

LENGUAJE Y *DIFFÉRANCE* EN *EL INNOMBRABLE*

José Angel García Landa
Universidad de Zaragoza

El Innombrable es un texto en prosa que llamaremos novela a falta de nombre mejor que aplicarle. Asumiendo esta convención, podemos decir que es la séptima novela escrita por Beckett, tras *Dream of Fair to Middling Women* (1932, inédita), *More Pricks than Kicks* (1934), *Murphy* (1934-37, publicada en 1938), *Watt* (1944, pub. 1953), *Mercier et Camier* (1946, pub. 1971), *Molloy* (1948, pub. 1951) y *Malone meurt* (1948, pub. 1951). Pertenece, por tanto, a la etapa francesa de la obra de Beckett, que comienza en 1945. Escrita originalmente en francés en 1949, se publica como *L'Innommable* en 1953, y se presenta como la tercera parte de una trilogía iniciada con *Molloy* y *Malone meurt*. La traducción inglesa del propio Beckett, *The Unnamable*, se publicó en 1958¹.

Las obras que preceden y siguen a *El Innombrable* son significativas. Tras la composición de *Molloy* y *Malone meurt* de un solo tirón, Beckett pasó al teatro con *En attendant Godot* (1948, pub. 1951), supuestamente para respirar y descansar de las cosas terribles que estaba escribiendo en novela; también el mismo año escribió el más característico de sus ensayos sobre arte, "Three Dialogues", en el que formula una estética de la perplejidad muy relacionada con la novela que nos ocupa. Tras escribir *El Innombrable*, la prosa de Beckett entra en una etapa de estancamiento. En 1950 aparecen los *Textes pour rien*, que en opinión del propio autor son un intento fallido de superar el callejón sin salida al que había llegado con *El Innombrable*. En los años 50 fracasa un intento de volver a escribir en lengua inglesa; el resultado se publica en 1956 con un título revelador, "From an Abandoned Work". La obra dramática de Beckett continúa mientras tanto en francés y en inglés, pero hasta 1961 no se publica *Comment c'est*, que abre una nueva fase en la prosa de Beckett. *El Innombrable* aparece por tanto dentro del contexto de la producción del autor como una obra límite, que culmina y cierra una etapa y un tipo de escritura.

El tipo de escritura que se cierra con *El Innombrable* se basa en un cuestionamiento de las convenciones de la ficción tradicional. La trilogía *Molloy*, *Malone muere*, *El Innombrable* tiene una continuidad argumental que no funciona a nivel de la acción, sino a nivel del discurso narrativo. La escritura parte de la primera persona para objetivarse seguidamente, para situarse en el punto en que el “yo” de la primera persona es contemplado desde afuera y se transforma en un “él”. En cada una de las novelas se establece la oposición entre la voz narrativa y lo narrado, entre el narrador y su autorrepresentación en las historias. Escapar de la narración convencional es una preocupación constante tematizada en la trilogía. En las dos primeras novelas, un narrador anónimo inventa ficciones, haciéndose pasar ya sea por Molloy ya sea por Malone. Este recurso proyecta múltiples ecos en la construcción de las novelas. En la primera parte de *Molloy*, el narrador Molloy ficcionaliza su vida, que recuerda imperfectamente; en la segunda, Molloy se revela como una especie de *doppelgänger* que acecha dentro de la personalidad del narrador Moran. De hecho, las mismas figuras de Molloy y Moran resultan ser ficciones, meras evocaciones de una voz narrativa anónima. En *Malone muere*, el amnésico Malone inventa la historia de Macmann para compensar su carencia de memoria, y alternando con ello nos describe su propia situación presente. Y por un espejismo propio de la narración en primera persona, nos cuesta percibir que ese presente narrativo y esa identidad, Malone, son tan ficticios como el pasado novelesco, que el narrador es tan imaginario como sus criaturas. Las historias, el pasado, la memoria, la ficción, se presentan como un refugio socorrido, un alivio de la incertidumbre del presente indefinible e informe.

