

La trilogía narrativa de Samuel Beckett: el exilio del ser y del lenguaje¹

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ, U.C.M.

Si en 1942 el Sísifo de Camus declaraba sentirse *extraño respecto al mundo y respecto a sí mismo* (Camus, 1942: 36), unos pocos años más tarde Samuel Beckett se hacía su eco perfecto, pero llegando aún más lejos al ampliar la premisa de su obra, ya que ésta no sólo se concibe como ajena al mundo y al ser, sino incluso al propio lenguaje. Ello se percibe –y se padece– a lo largo de su trilogía, compuesta por tres novelas que constituyen el panel central de su producción narrativa: *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) y *L'innommable* (1953).

Después de dos novelas escritas en inglés –*Murphy* (1938) y *Watt* (1942)– en las que se mezclan impudicamente técnicas literarias heredadas al tiempo que se anuncian ya las constantes de su escritura posterior, Beckett comienza a escribir en francés, para no tardar en traducir su propio texto al inglés. Este perfecto bilingüismo le permitirá, con posterioridad, alternar la escritura en ambas lenguas. No deja de llamar la atención este primer abandono momentáneo del inglés, su lengua materna, hecho del que el propio autor da las más variadas y sorprendentes explicaciones, aunque todo apunta a que Beckett pretende seguir el consejo de Vico, uno de sus autores más admirados:

¹ Este artículo resume la conferencia pronunciada el 7 de julio de 1994, en el marco del VI Curso Superior de Filología Moderna, sobre *El extranjero en la novela actual*.

Todo aquel que quiera brillar como poeta tiene que desaprender su lengua nativa y volver a la mendicidad prístina de las palabras (cit. por Janvier, 1969: 46).

Esta desconexión de la lengua materna le permitirá descubrir toda una nueva carga sonora y semántica, tras la inevitable experimentación de la extranjería lingüística y cultural del francés, que progresivamente afecta también al inglés.

El primer cambio lingüístico –de inglés a francés– coincide con el asentamiento definitivo de Beckett en Francia a partir de los años cuarenta. Autoexilio que se convierte en exilio forzoso dentro del país de adopción, ya que durante la guerra Beckett ha de refugiarse como *extranjero* –junto a judíos, resistentes y emigrantes– en el Rosellón, donde vive largas jornadas monótonas e improductivas que le llevan a dedicarse a la actividad *terapéutica* de la escritura.

La vivencia del exilio, tanto voluntario como forzoso, se convierte en constante escritural que integra los temas de la expulsión y de la subsiguiente búsqueda de un nuevo *hogar*, sustentadores de uno de los relatos breves menos conocidos pero más representativos de Beckett, *L'Expulsé*, publicado en 1946 por la revista *Fontaine*. En él, el yo anónimo que habla, aparentemente expulsado del hogar familiar, se dedica a buscar un nuevo domicilio, iniciando un itinerario errante por un laberinto urbano de calles idénticas que se repetirá hasta la saciedad en relatos posteriores.

Esta búsqueda del refugio imposible, de indudable inspiración kafkiana, resulta finalmente metaforizada en la imposible vuelta al seno materno que parece alcanzar ficticiamente el narrador de *Molloy*.

El comienzo de esta obra es significativo: *Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant (Molloy, 1951: 7)* anunciando una progresión hacia lo que supone Mahood, ser informe que dice: *J'aime à penser, quoique je n'en ai pas la certitude, que c'est dans le bas ventre de maman que j'ai terminé (L'Innommable, 1953: 61)*.

Se trata de una madre de la que Molloy no sabe si ha muerto o si aún existe (yendo, por lo tanto, mucho más lejos que Camus), con la que se establece o se ha establecido esa contradictoria relación de amor-odio tan típica de los personajes de Beckett, seres por lo general desarraigados de su entorno familiar o social. Éste es el caso de Murphy, el primer *héroe* beckettiano, quien, sintiéndose intruso en el mundo cotidiano de los *cuertos*, se instala en un manicomio, donde en principio piensa haber encontrado su verdadero mundo. No tarda, sin embargo, en apercibirse del espejismo: para los internos el alienado es él, y, por lo tanto, nueva y doblemente intruso, extraño:

separado definitivamente de ambos universos –razón y locura– por un abismo que le mantiene en la soledad más absoluta, sin posibilidad de morada.

