

LIST OF REFERENCES

- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie*, Paris: Editions Klincksieck.
- BINNS, Ronald. 1973. "John Fowles: Radical Romancer". *Critical Quarterly*, 15 (Winter 1973), pp. 317-34.
- CAMPBELL, Joseph (1948) 1973. *The Hero With A Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- DALLENBACH, Lucien, 1977. *Le récit speculaire*, Paris: Editions du Seuil.
- FOWLES, John (1966) 1977. *The Magus*. London: Jonathan Cape.
1974. *The Ebony Tower*. London: Jonathan Cape.
- HUFFAKER, Robert. 1980. *John Fowles*. Boston: Twayne Publishers.
- HUMPHREY, Robert. 1954. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- MELLORS, John. 1975. "Collectors and Creators: The Novels of John Fowles" *London Magazine* (February/March 1975) pp. 65-72.
- MORRISON, Blake. 1980. *The Movement: Poetry and Fiction of the 1950's*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- OLSHEN, Barry N. 1978. *John fowles*. New York: Frederick Ungar Pbl. Co.
- STOLLEY, Richard B. 1970. "The French Lieutenant's Woman's Man: Novelist John Fowles". *Life* 68 (29 may), pp. 55-60.
- WOLFE, Peter (1976) 1979. *John Fowles, Magus and Moralist*. London: Associate University Presses.

SAMUEL BECKETT: PROSA DE MADUREZ

Carmelo CUNCHILLOS JAIME

Samuel Beckett es uno de esos autores que dejan huella en el lector. Sus obras, más que llamadas de atención, son verdaderas pedradas lanzadas certeramente a la imaginación del receptor. La respuesta por parte de éste suele ser inmediata: el abandono de la lectura ante la descortesía que supone un abuso semejante o un súbito interés por lo que, de modo tan brusco, desvela una nueva realidad, un estado de cosas insospechado.

Mi experiencia particular, con respecto al escritor cuyo octogésimo aniversario conmemoramos en este Seminario, se inserta decididamente en el segundo tipo de reacciones. Recuerdo cómo, tras acabar la primera obra, experimenté un deseo, quizás no exento de masoquismo, de conocer el resto de su producción. Acepté, en una palabra, el reto que supone aguantar una y otra vuelta de tuerca impuestas a mi sensibilidad y a mi paciencia a cambio de poder disfrutar, mediante la totalidad de la lectura, de las extrañas pero sugerentes promesas contenidas en el mensaje global.

Si a esta actividad lectora se añade la deformación profesional propia de los que estamos en contacto con los sistemas de crítica literaria o frecuentamos las aulas, no es de extrañar que me interesase a continuación por la personalidad del autor, el orden cronológico de sus trabajos, los géneros que cultivó y los que evitó, la corriente literaria en la que cabría adscribirle y otros muchos aspectos relacionados con la biografía y la obra del escritor.

Al percibir su estilo o su temática y observar el funcionamiento de elementos tales como el tiempo, el narrador o los personajes, lo que inmediatamente se me hizo evidente es que había cambiado el punto de vista. Para poder hilar con garantías de éxito las señales emitidas por Beckett sería necesario adoptar un punto de vista que no fuese el tradicional, entendiendo como tradicional el utilizado en las obras producidas hasta finales del siglo pasado y aún en buena parte de las de éste.

Pero como resultaría imposible entrar en todos y cada uno de los aspectos que he mencionado sin exceder los límites generalmente impuestos a este tipo de colaboraciones, en el presente trabajo me ceñiré exclusivamente a una parte de su obra en prosa, la trilogía compuesta por *Molloy*, *Malone Meurt* y *L'innommable*, que según la mayoría de los críticos constituye su fase de madurez. Trataré de exponer el funcionamiento en dichas novelas de elementos esenciales como el tiempo, el narrador y los personajes. Enunciaré los temas más recurrentes. Finalmente, introduciré la figura del lector inmanente o lector ideal o modelo, y estableceré cual puede ser su cometido en las obras que nos ocupan, para lo que me valdré de las aportaciones ofrecidas por la metodología de la estética de la recepción o tipología del punto de vista.