La reflexión sobre el propio narrador es una fuente de angustia en *El Innombrable*, que sólo recurre a la narración para parodiar el uso que se hacía de ella en las dos novelas anteriores. El narrador de *El Innombrable* se representa a sí mismo en varias figuras, pero el drama de esta novela está en la imposibilidad de reconocerse a sí mismo en ninguna de ellas. Será una obra que no trata sino de sí misma, de la imposibilidad de definir o desarrollar semejante tema, del drama de una conciencia que se contempla reflexivamente para descubrir un vacío indefinible. En *El Innombrable* la voz narrativa se enfrenta a sí misma por primera vez sin máscaras, sin adoptar la personalidad ficticia de un narrador. La metaficción se convierte allí en una imagen de la angustia existencialista, de la conciencia humana alienada de un mundo que se ha reducido a una pesadilla cartesiana, a una sucesión de imágenes inesenciales. El yo es un deslizamiento continuo, una no-coincidencia con el mundo ni consigo mismo, no un ser sino un discurrir, un discurso. *El Innombrable* es lenguaje que ha dejado de hacerse pasar por un ser humano, lenguaje que se nombra a sí mismo sin esperanza de llegar a una conclusión. El narrador resulta ser no una voluntad que impulsa el discurso, sino un efecto del discurso—es en *El Innombrable*

donde se hace más real la frase de Barthes (1966) al efecto de que el narrador es un ser de papel. Por tanto, el narrador que quiera decir la verdad sobre sí mismo no puede sino nombrar el lenguaje que lo constituye. Cualquier intento de rechazar la ficción desde dentro de la ficción fracasa inevitablemente; de la oposición polar entre el auténtico ser del narrador y la palabrería y ficciones que salen de su boca sólo puede subsistir un polo: el de las ficciones. Cualquier intento de autorrepresentación no puede ser más que una ficción más, y el Innombrable es un alma metalingüística que nunca encontramos al hacer la autopsia del cuerpo textual. Hemos dicho que las estructuras narrativas se utilizan como metáfora de la existencia humana. Si el narrador es un efecto de lenguaje, la conciencia tal como la representa esta obra es igualmente un ser de papel: el sujeto no es sino una marioneta movida por mecanismos que escapan a su comprensión: no es un espíritu, una fuerza vital o un impulso, sino un efecto que produce la ilusión de sustancialidad. Una visión que no deja de recordarnos a la crítica estructuralista de los conceptos de individuo y subjetividad.

De esta inesencialidad existencial de la conciencia dramatizada en esta obra proceden las imágenes que utiliza la voz narrativa para expresar su situación. Al margen de las innumerables imágenes de tortura, opresión y decadencia física, es notable la frecuencia de imágenes que expresan la alienación del narrador o lo mecanizan. Son muchas veces imágenes que dividen al narrador en dos elementos, faltando la conexión que los subsumiría en uno solo. Así, el Innombrable se describe a sí mismo como dos retinas puestas una enfrente de la otra (*TU 17*): una regresión al infinito de la representación y a la vez un puro sujeto sin objeto alguno al que asirse. O bien nos habla una mente ajena que piensa dentro de él (*TU 28*). Otras veces es un colegial asustado recitando infinitamente su lección sin entenderla (*TU 26, 54*), el monigote de un ventrílocuo (*TU 65*) o un esclavo que obedece las órdenes incomprensibles de un dios arbitrario o un amo misterioso, si no se trata de un comité entero de controladores enfrentados entre sí, que lo observan y provocan reacciones en él (*TU 28*). Proclama una y otra vez que la voz que oímos no es suya, que las palabras que dice salen automáticamente por su boca, sin que él intervenga (*TU 22-23*). Que está dormido y hablando, o hablando y llorando por lo que se oye decir a sí mismo (*TU 26*), que en realidad está aullando tras su civilizada disertación (*TU 30*). El narrador también gusta de presentarse a sí mismo como un texto caótico en el que el lenguaje es mera materia, un ruido, un torrente de ladridos (*TU 24*), un batido de palabras (*TU 27*), una oleada de vómito—siendo los fragmentos narrativos trozos de carne sin digerir (*TU 40*)—, o el eructo sin olor de un muerto de hambre (*TU 41*). Otras imágenes se acercan más a la autodescripción: “But it’s entirely a matter of voices, no other metaphor is appropriate. They’ve blown me up with their

voices, like a balloon, and even as I collapse it's them I hear" (TU 41). Las palabras que le oímos decir, nos comunica, le entran por un oído y sin intervención activa por su parte le salen por la boca: "Two holes and me in the middle, slightly choked" (TU 72); a veces se describe como un tímpano, una membrana casi inexistente entre un interior y un exterior desconocidos, vibrando al sonido de las palabras que lo atraviesan; otras veces su mente es "a transformer in which sound is turned, without the help of reason, to rage and terror" (TU 73).

