

JOSÉ ANGEL GARCÍA LANDA

**SAMUEL
BECKETT**
y la narración reflexiva



Universidad de Zaragoza, 1992

**5. EL NARRADOR AUTORIAL
Y LAS OTRAS VOCES NARRATIVAS**

Los narradores de Beckett siempre señalan a la ficción como tal ficción, como una creación suya. Son conscientes de su rol de autores en cuanto mente creadora, y de una manera extrema:¹ es un problema que está continuamente bajo sus ojos, y que condiciona de principio a fin la forma adoptada por la representación. Ahora bien, no siempre el autor, el creador, es el *escritor* Beckett o una imagen textual derivada de él. Ese es el caso de las primeras obras; en lo sucesivo, se nos presentarán inventores ficticios, a los cuales será mejor no llamar autores, a menos que, como Malone, tomen papel y lápiz y escriban una novela. Vemos pues que la presencia del autor textual asume formas muy distintas: en las primeras novelas, el narrador es una figura próxima al autor textual, y podemos hablar de narrador autorial.

Las primeras obras de Beckett presentan una técnica narrativa algo desequilibrada. La imagen del narrador, como la misma *acción*, es una pura destrucción, un flujo de actitudes diferentes, sentadas como parodia de la narración tradicional.² Según Abbott, Beckett busca allí la clarificación por medio de la destrucción indiscriminada de autor y punto de vista.³ *Dream of Fair to Middling Women* se presenta a sí misma como "a virgin chronicle",⁴ que renuncia de antemano a la coherencia estructural de la novela decimonónica. El narrador autorial, "Mr. Beckett", reconoce libremente ser el inventor de todo. No sólo insiste que él es más importante y verosímil que los personajes, declarando que éstos están subordinados a su voluntad;⁵ también bautiza a los personajes a su gusto (*Dream*, 43), hace gala de su inspiración (*Dream*, 44), o comenta el cariz que está tomando la crea-

1 Schröder, 56.

2 Abbott, *Fiction*, 31.

3 Abbott, *Fiction*, 64 ss.

4 Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*. Cit. en R. Cohn, *Back to Beckett*, 15.

5 *Dream of Fair to Middling Women*, cit. en Rabinovitz, *Development*, 25. Las referencias que siguen son a la selección de *Dream* publicada en Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn.

ción: "the book is degenerating into a kind of Commedia dell'Arte, a form of literary statement to which we object particularly" (*Dream*, 46). En efecto, Beckett ha perdido el control. En su afán destructivo no compagina el lucimiento de su cultura y habilidades retóricas con la construcción de la novela, que resulta ser una masa informe sin un plan o un principio de organización de cualquier otro tipo, sólo unificada por la presencia del protagonista Belacqua y por la ironía de la voz narrativa.⁶ La publicación de esta novela siempre fue vetada por Beckett durante su vida. Las obras subsiguientes asistirán a un progresivo sometimiento de la voz del autor textual. Aunque el narrador de *More Pricks than Kicks* aún se llama "Mr. Beckett", todas las ideas peculiares que se exponían a través de Belacqua desaparecen aquí; contemplamos a Belacqua desde afuera, con lo cual muchas acciones, como el "suicidio" de Belacqua y Ruby, son curiosamente disconexas. El narrador contempla a su personaje con una ironía mordiente, que parece también ser la de Beckett hacia sí mismo, pugnando por mantener ocultos muchos temas que le son caros.⁷ Lo mismo hará en *Murphy*. Este autor con nombres y apellidos hace su última aparición en *Eleutheria*, que es el equivalente de esta primera fase estilística en el drama beckettiano. Suele decirse que *Murphy* es una novela "convencional", en la que Beckett no ha encontrado todavía su escritura más peculiar. Según Abbott, encontramos un tono y una caracterización convencionales que se contradicen con el pensamiento expresado en la novela. La epistemología de esta novela es deficiente porque no afecta a la técnica de representación: "The tone and characterization of the novel imply that definite things can be said about life, that conclusions can be drawn, people understood, and evaluations made" (Abbott, *Fiction*, 46). Esta visión estima en poco el efecto destructivo que tiene el uso *exagerado* de los recursos de la novela tradicional. *Murphy* es una novela dolorosa de leer, pues los tonos y convenciones chocan en ella deliberadamente: es una novela que explota sus imperfecciones de tal modo que es tan brillante como artificiosa e inmadura. La ironía del narrador autorial, su perspectiva omnisciente y su negativa a tratar con los temas más importantes que se plantean en la novela hacen de él una figura obstrusiva y suicida: "Kurz, der auktoriale Erzähler in *Murphy* hat nur noch die Funktion, seine eigene Redundanz im Kontext des Erzählens hervorzubringen, indem er seine Unfähigkeit, eine Integration herzustellen, dokumentiert" (Snuda, *Metasprache*, 36). El narrador utiliza de modo masoquista las convenciones narrativas que desdénia, y se asemeja al propio Murphy en su incapacidad de alcanzar la "tercera zona" de la mente donde la parodia ya no es necesaria. O, dicho de otro modo, el narrador se cancela a sí mismo a fuerza de exhibir omnisciencia donde se requería más bien limitación y perplejidad.⁸ Como en *Dream of Fair to Middling Women* o *More Pricks than Kicks*, contrastan la vitalidad y energías del narrador con el hondo pesimismo e inercia que ocupan el centro de gravedad