En primer lugar, la hoy famosa trilogía parece que fue concebida inicialmente como dos novelas a las que luego Beckett añadiría una tercera, y de ahí que a simple vista puedan detectarse más relaciones y paralelismos entre *Molloy* y *Malone Meurt* que entre éstas y *L'innommable*. Para avalar esta hipótesis tenemos el puro dato cronológico: *Molloy* y *Malone* se escriben en 1947 junto con *En attendant Godot*, y *L'innommable* se escribe dos años después. Lo mismo ocurre con la publicación, pues mientras las dos primeras aparecen en 1951, la tercera no sale hasta 1953. Además, Hugh Kenner (1973:101) menciona de manera muy acertada el hecho de que en la edición francesa de 1951 *Molloy* comienza su narración diciendo:

"Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense" (pág. 9).

Esto nos lleva a pensar que *Molloy* sería seguida de otro relato solamente. Al publicarse la versión inglesa de *Molloy* en 1955, Beckett revisó la frase para que de ella se desprendiese que *Molloy* sería continuada por dos relatos y no por uno sólo. Finalmente, tenemos las mencionadas interconexiones que son más evidentes entre las dos primeras novelas que entre éstas y la tercera. Esto nos induce a considerar que aunque *L'innommable* existiera en manuscrito desde 1951, Beckett no se había

decidido todavía a publicarla o no había resuelto que formase parte de la trilogía, aunque sabía desde el principio que las dos primeras formaban un dúo.

Aunque cada crítico o comentarista de las novelas de Beckett da su propia versión del significado de las mismas, todos coinciden más o menos en que *Molloy* cuenta dos historias con un marcado paralelismo y que constituyen las dos partes o capítulos de que consta la novela. En ambas existe una especie de peregrinación, una búsqueda de una persona para la que se emplean métodos detectivescos. En una parte del relato se abandona esta tarea y se vuelve al punto de partida. El esquema no puede ser más simple ni decir menos, ya que los acontecimientos carecen de importancia.

En la primera parte, *Molloy*, recluido en la habitación de su madre, escribe por encargo la historia de su odisea en busca de aquella, y cómo finalmente alguien le ayudó a llegar a la habitación. En el viaje, que en parte realiza en bicicleta, tiene varios encuentros. Primero observa a dos hombres denominados A y B desde lejos. A continuación tiene un incidente con la policía. Luego es alojado por Lousse, una señora cuyo perro ha matado al caerse de la bicicleta. Despues, abandonando la bicicleta y ayudándose de muletas, se interna en un bosque donde ataca a un hombre que le ofrece su cabaña. La degeneración física progresiva que padece le obliga inicialmente a reptar y luego a rodar sobre sí mismo hasta que cae en un pozo del que alguien le saca para llevarlo a la habitación en la que se encuentra. A medida que su incapacidad corporal aumenta, su deseo de encontrar a su madre disminuye, produciendo gran desconcierto ya que el motivo inicial del viaje era precisamente la búsqueda de ésa.

En la segunda parte, el narrador es un tal Jacques Moran a quien se le encarga buscar a *Molloy*. Este segundo viaje será un fracaso tan grande como el primero. Aunque los preparativos son cuidados hasta el último detalle, nada más partir, Moran pierde de vista su objetivo. Moran tiene un hijo del que se hace acompañar y que le abandona pronto. La orden de partida le es transmitida por un emisario llamado Gaber. Moran y su hijo parten a pie y el padre tiraiza al hijo hasta el punto de que el joven Jacques decide desaparecer de su vista. Desde el momento de su salida Moran empieza a olvidar sus instrucciones con respecto a *Molloy* y, al mismo tiempo, sufre una degeneración progresiva que le obliga primero a comprar una bicicleta, luego a usar muletas, y, finalmente, a reptar y rodar como le ocurría a *Molloy*. También tiene varios encuentros durante el camino: Un granjero del que intenta huir. Luego un hombre con un grueso abrigo, un sorprendente sombrero y un bastón que corresponde extraordinariamente con la descripción hecha por *Molloy* del hombre denominado B, o con el aspecto