Pero *El Innombrable* no es sólo una catarata de palabras e imágenes sin ningún soporte narrativo. El texto tiene una progresión semántica, con una exposición, un desarrollo en varias fases y una conclusión. La exposición, a tono con la naturaleza metaficcional del libro, no nos familiariza con el argumento, con la *acción*, sino con las peculiaridades del narrador, con la situación de enunciación. También resume el desarrollo futuro de las fases de la obra, y define los mecanismos lingüísticos y retóricos que le permitirán proceder. El cuerpo del texto está constituido por la alternancia entre, por una parte, las historias en las que el narrador intenta objetivarse, narrando ya sea en primera ya en tercera persona, y por otra, el retorno al vacío que le rodea y a la angustia de no poder definir su situación. Hacia la conclusión del libro, las historias desaparecen y sólo aparece una sucesión vertiginosa de imágenes efímeras; el narrador se consuela con la proximidad del fin a la vez que pone en ridículo sus tentativas de autorrepresentación, las historias que ha contado, y se enzarza en una auténtica batalla con las palabras. El ritmo sintáctico de la narración también es progresivo, no uniforme: al principio, hay una división en párrafos, las oraciones son relativamente articuladas y están separadas por puntos. Primero desaparece la división en párrafos, y luego la división entre oraciones, a la vez que los periodos se abrevian, de manera que las últimas páginas del texto son una larga sucesión de cláusulas fragmentarias unidas mediante comas, produciendo la impresión de un jadeo apresurado.

Examinemos el primer párrafo de *The Unnamable*. Quizá se nos perdonará la longitud de la cita teniendo en cuenta que este párrafo es un modelo a escala reducida del conjunto de la obra:

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. Can it be that one day, off it goes, that one day I simply stayed in, in where, instead of going out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far. Perhaps that's how it began. You think you are simply resting, the better to act when the time comes, or for no reason, and you soon find yourself powerless ever to do anything again. No matter how it happened. It, say it, not knowing what. Perhaps I simply assented at last to an old thing. But I did nothing. I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me. These few general remarks to begin with. 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 affirmations and negations invalidated as uttered, or sooner or later? Generally speaking. There must be other shifts. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. I should mention before going further, any further on, that I say aporia without knowing what it means. Can one be ephectic otherwise than unawares? I don't know. With the yesses and the noes it is different, they will come back to me as I go along and how, like a bird, to shit on them all without exception. The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. (TU 7-8)

Con las tres preguntas iniciales ya nos vemos inmersos en un discurso metalingüístico que, en lugar de proyectarnos imaginativamente a un universo ficticio, pone en cuestión los fundamentos mismos de la exposición. El comienzo de un texto narrativo clásico se caracteriza por instalarnos en un mundo ficticio, determinando un tiempo y un espacio como marco para la acción, y presentando a un protagonista. “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”. Sujeto, espacio y tiempo. Los tres elementos de orientación narrativa se tematizan explícitamente en *El Innombrable*, y se convierten en preguntas que nunca se responderán. No son en realidad preguntas (“unquestioning”), sino una reflexión del texto sobre sí mismo. “I, say I”. Un sujeto es necesario, y “I” es el sujeto mínimo, que podemos considerar implícito en cualquier oración—pero es un simple pronombre que no remite a una sustancia, es sólo forma, lenguaje, algo que se dice, “say I. Unbelieving.” Más adelante, el pronombre “I” se denunciará como “too red a herring”, y se sustituirá durante un buen trecho por un “he” igualmente vacío de referencialidad. El salto a la tercera persona es la demostración práctica de la alienación y objetualización del enunciadore en este texto; es también una reflexión metalingüística sobre la función de la primera persona en la narración. El comentario de la narración se vuelve contra el estilo y contra el incipiente elemento narrativo (“Off it goes”); lo que aquí es una oposición de actitudes se traducirá más adelante en personificaciones metaficcionales, encarnaciones de los elementos narrativo (Mahood, Worm) y reflexivo (“I”). El texto se expande desarrollando los principios expuestos en este primer párrafo, y concluye reabsorbiéndolos de nuevo en las densas páginas del final.

La progresión narrativa no se basará en una reflexión rigurosa, sino en una reflexión ficcionalizada. Al autoanálisis válido realizado por el texto se superpone la mala fe del narrador, que finje ignorancia y escapa de su lucidez para permitir que el discurso prosiga—véase el juego conceptual con el tema del escepticismo en el texto citado. Por eso, las preguntas que no son preguntas, las hipótesis que no son

hipótesis han de interpretarse literalmente a un determinado nivel. “Questions, hypotheses, call them that”. Este “call them that” es también reflexivo: tematiza el hecho de que las preguntas y las hipótesis se están analizando metalingüísticamente. La designación metalingüística es una manera de producir texto, de generar palabras a partir de la nada: “keep going”².