Se perfila así el tema del refugio imposible, que conduce a la voz que habla a hacerse las preguntas que abren el tercer texto de la trilogía, *L'Innommable*.

2. PREGUNTAS SIN RESPUESTA

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. (*L'Innommable* 1953: 7).

2.1. ¿Dónde ahora?

La primera pregunta que plantea la voz de *L'Innommable* delata la ausencia de puntos de referencia espaciales a la que se ha ido llegando a lo largo de los dos textos anteriores, en los que nos centraremos de momento.

La coordenada espacial de *Molloy* presenta un triple aspecto significativo. Por un lado, está la habitación, espacio de la inmovilidad física pero de la movilidad mental a través del recuerdo imperfecto, del pensamiento intermitente y de la escritura, en la que Molloy narra la búsqueda de su madre a través de la campiña irlandesa (segundo espacio) y del complejo laberinto urbano, trasunto mítico de la gran urbe londinense (tercer espacio).

Como ya se apuntó anteriormente, la novela comienza por una asertiva afirmativa que no deja duda sobre la ubicación del narrador:

Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment je suis arrivé (*Molloy*, 1951: 7).

A la aserción del principio sucede la modalización de la duda y de la hipótesis, que impregna todo el discurso posterior y deja resonar los ecos de *L'Etranger* (1943), pues el texto continúa:

Je ne sais pas grand'chose franchement. La mort de ma mère par exemple. Etait-elle déjà morte à mon arrivée? Ou n'est-elle morte que plus tard? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas (*Molloy*, 1951: 7).

A partir de esta ubicación precisa, el primer yo que habla, Molloy, cuenta su propia historia desde su partida en busca de la madre hasta su llegada a las

cercanías de un bosque bordeado por una carretera conducente a una ciudad sin determinar. Es indiferente cuál sea el bosque o la ciudad; lo que importa es el itinerario recorrido, el trayecto efectuado, metafóricamente isomorfo al de la escritura.

Esta búsqueda se convierte frecuentemente en búsqueda frustrada, pues nunca satisfecha e incluso trágica. Cuando quien busca asume que lo que busca se le seguirá escapando siempre, sin posibilidad alguna de éxito, es cuando experimenta el sentimiento de absurdo. La grandeza del acto no consiste entonces en buscar, sino en seguir buscando aún sin esperanzas e incluso sin móvil.

En la segunda parte de *Molloy*, por una sorprendente inversión temporal, Moran busca a Molloy por orden de un tal Gaber (claro trasunto de los personajes kafkianos). En los dos casos, desde el punto de vista espacial encontramos un recorrido a través del campo, elemento exterior que casi siempre resulta hostil, salvo en dos momentos simétricos del díptico textual en los que los narradores pueden experimentar el extraño placer de *sentir y de sentirse en* el mundo. Son éstos momentos aislados de felicidad, en los que se difuminan las fronteras entre el hombre y el mundo. Siempre, sin embargo, momentos de carácter episódico, como advierte el narrador:

Mais cela ne m'arrivait pas souvent; la plupart du temps, je restais dans ma boîte qui ne connaissait ni saison ni jardin (*Molloy*, 1951:73).