del propio Molloy. Posteriormente, se encuentra con alguien que se parece mucho al mismo Moran, al que mata, produciéndose uno de los asesinatos más gratuitos que existen en literatura. Moran decide volver a casa para encontrarla abandonada y en ruinas. Al igual que Molloy, Moran debe redactar, como parte de su trabajo, un informe de las pesquisas realizadas para encontrar a Molloy, y esto supone la justificación de la existencia de esta segunda parte.

En la siguiente novela no hay viaje. El narrador, que dice llamarse en esta ocasión Malone, está esperando, lo mismo que Molly, que le llegue la muerte. Se encuentra en una habitación de un establecimiento para enfermos mentales. Está cruzado en su cama, dentro de la cual logra desplazarse ayudándose de su bastón que, utilizado a modo de remo, le sirve para propulsar su cama en una u otra dirección. También usa su bastón para acercar los objetos que necesita y que están en alguna parte de la cama o en un armario próximo.

Malone decide pasar el tiempo que le queda de vida hablando de su situación actual, narrando historias "*ni belles ni villaines*" casi sin vida, "como el artista", y haciendo inventario de sus posesiones. En el esquema que se plantea al principio dice que narrará tres historias: una de un hombre, otra de una mujer y la última de una piedra. Este plan no llega a realizarse porque le sobreviene la muerte. De ahí que, después de haber contado una historia o quizás dos, tenga que abordar prematuramente el asunto del inventario, tantas veces prometido y que ni siquiera puede acabar.

A medida que la novela avanza, Malone se pregunta si realmente no estará hablando de sí mismo. Cuenta la vida de Saposcat, luego la de la familia Lambert, para regresar a Sapo, que se ha convertido en Macmann. Este último es internado en una habitación similar a la del propio Malone y a la de Moloy. Un día Macmann es despertado por Lemuel de un golpe en la cabeza. Se nos cuenta la historia de los amores de Mac Mann con la reclusa Moll. En el curso de una excursión, organizada y costeada por la bienhechora del centro, Mme. Pédale, Lemuel mata a hachazos a todos los personajes.

En *L'innommable* no sólo no hay viajes, movimiento ni acciones, sino que tampoco se narran historias. El innombrable no sabe quién es ni dónde, ni cuándo está. Es prácticamente la única explicación que vamos a obtener en la novela, ya que nombrar no es posible y decir no es conveniente. En este nuevo relato escuchamos una voz perteneciente a un hombre que en el pasado salió, pero que un día decidió no moverse más. Nos habla de una obligación que tiene de poner palabras después de palabras para llenar líneas a modo de castigo. No sabe si lo que hace está bien o

mal, y espera que la suerte le lleve por buen camino.

Se le requiere que hable de él mismo, pero que no repita lo que ya ha dicho. Cuando haya contado todo acerca de él, llegará el fin tan deseado. Hasta ahora, dice la voz, ha estado perdiendo el tiempo hablando de los Murphys, los Molloys y los Malones, cuando lo que debiera haber hecho es hablar de sí mismo y acabar. El fin buscado, pues, es terminar de hablar.

Recuerda que tuvo un pasado en el que inventó personajes. La voz es representada por alguien que primero se llama Basil y luego Mahood. La voz tiene un estado ulterior y en ese nuevo avatar se llamará Worm, que es indestructible y prácticamente eterno.

La voz comienza a contar una historia sobre Mahood que resulta ser una historia sobre sí mismo. Mahood es un hombre con sólo una pierna que necesita muletas (de nuevo) y que logra sujetar una de ellas con el muñón de su brazo, ya que no le queda más que una mano. Mahood decide caer por tierra y no moverse más.