La autodescripción del discurso, el metalenguaje, se encuentra en los fragmentos más críticos de la novela, cuando el narrador abandona el relato de las aventuras imaginarias de Mahood o Worm, cuando no se ase ni siquiera a la mínima ficcionalidad que proporcionan una metáfora o una comparación o una imagen, cuando ante la ausencia de referentes narrativos, de narrador o de narratario, el lenguaje se encuentra sin ningún objeto ante sí que no sea el mismo lenguaje. Que la reflexividad extrema es un tema delicado lo reconoce el narrador en el primer párrafo, al establecer una diferencia entre “the yesses and the noes” (los fragmentos narrativos que aparecerán, las historias de Mahood y Worm que serán sucesivamente inventadas y anuladas) y el tratamiento de la aporía. Cuando el narrador confronta aporísticamente el lenguaje contra el lenguaje encontramos frases como “quand on ne sait plus quoi dire on parle du temps, des secondes” (*L’Innommable* 181). El tiempo acompaña necesariamente al discurso, y por tanto siempre será un tema disponible. Pero aún puede intensificarse la reflexividad, y entonces el lenguaje buscando un más allá del lenguaje es como la paloma kantiana que quiere volar más alto que el aire, o, en los términos de esta novela, como la llama que lucha por escapar de la mecha. Así, como hemos visto, puede enzarzarse el narrador con los pronombres que lo representan. El texto es una danza de pronombres continua. No sólo se pasa en un momento dado a la tercera persona, sino también a la segunda, a la primera del plural, a la tercera del plural, a formas impersonales, y todo ello dramatizado de manera cómica, con la voz enganchándose en las palabras al querer librarse de ellas. El lenguaje se convierte a la vez en el medio comunicativo y en un enemigo que toma cuerpo y obstaculiza el sentido de manera perversa. Veamos un ejemplo:

it’s the fault of the pronouns, there is no name for me, no pronoun for me, all the trouble comes from that, that, it’s a kind of pronoun too, it isn’t that either, I’m not that either, let us leave all that . . . , our concern is with someone, or our concern is with something . . . , it’s a question of going on, it goes on, hypotheses like everything else, they help you on, as if there were need of help, that’s right, impersonal. . . (TU 122)

Los momentos más característicos y más delicados del texto son los que remiten al enunciador y a la enunciación. Si la subjetividad del lenguaje es “la capacidad del locutor para establecerse como sujeto” de su discurso, una subjetividad fundada en el uso del pronombre “yo” utilizado deícticamente por el enunciador (Benveniste 1966: 259-261), observaremos que en *El Innombrable* se desconstruye esa subje-

tividad y se la señala como lo que es, un efecto de lenguaje y no una presencia sustancial: el lenguaje no produce subjetividad, sino marcas, signos de la subjetividad; es una materia maleable que produce la ilusión de una presencia espiritual³.

Hemos dicho que son los deícticos fundamentales lo que se tematiza en las preguntas que abren la novela: las marcas del sujeto, el espacio y el tiempo de la enunciación. El espacio y el tiempo inexistentes son utilizados en la novela como fuente de mil paradojas y juegos conceptuales; o más bien deberíamos decir que la paradoja se origina al establecerse la equivalencia entre el espacio y el tiempo del discurso con el espacio y el tiempo de la acción. Pero concentrémonos en el sujeto de la enunciación, en ese narrador al cual nunca se da nombre y que sólo en el título de la novela figura como “el Innombrable”—nombre paradójico si los hay, nombre tachado a la manera de Heidegger o Derrida. Dentro de la novela, el narrador es un mero pronombre, normalmente una primera persona. Según Jakobson, la persona gramatical es una de las categorías deícticas cuyo referente no se puede determinar sino en relación a los interlocutores. De hecho, podríamos decir que en este sentido es el deíctico (*shifter*) por excelencia, pues su misión es situar a los enunciadores respecto de los sujetos enunciados:

la personne caractérise les protagonistes du procès de l'énoncé par référence aux protagonistes du procès de l'énonciation. Ainsi la première personne signale l'identité d'un des protagonistes du procès de l'énoncé avec l'agent du procès d'énonciation . . . (Jakobson 1963: 182)

Esta identidad es, naturalmente, un mero axioma necesario para la constitución de las categorías lingüísticas. Debe entenderse a nivel de *langue*, de sistema lingüístico; a nivel de *parole*, de actuación discursiva, la realidad es muy otra. Al margen de la posibilidad de desplazar, citar e instrumentalizar los deícticos, como cualquier otra palabra, cambia de sentido la cuestión de la “identidad” entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. El drama del sujeto es más bien el de no reconocerse en su discurso; el mero expediente de hablar en primera persona no es suficiente para que el discurso traduzca al yo del hablante. Podríamos incluso decir que el hablante aparece en su discurso necesariamente alienado; tal es, al menos, la teoría lacaniana de la constitución del sujeto. El lenguaje y lo real están divorciados, y constituirse en sujeto por medio del lenguaje es condenarse a la perpetua errancia del deseo insatisfecho. La palabra, y el pensamiento constituido mediante la palabra, son un suplicio tantálico para el sujeto que aspira a la autosuficiencia y la plenitud. El sujeto está marcado por el deseo y la nostalgia de su origen, de un momento mítico de estabilidad que es necesariamente prehumano. La separación ya se hace dramática, y resulta en neurosis, cuando el yo profundo del individuo no se reconoce en su manifestación consciente. Pero cualquier sujeto es para Lacan una

