

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“Assumption” y *Not I*: trazando una ruta hacia la fragmentación a través de la paradoja.

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA:

DAGNY LUDMILA VALADEZ VALDERRÁBANO

ASESORA:

DRA. GABRIELA GARCÍA HUBARD

MÉXICO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Ricardo Valadez Medrano y Ludmilla Valderrábano Jölsen

Agradecimientos

Quiero agradecer a Carlos Warden, mi compañero y cómplice en las aventuras cotidianas y excepcionales, por su apoyo, paciencia y comprensión durante los altibajos emocionales y académicos durante estos últimos 6 años y el periodo de escritura de este texto. Es indispensable agradecer a: Gabriela García por sus múltiples lecturas, sus muchas aportaciones y consejos, la terapia académica para encontrar el camino, la paciencia y la persecución constante; a Nair Anaya por las innumerables lecturas de los primeros intentos, su inmensa paciencia, sus palabras de guía y sobre todo por el ejemplo de constancia, fuerza y tenacidad de todos los días durante 10 años; a Irene Artigas que siempre tiene una palabra amable de aliento y un comentario positivo; a Aurora Piñeiro por sus comentarios precisos y las atenciones para conmigo; a Noemí Novell por sus comentarios y sus anotaciones clarificadoras y por el apoyo de siempre.

También quiero mencionar a Ludmilla Valadez, quién escuchó una y mil veces mis explicaciones de las obras de Beckett sin quedarse dormida; a Dolores y Dagní Valderrábano por su apoyo incondicional y a Angélica Uribe que es la mejor amiga y porrista que cualquiera pudiera tener.

Contenido

1. Introducción.....	1
1.1 Un camino hacia la abstracción.....	1
1.2 Entorno histórico y social	7
1.3 Repercusiones del entorno en la obra.....	11
2. Análisis	19
2.1 Paradoja	19
2.1.1 “Assumption”.....	25
2.1.2 <i>Not I</i>	40
2.2 Binomio Ruido—silencio	50
3. Conclusiones	56
Bibliografía.....	59

1. Introducción

1.1 Un camino hacia la abstracción

La producción artística de Samuel Beckett es un elemento indispensable para comprender la configuración de la literatura anglófona del siglo XX. Esto se debe a que sus obras dramáticas revolucionaron la forma de entender el teatro y sus textos narrativos presentaron una novedosa concepción de la lengua. Estos elementos dieron pie a una reflexión sobre el tipo de literatura que se producía hasta mediados del siglo y abrieron la puerta a temáticas y a modos de expresión que parecían prohibidos en la Europa de posguerra.

Desde el inicio de los años cincuenta, la propuesta del autor cuestionó los elementos más básicos de la producción teatral como son los personajes, la trama, el tiempo y el lenguaje; del mismo modo, satirizó y exhibió algunos de los miedos más profundos e inherentes del ser humano, como la soledad, la discontinuidad, la indefinición, el tedio, la incomunicación, el envejecimiento y la muerte. En cuanto al resto de su producción literaria, sin importar el género, ya sea cuento, novela o poesía¹, Beckett desafió los presupuestos literarios en general, pues con frecuencia encontramos un lenguaje sin puntuación, una ausencia de estructura en párrafos, una falta de cronología (no hay un inicio propiamente dicho, ni clímax, ni desenlace como tal), un sin fin de contradicciones, una indeterminación tanto temporal como espacial, una abundancia de figuras retóricas complejas como la paradoja y la antítesis, siempre acompañadas con silogismos, y una gran cantidad de referencias eruditas filosóficas,

¹ Beckett también escribió algunos ensayos académicos (por ejemplo sobre Proust y Joyce), y piezas para la televisión y la radio, pero por razones de espacio no los consideraré en este análisis.

psicológicas, astronómicas, históricas, etc. La conjunción de los elementos anteriores hace que su obra sea descrita por los críticos como compleja, enigmática y oscura.

Por lo anterior, y de alguna manera quizás gracias a ello, el concepto de fragmentación ocupa un lugar central en su obra, ya que se aprecia no sólo en la trama, sino también en los personajes y en el lenguaje mismo. Se puede decir que ésta es una de las características principales de los textos de Beckett; sin embargo, paradójicamente, “fragmentada” no es un adjetivo que pueda usarse para describir la totalidad de su producción artística, la cual, para los fines de esta investigación, será entendida como un proyecto artístico que tiende hacia la abstracción. Lo anterior se establece de acuerdo con la visión de la investigadora Pascale Casanova quien, en su texto *Samuel Beckett. Anatomy of a Literary Revolution*, propone un análisis que tiene como fundamento la premisa de que el corpus del autor es en sí un experimento que, texto a texto, se va abriendo camino para llegar a lo que el mismo Beckett denominó “literature of the unword”² o entendido por Casanova como una literatura abstracta. Para realizar su análisis, Casanova utiliza en su mayoría textos narrativos, y llega a la conclusión de que *Worstward Ho* es la máxima representación de la abstracción beckettiana.

Cabe señalar que el sintagma “literature of the unword” es utilizado por Beckett para referirse al tipo de literatura que buscaba crear; sin embargo, no nos ofrece una definición específica o única, ante lo cual, para efectos de esta tesina, se entenderá como la expresión por medio de la cual se hace referencia a una serie de reflexiones sobre el lenguaje y su relación con la situación que vivía la Europa de la posguerra.

² Beckett, “German Letter of 1937” en *Disjecta*, ed. Ruby Cohn. Londres: John Calder, 1983. p.173.

La primera de ellas es la eliminación del significado que deriva en la ruptura entre significado y significante.³ También se incluye en este término la idea de crear una escritura que busca no decir nada, porque pareciera que no hay nada que decir, ni tampoco hay con qué decirlo, ya que la palabra no es suficiente para explicar o expresar lo que ocurre. Todo esto aunado, paradójicamente, a la obligación de decir: “The expression that there’s nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express”.⁴

Es en este sentido que Casanova sostiene que la abstracción en la obra de Beckett consiste en la creación de textos que no requieren de elementos externos para subsistir y son autosuficientes, afirmando que:

Beckett accomplishes his project of an absolutely self-sufficient writing, generating its own syntax, vocabulary, self-ordained grammar, even creating terms that respond exclusively to the logic of the pure space of the text: no more referents, no more attempts to imitate reality or provide an equivalent to it, no more direct links of transposition or description of the world – a text that is indebted solely to itself for the fact that it could be written.⁵

Para demostrar lo anterior la autora señala que en *Worstward Ho* es posible seguir una serie de reglas cuasi matemáticas que indican la forma en que se debe leer. Por ejemplo, señala que cada vez que en el texto aparece la frase “from now on” se da una instrucción al lector, para que sustituya la palabra *said* por *missaid*. A partir de ahí

³ En este caso utilizaré la definición de Ferdinand de Saussure en la que la palabra *significado* se utiliza para referirse al concepto intangible y *significante* es la imagen acústica del *símbolo*.

⁴ Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues With Georges Duthuit*. Londres: John Calder, 1999. p. 103.

⁵ Pascale Casanova, *Samuel Beckett. Anatomy of a Literary Revolution*, trans. Gregory Eliot. Londres: Verso, 2006. p.21.

la regla se cumplirá hasta que se anuncie un nuevo cambio.⁶ Si bien pareciera que en su análisis la autora deja claro cómo Beckett consigue llegar a este máximo de la abstracción, es importante señalar que su postura es cuestionada por el escritor irlandés John Banville en la reseña que hace a *The Letters of Samuel Beckett, Volume II: 1941–1956* en el *New York Review of Books*, en la cual pregunta si en realidad es posible escribir un texto autosuficiente, sobre todo si éste se construye por medio de palabras, las cuales son una herramienta inherente a la realidad del ser humano y, por lo tanto, nunca van a conseguir un tipo de abstracción como el que se puede obtener en la pintura.

El principal desacuerdo entre estos autores radica en el concepto de abstracción, ya que mientras Casanova afirma que *Worstward Ho* es abstracto porque es independiente del entorno, y es autorreflexivo porque se construye obedeciendo sus propias reglas, Banville señala que ambas premisas son falsas: la primera porque en el texto se puede ver la imagen [obsesiva] del anciano con un niño de la mano, la cual remite a otros textos del autor, por lo tanto, no es un texto sin referencias externas; y la segunda porque un texto escrito con palabras debe responder a las reglas de la lengua a la que pertenecen. Teniendo esta crítica en mente, y aceptando que la literatura no puede “representar” una abstracción pura como la pintura,⁷ para esta tesina me limitaré a trabajar con una parte de la definición de abstracción propuesta por Casanova, en la que enuncia que la abstracción en Beckett es la presentación de una idea a través de

⁶ “Beckett states the first of the numerous rules that are going to punctuate *Worstward Ho*, each new rule being designated by the ‘from now’ that fixes the syntactical or lexical convention as we proceed: ‘Said for missaid’ (p.37). Thus the henceforth, every time we encounter ‘said’ we should read ‘missaid’”. Casanova, *op.cit.*, p. 17.

⁷ Esta declaración es de suyo polémica y puede dar lugar a una profunda reflexión sobre el concepto de abstracción en la pintura.

los elementos mínimos indispensables para expresarla, sin llegar al extremo de considerarla autónoma y completamente autorreflexiva, aunque sí tengo que reconocer que su obra es en muchos momentos autorreflexiva, como lo voy a indicar más adelante. Es así como utilizaré esta noción de abstracción, haciendo referencia a una literatura que paradójicamente emplea una gran cantidad de recursos para poder decir algo con la menor cantidad posible de palabras, haciendo referencia al *statement* que Beckett recoge de la arquitectura para referirse a su obra: “less is more”.

Una vez establecido el concepto de abstracción, continuaré con la revisión de la propuesta de Casanova, con quien coincido en la percepción del corpus del autor como un proyecto global. Sin embargo, el estudio de la investigadora se enfoca en la narrativa de Beckett, dejando de lado todos los demás géneros en los que incursionó el autor. Es por esto que en este trabajo considero que es necesario incluir un análisis de la forma en que los textos narrativos establecen un diálogo con los textos dramáticos, no solamente por los múltiples vínculos estilísticos y temáticos que se pueden trazar entre unos y otros, sino sobre todo por la relevancia que la producción teatral tiene en su obra, y por la forma como revolucionó este género. Este diálogo entre texto narrativo y texto dramático me parece de suma importancia para los temas que me interesan, ya que se generó a través de una serie de preocupaciones del autor, tales como la imposibilidad del lenguaje como medio de comunicación, la necesidad de comunicarse aunque se esté destinado a fracasar: (the *theory* of failure)⁸, las imágenes que el

⁸ Esta “teoría” se encuentra intrínsecamente relacionada con el término *Unword* y tiene su origen en una serie de entrevistas entre Beckett y George Duthuit. Si bien la propuesta es planteada en el campo de la pintura, es evidente que la preocupación del autor va más allá del campo pictórico y se adentra en lo literario.

mismo Beckett denominó *obsessional*⁹ y la fragmentación. Si es posible encontrar estos elementos (aunque mi lista no es exhaustiva) en la obra dramática y narrativa de Beckett, entonces puede hablarse de un proyecto global.

Ahora bien, para delimitar aún más mi análisis, en esta tesina me propongo analizar las paradojas, pero también dos imágenes obsesivas que de manera particular contribuyen a construir la llamada “literature of the unword”: el ruido y el silencio, así como la forma en que ambas se relacionan con la fragmentación. Revisaré cómo evolucionan estas imágenes en dos textos, uno narrativo, “Assumption” (1929) y uno dramático, *Not I* (1972), siguiendo de manera indirecta la propuesta de Casanova. Mi intención es encontrar cómo, a través de estas imágenes obsesivas, se forma un vínculo, no sólo temático sino también formal, que conduce a un lenguaje abstracto que no permite una completa comprensión del texto o de la representación, pero sí abre la posibilidad de otros significados.

El análisis se llevará a cabo en dos partes. En la primera tomaré una línea formal en la que revisaré el uso de la paradoja como herramienta para limitar e incluso desplazar el significado de las palabras. Demostraré que, por lo general, la fragmentación le da un carácter abstracto al texto en el que se encuentra y, en este sentido, se puede decir que la literatura abstracta requiere de la fragmentación para existir. Por lo anterior, deberemos indagar si los textos de Beckett son abstractos ya que son eminentemente fragmentados.

⁹ Casanova cita a Beckett en la página 21 de su estudio, haciendo referencia a la imagen del anciano con el niño, misma imagen que utiliza Banville para decir que sí hay referentes externos en *Worstward Ho*.