En el próximo episodio, vemos a Mahood, ya sin pernas y sin brazos, metido en un frasco de cristal formando parte de la decoración de un restaurante. La dueña ha pegado la carta del menú al frasco, e, incluso, le ha añadido farolillos chinos para hacer el reclamo más evidente.

Después aparece una especie de lucha, un esfuerzo verbal sofocante antes del nacimiento de Worm. En un principio no se le nombra, es simplemente un "yo" que necesita un nombre. Antes de bautizar a este "yo" se da una etapa de nerviosismo, de miedo, que se refleja en la sintaxis. Las oraciones se alargan, desaparecen los signos de puntuación y se produce un tipo de caos o desorden que me recuerda al magma inicial, informe, que existía antes de la creación, antes del verbo. Finalmente, Worm nace. Mahood y Worm quedan atrás y lo único que permanece es la necesidad de narrar. Habla del silencio y en las últimas páginas nos dice que el fin es posiblemente un nuevo comienzo.

Hay, pues, muchos puntos en común en las tres novelas que nos hacen aceptarlas como un todo en tres partes, a pesar de lo dicho anteriormente. En las tres se da una obligación de escribir o de hablar impuesta por alguien que domina o amenaza. Así Molloy debe entregar regularmente lo que escribe a "ellos". Moran debe efectuar un informe de lo acontecido durante la búsqueda de Molloy. Malone relata su situación, hace inventario o cuenta historias porque tiene que entretenerte mientras le llega la muerte, que es lo que domina toda la obra. Pero también Molloy aguarda a la muerte, que también se espera en *L'innommable*, pero que no llega porque el narrador se ve castigado a repetir una y otra vez una lección que nunca está seguro de conocer.

La idea de un inventario de posesiones u objetos personales se repite con gran insistencia en *Malone*, hasta llegar a convertirse en la parte más esperada de la novela. Pero ya en *Molloy* se dice constantemente que el personaje va a proceder a hacer uno. En *L'innommable*, sin mencionarlo, se realiza un verdadero inventario de personajes aparecidos en la trilogía e, incluso, en narraciones anteriores.

Aunque quizás sea algo menos importante, hay una excesiva coincidencia en los nombres otorgados a los personajes de las tres novelas. Molloy, Mag, Moran, Malone, Macmann, Moll, Mahood, todos comienzan por la letra M, que es la que inicia palabras como muerte o "merde". Relacionado con ambos términos está la constante atracción ejercida por los cementerios, hasta el punto de que la voz que narra *L'innommable* aunque dice no saber donde está, según los datos que se nos ofrecen, parece surgir de una tumba. Moran pasa por un cementerio a la ida y a la vuelta de su viaje. Las tumbas son los lugares que recogen nuestros últimos restos, esa postre deyección que es un cadáver. No es de extrañar que teniendo a la muerte como única meta de la vida, Beckett nos muestre una visión excremental de la misma. Abundan las alusiones a los residuos fecales y el nombre completo de uno de sus personajes es Sapo-scat (*skatos* en griego significa 'de o relacionado con la basura o escoria').

También ocurre en las tres novelas algo que es típico de toda la obra de Beckett, la pareja de hombres que al decir de Fernando Ponce (1970:59) son a la vez entidades abstractas y, sin embargo reales, de latencias humanas. Molloy y Moran, Malone y Macmann, Mahood y Worm son, al igual que Watt y Knott y Mercier y Camier principios de antagonismo, dualidades que se necesitan para poder subsistir y que son el germen de todo intento de universalización.

Finalmente, y aunque existen muchas más, mencionaré la analogía del tema de la degradación física que lleva aparejada la dificultad de movimiento, y por lo tanto de comunicación, que termina en la inmovilidad absoluta. Los personajes resuelven, mientras pueden, esta deficiencia utilizando apéndices ortopédicos tales como bastones, muletas o incluso bicicletas. Estas prótesis suplantan la función de los miembros atrofiados y representan la creciente dependencia que tienen los personajes beckettianos de ayudas externas para realizar cualquier acción.