estructura marcada por la no coincidencia, una interrupción, una “discontinuidad en lo real”⁴. Esta concepción está emparentada a la de la filosofía existencialista de Sartre, que opone la plenitud existencial del ser en sí, de los objetos, a la carencia del sujeto: el sujeto es un sujeto precisamente porque puede devenir objeto para sí mismo, por su inherente reflexividad, su capacidad de volverse sobre sí. La consciencia, el sujeto, el ser para-sí, está definido por una no coincidencia consigo mismo: “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”. En el seno de la consciencia habita la Nada, “como un gusano”⁵. O bien, volviendo a Lacan y a Beckett, el Innombrable, en tanto que modelo del sujeto humano, nunca se reconocerá en el pronombre “yo”, y nunca será desvelado, fijado, nombrado por su discurso; los significantes en general “ne représentent que partialement la fonction qui les produit”, y el sujeto dramatizado en el enunciado, la voz narrativa que emerge de esta novela, no es sino un significante más:

ce sujet qui croit pouvoir accéder à lui-même à se désigner dans l'énoncé, n'est rien d'autre qu'un tel objet. Interrogez l'angoissé de la page blanche, il vous dira qui est l'étron de son fantasme. (Lacan, “Subversion” 180)

La tensión entre la necesidad de la representación y la imposibilidad de una representación total se convierte en un drama trágico en *El Innombrable*; añadamos el paralelismo aterrador que surge entre este sujeto, perdido en el limbo solipsista de sus páginas, y el sujeto de la filosofía, el “hombre” abstracto reflexionando como conciencia enfrentada a la realidad.

Decíamos que es el metalenguaje el motor de la prosa de *El Innombrable*. Es evidente que la temática de la innombrabilidad, de la alienación necesaria del yo, encuentra en este generador textual, en el metalenguaje, no sólo un instrumento de expresión, sino también un paralelismo estructural y un refuerzo temático. La reflexividad del lenguaje y la reflexividad de la consciencia tienen después de todo una misma raíz: la constitución diferencial de la realidad, la presencia de la diferencia en el seno mismo de la noción de identidad, “la mediación que reina en la unidad” (Heidegger 1988: 65). “Lo mismo” requiere a “lo otro” para manifestarse como “lo mismo”. Una palabra deviene metalenguaje en tanto que la sustraemos de sus relaciones sintácticas y semánticas usuales y la citamos en el discurso, cuando la mencionamos y la objetivamos en lugar de usarla. La palabra es la misma, pero hemos establecido una diferencia en el seno de esa identidad; una diferencia que hace que la palabra se escinda en dos, que esté presente ante nosotros de dos formas distintas.

El Innombrable se constituye así en el paradigma de toda significación, de una manera que podría formularse en términos derrideanos. Según Jacques Derrida, el signo en su concepción usual es una presencia diferida, en el sentido de aplazada, y en el sentido de “hecha diferente”: “Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu” (1968: 47). Pero para Derrida la presencia sustituida por el signo sería a su vez un signo: no cabe la plena presencia que pretenda excluir la diferencia— vemos cómo apuntan aquí los temas de la regresión infinita y del círculo vicioso, centrales en la trilogía de Beckett. Derrida comparte la definición diferencial de la consciencia como un efecto, y no como una entidad simple. Gusta de mostrar cómo este principio originario de la significación, la *différance*⁶, nos lleva a terrenos paradójicos y aporísticos. Sería a la vez el movimiento creador de la presencia y el movimiento por el cual la presencia se aliena en la significación. Partiendo de la definición saussureana del sistema semiológico como una red de diferencias, Derrida busca definir el principio básico a que obedece toda significación:

Ce qui s’écrit *différance*, ce sera donc le mouvement de jeu qui “produit”. . . ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immo­difié, in-différent. La différence est l’“origine” non-pleine, non-simple, l’origine structurée et diffé­rente des différences. (1968: 50).