Habrá que retener en esta cita la palabra *boîte*, que evidentemente adquiere en el texto una polivalencia simbólica. Si en un primer momento puede identificarse con *habitación*, a lo largo de la trilogía cobrará progresivamente equivalencia con el jarrón, el florero o incluso el cráneo. Efectivamente, este desplazamiento espacial desemboca en el último texto en un espacio mental, refugio y trampa a la vez. En *L'Innommable*, la habitación, espacio desnudo y redundante de los dos primeros libros, desaparece para convertirse en caja craneal capaz de contener todos los espacios mentales, cuyos límites dejan por lo tanto de ser físicos para pasar a ser mentales y finalmente lingüísticos (teoría wittgensteiniana del lenguaje claramente cimentadora de la escritura de Beckett). En el caso de Mahood, a pesar de la inmovilidad física del ser que habla (plantado en un tiesto a la entrada de un restaurante), el pensamiento adquiere una movilidad vertiginosa. Movilidad mental que se opone a la inmovilidad física a la que se ven constreñidos Malone o Mahood o cualquier otro hablante que presta su voz a lo *impersonal*. Esta movilidad inmóvil se convierte así en uno de los

ejes temáticos dominantes a lo largo de la trilogía, sufriendo un claro proceso de inversión.

Si al principio Molloy se desplaza, primero en función de su búsqueda y después de su vagabundeo, sus desplazamientos se hacen cada vez más trabajosos por su progresiva incapacitación física, al tiempo que más inútiles, ya que, al moverse el personaje sin puntos de referencia concretos, la progresión resulta muy escasa; el caminante tiende a volver una y otra vez sobre sus pasos, describiendo círculos y espirales.

A la ausencia de progresión física real corresponde una gran movilidad mental a partir de *Malone meurt* quien, en espera de la muerte en un cuartucho de asilo, juega a inventarse historias cuyos personajes no son más que sus propios reflejos especulares. Se trata de una habitación cuya descripción al principio del texto corresponde exactamente al escenario de las obras dramáticas beckettianas, caracterizado por la desnudez y ausencia de muebles u objetos. Esto es algo que la voz de Malone intenta enmascarar realizando un interminable inventario de sus *posesiones*, únicos vestigios de una época anterior. Enumeración interminable, retomada de manera obsesiva cual cantinela que contribuye a la fragmentación del discurso y marca una *verdadera crisis de la propiedad como fundamento del ser* (Bernal, 1969: 51). Los objetos constituyen pruebas de la existencia pasada y presente, así como un débil reflejo de identidad de la voz que se empeña en expresar el posesivo:

Ils ne sont pas à moi, mais je dis mes vases, comme je dis mon lit, ma fenêtre, comme je dis moi (*Malone meurt*, 1951: 130).

La clausura y el retraimiento espacial se agudizan en *L'Innommable*, avanzando la puesta en escena de *Comédie* (1966). En el caso de Mahood, el jarrón desempeña el papel de habitación y se convierte en el receptáculo de todos los posibles. El sentirse *en o dentro de algo*² proporciona tranquilidad:

Je suis calme, je suis enfermé, je suis dans quelque chose... faire un endroit, un petit monde, faire un petit monde... (*L'Innommable*, 1953: 197).

Esta relativa tranquilidad de la que goza Mahood desaparece en el caso de Worm, su antítesis, que carece en absoluto de puntos de referencia espaciales. En este sentido, el trayecto recorrido desde *Molloy* a *L'Innommable* es

² Deseo común de los seres desarraigados, exiliados, expulsados; deseo general del hombre cuya condición primera de *expulsado* –roto el cordón umbilical– constituye la primera herida.

significativo: el espacio deja de concebirse como *domicilio*, no hay espacio absoluto, sino tan sólo relaciones cambiantes en ese espacio. El lugar no se halla definido por un nombre, no hay identificación antropomórfica o afectiva del espacio o mucho menos mitificación a través de la memoria, como ocurría con el Combray de Proust. En esta nueva espacialidad sin puntos fijos de anclaje, donde el ser se siente siempre fuera de donde debiera estar, en continuo destierro, tan sólo queda la opción de hablar en un presente ocupado por la instantaneidad de la palabra eternamente recomenzada que, si bien no ofrece puntos de referencia espaciales, tampoco contará con el tiempo verbal adecuado para expresarse. Por ello dice Malone:

Ma vie, ma vie, tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela? (*Malone meurt*, 1951: 35).

No es de extrañar, por lo tanto, que la pregunta siguiente de nuestro texto de referencia permanezca también sin respuesta:

2.2. ¿Cuándo ahora?