Las tres novelas, pues, constituyen algo unitario, incluso desde el punto de vista temático. Los mismos temas se repiten, ligeramente variados, una y otra vez, con la machacona insistencia que encontramos en formas musicales tales como la fuga, el canon o el contrapunto. En el caso de estas tres novelas de Beckett, esta estructuración musical que comprende una serie

de exposiciones y episodios o lemas atacados por varias voces realizaría la función que en las novelas tradicionales tendría la trama argumental. No hay una trama en ellas estructuralmente perfecta. Beckett, deliberadamente, ha roto la univocidad argumental y por eso cada lector puede ofrecer una interpretación diferente de las narraciones.

Esta disparidad en la comprensión de la obra está provocada porque también conscientemente se ha prescindido de la relación causa-efecto. Los acontecimientos no discurren en una concatenación lógica, sino caprichosamente. Así lo que se espera que ocurra no sucede y, por el contrario, aparecen acciones o actuaciones totalmente inesperadas. Un ejemplo evidente son los asesinatos gratuitos que se mencionan en *Molloy* y en *Malone*.

Pero ni las acciones ni los pensamientos de los personajes beckettianos están desprovistos de una cierta lógica. Su sorprendente manera de manifestarse queda parcialmente aclarada si tomamos en consideración el método de probabilidades booleano. Se pone inmediatamente en evidencia una forma de discurso que opera mediante la mención de conceptos opuestos. En esta línea dice Molloy:

"De loin la cuisine m'avait semblé dans l'obscurité. Et dans un sens elle l'était. Mais dans un autre sens elle ne l'était pas" (pág. 110)

En otra ocasión, hablando de Lousse, Molloy comenta:

"Je crus qu'elle allait pleurer, c'était le moment, mais elle rit au contraire. C'était peut-être sa façon à elle de pleurer. Ou c'était moi qui me trompais et elle pleurait réellement avec un bruit de rigolade" (pág. 54)

Los ejemplos son abundantísimos y no creo que merezca la pena insistir más.

A la sensación de confusión que se desprende de las narraciones contribuye el uso que Beckett hace del tiempo. Es un tiempo dislocado que no ayuda a ordenar el discurso. Nunca queda claro si las peripecias de Molloy y Moran ocurren al mismo tiempo de manera que Molloy pudo haber visto charlar a Moran desde su colina, que sería el personaje A, y al hombre del bastón, que sería el personaje B, o si ambas peregrinaciones ocurren en épocas distintas. No se sabe tampoco si las historias contadas por Malone tienen un orden cronológico, de suerte que una fuese consecuencia de la anterior o, si por el contrario, son todas coetáneas. Finalmente, en *L'innommable*, se mencionan conceptos temporales tan

extensos como "antes" o "después" para referirse a los diferentes avatares del "Yo" que narra. No hay tiempo cronológico sino ucronía. Del mismo modo, tampoco hay lugares determinados, sino utopía, como demuestra la mención de territorios imaginarios como "Bally" y "Ballyba" o "Shit" y "Shitbaba". El concepto tiempo se convierte en algo negativo que la mente trata de olvidar -quizá convenga mencionar aquí que la trilogía se escribe en plena segunda guerra mundial o inmediatamente después y, por lo tanto, se hace necesario borrar del recuerdo los horrores de la época.

Los personajes son otro elemento de confusión. Si bien una gran parte de ellos son personajes parlantes, no sólo aquí, sino en el resto de la obra de Beckett, el significado que pregonan no ayuda a esclarecer su función. Youdi, que es el jefe supremo de la organización a la que pertenece Moran guarda gran similitud con Yaveh. Gaber, que es el emisario, revuerta fonéticamente a Gabriel, el más conocido de los ángeles o mensajeros. En *Malone* aparece, además del mencionado Saposcat, Macmann o hijo del hombre y en *L'innommable*, el narrador dice llamarse Basilio, es decir, rey, aunque en su próxima reencarnación se llame Worm.