La *différance* se encuentra en el punto de origen de la sistematicidad, de la significación, y fuera del sistema que constituye. La *différance* es innombrable:

Plus “vieille” que l’être lui-même, une telle différence n’a aucun nom dans notre langue. Mais nous “savons déjà” que si elle est innommable, ce n’est pas par provision, parce que notre langue n’a pas encore trouvé ou reçu ce *nom*, ou parce qu’il faudrait le chercher dans une autre langue, hors du système fini de la nôtre. C’est parce qu’il n’y a pas de *nom* pour cela (1968: 65)

Es análogo el principio que se dramatiza en la novela de Beckett. Lo importante no es la identidad del narrador: así, las interpretaciones que nos dicen que es el monólogo de un demente, o los pensamientos de un alma en el más allá, etc., no son suficientes. Lo importante en esta novela es su proceder, su manera de volver la significación contra sí misma. El título en inglés o francés (aunque ya no en las traducciones española o alemana) podríamos interpretarlo como la designación del principio que aquí se dramatiza, y no del narrador: *lo innombrable*, en lugar de “el Innombrable”. Lo innombrable es también la palabra auténtica, la que en términos heideggerianos nos abriría a la presencia del ser, y que tiene su contrapartida en el parloteo del lenguaje en el hombre moderno, que ha olvidado la diferencia entre lo ente y el ser (entre las ficciones y el autorreconocimiento en el silencio, en los términos de nuestra novela):

Quel mortel se sentirait de force pour penser à fond l'abîme de ce désarroi? On peut bien essayer, devant cet abîme, de fermer les yeux. On peut ériger trompe-l'oeil après trompe-l'oeil, l'un derrière l'autre. L'abîme est toujours là. (Heidegger 1986: 449)

Para Heidegger, lo innombrable es tal precisamente a causa de su sencillez; es el principio que precisamente por constituir la realidad hemos perdido de vista. Hemos visto que la contrapartida negativa de la "presencia" de Heidegger, la *différance* de que nos hablaba Derrida, resulta ser tan innombrable como esa comunión primigenia con el ser. Las palabras con que Derrida nos define (o sugiere) su *différance* podrían aplicarse igual a la creación de Beckett:

Cet innommable n'est pas un être ineffable dont aucun nom ne pourrait s'approcher: Dieu, par exemple. Cet innommable est le jeu qui fait qu'il y a des effets nominaux, des structures relativement unitaires ou atomiques qu'on appelle noms, des chaînes de substitutions de noms, et dans lesquelles, par exemple, l'effet nominal "différance" est lui-même entraîné, emporté, réinscrit, comme une fausse entrée ou une fausse sortie est encore partie du jeu, fonction du système. (Derrida 1968: 65-66).

Incluso este último ejemplo está dramatizado de manera literal en la novela; no por supuesto en relación a la palabra "différance", sino más bien a la palabra "innombrable", o también en los propios términos de la obra, en relación a todo el texto respecto de la oposición entre palabra y silencio. El final de *El Innombrable* es ambiguo hasta la perversidad. Durante toda la novela el narrador ha estado ansiando el momento en que llegará el silencio, presentándolo como un momento meramente hipotético, un silencio que nunca será, un silencio que se evoca como el lugar de la verdad y de la presencia, opuesto a la palabrería sin fin del discurso del narrador. La novela sugiere un monólogo infinito, sin final posible. Y sin embargo tiene un comienzo y un final claros, estudiados y estructurados: cuando termina la novela, podríamos pensar que la diferencia entre el sujeto y su discurso se ha solventado, que al fin hemos llegado a la mítica palabra auténtica que el narrador evoca una y otra vez, la que le libraría de su eterno monólogo. El silencio así alcanzado sería un "final feliz", y formaría parte integrante de la obra, como su culminación. Pero las últimas palabras del narrador son "I can't go on, I'll go on". El status del silencio en la obra es en última instancia indecible, calculadamente indecible. Pero aun en el caso en que consideremos que el silencio no forma parte de la *acción*, que es una simple necesidad estructural, deberemos admitir que sí forma parte de la obra, forma parte del juego. El juego literario ha englobado su propia necesidad estructural. Lo que Derrida llamaría el "valor nominal" del discurso del narrador no puede determinarse en sí, sino que nos remite de manera paradójica al silencio y a la naturaleza novelesca del discurso. *El Innombrable* resulta ser así, globalmente, metalenguaje, lenguaje fracturado y reflejado en dos

usos distintos. Ello no quiere decir sino que explota de manera magistral su status en tanto que texto lingüístico—pues el metalenguaje es un uso del lenguaje, una función reflexiva y diferenciadora necesaria para el funcionamiento del lenguaje, incluso inherente al uso “normal” del mismo.