En un segundo momento analizaré la forma en que las imágenes del ruido y el silencio se suman a la deconstrucción del sentido en cada una de las obras a tratar. Revisaré cómo ambas imágenes se presentan en el nivel textual y en el nivel sonoro en “Assumption” y en *Not I*. Por último, confrontaré ambos textos para probar que se establece un diálogo interno entre ambos. Cabe aclarar que entiendo por deconstrucción el ejercicio de poner en duda los presupuestos establecidos (en este caso los de la tradición literaria) para después poder construir algo nuevo, de otra manera y sobre otras bases, en donde tanto la paradoja como la fragmentación no solo son permitidas, sino indispensables.

1.2 Entorno histórico y social

Antes de comenzar el análisis de los textos, considero pertinente mencionar algunos aspectos relevantes del entorno histórico-social del autor, los cuales servirán para dar luz a su complejo pensamiento y a los temas que me ocupan. Algunos de los puntos que se tratarán en este breve recuento, explican las percepciones del autor sobre las dualidades recurrentes en su obra.

Sobre la obra de Beckett se han escrito innumerables artículos, tesis y libros que han sugerido distintas aproximaciones. Por ejemplo, las propuestas de tipo interpretativo buscan dar sentido al texto por medio de la exégesis de las imágenes y para ello utilizan diferentes campos de conocimiento como la psicología, la filosofía, la mitología, la religión, etc. Otro tipo son las propuestas formalistas, las cuales se centran en el texto y en sus estructuras y omiten (con frecuencia) cualquier otro tipo de interpretación. Pascale Casanova, a quien tomo como referencia para este texto,

corresponde en esencia al segundo grupo, con la ventaja de que no deja de lado los aspectos culturales. Su propuesta es, hasta el momento, una de las críticas más ricas y ambiciosas a las que he tenido acceso, ya que permite una visión panorámica del corpus del autor pues toma en cuenta importantes aspectos histórico-sociales.

Uno de estos aspectos es la tradición literaria de la que proviene el autor. La literatura irlandesa cuenta con representantes como Jonathan Swift, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, W.B Yeats y James Joyce, quienes han dado a conocer a Irlanda como un país con una cultura literaria de firmes raíces nacionalistas, rica en tradiciones y muy prolífica. Sin embargo, es importante mencionar que varios autores irlandeses construyeron su carrera fuera del territorio de la isla. Shaw y Wilde escribieron gran parte de su producción en Londres; Yeats vivió sus primeros años en la misma ciudad,¹⁰ Joyce dejó Irlanda y después estuvo en Trieste y Zúrich para finalmente establecerse en París de forma definitiva. Del mismo modo, Beckett estudió en Dublín, pasó algún tiempo en Londres y, por último, en 1929, se estableció permanentemente en París. Se puede decir que uno de los elementos que caracterizan a la literatura irlandesa es la escritura en el exilio, aunque éste sea elegido por el propio creador.

El exilio autoimpuesto de Beckett ha recibido diferentes interpretaciones y explicaciones. Una de las lecturas más frecuentes lo atribuye a la mala relación del autor con su madre y a su imposibilidad de cumplir con las expectativas puestas en él; es decir, huye de Irlanda porque sólo así se siente libre, tanto de su madre como de una sociedad conservadora apegada a la religión. El uso de una lengua extranjera y el

¹⁰ Yeats regresa a Irlanda y no sólo participa de manera activa en la vida literaria de Dublín sino que ocupa puestos de representación popular en el gobierno.

exilio hicieron que durante muchos años Beckett fuera visto como traidor, aunque con el paso del tiempo esta visión se ha modificado y actualmente en la Universidad de Dublín se realizan estudios con los que se busca reivindicar la posición del autor en su relación con Irlanda.¹¹ Para mí este autoexilio es una de las características que más contribuye a que podamos hablar de un hombre (y por ende un autor) fragmentado. Como inmigrante siempre se tiene una posición incierta: se vive en una tierra nueva con una nacionalidad distinta, se habla otro idioma, etc. Esta combinación, sin duda, crea la imagen de un ser fragmentado. Si bien Beckett no regresó a vivir a Dublín, sí realizó algunos viajes para visitar a su madre y siempre utilizó pasaporte irlandés. Como lo ha documentado muy bien la crítica, el autor tuvo una relación ambigua con su país; mantuvo algunos lazos con su patria pero permaneció alejado de ella. Es aquí donde habría que preguntarse si la fragmentación (y sobre todo en su obra) está de una u otra forma permeada por esta ambigüedad.

Casanova sugiere que el propio Beckett se veía como traidor, no sólo por este autoexilio, sino también por alejarse de las costumbres y raíces de su legado irlandés:

All his choices made him seem a traitor in his own eyes. Protestant in a Catholic Ireland; intellectual in a bourgeois business family that pressurized him to conform to type; resigner from the most prestigious academic institution of his country; ill at ease and unconventional in Dublin's artistic and intellectual circles; nostalgic for Parisian life; a poet refusing the Yeatsian road that was quasi-mandatory in Dublin in the nineteen thirties – always 'displaced', Beckett began to drink, fell ill, became a down-and-out, shot himself up at home, and gradually acquired all the symptoms of impotence and depression. He was a traitor to the family order, the educational order, the social order and the artistic order.¹²

¹¹ Véase el sitio web del University College Dublin <http://becfkettucd2011.wordpress.com>.

¹² Casanova, *op. cit.*, p. 58.

En esta descripción se mencionan de manera muy puntual los diferentes ámbitos en los que Beckett no cumplía con lo preestablecido socialmente, de la misma forma en que sus obras se opondrán a cada una de las convenciones formales de la tradición literaria irlandesa. Se puede decir que la vida del autor se encuentra llena de desplazamientos (como lo dice Casanova) que van produciendo una serie de elementos fragmentados, y que éstos pueden ser el origen de la búsqueda de una literatura abstracta.

Otro elemento importante para entender el entorno que rodea la vida y la obra del autor es la situación sociopolítica de la isla. El ambiente de fragmentación social en que crece el dramaturgo es un elemento que puede arrojar luz sobre algunas de sus ideas recurrentes. Irlanda es un país que sufre las consecuencias de la colonización: el uso de una lengua ajena, la llegada de una religión diferente, la explotación de los recursos naturales en beneficio del colonizador y la imposición de usos y costumbres. A todo lo anterior hay que agregar la cercanía con el invasor, pues la distancia entre Inglaterra e Irlanda hace que la presión política, social, económica y cultural sea arrolladora. Como resultado de todo esto, la cultura irlandesa se encuentra fraccionada y puede verse en binomios: irlandés–inglés, católicos–protestantes, campesinos–comerciantes. La división social llega a su extremo durante la guerra civil irlandesa de 1922 y 1923, momento en el que familias enteras se dividen en dos bandos: a favor y en contra de la separación de Irlanda del Norte. Como resultado de esta lucha se crea el binomio Irlanda del Norte – República de Irlanda que, hasta la fecha, no deja de ser problemático.

1.3 Repercusiones del entorno en la obra

Aunque la conformación del pensamiento binario es una característica de la cultura occidental y es posible verlo en la relación intrínseca que existe entre casi todos los términos que empleamos (malo–bueno, cielo–infierno, blanco–negro); dicha conformación resulta esencial para este análisis por la relación que se establece en la obra de Beckett entre el ruido y el silencio. Por momentos el autor mantiene esta línea de pensamiento y con frecuencia la lleva a niveles extremos, hasta desestabilizarla.¹³ En casi todos los textos es posible encontrar una serie de binomios que no sólo se complementan, sino que a veces se fragmentan para dejar algunos espacios vacíos que obligan a la reflexión sobre situaciones sociales. Por ejemplo, la relación entre Pozzo y Lucky en la obra *Waiting for Godot* es una relación de poder (esclavo-amor) que en el segundo acto es trastocada. Con esto no quiero decir que se represente “literalmente” o directamente la relación del Imperio Británico con Irlanda, sino que Beckett muestra su gran capacidad de observación del ser humano y es capaz de reducir (incluso abstraer) una de las características más representativas de la convivencia humana y mostrarla a través de estos dos personajes que pueden muy bien ser un padre y un hijo o un patrón y un obrero, combinaciones que sin duda eran imágenes cotidianas en la sociedad irlandesa en la que creció el autor y en prácticamente todas las sociedades.

Beckett juega con estos binomios a lo largo de toda su obra. Por lo general, la interacción se lleva a cabo entre dos personajes; tal es el caso de *Happy Days*, y

¹³ En *The Unnamable*, por ejemplo, con frecuencia el ruido deviene en silencio y viceversa. Es frecuente que las relaciones binarias en la obra de Beckett se inviertan, se desmantelen o se disloquen.

Rough for Theatre I, entre muchas otras, e incluso cuando hay más personajes como en *Waiting for Godot* y *End game*, también aparecen pareados (Vladimir y Estragon – Pozzo y Lucky; Ham y Clov – Nagg y Nell). En las obras en las que sólo hay un personaje, con frecuencia aparece un elemento externo detonante o limitante de la acción, lo que me lleva a cuestionar la independencia del protagonista, como en *That Time* y *Eh Joe*, en las que hay una voz externa que interactúa con la cabeza y el hombre respectivamente, quienes son los personajes principales de las obras. Del mismo modo, en *Not I* todo el tiempo hay una figura que se encoge de hombros y que interrumpe a *Mouth*, obligándola a negarse a sí misma.

En la producción narrativa también es posible ver estos binomios, aunque llegan a ser más elaborados. Por ejemplo, en *Molloy* existe un binomio constituido por Molloy y su madre, quienes con frecuencia parecen fundirse; sin embargo, a lo largo de la novela todo el tiempo se hace referencia a la posición de Molloy en contraste con la de su madre. No obstante el binomio más fuerte en este texto es el de Molloy-Moran, que incluso marca la estructura doble (y doblemente ambigua) de la novela. El caso de “Assumption”, texto central en mi análisis, es más sencillo, ya que es un cuento corto escrito tempranamente en la carrera del autor, en el que tenemos al personaje principal y a la mujer que, con su llegada, detona el final de la historia. Tanto en “Assumption” como en *Not I* existe una instancia que completa el binomio, pero también en ambos casos el binomio ruido–silencio es un elemento fundamental que está presente en diferentes momentos del texto.

Casanova se refiere al uso de binomios como “coincidence of contraries”¹⁴ y lo define como una solución estética del autor para lograr la asimilación de términos disímbolos. La investigadora menciona que Beckett utiliza dos métodos para lograr esta conjunción: el primero se produce en un nivel lingüístico a través del oxímoron y el segundo es más bien de tipo conceptual; este último se explica a través de la figura del purgatorio, en la que se sintetiza un estado intermedio entre estar y no estar: “The constant toing-and-froing that characterizes Beckett’s early works is not only inscribed in the geographico-literary space it depends on, but also provides for so many ways of using cunning and finding a middle way between leaving and returning, writing and remaining silent”.¹⁵ Este estado intermedio crea la sensación de fragmentación por la ambigüedad producto del encuentro de los opuestos, que deriva en una ruptura de la continuidad de pensamiento por parte del receptor. No obstante, considero que la breve mención del uso de opuestos que hace la autora en su texto deja de lado una gran gama de matices y de posibilidades de lectura que brindan algunas de estas combinaciones, en especial el binomio ruido–silencio, quizá uno de los más trabajados por el autor, y el cual puede ser abordado desde diferentes perspectivas y en diferentes niveles del texto.

En un nivel lingüístico, la relación antinómica que se da de manera natural entre los elementos que conforman el binomio, y que se hace recurrente a través de palabras correspondientes al mismo campo semántico, cumple con la primera premisa de Casanova, quizá no como un oxímoron estrictamente, pero sí con la presencia de los opuestos en una sola idea. Por ejemplo, en *Waiting for Godot*, cuando Vladimir dice a

¹⁴ Casanova, op. cit, p. 61.

¹⁵ *Ibid*, p. 62.

Estragon “I missed you ... and at the same time I was happy. Isn't that a queer thing?”,¹⁶ se hace evidente la incongruencia de las palabras expresadas, sin embargo, es posible mantener la lógica del pensamiento en relación con el sentimiento descrito. Es decir, para resolver el conflicto se rebasa el nivel lingüístico y se toman en cuenta factores de tipo lógico. En resumen, la relación de estos elementos no es sólo de opuestos sino que, al ser utilizados en la misma oración, se crea una tensión entre ellos por la coincidencia de contrarios, lo cual genera una ruptura en la línea de pensamiento que tiene que ser resuelta a través de diferentes operaciones mentales.