6 R. Cohn; cf. Knowlson y Pilling, 13 ss.

7 Según Rabinovitz, "Beckett's method in these episodes is to introduce recurring details which call attention to subjects that the narrator tries to avoid. It is as if the narrator's commentary corresponds to Belacqua's conscious thought, and the recurring details—like an undercurrent of guilt and remorse—represent thoughts of his unconscious" (*Development*, 43). Nos parece que sencillamente se contraponen la visión interna del personaje que más o menos intuitivos y la visión externa irónica que nos da el narrador.

8 Cf. Dearlove, *Accommodating*, 36.

de la obra. A esta tensión presente tanto en el narrador como en el personaje deben las primeras novelas de Beckett gran parte de su atractivo: la misma gratuidad y exceso de la forma novelística confirman el pensamiento de estas obras: el castillo verbal de fuegos artificiales resulta carecer de justificación, y se apaga con la muerte del protagonista y el fin necesario de la novela.

En *Watt* ya se ha problematizado más decididamente la situación del narrador. A pesar de que se llama Sam, otras coincidencias directas entre el autor y él son difíciles de encontrar.⁹ No tenemos un narrador autorial, sino que asistimos casi teatralmente a su transformación en un narrador testigo, cuando Sam aparece sorpresivamente como el autor de la narración a mitad de la novela, un autor que además parece compartir las obsesiones y desarreglos mentales del personaje Watt. El autor sucumbe a la misma problemática que el personaje, y no es sorprendente que en una escena alegórica de esta estructura narrativa Sam se enfrente a Watt como a su propia imagen en el espejo (*Watt*, 150).

Narrador autorial podríamos llamar también al narrador de *Mercier and Camier*, donde el narrador se presenta como el metaléptico compañero de viaje de los personajes: "The journey of Mercier and Camier is one I can tell, if I will, for I was with them all the time" (*Mercier and Camier*, 7). Es curioso que el narrador de esta novela nunca vuelve a aparecer en escena refiriéndose a sí mismo en primera persona, con un *I*. La dirección de esta metalepsis inicial se invierte cuando Mercier nota "like the presence of a third party... Enveloping us. I have felt it from the start. And I am anything but psychic" (*Mercier and Camier*, 100). Esta presencia metaléptica como creador y amo de marionetas¹⁰ representa un paso más hacia la ficcionalización de esa voz narrativa. Como observa Kenner (*Guide*, 86), la única diferencia decisiva entre esta interacción entre creador y creación y la que se da en la trilogía es la adopción de la primera persona. Pero la resistencia a la introspección que se da en los narradores de *More Pricks than Kicks*, *Murphy* o *Mercier and Camier* se vuelve mucho más angustiosa cuando la contemplamos *desde dentro*.