Observaremos, para terminar, una intervención más del principio de la diferencia en la escritura de Beckett. Nos referimos al hecho de que la escritura de Beckett es una *escritura bilingüe*; el bilingüismo es en ella consustancial, no una anécdota fáctica. El uso de dos idiomas es para Beckett una manera de frenar la inmediatez de las asociaciones ya hechas, una manera de evitar que el idioma trabajado por los demás hable a través de él. En este sentido la situación de Beckett es distinta de la de el Innombrable. El autor debe resistirse a aquello que el narrador ha de rendirse. Resistencia que necesariamente se produce dentro de unos límites, pero que marcará el éxito de la escritura, su momento creador. Beckett salta al francés huyendo del inglés, probablemente también de la literatura inglesa adherida al idioma⁷. El uso de su idioma nativo llegó a volverse un obstáculo para el proyecto de la escritura de Beckett. Según el propio autor, el cambio al francés era parte de un proyecto de “empobrecimiento” de los recursos del escritor. El inglés es para él un idioma demasiado cargado de estilo, de asociaciones ya hechas, de la voz de los otros: “you can’t help writing poetry in it”, comentó en una ocasión Beckett, y esto no debe entenderse como una alabanza. El idioma materno habla a través del escritor como “ellos” a través del Innombrable, como un viento que lo atraviesa. En francés, en cambio, “it is easier to write without style”⁸. El narrador de *El Innombrable* no es bilingüe, y es atravesado por el lenguaje sin que pueda reconocerse en él. El autor, en cambio, está utilizando la tensión entre los idiomas inglés y francés como un obstáculo que detiene el lenguaje, que le hace consciente de la estructura y lugar de cada palabra, un obstáculo entre el discurso que surge de su mente y el lenguaje que encontraremos finalmente sobre el papel. En la escritura beckettiana el lenguaje se purifica mediante el bilingüismo, la traducción se utiliza para que la obra supere su propio lenguaje y ya esté, desde el origen, “transplantada a una realidad lingüística más definida”⁹. La escritura bilingüe sirve así a Beckett para realizar el proyecto estético que ya formulaba en una carta a Axel Kaun en 1937. Beckett se quejaba del inglés “oficial” en que escribía, y manifestaba su deseo de romper con la gramática y el estilo (una vez más, “estilo” es aquí un término peyorativo) y rasgar el lenguaje como un velo “para llegar a lo que haya detrás, o a la nada que haya detrás”¹⁰. Este proyecto se realiza atacando al lenguaje por dos frentes que abren en él el hueco de la diferencia: la génesis bilingüe y la generación metalingüística.

En su temática, en su técnica narrativa, en su génesis lingüística, *El Innombrable* está atravesado por la diferencia en todas direcciones. Esta novela se desarrolla por unas vías que también están en la preocupación del pensamiento filosófico con-

temporáneo a Beckett: el psicoanálisis estructuralista de Lacan, la fenomenología existencial de Sartre, la narratología de Barthes y la gramatología de Derrida. Según este último, el pensamiento de la modernidad se caracteriza por el pensamiento de la diferencia, en el que se cuestiona la determinación del ser como presencia (1968: 60). En *El Innombrable* este cuestionamiento deviene acción, se transforma en espectáculo lingüístico, trágico y cómico a la vez. Por una parte, la diferencia adquiere tintes de *hamartia* en el drama de la vida consciente que aquí se pone en escena, pero otra parte no se desperdicia ocasión de poner en juego un humor genial, y ese otro tipo de reflexividad que es la capacidad de ironizar sobre uno mismo.

NOTAS

1 John Fletcher califica esta traducción de “brillante” (1972: 191 ss.). Las referencias al texto inglés son a la primera edición independiente del mismo en Gran Bretaña (Londres: Calder and Boyars, 1975); abreviado *TU*.

2 La naturaleza metalingüística de la escritura beckettiana se estudia en los libros de Niels Egebak, Manfred Smuda, Wolfgang Schröder y Brian T. Fitch recogidos en la bibliografía final.

3 Por cierto, Benveniste quizá no estaría de acuerdo con este análisis, pues sostiene (a nuestro juicio erróneamente) que los deícticos discursivos del tipo “yo”, “ahora”, “aquí”, no remiten a un concepto ni a un individuo, sino al acto de constitución de un enunciador en el discurso (Benveniste 1966: 261). De ser esto así, estos deícticos no serían citables, no se podrían ahuecar y tematizar de la manera en que esto sucede en *El Innombrable*— o en la conversación corriente.

4 Lacan 1971: 160. Lacan se cuida sin embargo de marcar su distancia de Sartre (Lacan 1966: 96).

5 Sartre 1984: 112, 57. Es curioso ver que el *Innombrable* tematiza el desiderátum de la conciencia de captarse como un ser en sí, y llama *Worm* a esta encarnación.

6 Con la grafía “*différance*” Derrida quiere expresar el doble significado de “diferir” (temporal y espacial) y la doble acepción de la palabra como proceso y como atributo.