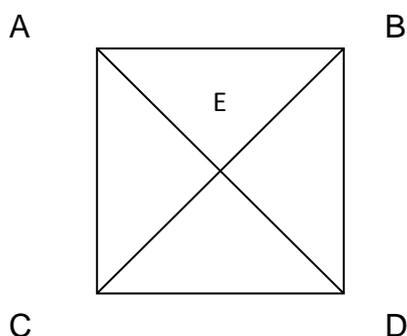
Para explicar de manera más gráfica lo anterior, tomaré un ejemplo de *Molloy* y otro de *Quad*.¹⁷ La propuesta de Casanova a nivel lingüístico me lleva a ver la relación y la tensión de los opuestos como la descripción que hace Molloy de A y B, en la que ambos llevan un trayectoria recta, llega un momento en el que se encuentran, intercambian algunas palabras, dan la vuelta hacia el sentido del que provenían y se alejan en direcciones totalmente opuestas.¹⁸ Del mismo modo, los elementos que forman los binomios se unen en una oración, manteniendo su distancia y recuperando el sentido opuesto. Lo que quiero sugerir es que la tensión (entendida como fuerzas dinámicas opuestas que se atraen, generando un doble movimiento de acercamiento y alejamiento) que tiene su origen en un nivel lingüístico es un reflejo de la tensión entre las parejas de personajes beckettianos, a menos que no sea a la inversa, y la tensión entre las duplas de personajes sea más bien el reflejo de la tensión generada por medio del lenguaje.

¹⁶ Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Samuel Beckett. *The Grove Centenary Edition III. Dramatic Works*, p. 51.

¹⁷ Obra de teatro escrita en 1981 y publicada en 1984. Descrita como obra para cuatro actores, iluminación y sonido. Cuatro figuras recorren trayectorias definidas al ritmo de música percusiva.

¹⁸ Samuel Beckett, *Trilogy*, p. 11.

Del mismo modo, el binomio formado por el ruido y el silencio, así como todas las palabras pertenecientes a los mismos campos semánticos, mantienen una relación similar a las trayectorias que Beckett describe en *Quad*. Cada uno de los actores sigue una línea que se interrumpe o cruza en el punto E; el resultado es una serie de figuras con una ruta fragmentada.¹⁹



Course 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Course 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Course 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Course 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD²⁰

Es decir, el dinamismo que se ve en la casi danza coreográfica que se establece entre los actores sirve como ejemplo para comprender la tensión entre el binomio que nos ocupa en este texto. La relación entre el silencio y el ruido (y lo mismo podríamos decir de otros binomios) no es estática y tiene varias vertientes: algunas veces la tensión llega al quiebre y es posible encontrar los elementos completamente alejados; en otras ocasiones hay una interrupción y uno corta la continuidad del otro; y en otros casos se encuentran, conviven en un instante y se alejan. Con lo anterior quiero enfatizar el

¹⁹ En la puesta en escena, los actores evitan el centro y las colisiones pero en el texto Beckett describe las trayectorias con un cruce en el centro.

²⁰ Beckett, *Quad*, *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition III. Dramatic Works*, p. 479.

carácter dinámico y hasta lúdico del binomio y abrir la puerta a las posibilidades que ofrece un acercamiento desde la perspectiva del movimiento. En este sentido demuestro que la tensión de los binomios no sólo se limita a una “coincidencia de contrarios” como lo señala Casanova, pues la relación entre ambos puede ser mucho más compleja, asimétrica y ambigua. También hay que decir que con esto demuestro que el uso de binomios no sólo se limita a un nivel lingüístico y a otro conceptual, sino que va más allá al trabajarlos en un nivel espacial y temporal, propios del teatro. Estos son los matices que antes señalé y que considero que Casanova no toma en cuenta, quizás por el hecho de no incluir el teatro de Beckett.

Ahora bien, en “Assumption”, el ruido y el silencio son nombrados de manera explícita, por el contrario, en *Not I* el ruido y el silencio están presentes de forma tácita en la falta de comunicación de *Mouth* y en el incesante *buzzing*. Lo anterior conduce mi lectura al otro nivel en el que quiero analizar este binomio, que es la presencia sonora de estos elementos en los textos, es decir, el ruido provocado a través de las palabras y los momentos en que los silencios se hacen presentes a falta de éstas. En el cuento y en la obra de teatro es posible encontrar momentos en los que hay ruido, no sólo a nivel textual sino de manera sonora. Lo anterior se logra por medio de onomatopeyas y aliteraciones que en conjunto logran dar un ritmo al texto y consiguen enfatizar la importancia del binomio, además de mantener la relación de fragmentación ya mencionada. De cualquier forma no puedo ignorar el hecho de que Beckett haya mencionado, no sin una buena dosis de ironía, que él se hacía responsable de la musicalidad de sus textos y de nada más. Esto lo dijo justamente para evitar que sus obras o textos fueran interpretados únicamente siguiendo las “intenciones del autor”, lo

cual podría limitar las posibles (y múltiples) interpretaciones de los lectores-espectadores.

Por último quiero decir que la paradoja es el elemento por medio del cual revisaré la forma en que el binomio silencio–ruido establece esta relación de tensión que ya es en sí paradójica, y que coadyuva al proyecto beckettiano de una literatura abstracta que invariablemente será fragmentada. Definir la paradoja como figura retórica es una labor de complejidad considerable que ha dado lugar a una gran cantidad de escritos con diferentes visiones y propuestas. Es por esta razón que utilizaré esencialmente a dos autores que comparten algunos puntos de vista en cuanto al concepto y que se complementan ofreciendo diferentes clasificaciones de la figura: Helena Beristáin y Rolf Breuer. Como lo voy a ver en el primer capítulo, mientras que Beristáin da una definición muy concreta que permite un primer acercamiento para clarificar el campo de trabajo, Breuer escribe un ensayo en el que propone una clasificación de los tres tipos de paradoja que él considera más recurrentes en Beckett.

Omití una gran cantidad de artículos relacionados con la paradoja, porque no se referían a la figura de manera lingüística. Sin embargo, en la mayoría de los artículos que encontré se puede establecer una coincidencia entre la paradoja y la fragmentación, como es el caso de Neal Norrik,²¹ quien establece tres tipos de proceso mental para resolver las paradojas: la separación de los marcos de referencia, donde una misma situación es puesta bajo la luz de dos puntos de vista opuestos; la mediación de términos, donde se encuentra el punto intermedio entre dos opuestos; y

²¹ Neal Norrik. "How Paradox Means," *Poetics Today* 10,p 551.

la sustitución de un término para hacer sentido, donde una de las partes de la paradoja representa un elemento diferente.

El hecho de que sea necesario llevar a cabo un tipo de pensamiento diferente durante la lectura implica necesariamente un rompimiento de la continuidad, que se traduce en la fragmentación. A través del uso de la paradoja en la obra de Beckett, el lector es forzado a realizar este ejercicio lógico que lleva a la experiencia de observar el mundo desde una perspectiva nueva. Es a su vez paradójico que la figura retórica se resuelva y cobre sentido a pesar de que una propuesta del autor es la imposibilidad de comunicación a través del lenguaje.

2. Análisis

2.1 Paradoja

La paradoja es una figura retórica que se utiliza de manera frecuente en el discurso coloquial, en expresiones en las que aparentemente hay una contradicción y que, a pesar de esto, consiguen dar un significado coherente al receptor. En el *Diccionario de Retórica y Poética* Beristáin define la paradoja como:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra –razón por la que los franceses suelen describirla como “opinión contraria a la opinión” – pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.²²

La misma Beristáin enfatiza que un elemento importante de la paradoja es que no se limita a una contradicción a nivel semántico, sino que también presenta una contraposición de contextos que logra un efecto de “intenso extrañamiento”. Asimismo, Rolf Breuer en su texto *Paradox in Beckett*, define la paradoja en términos similares a los de Beristáin, y agrega una clasificación de las que considera más recurrentes en la obra de Beckett.

Breuer menciona primero las paradojas que denomina comunes, que son las que aparecen de manera recurrente en el uso cotidiano de la lengua, como sería la expresión: “Ya nadie va a ese lugar, está siempre lleno de gente”. El segundo tipo corresponde a las antinomias, que define de la siguiente forma: “statements that contradict each other but can both be logically derived from accepted premises, in other

²² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 387.

words, are both true”.²³ El ejemplo que el autor utiliza para clarificar su definición es la paradoja del mentiroso, elaborada por Eubulides de Mileto,²⁴ sin embargo, el autor lleva su reflexión a un nivel más complejo, y señala que las paradojas antinómicas en Beckett son el resultado de una confusión o fusión de niveles lógicos. Para explicar este punto, Breuer utiliza el prefijo *meta* y lo relaciona con la literatura: el objeto (*literature*) y el meta-objeto (*literature about literature*), es decir, la literatura es un elemento que se refleja en sí mismo, se explica a sí mismo o se confunde consigo mismo. Considero que el mejor ejemplo de este tipo de paradoja en la producción beckettiana lo encontramos en *Krapp's Last Tape*, obra en la que el Krapp del escenario escucha a un Krapp más joven en la grabadora, quien a su vez está hablando de un Krapp aún más joven. La obra presenta el mismo elemento en diferentes momentos que se conjuntan en el escenario y que además se reproduce a sí mismo, dando un ejemplo de recursividad y de reflexividad.

Breuer dice que la recursividad, la reflexividad y la negatividad son los medios a través de los cuales Beckett busca llegar al objetivo de su metaficción, que es la autogeneración de la literatura. Si bien los tres elementos son considerados fundamentales en la obra del autor, para los fines de mi tesina pondré especial atención en la recursividad, debido a que se relaciona directamente con la paradoja y quizás hasta con la fragmentación y la abstracción. Una forma de entender la recursividad es a través de la imagen de las cajas chinas o por medio de estructuras circulares que se reproducen a sí mismas, como Krapp: es él quien graba las cintas y a

²³ Rolf Breuer, “Paradox in Beckett,” *The Modern Language Review*. p. 569.

²⁴ Un cretense dice que todos los cretenses mienten. Por lo tanto, él miente y si miente la premisa es verdadera. El resultado es que las dos son ciertas.

la vez quien las escucha. Otro ejemplo de recursividad surge cuando un mismo elemento es causa y consecuencia, como en el caso de *Mouth*, quien se queja del ruido (*buzzing*), que es causado por su propia verborrea. Este tipo de recursividad, tanto en *Not I* como en *Krapp's Last Tape*, produce un desdoblamiento del personaje, que podemos interpretar como una fragmentación del ser.

El tercer y último tipo de paradojas son las que Breuer denomina de acción y realidad, y que consisten en la incongruencia entre las acciones y el discurso. El ejemplo que utiliza es la estrategia mundial de armamento nuclear: "Nuclear weapons are so devastating that they must never be used; in order that they do not have to be used, however, the enemy must be made to believe that one would indeed use them in order to avoid defeat."²⁵. En este caso se ve una clara contradicción entre las acciones (tener armas nucleares) y el objetivo (no usarlas). Breuer complementa su clasificación y afirma que la base de este tipo de paradojas es la coincidencia de los opuestos, tales como: *end-begin, tears and laughter, non-being and being, absence-presence y silence – words*.

Para explicar una de las formas en que estos elementos se conjuntan, Breuer utiliza (y aquí debo recordar a Casanova) el término '*coincidentia oppositorum*' que es una forma antigua de explicar la existencia de Dios. Este concepto retoma la idea de fusión más que la de conjunción, ya que propone que Dios es un resultado último, una síntesis; por lo tanto, el término no se refiere a una simple unión de elementos, sino a la fusión de éstos que da origen a uno nuevo. Para ejemplificar lo anterior en Beckett, Casanova y Breuer coinciden en utilizar el mismo ejemplo, aunque no el mismo

²⁵ Rolf Breuer, "Paradox in Beckett", p. 560.

concepto.²⁶ La cita proviene del ensayo “Dante ... Bruno. Vico .. Joyce”, en la que Beckett dice que el mundo es realmente El purgatorio: un lugar intermedio, indefinido, que resulta de la coincidencia del cielo y el infierno, es decir, es el producto ambiguo de la fragmentación de los dos grandes enteros que se fusionan en un término abstracto, del mismo modo en que la obra de Beckett se fragmenta para después convertirse en una literatura abstracta.