Watt se centraba en el imposible conocimiento de la realidad exterior. *Mercier and Camier* en la posibilidad de hallar un sentido teleológico a la existencia, un fin a la novela y a la vida. En los relatos en primera persona que escribe Beckett a partir de 1945 se cierra el cerco alrededor del narrador y su identidad. Con las *Stories* y la trilogía pasa al primer plano un narrador homodiegético cuya relación con el autor no es simple en absoluto.¹¹ A pesar de su cercanía a las preocupaciones del autor, el "I" de la trilogía nos refiere a un narrador ficticio:

Beckett's "I" is a most ingenious invention. Its essential function is that of object rather than subject, a factor which permits him to take the study of the disintegration of personality beneath the impact of introspection farther than it has ever been taken before;

9 Kawin, 64.

10 Abbott, *Fiction*, 87.

11 A este respecto, es acertada la diferenciación que hace (y a continuación ignora) Janvier entre el narrador *impersonal* de *The Unnamable* y el narrador *anónimo* de los *Texts for Nothing* ("Lieu dire", 170).

yet at the same time, it relates indirectly to himself. Its evolutions are those of an abstract philosophical system, but the angoisse which accompanies these evolutions is Beckett's own. It is still a "third person" between writer and reader but this third person has, as it were, become transparent -yet is none the less an independent entity, none the less not-Beckett for all that.¹²

Janvier compara la subjetividad sin nombre que se revela tras las máscaras de los narradores beckettianos a otra más tradicional, "celle peut-être qu'on a surprise à l'oeuvre dans les romans de Stendhal et que, faute de mieux, on veut être l'intervention de 'l'auteur' en personne"¹³. Es decir, la voz del autor textual. Es obvio que algo de esto hay, como se deriva del principio mismo del desenmascaramiento de los narradores. Pero una obra como *The Unnamable* no puede reducirse a este principio: se ha construido un narrador ficticio impersonal, muy lejano tanto de Stendhal como de Beckett.¹⁴ Beckett no está interesado primordialmente en revelar su subjetividad, sino en crear un modelo de conciencia humana abstracta que subyace a cualquier posible individualidad.¹⁵ Así el narrador es mantenido a una distancia irónica, a la vez que representa el yo profundo del autor. El monólogo beckettiano se lee como una experiencia dramática; es algo que no está hecho y deba ser narrado, meramente comunicado. Es algo que se está haciendo mientras se narra. No sucedía así en *More Pricks than Kicks* ni en *Murphy*: allí el narrador autorial era un elemento obstrusivo interpuesto entre el lector y el personaje. Esto no se ha resuelto haciéndolo más transparente, sino más bien terminando de destruir la acción y haciéndolo más obstrusivo todavía. No tenemos aquí a la marioneta deplorada por el narrador en *Murphy*, sino al ventrílocuo en escena, sin marioneta; la artificialidad y mediación de la acción se han superado convirtiendo en acción al discurso narrativo. El "yo" de la narración homodiegética tradicional es a la vez ventrílocuo y marioneta, y cuando se distorsiona la coordinación perfecta entre sus dos papeles, el yo está en crisis, o en ruinas.¹⁶

A la época de los grandes monólogos sucede en la obra beckettiana un regreso a la narración heterodiegética, en la segunda mitad de los años 60. "Enough" es la última obra donde el narrador utiliza un *I* para referirse a sí mismo. Misma, porque es la única narradora en la prosa de Beckett. En "Imagination Dead Imagine" o en "The Lost Ones" la voz narrativa se presenta a sí misma fuera del cilindro que contiene a los personajes, fuera de la creación. No siente así la necesidad de destruirlos.¹⁷ En varias obras de esta época se nos muestran objetos aquejados de una extraña impenetrabilidad, seres vistos desde afuera, en cuyas posibles conciencias no penetra la perspectiva del narrador. Hay críticos que sostienen que en estos textos la voz se ha puesto en cierto modo entre paréntesis, se ha anulado

12 Coe, *Beckett*, 16-17; cf. Mayoux, "Événement", 244-245.

13 "Lieu dire" 169. Cf. Anthony Harley, reseña de *Watt* y *L'Innommable*, 128.

14 Alvarez (*Beckett*, 67) y Bair (*Samuel Beckett*, 400-402), entre otros, identifican sin más al Innombrable con Samuel Beckett, el autor que se revela tras las máscaras de los narradores ficticios. Esto nos hace dudar de la atención con que han leído esta obra, a la que califican de "casi ilegible".