7 Cf. Perloff 1987; García Landa 1989.

8 Estas afirmaciones de Beckett, recogidas por Richard N. Coe (1968: 14), son muy semejantes a ideas ya formuladas por Beckett en *Dream of Fair to Middling Women* (Beckett 1983: 47). Cf. también John Fletcher (1976: 209).

9 Pensamos aquí en la función finalmente metalingüística asignada a la traducción por Walter Benjamin en “La tarea del traductor”: liberar la obra de su encadenamiento a un lenguaje determinado. La auto-traducción posterior al inglés de esta obra escrita “contra el inglés” es una fuente de paradojas y una auténtica desconstrucción de la relación jerárquica usual entre obra original y traducción. Es la traducción inglesa una “segunda” obra original? Según Lori Chamberlain, “it would seem just as plausible to argue that we have genuinely ‘secondary’ versions in two languages” (1987: 18). Véanse también Brian T. Fitch (1987), y mi artículo anterior sobre el tema.

10 “. . . um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen” (Beckett 1937: 52). El mismo impulso explorador hacia lo indecible se encuentra formulado en los “Three Dialogues”, donde Beckett aboga por un arte que se enfrente simultáneamente a la imposibilidad de expresar y la obligación de expresar: una estética cortada a la medida de *El Innombrable*.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications* 8: 1-27.
- Beckett, Samuel. 1937. Carta a Axel Kaun. En Beckett 1983: 51-54.
- . "Three Dialogues". 1949. *Transition* (diciembre). Reimp. en *Disjecta* 138-145.
- . 1953. *L'Innommable*. París: Minuit.
- . 1975. *The Unnamable*. Londres: Calder and Boyars.
- . 1983. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. Londres: John Calder.
- Benjamin, Walter. 1969. "The Task of the Translator. 1923. Reimp. en Walter Benjamin, *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books. 69-82. Trad. de *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1955.
- Benveniste, Emile. 1966. "De la subjectivité dans le langage". 1958. Reimp. en Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard. 258-266.
- Chamberlain, Lori. 1987. "'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation". En Friedman, Rossman y Sherzer 1987: 17-24.
- Coe, Richard N. 1968. *Beckett*. 1964. Ed. revisada: Edimburgo: Oliver and Boyd.
- Derrida, Jacques. 1968. "La différence". En v.v.a.a., *Théorie d'ensemble*. París: Seuil. 41-66.
- Egebak, Niels. 1973. *L'Écriture de Samuel Beckett*. Copenhague: Akademisk Forlag.
- Fitch, Brian T. 1977. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. París: Minard.
- . 1987. "The Relationship Between *Compagnie* and *Company*: One Work, Two Texts, Two Fictive Universes". En Friedman, Rossman y Sherzer 1987: 25-35.
- Fletcher, John. 1972. *The Novels of Samuel Beckett*. 1964. 2ª ed.: Londres: Chatto and Windus.
- . 1976. "Ecrivain bilingue". En *Cahier de L'Herne: Samuel Beckett*. Ed. Tom Bishop y Raymond Federman. París: L'Herne-Le Livre de Poche. 201-212.
- Friedman, Alan Warren, Charles Rossman y Dina Sherzer, eds. 1987. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park: Pennsylvania State UP.
- García Landa, José Angel. 1989. "'Abstracted to Death': Estética del bilingüismo y la traducción en la prosa de Beckett". En *Actas XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures*. Ed. Julio César Santoyo. León: Universidad de León.
- Heidegger, Martin. 1986. *Chemins qui ne mènent nulle part*. París: Gallimard. Trad. de *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1949.
- . 1988. *Identidad y diferencia / Identität und Differenz*. 1957. Barcelona: Anthropos.
- Jakobson, Roman. 1963. "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe". 1957. Reimp. en Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (vol. 1). París: Minuit.
- Lacan, Jacques. 1966. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". 1949. En Jacques Lacan, *Écrits* 1. París: Seuil. 89-97.
- . 1971. "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien". 1960. En Jacques Lacan, *Écrits* 2. París: Seuil. 151-191.

- Perloff, Marjorie. 1987. "Une Voix pas la mienne: French/English Beckett and the French/English Reader". En Friedman, Rossman y Sherzer 1987: 36-48.
- Sartre, Jean-Paul. 1984. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenoménica*. Madrid: Alianza. Trad. de *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- Schröder, Wolfgang. 1981. *Reflektierter Roman: Untersuchungen zu Samuel Becketts Romanwerk [...]*. Frankfurt: Lang.
- Smuda, Manfred. 1970. *Becketts Prosa als Metasprache*. Munich: Fink.