Se puede decir que las definiciones de Beristáin y Breuer son complementarias y dan una clara explicación teórica de la paradoja y sus variantes; sin embargo, ninguno de los dos aborda la relación de la figura con algún género literario, es decir, ninguno de los autores considera que la paradoja sea un elemento intrínsecamente relacionado con el texto dramático o con algún otro tipo de texto literario. Si bien esta mención pudiera no ser necesaria para mi investigación, considero importante señalar que, en las definiciones de paradoja del *Penguin Dictionary of Literary Terms*²⁷ o en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*,²⁸ sí se hace referencia a este punto. En ambos textos se menciona que pese a que la paradoja no es exclusiva de un género, sí se le considera central para la poesía y el teatro del absurdo. Es importante señalar que Beckett ha sido catalogado con frecuencia como uno de los grandes representantes del teatro del absurdo, por lo que no resulta extraño definir su trabajo

²⁶ Considero que la clasificación que hace Breuer de la paradoja y el planteamiento que utiliza como marco no se contraponen a la propuesta de Casanova, sino que más bien se complementan, ya que ambos consideran que la obra de Beckett tiene un objetivo estético y cada uno, desde su estudio personal, busca la forma en que el autor consigue llegar a éste. A pesar de que existe una coincidencia en las propuestas de ambos críticos, es importante mencionar que los conceptos por medio de los que ejemplifican sus explicaciones no son los mismos.

²⁷ J.A Cuddon, *Penguin Dictionary of Literary Terms*, p. 876.

²⁸ Alex Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 634.

aquí como paradójico. No obstante, me ceñiré a las opiniones de Casanova y Badiou,²⁹ entre otros, quienes señalan que la obra beckettiana se encuentra muy alejada de las propuestas de dicha corriente y enfocan sus análisis en el estudio de la obra del autor como proyecto artístico. Una de las razones para no ahondar en este punto, aparte de las cuestiones de espacio, es que una de las premisas sobre las que se construye esta tesina es entender la producción del autor como un todo, subrayando el diálogo entre narrativa y drama, y analizar a Beckett como miembro del teatro del absurdo me llevaría a omitir su producción narrativa. Por lo anterior, no me adentraré en este tema del teatro del absurdo que tantos textos críticos ha generado en pro y en contra. Seguiré mi análisis enfocada en las cuestiones específicas de la paradoja, pues considero que es un tema que permite explorar la obra de Beckett, sin encajonarla en una sola categoría que limite la pluralidad de interpretaciones que se siguen generando día con día.

El primer elemento paradójico y de fragmentación que encuentro, tanto en el cuento como en la obra de teatro, es la ruptura del proceso natural de comprensión. Este efecto se crea debido a que ninguno de los dos títulos brinda información suficiente como para activar ningún conocimiento previo; el resultado es una gran expectativa que va más acompañada de curiosidad que de prejuicio. La ambigüedad de ambos títulos radica en la paradoja que cada uno de ellos encierra y que ocupará las siguientes líneas de este análisis.

²⁹ En el libro *Dissymetries On Beckett* se hace una revisión de las reflexiones que el filósofo y escritor Alain Badiou hace sobre Beckett.

En el caso de “Assumption”, desde el título mismo es posible ver que la ambigüedad proviene de la falta de contexto para ubicar el término. La palabra *assumption* puede ser definida de la siguiente forma: “a belief or feeling that something is true or that something will happen, although there is no proof”,³⁰ es decir, hay premisas que se toman por ciertas de manera tácita. Un ejemplo de esto es justamente el proceso que lleva a cabo alguien que va a comenzar a leer: en el momento en que se lee el título se da por sentado que lo que hay en el texto está relacionado con las palabras, los nombres o las cuestiones mencionadas en éste y se construye, de manera casi automática, un imaginario relacionado con los elementos mencionados. Sin embargo, la paradoja, en el caso de este cuento, se encuentra en que el título del texto hace referencia a este proceso cognitivo previo a la lectura y al mismo tiempo evita que éste se lleve a cabo de manera eficiente. El resultado es la fragmentación del proceso de lectura a través de un término abstracto (porque no encuentra ni significado ni referente claro) que va a generar una sensación de ambigüedad. Habría entonces que preguntarse hasta qué punto las paradojas son un medio clave para lograr la literatura abstracta.

En *Not I*, la paradoja es más evidente, ya que el decir “no yo” conlleva la forzosa presencia de un “yo” para poder negarse a sí mismo, es decir, hay una función reflexiva. En la misma negación se encuentra la afirmación, ya que la premisa negativa de inexistencia la emite el sujeto existente en primera persona. En este caso, el título es un reflejo de lo que ocurre a lo largo de toda la obra de teatro, en la que *Mouth* evita aceptar que la historia que cuenta es la propia y se niega a sí misma todo el tiempo.

³⁰ *Oxford Dictionary of Advanced Learners*. p.63.

Así como cada uno de los títulos encierra una paradoja que trabaja en función de su texto específico, ambos cumplen con la paradójica función de anticipar al receptor, lector o espectador lo que va a encontrar. La escueta información que dan los títulos es recíproca con los breves datos que encontrará el lector/espectador en cada una de las historias; por lo tanto, se puede decir que los títulos son abstractos y congruentes con lo que será la experiencia del texto a pesar de ser en sí mismos paradójicos.

2.1.1 “Assumption”

“Assumption” es el primer cuento de Beckett publicado en junio de 1929 en la revista *Transition*. Es importante resaltar el lugar que ocupa este texto en la vasta producción artística del autor, ya que desde este momento temprano muestra una madurez conceptual muy definida y trabaja a partir de las preocupaciones que me interesan en esta tesina que, como mencioné en la introducción, son: la imposibilidad del lenguaje como medio de comunicación, la necesidad de comunicarse aunque se esté destinado a fracasar (*the theory of failure*), las imágenes que el mismo Beckett denominó *obsessional* y la fragmentación, las cuales se mantendrán a lo largo de toda su obra.

El cuento inicia con una frase que puede ser considerada paradójica y que sirve como indicador del tipo de lectura que se necesitará a lo largo del texto: “HE COULD HAVE shouted and could not”.³¹ La primera parte de la expresión presenta una posibilidad irreal en pasado, algo que no ocurrió, y en la segunda parte encontramos dos lecturas: una de ellas es la negación de la posibilidad como un hecho consumado,

³¹ Samuel Beckett. “Assumption” *Samuel Beckett the Complete Short Prose 1929-1989* p.3. En adelante utilizaré la misma edición del texto por lo que el número de página aparecerá entre paréntesis después de la cita.

y la otra es la negación en el mismo tono de probabilidad. No hay elementos que permitan deducir qué lectura se puede aplicar al texto; sin embargo, el efecto de ambigüedad que logra el autor obliga al lector a releer la oración e intentar entenderla.³² Este efecto es inherente a la paradoja que se repite a lo largo de la breve lectura; por lo tanto, se puede decir que el inicio presenta el tono ambiguo del texto y la idea de duplicidad o de binomio.

Pero esta duplicidad también podemos encontrarla en las dos instancias narrativas del cuento: un narrador omnisciente y una voz disruptiva que podría identificarse con el “autor” realizando un “ejercicio” de autorreflexión literaria, esto a pesar de la brevedad del texto. Uno de los efectos que se produce con esta combinación consiste en la ruptura del pacto de verosimilitud, la cual es sumamente frecuente en la narrativa posmoderna, lo que le permite al autor introducir sus preocupaciones estéticas en un texto cuyo público receptor por excelencia podría ser una cierta élite literaria de la época.³³

Me detendré entonces un momento en el análisis del narrador para pasar después a ciertas reflexiones en torno a las interrupciones del autor. Beckett utiliza la voz de un narrador omnisciente para contar la historia de un personaje cuyo nombre no se menciona en el cuento y al que sólo se refiere con el pronombre *He*. Ésta es una estrategia narrativa que coadyuva a crear una historia fragmentada, ya que la

³² John Pilling. “Beckett’s English Fiction” “The sentence in question acts as a kind of call to attention, or as an invitation, not easily avoided, to the reader to re-read and unscramble it; its very brevity seems to conspire in this miniature drama of pre-emptive activity”. p.45.

³³ Si recordamos que el cuento fue publicado en la revista *Transition*, en donde se publicaron textos surrealistas y dadaístas con la idea de brindar espacios aptos para la experimentación literaria, podemos notar cómo Beckett parece anticipar ciertas características estéticas que serán más frecuentes hacia finales del siglo XX, incluyendo esta idea de una literatura autorreflexiva que, en este contexto, ya he relacionado a través del trabajo de Casanova con el concepto de abstracción.

información es filtrada de acuerdo a las necesidades del proyecto del autor.³⁴ El elemento clave para lograr este efecto es la falta de confiabilidad del narrador del cuento, el cual subvierte una de las características atribuidas al narrador heterodiegético que según Pimentel es: “[el narrador que] conoce la historia en su totalidad, o bien que es él quien la ha inventado. No se nos ocurre preguntar cómo supo lo que nos relata porque se da como presupuesto que el narrador conoce la historia, y que su propósito es dárnosla a conocer”.³⁵ Sin embargo, en “Assumption” es indispensable cuestionar al narrador y preguntar si acaso en realidad da toda la información, y si verdaderamente la intención es que sepamos lo que pasa. La duda que propongo tiene su origen en las premisas de la teoría del fracaso de Beckett, en las que establece que todo intento por comunicar está destinado a fracasar, de la misma forma en la que todos sus personajes están destinados a un tipo bastante particular de ignorancia. Considero que la figura del narrador que intenta comunicar una historia y que recurre a una segunda instancia narrativa, como si necesitara aclarar puntos, es un ejemplo de la preocupación de Beckett por la imposibilidad de comunicar con el lenguaje, y por ende por la imposibilidad de saber.

Para comprender mejor al narrador del cuento, es pertinente mencionar la figura del “authorial narrator” que propone Franz Stanzel opuesta a la idea del “figural narrator”:

Stanzel’s terms have the advantage of more neutral coloring: they suggest a narrator who functions above and outside his creations, like an author, employing an external perspective (authorial), or a narration focused on and reflecting internally upon individual figures (figural). [...]

³⁴ Es importante recordar que toda la obra de Beckett es considerada por Casanova como un proyecto estético con un objetivo definido.

³⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI, 2002. p. 144.

In the *authorial narrative situation*, the narrator exists outside the story world of the characters and possesses capacities consistent with an external perspective – the narrator can offer panoramic descriptions and observations about events occurring simultaneously in the story world.³⁶

Además de las características que propone Stanzel, el narrador en “Assumption” da paso a una segunda voz que introduce reflexiones filosóficas y valores estéticos que lo acercan a la figura del “autor”. Estas reflexiones aparecen generando rupturas en el hilo narrativo, haciendo que el lector sea partícipe de la digresión. Lo anterior se logra por medio del uso del pronombre “We” que obliga al lector a situarse dentro del texto y logra así una complicidad entre el lector y el narrador, así como con las propuestas estéticas y filosóficas del autor:

To avoid the expansion of the commonplace is not enough; the highest art reduces significance in order to obtain that inexplicable bombshell perfection. Before no supreme manifestation of Beauty do we proceed comfortably up a staircase of sensation, and sit down mildly on the topmost stair to digest our gratification: such is the pleasure of Prettiness. We are taken up bodily and pitched breathless on the peak of a sheer crag: which is the pain of Beauty. [...] ³⁷.

En la cita anterior se aprecia cómo, con el uso del pronombre, se fragmenta la objetividad del narrador, ya que el “We” indefinido hace del lector un sujeto implícito. El narrador se coloca así al mismo nivel del receptor, y con ello pierde la posición privilegiada que aparentaba tener al principio de la narración. Nuestro narrador completa este cambio de manera contundente diciendo: “But we must be careful not to imply that the least apostolic fervor coloured what was at its worst the purely utilitarian contrivance of a man who wished to gain himself a hearing and at its best an amused

³⁶ Franz Stanzel en Suzanne Keen, *Narrative Form*, Nueva York: Palgrave Mcmillan, 2003. p.39.

³⁷ Beckett, “Assumption”, p.4.

experiment in applied psychology”.³⁸ Una vez que la veracidad del narrador queda reducida, se refuerza la relación de complicidad con el lector que coadyuva a la ambigüedad del texto.