15 Fletcher, *Novels*, 182.

16 Cf. Jan Hokeson, "Three Novels in Large Black Pauses", 76.

17 Abbott, *Fiction*, 150.

a sí misma.¹⁸ "Beckett has reached the stage where he is no longer concerned with making us hear a subject (the voice of fiction) but rather making us see an object (the language of fiction)".¹⁹ Pero la misma dificultad de llevar a cabo esta idea demuestra que la voz narrativa sigue siendo un problema central de la escritura beckettiana de los últimos veinte años.²⁰ La voz narrativa sigue encontrando nuevas formas de autorrepresentación en estas obras,²¹ y aunque ya no se dé caza despiadada a sí misma como en *The Unnamable*, su perplejidad ante su función y naturaleza se manifiesta a través de la imposible naturaleza de los objetos representados. En esta tercera persona del último Beckett se encuentra en buena medida implícita la primera persona de obras anteriores... o lo que queda de ella.²²

5.1. La ironía como recurso narrativo

En una carta de 1937 a Axel Kaun ya veía Beckett en la ironía una manera de subvertir el lenguaje de la narración tradicional, y poner a la literatura al nivel estético (intrínseco) de la pintura o la música. La ironía sería una manera de convertir al lenguaje en materia prima para un trabajo estético, alejándolo de la mera referencialidad, y un instrumento de exploración -pensemos en la ironía romántica de Friedrich Schlegel y K. W. F. Solger. Anticipando el trayecto de *The Unnamable*, ya aparece en esta carta el silencio como la hipotética culminación de esta ironía romántica: "In dieser Dissonanz von Mitteln und gebrauch wird man schon vielleicht ein Geflüster der Endmusik oder des Allem zu Grunde liegenden Schweigens spüren können" (*Disjecta*, 52). En sus obras anteriores, en especial *Dream of Fair to Middling Women* y *More Pricks than Kicks*, Beckett narraba con una distancia irónica destructiva para el protagonista e incluso para la comprensión de la obra,²³ y da forma a un narrador que encuentra cierto placer sádico en lo patético de la acción.²⁴ Como observa Webb, "Beckett treats all his characters ironically, but Belacqua is the only one who is treated caustically" (Webb, 42). Esta distancia entre narrador y personaje se modera en las obras siguientes, haciendo algo menos obstrusiva la presencia del narrador. Aún es perceptible en *Murphy*, sin embargo, una tensión entre el deseo de conmovir al lector y la distancia irónica del narrador, que parece avergonzarse de ello: según

18 Raymond Federman, "The Impossibility of Saying the Same Old Thing The Same Old Way : Samuel Beckett's Fiction Since *Comment C'est*", 32.

19 Federman, "Impossibility", 42. Para Smuda, Beckett llega en "Imagination Dead Imagine" a una desaparición del sujeto escritor de la obra, e inaugura una nueva etapa representacional tras haber abolido la representación en su época anterior (*Metasprache*, 87-88).

20 Cf. Graver, 326; Knowlson y Pilling, 159; Tzvetan Todorov, "L'Espoir chez Beckett", 30.

21 Cf. Levy, 98 ss.

22 Cf. Alberto Ruy Sánchez, "La nueva luna del planeta Beckett", 80.

23 Cf. R. Cohn, *Back to Beckett*, 21.

24 Doherty, 16.

Cohn, "there are vital chinks in the narrator's irony—all the more vital, because they are rare".²⁵ Así, Celia es un personaje respetado por la ironía del narrador.²⁶

La ironía de estas primeras obras se dirige directamente contra las convenciones de la narración tradicional, que son parodiadas mediante la exageración y la incoherencia, y contra la noción misma de ficción.²⁷ La ironía que Beckett desarrolla en las novelas de posguerra es un arma de doble filo. No sólo se ejerce sobre el personaje o el narrador, sino también sobre el mismo hecho de la literatura y las actitudes interpretativas del lector. Ya en *Watt* la actitud del narrador es ambigua. Como señala R. Cohn, mientras la ironía del autor y del narrador sobre el personaje Watt está clara, es muy difícil saber si la ironía del narrador Sam es consciente o si debemos entender que hay una ironía del autor textual sobre un narrador incompetente.²⁸ El narrador, Sam, se parece sospechosamente al personaje, Watt:²⁹ tiene sus mismos hábitos obsesivos de pensamiento, y reproduce las elucubraciones de Watt de una manera que nos hace sospechar si no son producto de sus propios mecanismos de asociación. Una duplicación de la ironía complica bastante las cosas.