Segunda cuestión que abre *L'Innommable* y en la que habrá que subrayar el *ahora*, alusión a un presente mítico en el que se articula la voz que habla y que produce la escritura.

En las dos primeras novelas de la trilogía coexisten perfectamente dos niveles temporales: un primer tiempo, presente de escritura, que corresponde a la decadencia y decrepitud físicas y en el que se lanza una mirada hacia el pasado, segundo nivel temporal al que hacen referencia las narraciones de Molloy, Moran, Malone y a veces las de Mahood y Worm.

Se establece así una constante oposición entre el antes y el ahora que resulta de lo anterior:

C'était le commencement, vous comprenez. Tandis que c'est presque la fin à présent (*Molloy*, 1951: 17).

El presente de narración, sin embargo, tiende a inundarlo todo, adquiriendo dimensiones de eternidad. Los segundos resultan enormes, dilatados, y el mismo instante parece repetirse al infinito, incluso cuando el futuro se anuncia con certeza, repetidamente, como el estribillo que usa Malone: *Je serai quand même tout à fait mort enfin*. En esta voluntad de rellenar la espera del

futuro, la narración se estructura en un balanceo continuo entre el presente de narración y el pasado, aunque casi siempre falta la información necesaria para establecer la conexión entre ambos tiempos. La memoria se hace olvidadiza. Olvido de hechos, olvido de identidad y olvido de palabras, como manifiesta Molloy:

Voilà que j'ai encore oublié son nom. J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots (*Molloy*, 1951: 8).

Semejante amnesia lingüística genera en muchas ocasiones un angustioso sentimiento de escisión irreparable entre el mundo y el lenguaje.

Pero cuando el olvido no es de palabras sino tan sólo de hechos, cuando afecta a algún acontecimiento pasado, el presente colma las lagunas en virtud de la ley del *nada nuevo*, algo que ya anunciaba el comienzo de *Murphy: El sol brillaba, sin otra alternativa, sobre lo nada nuevo*. La ley de la repetición al infinito contribuye al estancamiento temporal, lo que genera la ansiedad de Malone, que vive el drama de lo inacabado, de lo interminable. La muerte, su propia muerte se convierte en ese instante infinito que nunca transcurre por completo, sin posibilidad de liberación. Se recrea así el tema de la expiación inmemorial del pecado de haber nacido; tema de la falta que reaparece de manera obsesiva en la novela beckettiana.

En esa espera interminable Malone cuenta y se cuenta historias para pasar el tiempo, sin posibilidad de silencio, como para *L'Innommable*:

Cependant je suis obligé de parler... Je ne me tairai jamais. Jamais... Je suis obligé de continuer... (*L'Innommable*, 1953: 177).

La voz colma la espera, puebla el infinito contando historias, anodinas, intercambiables, a la vez que indispensables. Pero, ¿qué voz y de quién?

2.3. ¿Quién ahora? El problema de la identidad

¿Quién habla? En las dos primeras novelas, la identidad de los personajes de ficción parece fijada ya que, al menos, poseen nombres propios, algo imprescindible como asentamiento existencial. Por ello es comprensible la desazón de Molloy al ser interrogado por un guardia y no poder recordar ni su nombre, ni el de su madre, ni el de su ciudad de origen: incapaz, por lo tanto, de responder y de responderse a tres preguntas básicas: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Adónde voy?

Molloy presenta una narración en primera persona por parte de dos personajes que progresivamente se van identificando en un mismo ser, por un proceso en el que las identidades se difuminan en dinámica de fusión.

Malone, moribundo que no ya vagabundo, tan sólo espera. Espera que se rellena de historias y se dilata hasta cumplir un verdadero programa narrativo. Su verdadera actancialidad reside pues en la escritura, impregnada siempre de sus propias obsesiones. Malone parece condenado a una redundancia infinita de sí mismo, lo que se manifiesta tanto en los personajes de sus historias como en su propio discurso, que explota todos los procedimientos retóricos de la repetición.