El narrador del cuento es en sí mismo un elemento paradójico, ya que siendo un narrador que aparentemente tiene acceso a toda la historia, no elabora descripciones completas del personaje, del espacio o de los acontecimientos;³⁹ la mayor parte de las características de estos elementos son narradas por medio de símiles o metáforas con referencias eruditas, que obligan al lector a detenerse y tratar de equilibrar los espacios semánticos y ajustarlos a la lectura, por ejemplo: “This whispering down, like all explosive feats of the kind, was as the apogee of a Vimy Light’s parabola, commanding undeserved attention because of its sudden brilliance.” En estas líneas el narrador asemeja el acto de acallar los sonidos con el término “Vimy Light’s parabola”, el cual es completamente ambiguo. En *The Grove Companion to Samuel Beckett* aparece la siguiente propuesta de interpretación:

Vimy Light: in “**Assumption**” (3), the apogee of a parabola commanding undeserved attention because of its brilliance. Correctly, the Very Light, a distress flare (1877) named after Edward W. Very (1847-1910), U.S. admiral and inventor. The Vimy Ridge above Arras was the scene during World War I of an offensive (April 1917) in which many Canadian troops were slaughtered. SB is either confused or ironic (consider “bombshell perfection”[4]).⁴⁰

En esta cita encontramos un término relativo a un movimiento mezclado con referentes históricos que realmente no sirven para aclarar la idea, y que hacen que el elemento

³⁸ *Idem.*

³⁹ Esta aparente deficiencia del narrador, que también puede llamar fracaso, paradoja o ambigüedad dependiendo del contexto, será mucho más evidente y radical en los narradores de los tres textos de la Trilogía: *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*, ya que aceptarán frecuentemente que no saben un fin de detalles de la historia, incluso de sus propias historias,.

⁴⁰ Ackerly y Gontarsky, *The Grove Companion to Samuel Beckett*. P. 607.

comparado quede con una descripción vacía, ambigua e inaprehensible. Es así como el carácter paradójico de la narración se encuentra en la figura de un narrador omnisciente que no logra cumplir con la expectativa⁴¹ del lector, ya que a pesar de dar elementos que parecieran ser descriptivos, no proporciona la información que se esperaría, dada la filiación genérica del texto.

En resumen, el narrador presenta características particulares: suscita dudas en el lector al recurrir a una voz narrativa diferente de la principal, generando al mismo tiempo la autorreflexión literaria; promueve la ambigüedad a través de la descripción mínima y abstracta del espacio, el tiempo y las características de los personajes; limita la identificación del lector a través de una focalización sin cambio. Es decir, el narrador es el único filtro que tiene la historia entre el personaje y el lector. Es por eso que el narrador es un elemento indispensable en este análisis para definir este texto como fragmentado y ambiguo.

En cuanto a la voz autoral que se inserta en el discurso del narrador, es posible vislumbrar a través de la metáfora dos de las preocupaciones del autor: la primera es la idea de abstracción, que me lleva a retomar la propuesta de Casanova, y la segunda es el concepto de belleza. En la serie de diálogos que se suceden entre George Duthuit y Beckett, este último plantea la importancia de hacer que la literatura llegue al mismo nivel de abstracción que la pintura, idea que nos remite sin lugar a dudas a las primeras líneas de esta intromisión en el cuento: "To avoid the expansion of common place is not enough; the highest art reduces significance in order to obtain that inexplicable

⁴¹ Expectativa que no encontrará nunca en la obra de Beckett no horizonte ni reposo. En este sentido una vez más este cuento parece iniciar otra de las características de la obra beckettiana.

bombshell perfection.”(4). La metáfora con la que la voz autoral cierra me lleva al campo semántico de la destrucción, de los espacios reducidos o destruidos, como serán los escenarios de obras como *Happy Days* y *Rough for Theatre*. Esta misma cita sugiere que la abstracción como parte de un arte “superior” es verdaderamente un objetivo en la construcción de las obras de Beckett. En la segunda parte de esta reflexión se presenta la diferencia entre *Prettiness* y *Beauty*;⁴² el primero se presenta como la sensación de gratificación que se consigue al llegar a la parte alta de una escalera y sentarse a disfrutar. El segundo término evoca el ser proyectado hasta la cima de un risco y quedar sin aliento. En este concepto el autor incluye la idea de dolor, pues para él *Beauty* (la belleza) va acompañada de dolor. Es, pues, a través de la voz autoral que se hacen presentes las preocupaciones estéticas de Beckett en la narración de una historia abstracta y fragmentada que es congruente con las ideas expuestas. Es así como nuevamente tenemos un efecto de autorreflexividad: la historia contiene premisas estéticas que aplica a su estructura, como si fuera una caja china.

Otro elemento que, a pesar de estar casi ausente y ser mínimamente descrito, es relevante para la construcción del texto, y para mi análisis, es el espacio. Los espacios físicos que aparecen en la narración son tres: un *loft*, un restaurante o lugar de reunión y el cuarto de *He*. Si bien estos lugares no tienen abundantes detalles que permitan formar una idea clara del lugar geográfico en el que se encuentran o del

⁴² Mantuve el uso de los términos en inglés ya que la traducción podría generar tonos que no corresponden al original.

entorno, sí es posible crear una imagen gracias al proceso de iconización⁴³ que Beckett aprovecha para crear espacios ambiguos que carecen de particularización.

El primer espacio es un *loft*, lugar en el que se coloca el órgano en una iglesia y, dada la presencia de un organista, deduzco que ésta es la descripción más acertada.⁴⁴ Los recintos eclesiásticos se describen con poca luz; por lo general la iluminación proviene de velas o de luz natural filtrada por vitrales; son silenciosos con algunos susurros y ecos en el entorno, además de tener una connotación mística. Esta imagen es completamente icónica, ya que no hay ninguna descripción específica y se construye a través de las imágenes preconcebidas por el bagaje cultural del lector. El mismo sistema es el que crea la imagen del cuarto de *He*, que se construye en tres oraciones: “In the silence of his room he was afraid” (4), “Meanwhile that flesh – locked sea of silence achieved a miserable consummation in driblets of sound”(5) y “He was listening in the dusk”(5). Sabemos que la habitación está a media luz, en silencio y que en ese silencio hay algunos sonidos; además se puede entender que el cuarto es para *He* una especie de santuario, un refugio, lo que hace que la imagen sea casi un espejo del *loft*.

El restaurante es un espacio casi inexistente, ya que sabemos de él únicamente por la mención que se hace de las mesas. Infiero que es un restaurante, ya que el texto nos dice que hay ruido y una conversación especialmente escandalosa que atrae la atención de *He*. Este espacio pareciera funcionar como el opuesto de los dos

⁴³ La iconización se encarga “de las figuras ya constituidas, las dota de atributos [investissements] particularizantes susceptibles de producir la ilusión referencial”, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 30.

⁴⁴ Esta acepción podría refutarse por la presencia del bufón, sin embargo, los otros elementos del entorno se adaptan a la descripción.

previamente mencionados: se entiende como un lugar con ruido y quizás con luz, lo cual se infiere a partir de la descripción en la que para acallar la conversación, el personaje utiliza una serie de movimientos y gestos. Esto evidencia que la visibilidad no es un problema en el entorno. Este espacio es el más abstracto y permite ver la disposición espacial nuevamente en binomios.

El contraste entre el ambiente del *loft* y del cuarto de *He*, que es semejante y enfatiza la dualidad silencio-oscuridad, y el del restaurante, que encierra la dupla ruido-luz, permite que el cuento mantenga la construcción de binomios opuestos. El resultado de esta duplicidad es que los espacios se constituyen en imágenes fragmentadas que impiden establecer una relación espacio-tiempo clara, y esta ambigüedad deja al lector sin referente de realidad. En todo caso resulta bastante original “describir” (si es que le podemos llamar a estas características descriptivas) los espacios, ya no a través de adjetivos, contornos, muebles, medidas, sino a través del ruido y del silencio. Del mismo modo en que no hay elementos para ubicar la historia de manera geográfica, tampoco hay forma de establecer un marco temporal, lo que hace que el cuento tenga un desplazamiento regido por los referentes del lector. Este último elemento refuerza la ambigüedad del texto, que no tiene ningún punto de anclaje, haciéndolo atemporal y ubicuo. De la misma forma en que el narrador y el autor “fracasan” al no poder construir una historia convencional, el lector también lo hace.

Así como el narrador resulta ser paradójico, los espacios inasequibles y el tiempo indefinido, el protagonista no escapa a los caprichos del autor y se presenta como un elemento paradójico y complejo. Lo anterior se puede ver desde la primera aparición del personaje que inicia con una comparación que se va complementando, y

que crea la imagen de un hombre que no es espontáneo, que no se puede enfrentar a cambios abruptos en ciertos patrones y que no incursiona en discusiones absurdas. En términos generales, se puede decir que es un hombre promedio a pesar de que el tono de la narración es más bien de carácter culto. Al concluir el párrafo, encontramos que el símil propuesto se niega y resulta que *He* no es una persona común, aunque su voz sí lo es.

He spoke little, and almost huskily, with the low voice timidity of a man who shrinks from argument, who can reply confidently to Pawn to King's fourth, but whose faculties are frozen into bewildered suspension by Pawn to Rook's third, of the unhappy listener who will not face a clash with the vulgar, *uncultivated*, terribly clear and personal ideas of the unread intelligencia. He indeed was no such a man, but his voice was of such a man.(3).

En este caso, la paradoja (que no está exenta de ironía) se encuentra en la incongruencia entre la imagen del personaje y su voz. Hasta este punto, la imagen de *He* queda definida por la afirmación de que no es lo que se nos ha descrito. Sin embargo, más adelante se retoma la imagen inicial y se desarrolla al personaje en congruencia con lo que se supone no es. Un ejemplo de esto es cuando se menciona que *He* se encuentra con mucho miedo, escondido en su cuarto, ocultándose del sonido.

La presentación paradójica del personaje lleva a una fragmentación en la percepción del lector y crea una idea ambigua de *He*. Es decir, el movimiento que resulta de construir una imagen (el hombre promedio), negarla y retomarla en los eventos posteriores, deja al lector frente a un personaje fragmentado que no se llega a desarrollar ni a definir completamente, debido a que no hay, en la narración, elementos

que permitan ubicarlo en un grupo racial, de edad o social. Como resultado, tenemos un personaje hasta cierto punto abstracto.

La descripción de *He* se construye a través de la combinación de un tono culto y un elemento descrito que refracta el carácter del protagonista. La primera imagen logra la confrontación de estos elementos con el uso del sistema de anotación descriptivo del ajedrez: la primera jugada que se describe es una apertura común, a la que la refracción del personaje responde con seguridad; sin embargo, la segunda es menos usual y no la puede contestar. Con lo anterior, inferimos que existe una cierta incomodidad en situaciones inesperadas y también intuimos que el lector ideal debe tener conocimientos del juego para entender dicha imagen del personaje. La combinación entre el tono culto y el tono coloquial que también se convertirá en una constante de la obra se hace más evidente en las siguientes líneas: "... of the unhappy listener who will not face a clash with the vulgar, uncultivated, terribly clear and personal ideas of the unread intelligenzia"(3).

Otro elemento que coadyuva a la creación de este contraste es la construcción lingüística de la descripción, ya que se compone de varias oraciones subordinadas que hacen que el elemento descrito se aleje de su primera imagen para cerrar con una paradoja: "He indeed was not such a man, but his voice was of such a man"(3). Finalmente, tenemos una imagen del personaje: *He* no es congruente con su voz y tiene una característica que lo hace excepcional: puede hacer que una conversación ruidosa se acalle a distancia. Esta habilidad se explica a través de una serie de metáforas que la ubican al mismo nivel de una obra de arte y, por consiguiente, hacen de *He* un artista. La descripción de la capacidad de *He* se mueve de un campo

semántico a otro (el del movimiento, el bélico y el del arte), del mismo modo en el que la descripción del personaje se mueve entre dos tonos.

Para referirse a la habilidad de *He*, se utiliza el término *whispering down* y en la primera referencia se hace un símil con un término ambiguo: “Vimy Light’s parabola”⁴⁵ En esta primera etapa encuentro dos referencias al campo semántico de movimiento: “down” y “parabola”; estos términos son en principio contrarios, ya que la trayectoria ascendente inicial de la parábola es opuesta a “down”. En el campo de la física, “parábola” se entiende como la combinación de dos movimientos rectilíneos uniformemente acelerados uno hacia arriba con una trayectoria horizontal y el segundo producido por la gravedad.⁴⁶ Se puede decir que existe una semejanza con la imagen de A y B⁴⁷ en *Molloy*, en la que ambos movimientos contrarios se encuentran en un punto. La otra parte del símil, el “Vimy Light’s”, corresponde más bien al campo semántico de una batalla, por la referencia histórica, y se complementa con la palabra *explosive*, con lo que crea una imagen bélica. Ambos términos se funden, ya que Vimy es un punto alto recuperado por los canadienses desde una posición inferior, lo que asemeja el movimiento parabólico antes descrito. Nuevamente es posible ver una breve unión de elementos que hacen que la imagen nunca quede ni clara ni estable, pero que sí deja una abstracción en el lector.