Los primeros relatos franceses suponen una nueva transformación irónica, adoptando un tono coloquial y abandonando totalmente los juegos de ingenio y los alardes de erudición de las novelas anteriores. La ironía tiene mucho de swiftiana; una ironía dirigida contra el propio narrador,³⁰ pero resulta imposible distinguir una posición autorial clara que nos tienda la mano a espaldas del narrador. La ironía no sólo nos ha comunicado la limitación del personaje: también percibimos su angustia,³¹ y no nos es posible adoptar una actitud de superioridad ante ellos. Además, cada vez es menos el personaje el blanco de la ironía, y más las convenciones literarias. En *Mercier et Camier* ya se crea un narrador cuyas dudas sobre lo narrado acaban minando el progreso de la acción.³²

En *The Unnamable* la ironía se vuelve contra la misma trilogía. El Innombrable rechaza los temas favoritos de la obra de Beckett, y en lugar de asumir en sí las obras previas, a la manera proustiana, las rechaza amargamente.³³ La ironía satírica de Beckett se está transformando cada vez más en una ironía romántica, una ironía vuelta hacia los roles y actitudes del sujeto productor mismo, y los medios de la representación.³⁴ Pero, como señala Schröder, no está vuelta contra el sujeto productor "Beckett", sino contra el sujeto productor como tal, encarnado en la figura abstracta, transcendental, del Innombrable. El concepto romántico del arte como proceso se lleva en esta novela a su extremo límite.

25 R. Cohn, *Back to Beckett*, 37. Dylan Thomas observa una vacilación en la perspectiva, que no se decide entre distanciarse o no del protagonista (Reseña de *Murphy*, 47).

26 Fletcher, *Novels*, 48.

27 Cf. Doherty, 26; R. Cohn, *Back to Beckett*, 37; Egebak, 32.

28 R. Cohn, "Watt à la lumière du Château", 364.

29 R. Cohn, *Back to Beckett*, 46.

30 Fletcher, *Novels*, 98; Mercier, *Beckett / Beckett*, 193.

31 Webb, 71.

32 Cf. Fletcher, 114.

33 Paul Coates, *The Realist Fantasy: Fiction and Reality Since Clarissa*, 182.

34 Cf. Schröder: D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, 214 ss.

mostrando al productor como un mero efecto del proceso productivo: "Die Ironie des Produziertseins ist: daß das 'Produzierende' nur mit dem Produkt, durch es, darstellbar wird" (Schröder, 109). El Innombrable se declara así un portavoz mecánico, un instrumento (*mouthpiece*) del discurso. Este movimiento tiene cierto paralelismo con ciertas teorías narratológicas que a partir de los años 50 invierten la definición tradicional de "narrador", presentando a esta figura como un ser de papel, como un efecto, y no una causa productora, del discurso narrativo.³⁵ Por una convergencia espontánea entre la obra de Beckett y el pensamiento estructuralista, el Innombrable aparece así como el espíritu de la narración, el narrador por antonomasia, liberado de su inesencial coincidencia con autor o personaje.

5.2. El narrador testigo

Un narrador testigo nos permite acercarnos por medio de la palabra a la experiencia de otro personaje que no puede ser el narrador por el carácter límite o inefable de su experiencia.³⁶ En *Watt* Beckett utiliza esta técnica como un primer modo de acercamiento a la problemática de la narración y la inefabilidad, encarnada ésta en la figura del enigmático Mr. Knott. Watt es narrado por una voz que en las dos primeras partes del libro parece la de un narrador heterodiegético autorial, y que en la tercera parte irrumpe repentinamente en el mundo de la ficción, adoptando el status de un narrador homodiegético testigo.³⁷ La voz narrativa está problematizada en esta novela de una manera que no lo estaba en *Murphy*, y éste es el principal paso en la dirección de la trilogía.³⁸ El estilo narrativo es de una curiosa plasticidad, plegándose a la visión del mundo de los personajes de los cuales habla: convencional y decimonónico en el comienzo de la primera parte; retorcido y obsesivo cuando da cuenta de las elucubraciones de Watt.³⁹