La función de los personajes ha cambiado y ya no tiene nada que ver con aquellos héroes tan esclarecedores de la acción que incluso daban su nombre a las novelas. El personaje beckettiano gusta de ocultarse. Sus nombres no se dicen hasta muchas páginas después de haber aparecido. Así, Molloy se acuerda de su nombre en la página 32, Malone nos dice su nombre en la página 79 y en *L'innommable*, Basilio aparece mencionado por primera vez en la página 23.

Pero los personajes cambian de nombre en un continuo juego de despiste. Molloy es llamado Dan por su madre. Moran no está seguro de si su nombre es Molloy o Mollose. La mujer que enseñó a Molloy a amar no se sabe si se llamaba Ruth o Edith. La dama que alberga a Molloy en su casa se llama Mme. Loy, Lousse y Sophie sucesivamente. Malone y Macmann son la misma persona, como ocurre con Saposcat y Macmann, etc., etc. El lector no puede fiarse de la identidad de los personajes, pues parece que buscan su total confusión.

Beckett introduce en *Molloy* un nuevo tipo de narrador. Un personaje al que él mismo denominó en una carta "The narrator narrated". A partir de entonces, Beckett usará este recurso en todas sus obras subsiguientes. El narrador ha dejado de ser omnisciente. Ni siquiera es capaz de contarnos de un modo objetivo lo que ha podido percibir con la ayuda de sus sentidos. Se limita a contarnos tan sólo aquello que recuerda o que comprende. A juzgar por la frecuencia del uso de expresiones como "no me acuerdo" o "no comprendo", es mucho más lo que se nos oculta que lo que se nos dice. Esta

nueva figura no es algo terminado y perfecto, sino que es realmente un proceso de creación del propio narrador mediante el recuerdo de su pasado o la exposición de su presente.

No es de extrañar que un narrador que no ha terminado de hacerse, que no recuerda la mayoría de las cosas y que muchas de las que recuerda no comprende, cometa continuas equivocaciones. Así, en la página 48, Molloy cuenta cómo Mme. Lousse le agradece que haya matado a su perro Teddy, ya que ella se dirigía en el momento del accidente a casa del veterinario para que le administrase una inyección letal. Su acción le había suprimido un gasto que ella no podía costear, ya que dependía económicamente de la pensión de guerra de su marido. En la página 54, Molloy cuenta cómo tras enterrar al perro en el jardín de una enorme mansión, le ofrece una selectísima comida, muy poco acorde con su estado de pobreza. Pero en la página 63 resulta que Lousse tiene a su servicio un lacayo.

Otras veces duda de lo que ha dicho anteriormente. Así Moran después de haber hablado de la organización a la que él pertenece, que está dirigida por Youdi y que tiene como emisario a Gaber -también comenta que quizás sólo sea una célula de un hipotético inmenso entramado-, en la página 166 pone en duda la existencia de tal sociedad, e, incluso desconfía de que Youdi y Gaber, con quien ha mantenido una entrevista, sean reales.

También confunde las cosas, como ocurre con los nombres de los personajes, o por poner otro ejemplo, con la ciudad natal de Molloy:

"De sorte que je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne ville, celle que m'avait donné la nuit et qui encore enfermait quelque part de ma mère, ou si je n'étais pas tombé, à la suite d'une fausse manoeuvre, dans une autre ville dont j'ignorais jusqu'au nom" (pág. 45)

Sin embargo, cuando recuerda o comprende algo, no duda en demostrar su seguridad repitiendo las palabras:

"La chambre sentait l'ammoniaque, oh pas que l'ammoniaque, mais, l'ammoniaque, l'ammoniaque" (pág. 24)

Algunas de estas repeticiones producen un efecto fonético inesperado:

"Il n'y avait qu'a (qu'a!) mettre par example, pour commencer six pierres dans la poche droite de mon manteau" (pág. 109).