El desarrollo de la idea de arte se introduce con la descripción de los gestos de *He* – “smiles artistically suppressed”(3) – y enseguida regresa al campo de la guerra con términos como *conflict*, *fiercely* y *combatant*. El uso de estas palabras crea una

⁴⁵ Véase la introducción, p.27.

⁴⁶ <http://www.sc.ehu.es/sbweb/fisica/cinematica/parabolico/parabolico.htm> 09/09/12

⁴⁷ Véase la introducción, p.13

sensación de crecimiento progresivo que culmina con un relajamiento abrupto: “Then, when his work has been done and an angry lull was imminent, he whispered.”(4). Esta especie de parábola, en la que el autor eleva la tensión del texto a través de la semántica hasta un punto cumbre y la deja caer, es similar al efecto que logra la paradoja con la expectativa del lector. En las siguientes líneas se desarrolla el símil con el artista:

As with all artists, this casting of an effect in the teeth of his audience was the least difficult part of his business; he had been working hard for the last half-hour, and no one had seen him; that long chain of inspired gesture had been absorbed unconsciously by every being within the wide orbit of his control, and accepted as normal and spontaneous.(4)

Esta idea de arte yuxtapuesta con un ambiente bélico hace referencia a la idea de la guerra como arte; de esta combinación de elementos surge un refuerzo de la dualidad que lleva a la fragmentación del personaje. En resumen, el lenguaje complejo en estructura y con campos semánticos diversos es opuesto a la característica que describe, lo cual es una constante en la obra de Beckett, en donde con frecuencia fluctuamos entre el conocimiento y la ignorancia, entre el saber y el no saber.

La descripción del personaje es en sí una paradoja recursiva, ya que tanto su estructura como su contenido son paradójicos; no sabemos si la personalidad del personaje hace que la estructura del texto sea paradójica o si la estructura del texto es la que hace que el personaje sea paradójico. Esta doble estructura puede ser vista como una caja china formada por dos paradojas, contenida una dentro de la otra, que se unen en una idea en diferentes niveles del texto. El contraste de estas paradojas no sólo contribuye a la creación de un personaje casi inaprehensible, sino que también da

un tono irónico a la narración que se mantendrá a lo largo de todo el texto, y que permitirá al lector suavizar la complejidad del mismo.

La ardua descripción de la cualidad casi artística de *He* para acallar una discusión pone de manifiesto la molestia que le causa el ruido y el gran esfuerzo que hace para desaparecer los sonidos exteriores; sin embargo, paradójicamente, pareciera que el verdadero problema se encuentra en su interior. En la siguiente cita se puede entender que el elemento causante de su temor se presentará a través del sonido, utilizando como vía de liberación un grito: “In the silence of his room he was afraid, afraid of that wild rebellious surge that aspired violently towards realization in sound. He felt its implacable caged resentment, its longing to be released in one splendid drunken scream and fused with the cosmic discord.”(4). Algunas líneas más adelante, este grito es retenido a toda costa, aun y cuando esto causa sufrimiento. “[...] he dreaded lest his prisoner should escape, he longed that it might scape; it tore at his throat and he choked it back in dread and sorrow.”(5). Estas dos citas tienen en común que *He* retiene a su prisionero (el sonido) en la garganta. Por lo anterior, deduzco que el ruido que lo atormenta no es sólo el que se encuentra en su entorno, ya que está en el silencio de su habitación, es decir, el sonido también se encuentra dentro del personaje. El efecto de esta paradoja es que desplaza el origen del sonido, generando una fragmentación en la percepción del elemento intrusivo y permite que el lector se mueva entre los sonidos ambientales, los causados por la mujer y hasta los que no existen pero que están latentes en *He*.

Ya hemos visto cómo Beckett, a través de las paradojas, fragmenta la personalidad del personaje principal y el origen del sonido, puesto que no sólo es

externo, sino también interno; ahora es el turno de ver la forma en que logra este mismo efecto en la continuidad del silencio. Sabemos que He se encuentra en el silencio de su habitación, y lo entendemos como tal, hasta que llegamos a las líneas en las que se describe el entorno: “Meanwhile that flesh-locked sea of silence⁴⁸ achieved a miserable consummation in driblets of sound, as each falling leaf saps the painful vigor of a tree in a cruelly windless autumn.”(5). La primera paradoja que encuentro es el contraste entre *sea of silence* y *driblets of sound*. Estos términos son en esencia opuestos; sin embargo, Beckett los utiliza para generar una tensión en la que pareciera que se juntan los términos sin llegar a una fusión y que pueden convivir en este momento del texto, pese a su contradicción. El silencio, que pareciera ser inmenso, está plagado de pequeñas porciones de sonido que son lo que hace que se logre el silencio de manera parcial. Es decir, la paradoja nos lleva a la fragmentación del silencio causada por los sonidos y, con ello, a deducir que no hay un silencio absoluto.⁴⁹

La tensión existente entre el sonido y el silencio se mantiene a lo largo del texto y llega a momentos en los que pareciera que ambos elementos se fusionan, sin llegar a lograrlo; por ejemplo, en la cita: “He was listening in the dusk when she came, listening so intently that he did not hear her enter.”(5). La imagen de *He*, quien escucha con tal atención que no percibe la llegada de la mujer, pareciera un resorte que se tensa y queda estático con una leve vibración a punto de llegar al quiebre, sin que éste se

⁴⁸ La ambigüedad de esta imagen puede llevar a diferentes interpretaciones, una de ellas es la posibilidad de que se refiera al protagonista.

⁴⁹ La descripción cierra con la paradoja de un otoño sin viento que no revisaré en este momento, debido a que queda fuera del campo semántico propio del ruido y el silencio, que es el que me ocupa en este texto pero no quiero dejar de mencionarlo para recordar el carácter poético tan presente tanto en su narrativa como en su teatro.

consume. Beckett logra este efecto a través de la paradoja en la que el silencio absoluto, en el que suponemos se encuentra el personaje que está escuchando con detenimiento, espera expectante ser interrumpido por un sonido y, cuando éste llega, no se consume el quiebre de *He* ni ocurre alguna acción que genere un clímax; se mantiene la tensión y se relaja de golpe. En este caso, se consigue una fragmentación del texto a través de la creación de una expectativa que queda inconclusa, generando una sensación de ambigüedad, vacío y quizá hasta de decepción.

Como resultado del uso de la paradoja, tenemos que el texto se fragmenta de manera constante haciendo que el lector se detenga para intentar resolver las contradicciones, y al incluir los elementos sonido y silencio en las paradojas presentadas, se establece una relación bidireccional que genera tensión, la cual va *in crescendo* hasta culminar con el desenlace del cuento en el que *He* muere a causa del ruido. Cabe señalar que el ruido y el silencio se “tocan” de una extraña manera, puesto que la muerte se relaciona precisamente con el silencio absoluto.

Si bien en el texto hay más paradojas, considero que las expuestas hasta el momento no sólo ilustran el uso que hace el autor de la figura, sino que además son las que se desarrollan en torno al binomio sonido – silencio que, como veremos adelante, es una preocupación constante del autor.

2.1.2 Not I

Para iniciar el análisis de la obra de teatro resulta indispensable reflexionar acerca de la filiación genérica del texto, y de la razón por la que en esta tesina se hace

un estudio del texto y no de la representación escénica. Toda obra teatral requiere de un proceso de lectura profunda para formar una primera imagen y entender qué es lo que el autor busca lograr en la representación.⁵⁰ Al decir esto no pretendo de ninguna manera olvidar que el texto tiene como fin la representación, sino que mi intención es mostrar las coincidencias existentes entre el texto de la obra de teatro y el cuento a pesar de su diferencia genérica.

En cuanto a la cuestión del género, Anne Ubersfeld dice que: “[e]l teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta”.⁵¹ La autora se refiere al teatro como un arte efímero en el que cada representación es diferente y se extingue, quedando siempre de manera permanente el texto, que estará incompleto hasta llegar al lector convertido en público. Es decir, el texto dramático guarda una relación ambivalente con el lector/espectador que se puede incluir en las paradojas recursivas. Esta reflexión bastaría para una disertación completa, por lo que me limitaré a señalar el carácter paradójico del texto en su origen e intentaré mostrar mis puntos sin olvidar esta característica y su importancia para la lectura.

Not I es generalmente descrita como un monólogo; sin embargo, siempre es posible reconsiderar esta clasificación. Beristáin define el término de manera exhaustiva; explica las características específicas de la figura y hace mención de algunas variaciones de ésta. En principio dice que en el monólogo “[...] el personaje no se dirige a un interlocutor sino que habla (en el soliloquio) o piensa (en el monólogo

⁵⁰ Según Anne Ubersfeld el teatro debe ser leído “[...] en primer lugar, quien, por cualquier razón, ande metido en la práctica teatral (amateurs y profesionales, espectadores asiduos, todos vuelven al texto como una fuente o referencia). *Semiótica teatral* p.7.

⁵¹ *Ibid.* p. 11.

interior) para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas”.⁵² Hasta este punto, *Not I* se ajusta a la definición, pero más adelante, cuando se hace referencia a la estructura, encuentro que no coincide del todo y que más bien es una combinación entre un soliloquio y un monólogo interior: “La estructura del monólogo es extensa y coherente...”.⁵³ La extensión de la obra es un elemento que puede debatirse, pero la coherencia parece estar amenazada constantemente, por lo tanto no cumple con las premisas específicas. El monólogo interior denominado “stream of consciousness” “[procura] la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico, sin pausas ni diferencias de entonación, que se advierte como autodirigido y como producido en un desorden de la conciencia que se ve alterada por enfermedades, traumatismos o emociones”.⁵⁴ Esta descripción coincide con la obra: un monólogo interior verbalizado que proyecta los procesos mentales por los que pasa *Mouth* y que hacen evidente la necesidad de negar su propia historia. A lo largo de esta tesina utilizaré el término monólogo para referirme a la reflexión anterior en la que se conjugan dos variantes de la figura.

Not I es un monólogo expresado en tercera persona por *Mouth*, quien cuenta su propia historia negándose a sí misma en el torrente de su propia verborrea. El uso de la tercera persona crea la sensación de que se está escuchando una historia en la que el

⁵² Helena Beristáin. p. 344.

⁵³ *Ibid.* p. 345.

⁵⁴ *Ibid.* p.345.

narrador tiene la información completa, es decir, emula a un narrador omnisciente. Esta percepción queda totalmente desechada en cuanto *Mouth* se niega a sí misma y queda en evidencia que la historia que está narrando es la propia; con esto también se sabe que el relato siempre será filtrado por *Mouth*. Esta característica podría considerarse paradójica, porque subvierte la naturaleza del narrador, que es a la vez el personaje principal, y que por medio de la negación se fragmenta a sí misma⁵⁵ siendo congruente con la narración.

El monólogo se encuentra fragmentado de manera evidente por los puntos suspensivos que dejan ideas inconclusas y que obligan al lector a llenar estos espacios; paradójicamente también fuerzan a leer de manera rápida, debido a que no hay ningún momento en el que una coma o un punto permitan detener la lectura. Si a lo anterior agregamos que, para la representación teatral, Beckett planeó que la velocidad del discurso debía ser verdaderamente rápida, casi aturdidora, y a veces en susurros, veremos que la fragmentación no sólo se presenta en el texto, sino que también forma parte de lo sonoro, de manera que el espectador no logra entender a cabalidad todas las palabras que pronuncia *Mouth* (tanto por la velocidad como por el discurso entrecortado). Cabe señalar que las paradojas que utiliza el autor en este texto coadyuvan a la fragmentación del discurso por medio del rompimiento de la continuidad del pensamiento, ya que en el caso del lector, éste deberá detenerse a resolver las paradojas de manera eficiente para lograr continuar con la lectura y en el caso del

⁵⁵ Mary Catanzaro propone que *Mouth* se disloca y que esta separación lleva a que la voz interna y la voz que se escucha sean dos entes en la obra. Esta propuesta lleva a un estudio más amplio ya que es un elemento recurrente y aparece en otros textos como *That Time* y *Happy Days*. Hago referencia a esta postura únicamente para mencionar otra de las formas en las que se fragmenta el personaje de *Not I*.

espectador, el ejercicio debe ser más rápido y a veces queda inconcluso debido a la velocidad con la que habla *Mouth*.