"Sam", el narrador de *Watt*, es por una parte un otro yo irónico del autor; por otra ya es un personaje ficticio, el primer autor ficticio de Beckett. Un autor que no es un inventor, sin embargo. La narración de Sam es un informe supuestamente "auténtico" de las experiencias de Watt. Eso no le impide establecer con el lector una relación semejante a la de un narrador omnisciente dieciochesco, basada en recursos como la nota explicativa irónica y pedante⁴⁰ (por ejemplo, la nota que explica que aunque la hemofilia es una enfermedad masculina, esta ley no se aplica a la presente novela). La narración de Sam, sus

35 Pensemos en Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman?", Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" o Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français".

36 Véase a este respecto el cap. 2 de Kawin, *The Mind of the Novel*.

37 Cf. Bernal, *Lenguaje*, 101.

38 Cf. Kenner, *Guide*, 78.

39 Cf. Rabinovitz, *Development*, 135. Beckett usa la sintaxis en este sentido en todas sus obras, como se ha señalado con frecuencia (por ej., Anthony Burgess, *The Novel Now*, 77; Ruby Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, 290-292.).

40 Doherty, 34.

obsesiones mentales y las estrategias de su atención son tan cercanas a las de Watt que el efecto es casi el de una narración en primera persona.⁴¹ De hecho, el narrador se va haciendo cada vez más sospechoso para el lector; como señala Lee, "finally it becomes convenient to see Watt's relation to Sam as not very different from that of Malone and Macmann" (212). El narrador se va apoderando del libro, y Watt es cada vez más incapaz de comunicar nada.

El narrador testigo, como suele suceder, es inferior en cierto modo al protagonista, no se compromete como Watt en su búsqueda de la certeza absoluta.⁴² Sin embargo, la utilidad o validez del compromiso de Watt en su empresa de descubrir la identidad de Mr. Knott es más que dudosa. Y Watt fracasa, lo cual lo acerca también a su narrador. En efecto, "The attempt to tell, and the failure to tell, are more central to the book than anything that is actually told" (Lee, 215). Tenemos pues una cadena de experiencias incompletas: la de Watt en su acercamiento a Mr. Knott, la de Sam en su acercamiento a Watt, y a ellas se sumará seguramente la del lector, desconcertado por el libro. Pérez Navarro señala el papel distanciador de esta técnica narrativa:

De aquí, el distanciamiento de segundo grado de Watt con respecto al lector en la parte II de la novela —escrita "explícitamente" por Sam— y el distanciamiento de tercer grado de Mr. Knott a lo largo de toda ella: factor importante, este último, del misterio que rodea al personaje y le hace ser el antecedente inmediato de Godot. (95)

Para Levy (36), Watt no es tanto un personaje independiente como un reflejo del narrador, como parece insinuar la misma narración al colocar a narrador y protagonista uno frente a otro como si se reflejasen en un espejo (Watt, 161). Tendríamos, pues, una prefiguración de lo que encontramos en la trilogía: un narrador que crea un personaje como medio simbólico de expresar su propia situación. Pero aquí las dudas del narrador se refieren a la naturaleza y cognoscibilidad del mundo exterior, y no se vuelven sobre sí mismo, no se tematiza todavía la inesencialidad del yo.⁴³ En *Molloy* perduran elementos de narración testimonial: Moran actúa en la segunda parte como una especie de puente entre Molloy y el lector,⁴⁴ tras la inmersión directa en el mundo de Molloy que nos proporcionaba la primera parte. Pero aquí pronto se cuestiona la distancia misma entre el observador y lo observado, y Moran sufre una transformación que mina su papel de testigo y también la seguridad del lector. Las identidades amenazan con disgregarse o fundirse, y el lector recibe, como Moran, una invitación a la errancia y el cambio.

41 Fletcher y Spurling, 35.

42 Cf. Jacqueline Hofer, "Watt", 64.

43 Levy, 37.

44 Hassan, *Literature of Silence*, 157.