio), pensemos que su extrema negatividad ha señalado un proceso, imprimido un movimiento a unos materiales que por definición han de quedarse pequeños. *The Unnamable* expande el universo literario no sólo por lo que revela, sino por su aguda conciencia de unos límites insuperables [76].

INDICE

[76] O, en palabras de Manfred Smuda, «Die Negation erweitert die Möglichkeit des Schreibens dahingehend, daß auch noch das Bewußtsein von der Unmöglichkeit etwas zu schreiben, literarisch relevant wird» (*Becketts Prosa als Metasprache* [Munich: Fink, 1970]: 75).