En ese sentido, el soliloquio beckettiano, según Evelyne Grossman,⁵⁶ es el inverso del monólogo interior, como el de Henry James, Virginia Woolf e incluso Joyce. El monólogo interior, como lo acabo de señalar, es un flujo de palabras, “a stream of consciousness”. Esa noción que aparece más o menos en 1890 con el texto de William James *Principles of Psychology*, habla de una fluidez de la palabra interior incontrolable. Grossman explica que se trata de un flujo ininterrumpido, enlazando diferentes fragmentos temporales. Es un discurso anterior a la organización lógica, reproduciendo ese pensamiento y su nacimiento. En cambio, el soliloquio de Beckett, según Grossman, no explora el surgimiento del pensamiento, sino que explicita su derrumbe, su aborto a través del rodeo de las frases, al mismo tiempo que aborta el deseo de decir: la creencia en la posibilidad de decir se apaga brutalmente. En palabras de la crítica la frase se adelgaza y después cae por un alto total del pensamiento. Estamos así frente a la pérdida brutal de fe en el discurso, que será una y otra vez reiterada en la obra de Beckett y magistralmente representada en *Not I*. Es por esto que se puede decir que el soliloquio se acerca más a lo abstracto que el monólogo interior.

Pero vayamos a la narración que comienza con una paradoja que hace referencia al momento del nacimiento. “...out ... into this world ...”,⁵⁷ la cual corresponde al campo de las paradojas cotidianas, descritas por Breuer, y hasta podría

⁵⁶ Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, <http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/grossman.html>

⁵⁷ Samuel Beckett. “Not I” *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works*. p. 405. En citas posteriores de la obra utilizaré la misma edición por lo que referiré el número de página entre paréntesis después de la cita.

considerarse sencilla, ya que para resolverla sólo es necesario completar un espacio con una idea bastante común: “out [from the womb] into this world...”. Sin embargo, Beckett reutiliza la paradoja invirtiendo el orden de los elementos: “... into this [world]... out [from the womb] into this [world]...”, con lo que consigue que una paradoja sencilla se convierta en una paradoja reflexiva y obliga al lector a intentar resolver la paradoja dos veces. Como resultado, tenemos una discontinuidad de pensamiento debido a que, aunque el proceso mental sea rápido y utilice los mismos elementos, es necesario hacer una pausa para organizar las imágenes y retomar la continuidad de la narración. Esto se complica aún más si consideramos que en la obra de Beckett la palabra “womb” irá acompañada casi siempre de la palabra “tomb” retomando la influencia de Joyce womb-tomb, ahí en donde nacimiento y muerte van de la mano.

Muchas de las paradojas de *Not I* parecen insertarse en las paradojas de uso común; sin embargo, el contexto en el que se encuentran hace que sean más complejas, por ejemplo, la paradoja en la siguiente cita: “when suddenly... gradually... all went out...”(406). En este caso, el adverbio *suddenly* fuerza al lector a hacer una pausa, creando una expectativa que desaparece inmediatamente cuando aparece *gradually*; con lo anterior se crea una sensación de tensión que se relaja enseguida y que precede a la primera negación de *Mouth*, momento en el que nuevamente se eleva la tensión.

Beckett retoma la paradoja anterior para crear un efecto similar, que sirve de introducción para una serie de contradicciones ligadas, y utilizadas a su vez para enfatizar el tono irónico del texto: “...as she suddenly realized...gradually realized...she was not suffering...imagine!...not suffering!...indeed could not remember...off-

hand...when she had suffered less...unless of course she was...*meant* to be suffering...ha!...*thought to be suffering*...just as the odd time in her life..."(407). En este caso, la serie de contradicciones crea un ambiente paradójico que lleva a la idea de sufrimiento y culmina con una narración construida con fragmentos que podemos calificar de abstracta, y que además será irónica. Dicho de otra manera, este tipo de contradicciones se utiliza de manera recurrente en el texto, manteniendo el tono irónico de la narración de la misma forma en que sostiene la tensión a través de las paradojas.

Otro elemento que ayuda a mantener la ironía es el efecto que se logra cuando *Mouth* responde a un cuestionamiento externo, como es el caso siguiente:

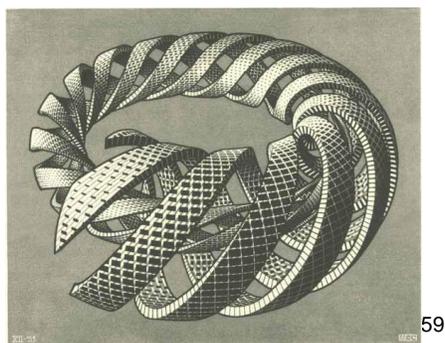
...couldn't make the sound...not any sound...no sound of any kind...no screaming for help for example...should she feel so inclined...scream...[screams]...then listen...[silence]...scream again...[screams again]...then listen...[silence]...no... spared that...all silent as the grave...no part- ...what?...the buzzing?...yes...all silent but for the buzzing...so -called...(408).

Mouth asegura que todo está en silencio, cuando un elemento externo parece cuestionarla y tiene que rectificar su dicho y decir que se escucha el *buzzing*.⁵⁸ La corrección se hace a través de una paradoja que tiene como fin evitar la aceptación de la realidad, característica que va a ser la constante en el discurso del personaje. Los ejemplos anteriores se repiten a lo largo de la obra y construyen así el ambiente propicio para que al final quede latente la paradoja central, que es la autonegación del personaje.

La obra concluye cuando baja el telón y *Mouth* continúa hablando, permitiendo así que la audiencia se quede escuchando el *buzzing*. De este modo, la obra no tiene

⁵⁸ El elemento externo es una figura encapuchada que hace un gesto haciendo que Mouth se niegue.

una conclusión climática, sino que mantiene la tensión sin relajarla, haciendo que la paradoja del personaje sea reflexiva y recurrente. Es reflexiva porque mientras *Mouth* siga narrando, seguirá escuchando el sonido, y mientras siga negándose a sí misma, seguirá hablando. Por lo tanto, el personaje se encuentra atrapado en esta paradoja que puede ser representada por medio de una estructura circular autorreflexiva en la que la narración avanza pero se mantiene dando vueltas en círculo y regresando a un punto específico como si fuera una espiral. Las espirales de Escher son un elemento gráfico que representa esta espiral que veo en la narración de *Mouth*.



La trama de la historia no escapa al dinamismo y a la fragmentación; los eventos de la narración mantienen un constante ir y venir que es congruente con la tensión creada por las paradojas. El primer evento es el nacimiento de una niña prematura, y para construir esta imagen tenemos la paradoja inicial: "...out...into this world..."(406); enseguida, sabemos que es pequeña y que nació antes de tiempo y por último se nos dice el sexo a través de un cuestionamiento "...what?...girl? ... yes... tiny little girl", y repite la paradoja inicial junto con la frase "before her time". Este juego de repeticiones hace que el lector/espectador mantenga su atención en una especie de movimiento

⁵⁹ M.C. Escher, *Spirals*, 1953. La imagen representa una espiral que se inserta en sí misma y cuyo origen es incierto.

pendular en el que la trama avanza pero regresa y vuelve a avanzar. Como resultado tenemos una trama fragmentada también por las repeticiones, de la cual sólo podemos obtener algunos eventos que darán forma a la narración de *Mouth*.

Es así como sabemos que She fue abandonada, que fue un “speechless infant” y que en el momento de la narración tiene setenta años; en partes sabemos que fue castigada, no queda claro si se abusó sexualmente de ella, pero existe una insinuación; también menciona su presencia en un tribunal pero no sabemos exactamente qué pasó. Hay varios fragmentos que se repiten y forman parte de este ir y venir de los acontecimientos que refuerzan la fragmentación del texto como el hecho de que She no habla, y que sólo una o dos veces al año emite palabras y siempre es en este discurso torrencial e imparable.

La fusión de la estructura paradójica con la trama fragmentada y el uso minimalista del lenguaje crea una obra que queda siempre ambigua e inaprensible en su totalidad creando en el lector/espectador una sensación de vacío que obliga a la reflexión interior y al cuestionamiento de la funcionalidad del lenguaje.

Después de analizar ambos textos se puede ver que las preocupaciones del autor aparecen de forma sistemática: el lenguaje que utiliza, tanto en el cuento como en la obra de teatro, no es lo suficientemente claro como para que los eventos narrados sean comprendidos, por lo tanto existe un “fracaso” en el proceso de comunicación. Es decir que la fragmentación del lenguaje, lograda y reforzada por medio de paradojas, coadyuva a la incomprensión de los textos y al cumplimiento de la teoría del fracaso de Beckett. Las imágenes obsesivas del ruido y el silencio se mantienen constantes en

ambos textos, y en combinación con las paradojas, ayudan a la creación de sensaciones de ambigüedad, vacuidad, e inaprehensión de los textos.

Por último, el elemento que permea todo y que paradójicamente es como una gran red que conjunta lo anterior es la fragmentación: tanto el lenguaje como las figuras obsesivas quedan incompletas, son cortadas y, a pesar de ser recurrentes, no sirven para crear un sentido claro, directo o lineal, sino que más bien forman parte de esta imposibilidad de comunicación que solo será capaz de transmitir un cierto sentido abstracto. Es así como confirmamos que la propuesta de Casanova es válida tanto para los textos narrativos como para los textos dramáticos, confirmando que la producción beckettiana puede ser vista como un todo.

2.2 Binomio Ruido—silencio

El ruido y el silencio, como ya lo señalé, son imágenes obsesivas que también aparecen de manera sonora en los textos a través de la repetición, de la puntuación y de los silencios creados por el lenguaje, y en particular, por las paradojas. En “Assumption”, esta función pragmática resulta menos evidente que en *Not I*, y quizá de manera no tan efectiva como en la obra, pero es posible escuchar estos elementos de manera activa en ambos.

En “Assumption” hay una serie de aliteraciones que se mueven de manera cadenciosa a lo largo del texto en puntos específicos, casi siempre utilizando los sonidos /s/ y /f/. La primera aparición de este elemento es en la apertura: “The buffoon in the loft swung steadily on his stick and the organist sat dreaming with his hands in his pockets.” El ritmo que provoca la repetición del sonido /s/ coincide con el movimiento descrito y se corta de manera abrupta, del mismo modo en que se suspende el movimiento en la imagen. En este caso, el sonido es congruente con los elementos descritos y lleva a una sensación de ruptura, ya que pareciera que la lectura tomará un ritmo fluido y armónico que se pierde al terminar la frase. Con esto se consigue una fragmentación en la continuidad del sonido.

El siguiente ejemplo de este efecto de sonido se encuentra en la descripción de los métodos que utiliza He para terminar con una discusión. Los sonidos /s/ y /f/ acompañan cada uno de los pasos que describe:

The actual imposition of silence by an agent that drifted *off* itself into silence a few tables away was merely the easy climax of a long series of subtle preparations: all but imperceptible twitches of impatienc*e*,

smiles artistically suppressed, a swift affection of uninterested detachment, all finely produced and thrown into the heat of the conflict, so that the most fiercely oblivious combatant could not fail to be neatly and intolerably irritated. (4)

En la cita anterior vemos cómo se utiliza el sonido /f/ para describir el resultado de una estrategia cuyos elementos son enunciados con varias palabras con el sonido /s/.

Otro sonido que Beckett emplea en el cuento es el correspondiente a la letra H y que aparece, en algunos casos, cuando se refiere al personaje principal: “he had been working hard for the last half-hour and no one had seen him;” (4). A lo largo del texto es posible encontrar trece ejemplos más de aliteraciones en los que aparecen los mismos sonidos, produciendo en el texto un ritmo interno que sigue la tensión de la narración, subiendo y bajando según los eventos narrados. El último ejemplo se encuentra en el desenlace de la historia: “[...] she was swept aside by a great storm of sound, shaking the very house with its prolonged, triumphant vehemence, climbing in a dizzy, bubbling scale, until, dispersed, it fused into the breath of the forest and the throbbing cry of the sea.” (7). En esta última parte es posible notar cómo el sonido /s/ acompaña a la descripción de la mujer, del movimiento, y abre el camino para que la narración cierre con una profusión de sonidos mezclados que elevan la tensión hasta terminarla de manera tajante con “cry of the sea”.