Este narrador que va construyendo su identidad a medida que avanza la obra no es, al fin y al cabo, más que un desdoblamiento poético de la figura

del autor real, según han manifestado diferentes críticos (Tillotson 1959:22; Prince 1973:178). Es por lo tanto un autor implícito en la narración, según la terminología utilizada por Booth (1967:92; 1970:514-515; 1977:92-93) o abstracto si se sigue la división ofrecida por Schmid (1973). En Beckett este narrador no es siempre el mismo. Es más bien una figura proteica que cambia continuamente de nombre y de personalidad.

También el lector real suele desdoblarse poéticamente en la imagen de un receptor inmanente que, según su función en el texto, se denomina narratario (Prince 1973), lector implícito (Booth, Iser 1974) o lector abstracto (Schmid). Si entendemos por narratario al personaje que en un relato es mencionado casi con nombre y apellidos, que justifica la existencia del mismo y que, por citar un ejemplo claro, sería el "vuesa merced" del *Lazarillo*, entonces este personaje queda descartado en la trilogía beckettiana porque no existe. Sin embargo, el narrador no cesa de hacer guíños e incluso dar verdaderos codazos de complicidad a un lector implícito representado en la narración:

"Attention, je vais vous lâcher le morceau"

dice Molloy en la página 81. Igualmente, en la página 85, parece que quiera pactar con él los temas a tratar:

"Et puis nous allons laisser ma mère en dehors de ces histoires, si vous voulez bien"

Cuatro páginas más adelante le pide excusas por tomarlo como su confidente:

"Dieu me pardonne, pour vous livrer le fond de mon effroi".

Pero además de ese lector implícito representado y constantemente aludido por las exclamaciones del narrador, existe en la trilogía un lector implícito no representado que también está incluido en el lector implícito de Booth o Iser, en el lector abstracto de Schmid, o en el lector modelo de Umberto Eco (1979). Se trata en realidad de un vacío dejado por el autor que el lector debe llenar con su participación. Es por lo tanto, una creación y casi un personaje más del autor. Con esta estrategia, el escritor lleva su proceso creador más allá de las páginas del libro, interesando en su labor a la imaginación del receptor.

El narrador o los narradores de Beckett gustan de confundir al lector real. Le despistan cometiendo errores o mostrándose inseguros, hurtándole información o distorsionándola. En definitiva, ponen zancadillas al lector real para que desconfíe y no siga al pie de la letra lo que se dice, sino que sea él mismo quien saque sus propias consecuencias.

Lo que se pretende en realidad es que el lector real rellene ese hueco dejado en la estructura de la narración desdoblándose en esa figura que es el lector implícito no representado. Que mediante una actividad casi detectivesca sea capaz de dar con la fórmula de descodificación de un mensaje que se le ha presentado confuso, desordenado y engañoso. También se exige que esa figura tome la iniciativa de interpretar los silencios, lo que no se ha dicho, y aporte un orden lógico, como si de un gran rompecabezas se tratase, a las diferentes piezas narrativas que le son ofrecidas de forma inconexa.

Concretamente en el caso que estamos tratando, la función del lector implícito no representado sería la de esclarecer el espacio y el tiempo que aparecen de manera tan borrosa. Sortear las dificultades y determinar quién es quien entre los personajes. Subsanar los errores, las dudas y los olvidos del narrador. Interpretar las hipérbolas, juegos de palabras y repeticiones que pueblan la obra. Claro que con esta labor policial el lector real entra de lleno en el juego del autor, que le quiere ver convertido en una pieza más de su creación y de su capricho. De esta forma, la función del receptor se acerca a la de personajes tales como Molloy o Moran, también detectives, aunque debamos esperar que tenga más éxito en sus pesquisas.