Tal redundancia no impide, sin embargo, una cierta progresión, ya que Malone se va desgastando al ritmo en que se usa el lápiz con el que escribe, derivando hacia otra identidad: *A la veille de ne plus être j'arrive à être un autre* (*Malone meurt*, 1951: 32).

Nueva metamorfosis que conduce hacia lo que no tiene nombre y que se desarrolla precisamente en *L'Innommable*. En efecto, lo inacabado de la voz de Malone parece prolongarse en la tercera novela, donde se manifiesta la irrealidad de la ficción de los personajes de los textos anteriores que habitan la voz que habla y que dice *yo*. Un *yo* que también puede ser otro y que de hecho tan sólo se limita a hablar el lenguaje de los demás. En este sentido, esa voz que habla manifiesta un sentimiento de extranjería no sólo respecto a su propio cuerpo, sino también respecto a su propio lenguaje: *Je dis je en sachant que ce n'est pas moi, moi je suis loin*. No obstante, una cierta voluntad de autoafirmación le impulsa a repetir el pronombre de primera persona hasta la saciedad, como si la identidad pudiera reforzarse por medio de la palabra.

2.4. Decir *yo*, sin pensarlo

Esta cierta seguridad se resquebraja desde el momento en que la voz que cuenta asume el lenguaje como algo ajeno y no propio; cuando se convierte en la voz que cita las palabras de los demás. Como en el caso de un texto posterior, *Comment c'est* (1961), donde el narrador se convierte en mero *citador*. En *L'Innommable* la voz que habla enmascara ese papel secundario apoyándose en un *YO* que aporta una solución al problema de la enunciación. La solución, efectivamente, y recordamos el *incipit* de *L'Innommable*, consiste en *decir yo, sin pensarlo*.

Pero el pronombre, como otras muchas palabras en el discurso beckettiano, se vacía de contenido. Para una nueva creación, se hace necesaria la

experimentación previa de la extranjería del lenguaje, que a veces se percibe tan sólo como *cuero sonoro*. La importancia de este aspecto meramente acústico del lenguaje implica a menudo una pérdida de significado; se oye el discurso pero no se entiende:

Oui, les mots je les entendais... Je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification... et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indiciblement pénible (*Molloy*, 1951: 66).

Palabras que se repiten indefinidamente para terminar perdiendo su caudal semántico.

Y ello se produce de manera progresiva a lo largo de la trilogía, ya que la pérdida de sedimento semántico de las palabras se va sumando a una cada vez más acusada dislocación sintáctica de la frase que recuerda la descomposición típica del discurso esquizofrénico (Todorov, 1978: 78-85). Vacuidad semántica y desintegración y caos sintáctico que constituirán, por otra parte, los mayores impedimentos para las funciones referencial, expresiva y comunicativa del lenguaje.

Ésta es, sin duda, una de las mayores aportaciones de Beckett, que le lleva más allá de lo realizado por Kafka, pues, si bien éste escenifica el absurdo, sus personajes no dejan de ofrecer una coherencia de pensamiento o de moral, como reconoce, por otra parte, el propio Beckett.

Más allá de lo sugerido por Camus, pues si el absurdo se instala dentro del propio personaje, Meursault, éste no deja de expresarse en un francés académico que, bien es cierto, comienza ya a mostrar sus fisuras.

Más allá porque, efectivamente, el sentimiento de absurdo y de extranjería en Beckett abarca tanto al yo respecto del mundo, respecto del propio yo como respecto del propio lenguaje. La incoherencia del mundo no se va a expresar –y, en cierto sentido, a paliar– con la coherencia del lenguaje, sino con la incoherencia de éste. En efecto, Beckett escenifica no sólo el absurdo existencial, sino también el absurdo del lenguaje. Esto le separa de su amigo y maestro James Joyce, de escritura *omnisciente y omnipotente*, según le define el propio Beckett en alguna entrevista.