El sonido en el cuento es un elemento que, al igual que el personaje, pareciera no estar, pero que sin que se note, logra que el lector sea partícipe de esta serie de movimientos rítmicos planeados que van de la mano con la tensión que fomenta la fragmentación y que desemboca en un ambiente abstracto que deja una idea de los eventos sin llegar a dar datos que permitan al lector llenar los vacíos que deja el autor.

En el caso de *Not I*, la cuestión sonora es más evidente, ya que el mismo discurso causa el ruido al que se hace referencia en el texto y, además, se convierte en el medio de transmisión que hace que el público sea partícipe de la experiencia de *Mouth*. Es decir, el ruido está presente en la percepción del lector y del espectador, aunque de formas muy diferentes, pues sin lugar a dudas no es lo mismo leer la obra que verla y escucharla. Con el silencio ocurre algo muy similar a lo anteriormente mencionado: *Mouth* hace referencia explícita al silencio y, de manera sonora, podemos notar que después de cada negación hace breves pausas que enfatizan la importancia de ésta y que cortan la continuidad del ruido. Probablemente este elemento no es tan perceptible en la lectura como en la representación teatral, y sería objeto de otro estudio analizar la forma en que estos elementos funcionan tanto en la obra teatral como en otros medios.

Un elemento que contribuye a recrear el incesante *buzzing* es el uso de aliteraciones que, aunque en menor medida que en el cuento, sirven para enfatizar el carácter molesto del ruido. Este recurso contrasta con los susurros del principio y del final de la obra que se convierten en el *buzzing*, y que son el elemento que va a servir como indicador de la recursividad para continuar con la imagen de la espiral. Es importante tomar en cuenta que la longitud de las oraciones que componen este texto, en su mayoría, no rebasa las siete sílabas, lo que hace que cualquier sonido que se repita más de tres veces sea muy notorio; por ejemplo, el sonido /s/ en la siguiente cita: “...no love of any kind... at any subsequent stage...so typical affair...nothing of any note till coming up to sixty when...what?... seventy?... good God!... coming up to seventy... wandering in a field ...looking aimlessly for cowslips...” (406). El sonido que

resulta de las once veces que se utiliza la letra s en ocho de las treinta y ocho palabras que componen esta cita hace que el discurso asemeje el llamado ruido blanco. Cabe señalar que el sonido /s/ no es el único que ayuda a crear este efecto, también se repiten los sonidos: /sh/, /x/, /ch/ y /z/ que comparten la característica de ser sibilantes.

Calificar el discurso de *Mouth* como ruido blanco me lleva a pensar que éste es en sí un término paradójico, ya que de manera coloquial el concepto se entiende como un ruido que está en el fondo, monótono y aburrido, que se confunde con el entorno. Sin embargo, la definición científica lo explica como una conjunción de frecuencias que se unen y son audibles al ser humano; así como la luz blanca concentra todos los colores, el ruido blanco lo hace con incontables frecuencias. Por lo tanto, un concepto que en uso corriente se utiliza para hacer referencia a un sonido estático, inmutable, quizá aburrido, es el producto de todo lo opuesto, es la conjunción de miles de frecuencias que se encuentran, hay movimiento y muchas variables que coinciden.

En términos literarios, Sol Yurick en su reseña de la novela *White Noise* de Don DeLillo define el ruido blanco de la siguiente manera:

White noise is a susurrations, a fusion of signals and messages, a leveling of sounds into one all-sound – its individual components become indistinguishable. White noise is essentially anti-dramatic. No highs, no lows, no emphasis, no diminuendos, all utterances made equal. People who have trouble sleeping – perhaps they want to shut out the screams of the world and their minds – put on earphones that emit a monotonous, soothing sound. Auditory entropy. The death of distinction and distinguishability.⁶⁰

Es notable la relación que mantienen la definición científica y la interpretación que Yurick hace del término para la novela de DeLillo. Los aspectos de monotonía de la

⁶⁰ Sol Yurick en Don DeLillo, *White Noise*, p. 366.

percepción habitual del concepto se contraponen a los de complejidad, entropía y la idea de la conjunción de frecuencias en movimiento. Por lo anterior, considero que el término es paradójico y por lo tanto muy adecuado para describir el *buzzing*.

Por último mencionaré que, como se ha visto a lo largo de esta tesina, los dos textos integran el binomio ruido – silencio y lo hacen de una manera similar: en ambos casos, el ruido es un elemento de ruptura, causante de una molestia, y el silencio pareciera ser una necesidad imperiosa pero inalcanzable. No obstante, también podemos señalar otra paradoja, ya que pese a que el ruido es un elemento de ruptura, es indispensable para que ambos textos funcionen: sin ruido no hay voz, no hay palabras, no hay interioridad de He, ni *buzzing* de *Mouth*.

Es necesario enfatizar que “Assumption” fue el primer cuento publicado por Beckett en 1929 y que *Not I* fue escrita en 1971. La distancia entre ambas obras y las coincidencias en la presentación del binomio hacen evidente que la relación que guardan estos elementos es una preocupación constante del autor, por lo tanto son parte de las imágenes obsesivas de su obra.

Como ya hemos visto el binomio está presente en ambos textos y juega un papel importante para su construcción, además de ser un elemento que permite ver una evolución en la abstracción con la que Beckett presenta el concepto. En el cuento, el binomio aparece como parte del texto en palabras alusivas a ambos componentes y está presente de manera textual, es decir, no es necesario hacer ningún tipo de proceso mental para encontrarlo, sino que está dado explícitamente al receptor. Por el contrario, en la obra de teatro los elementos ruido y silencio aparecen de forma más

velada. El ruido siempre está presente en el molesto *buzzing* y el silencio en los pocos espacios y, en cierto sentido, en los susurros; para encontrar el binomio como tal es necesario hacer una abstracción y desplazar los susurros, los silencios y el *buzzing* a los conceptos ruido y silencio. Por lo tanto, se puede decir que sí es posible ver cómo Beckett presenta la misma imagen obsesiva con un marcado rumbo hacia la abstracción y el minimalismo.

Las imágenes obsesivas también permiten la articulación de un diálogo temático entre ambos textos a pesar de la filiación genérica y el tiempo de producción; tanto el ruido como el silencio mantienen su posición simbólica, el primero como elemento disruptivo y el segundo como la meta inalcanzable. Es a través de este binomio que podemos ver cómo una idea mantuvo su esencia y evolucionó en el trabajo del autor, marcando una línea que permite ir de un texto a otro para encontrar una unidad conceptual en toda la producción de Beckett.

3. Conclusiones

A lo largo de esta tesina he revisado una serie de paradojas, dentro de las cuales sobresalen las imágenes obsesivas del ruido y del silencio que, tanto en “Assumption” como en *Not I*, aparecen en un binomio constante. La importancia de estas imágenes no es sólo la línea temática que trazan y que se puede estudiar de manera sincrónica en la obra del autor, sino que son un elemento que permitió analizar el uso de la paradoja, así como la construcción de un lenguaje abstracto que es, según Casanova, el fin último del autor.

Otro objetivo de este análisis fue el de verificar que la propuesta de Pascale Casanova era aplicable a textos dramáticos y no sólo narrativos, y que el diálogo entre unos textos y otros podía enriquecer y matizar la noción de “literatura abstracta”. Para lograr lo anterior, primero revisé si los textos eran en verdad abstractos; el análisis demostró que el uso de las paradojas conlleva una fragmentación a nivel lingüístico, conceptual, espacio-temporal y temático, lo que hace que el texto en sí mismo sea fragmentado y, en consecuencia, abstracto. Es así como también quedó de manifiesto que la fragmentación y la abstracción son elementos recursivos que se reproducen el uno al otro y, por lo tanto, la existencia de uno implica la presencia del otro. Como resultado se puede decir que los textos de Beckett, que son eminentemente fragmentados, también son abstractos.

Una vez que los textos se pueden definir como abstractos, que el binomio ruido y silencio quedó establecido como imagen obsesiva y que la presencia de la paradoja quedó delimitada, se puede decir que la fusión de todos estos elementos es constante

en ambas obras, sin olvidar la diferencia del género y el lugar que cada una de ellas ocupa en la totalidad de la obra de Beckett. Este resultado obliga a concluir que la propuesta de Casanova matizada a través de mi análisis es aplicable a los textos dramáticos del autor, lo que nos ayuda a ver la obra del autor como un todo.

En cuanto a la búsqueda de la abstracción, el binomio ruido–silencio presenta un cambio que entiendo como una progresión: en el cuento, el binomio es explícito y en la obra es más sutil, lo que me hace pensar que el nivel de abstracción se va modificando poco a poco dentro de la obra de Beckett. Concluyo que las imágenes del ruido y del silencio y la forma en la que el autor las transforma a lo largo del tiempo permiten ver este avance en la búsqueda de la abstracción que menciona Casanova. Si bien sería necesario analizar las imágenes en una muestra más significativa de textos para no dejar lugar a dudas, considero que el estudio realizado muestra de manera eficiente esta evolución y permite hacer la lectura de la obra del autor como un proyecto de manera más amplia, abriendo la posibilidad para incluir textos de otros géneros.

En conclusión, después de este trabajo, me parece que la obra de Beckett puede ser considerada paradójica por dos motivos: el primero es que el autor busca crear una literatura abstracta que utilice la mínima cantidad posible de elementos tanto lingüísticos como visuales, lo que da la impresión de un carácter estático. Para ello, emplea una gran cantidad de recursos retóricos, no sencillos, que hacen que el texto en su interior sea dinámico. El segundo motivo es que el autor creador de la teoría del fracaso, en la que el artista que busca comunicar algo está destinado a fracasar y pese a ello está obligado a comunicar, no fracasa del todo, ya que a través de la ambigüedad, de la fragmentación y de la abstracción, logra demostrar que el lenguaje

aunque no siempre es suficiente para lograr una comunicación efectiva, directa y clara hace que sus lectores/espectadores tengan una percepción muy diversa de su propuesta. Habría entonces que preguntarse ¿hasta que punto triunfa su “teoría del fracaso”? ¿Seguimos atrapados en las mismas paradojas?

Bibliografía

- Ackerley C.J. y Gontarsky S.E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press, 2004.
- Badiou, Alain. *Dissymetries on Beckett*. Eds. Alberto Toscano y Nina Power. Manchester: Clinamen, 2003.
- Banville, John. "The New York Review of Books." Marzo 22, 2012. www.nybooks.com (consulta: mayo 06, 2012).
- Beckett, Samuel. "Assumption" en *Samuel Beckett. The Complete Short Prose (1929 – 1989)*, Ed. S.E. Gontarsky. Nueva York: Grove Press, 1995.
- . *Proust and Three Dialogues With Georges Duthuit*. Londres: John Calder, 1999.
- . *Waiting for Godot* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works, Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Endgame* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Krapp's Last Tape* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Happy Days* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Eh Joe* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Not I* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *That Time* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Quad* en *Samuel Beckett The Grove Centenary Edition Dramatic Works Vol. III*, Ed. Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Trilogy*. Londres: Calder Publications, 1994.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2001.
- Breuer, Rolf. "Paradox in Beckett." *The Modern Language Review* 88 (Jul 1993): 559-580.

- Casanova, Pascale. *Samuel Beckett Anatomy of a Literary Revolution*. Trad. Gregory Eliot. Londres: Verso, 2006.
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1999.
- Evelyne, Grossman. *L'Esthétique de Beckett*. n.d. <http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/grossman.html> (consultado septiembre 2012).
- Keen, Suzanne. *Narrative Form*. Nueva York: Palgrave Mcmillan, 2003.
- Mary., Catanzaro. "Recontextualizing the Self: the Voice as Subject in Beckett's "Not I"." *South Central Review* 7, no. 1 (1990): 36-49.
- Oxford University Press. *Oxford Advanced Learners English Dictionary*. Febrero 12, 2011. <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/assumption> (consultado febrero 2012).
- Pilling, John. "Beckett's English Fiction" en *The Cambridge Companion to Beckett.*, Ed. John Pilling. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2002.
- Preminger, Alex. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A., 1945.
- Ubersfeld, Ann. *Semiótica teatral*. Ed. Jenaro Talens. Trad. Francisco Torres Monreal. Murcia: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- University College Dublin. *Beckett and the 'State' of Ireland*. 07 8, 2011. <http://beckettucd2011.wordpress.com/> (consultado octubre 2011).
- Yurick, Sol. "Fleeing Death in a World of Hyper-Babble." en *White Noise* de Don DeLillo. Nueva York: Penguin, 1998.