Podría suponerse que lo que se busca es que el destinario se convierta en coautor de la obra. Así, todo lector suficientemente implicado en el progreso de la narración como para aportar voluntariamente las funciones atribuidas al lector implícito no representado, tras haber descifrado el código convenido y aceptado las reglas del juego establecidas, participaría en el proceso creador, casi en el mismo nivel que el autor.

Pero existe también la posibilidad de entender este comercio entre el autor y el lector como una voluntad de afirmación del ego del artista. La libertad de interpretación concedida al receptor idóneo sería sólo aparente. La lectura de una obra podría considerarse como un período de formación e instrucción. Como si de un proceso iniciático se tratase, el neófito lector va superando los obstáculos que adecuadamente se le imponen atraído por la recompensa de ir penetrando, paso a paso, en la comprensión de algo que para los demás permanecerá inaccesible. Concentrado en su actividad, el lector no sospecha que está actualizando un plan diseñado de antemano y que se ha convertido en un elemento más de la estructura.

Todo superviviente de la lectura de la célebre trilogía se habrá constituido en mayor o menor grado en lector ideal, modelo o abstracto. Se habrá convertido en un personaje beckettiano más, digno de ser inventariado junto con los Molloys, Moranes, Malones y Mahoods. Pero lo que es más importante, el destinatario, un poco como el narrador de *L'innommable* que no sabe si lo que hace está bien hecho o si la lección ha sido suficientemente bien aprendida, habrá acatado y hecho suyas la ideología y la visión expuesta por el autor. El artista, mediante un proceso ascético y estético, habrá logrado modelar al receptor a su imagen y semejanza, que es lo que toda transmisión de un mensaje pretende.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

TEXTOS

BECKETT, Samuel. 1951. *Molloy*. París. Les éditions de minuit. 1951.
Malone Meurt. París. Les éditions de minuit. 1951. *L'innommable*. París.
 Les éditions de minuit.

ESTUDIOS CRITICOS

- BOTH, Wayne C. 1970. "Distance et point de vue. Essai de classification". *Poétique*, 4 págs. 511-524.
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula. Le cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano. V. Bompiani.
- ISER, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore. John Hopkins University Press.
- KENNER, Hugh. 1973. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London. Thames and Hudson.
- PONCE, Fernando. 1970. *Samuel Beckett*. Madrid. Epesa.
- PRINCE, Gerald. 1973. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, 14, p'ág. 178-196.
- SCHMID, Wolf. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskij*. Munich. Flink.
- TILLOTSON, Kathleen. 1959. *The Tale and the Teller*. London. Rupert Hart-Davies.

LA SUBJETIVIDAD COMO MASCARA EN LAS "NOUVELLES" DE BECKETT

José Angel GARCIA LANDA

Samuel Beckett es conocido sobre todo como dramaturgo, y fué su éxito escandaloso con *Esperando a Godot* lo que más contribuyó a su reconocimiento mundial como un escritor de primer orden y a la concesión del premio Nobel de 1969. Pero Beckett ya llevaba una larga carrera de novelista antes de escribir su primera obra de teatro. Sus novelas siempre habían tenido buenas críticas, pero nunca un éxito resonante de venta. Por eso puede parecer chocante que Beckett se haya referido a su obra dramática como algo en cierto modo secundario, una especie de descanso tras las dificultades de la prosa. Beckett ve en el teatro la obligación de presentar una situación material y concreta, con un espacio y unos personajes. La prosa, en cambio, es puramente abstracta, y el proceso de reducción de recursos que se observa en su obra dramática se puede llevar aquí a sus últimas consecuencias.

Beckett comenzó siendo un dramaturgo francés para terminar siendo un dramaturgo inglés. En prosa hace lo contrario: comienza escribiendo novelas en inglés para pasarse al francés en 1945, con unos relatos breves o "nouvelles", titulados (por orden de composición) *La fin, L'expulsé, Premier amour* y *Le calmant*. Lo más importante de su novelística subsiguiente lo escribió en francés. Pero Beckett va más allá en su bilingüismo, porque traduce al francés todo lo que escribe en inglés, y