3. EL EXILIO EXTERIOR E INTERIOR DEL YO

Como se desprende de las consideraciones anteriores, el texto de Samuel Beckett nos sitúa ante uno de los problemas clave del héroe moderno: la

ausencia de un centro, de un punto de referencia vital (ya sea físico, psicológico o metafísico), antes inamovible e indiscutible, cuyos cimientos habían comenzado a resquebrajarse a partir del Romanticismo.

Desde el punto de vista temático, ello tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, el desarrollo del tema del exilio, del ser extraño a lo que le rodea, íntimamente relacionado con el tema de la expulsión, núcleo narrativo fundamental que, sin embargo, nunca propicia en Beckett la ensoñación nostálgica de un paraíso perdido sino, más bien, de un infierno perdido. Por eso, la salvación, de existir, no consiste en mirar hacia atrás, sino en tirar hacia adelante aún sin rumbo fijo, en una repetición incesante de sí mismo.

En segundo lugar, el tema de la búsqueda, eje vertebrador de los primeros relatos beckettianos, muy claro en *Murphy* y en *Molloy*, que se va cimentando progresivamente en el vacío para convertirse en vagabundeo o *errancia*. Si, como dice ya Malone, *vivre est errer seul vivant au fond d'un instant sans bornes où la lumière ne varie pas*, el errar en soledad se convierte efectivamente en una de las constantes de los personajes beckettianos. Ello tiene una consecuencia importante en la cinética de esos vagabundos, que suelen describir espirales y círculos nunca concéntricos, ya que el drama surge ante la inexistencia de centro (ni lugar geográfico, ni domicilio, ni cuerpo, porque el centro ha dejado de ser metáfora espacial del sujeto). Tan sólo queda entonces la búsqueda de un centro imaginario que se escapa a medida que se avanza, pero cuya progresión marca precisamente el rumbo de la narración. Camino que se recorre en soledad y, por lo tanto, lejos y, a veces, frente al otro. Se establece así una dialéctica entre el yo que habla y los demás, casi siempre relación conflictiva y de dominación, que muchas veces adopta la forma de imposición de un lenguaje. Éste es precisamente el papel que desempeña el pronombre *ellos* en *L'Innommable*, metáfora de la imposición del lenguaje colectivo, utensilio inservible desde el punto de vista epistemológico y expresivo: el lenguaje se convierte en Beckett en un elemento extraño que se interpone entre el mundo y el ser.

El gran drama de la novela beckettiana pretende dar cuenta del fracaso del lenguaje a través de la escritura; pero dejando entrever paradójicamente que, si el ser no tiene ninguna explicación racional válida, lo único que le queda es *contar historias, hablar por hablar*, de cualquier cosa, rellenar el silencio con el vacío del lenguaje, situándose *entre el lenguaje que no representa y el silencio irrepresentable* (Olga Bernal, 1969: 81).

De *Molloy* al *L'Innommable* el camino recorrido es ingente y sobrecogedor; la voz –muy próxima a la del propio creador (Blanchot, 1959)– se aleja progresivamente de los personajes por ella creados, para sentir su alteridad,

para constatar la inmensidad de su indigencia ontológica sin ni siquiera contar con el *refugio del lenguaje*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BECKETT, S. (1951): *Molloy*. París: Minuit.
- * BECKETT, S. (1951): *Malone meurt*. París, Minuit.
- * BECKETT, S. (1953): *L'Innommable*. París, Minuit.
- * BECKETT, S. (1961): *Comment c'est*. París, Minuit.
- * BERNAL, O. (1969): *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. París: Gallimard.
- * BLANCHOT, M. (1959): «Où maintenant? Qui maintenant?», in *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- * CAMUS, A. (1942): *Le mythe de Sisyphe*. París, Gallimard.
- * JANVIER, L. (1969): *Beckett*. París: Seuil.
- * TODOROV, T. (1978): «Le discours psychotique», in *Les genres du discours*. París, Seuil, pp. 78-85.
- * VELÁZQUEZ, J. I. (1991): «*Molloy*: algunas claves de interpretación», in *Samuel Beckett: palabra y silencio*. BARGALLO, J. y GARCÍA TORTOSA, F. (Ed). Sevilla: Padilla Libros.