



Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

Disertación previa a la obtención del título de
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Con mención en Comunicación y Literatura

**“LA TRILOGÍA DE SAMUEL BECKETT: LA PARTICIPACIÓN DEL LECTOR
EN LA NOVELA DIALÓGICA”**

Autor:

Juan Pablo Prócel Palacios

Director:

Dr. Vicente Robalino

Quito, 2019

“Todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas.”

J. L. Borges

ABSTRACT

Samuel Barclay Beckett ha configurado una escritura que emula la impresión de un lenguaje hablado. No obstante, aparentemente indecible, la voz del relato de su trilogía novelesca trasmuta el espacio al profundizar en la conciencia de los protagonistas, hasta llegar a situarse por completo en un espacio interior: atemporal e indeterminable en cuanto a su extensión; recreación de un espacio mental, lugar en el que se despliega la narración final de su novela *El Innombrable*. Al adscribir al narrador como el desdoblamiento del escritor, se expone una disposición o más bien un requisitorio tanto en *Molloy*, como en *Malone muere* y finalmente con *El Innombrable*, a través del diálogo interior que cuestiona a la existencia misma. ¿Hasta qué punto, el ejercicio del lector coincide con la problemática tratada por estas tres novelas dialógicas? Este análisis se propone develar la presencia de finalidad a la interrogante ontológica planteada en el proceso de la creación narrativa manifiesta en la obra, para así ubicar al lector desde dos perspectivas literarias intrínsecas: la teoría de la recepción prevista por la pragmática del discurso literario y la filosofía de la literatura concebida por la deconstrucción morfosintáctica y semántica del discurso literario. Para elaborar esta investigación, se requiere trasladar a la literatura distintos encuentros culturales que han proporcionado ciertas categorías: el soliloquio abordado desde la psicología y el monólogo interior considerado desde el teatro. De esta manera, se pretende encontrar un valor constante al estilo indirecto libre. El resultado profundizará en la descripción sobre la participación del lector, quien posibilitará la comprensión del lenguaje escrito ante las formas dialógicas de la enunciación.

CONTENIDO

ABSTRACT	3
ÍNDICE DE CONTENIDO	4
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: El vacío del ser	26
1.1 El dilema de la representación	26
1.2 La creación de la consciencia	29
1.3 La conformación dialógica	31
1.4 La marca del escritor.....	34
1.5 La propiedad del ser.....	37
1.6 La figura creadora de la narración	39
1.7 La trilogía novelesca.....	42
1.7.1 <i>El acontecer del relato literario</i>	42
CAPÍTULO 2: La pragmática del discurso literario	45
2.1 Estructura formal de correlato intencional y constituciones extralingüísticas.....	46
2.1.1 <i>Concretización de los espacios vacíos</i>	46
2.2 Transformación en la reducción de las indeterminaciones	47
2.2.1 <i>Narrador</i>	47
2.2.2 <i>Espacio</i>	49
2.2.3 <i>Tiempo</i>	49
2.2.4 <i>Protagonista</i>	51
2.3 Aspectos esquematizados.....	52
2.3.1 <i>Consciencia</i>	52
2.3.2 <i>Contexto literario</i>	54
2.3.3 <i>La finalidad de la escritura</i>	54
CONCLUSIONES.....	58
Capítulo 1.....	58
Capítulo 2.....	62

LISTA DE REFERENCIAS.....	67
ANEXOS: El repertorio del Otro	71
Dr. Jekyll y Mr. Hyde	71
El.....	71
La verdad sobre Sancho Panza	71
El topo.....	72
Límites	73
El Acercamiento a almotásin	73
En la colonia penitenciaria.....	74
Tres versiones de Judas.....	77
El fin	78
El Duc De L´Omelette	79
Another Woman.....	80
Kagemusha, La Sombra del Guerrero.....	81
En Das Cabinet des Dr. Caligari.....	82

INTRODUCCIÓN

Al destinatario, para quién se dirige la presente disertación, esta investigación no pertenece, ni se restringe ante agrupación social o intelectual alguna; su intencionalidad dialéctica está sujeta a la experiencia del lector en coincidencia con el Arte y la Academia. Todos los participantes que encuentren sentido o no en la literatura son posibles “targets”; lectores ideales concebidos, desde la recepción de un escritor que se fragua en este estudio académico. Esta investigación no se justifica en la razón social, sino en la libertad individual, ya que de ser lo contrario, su origen se perdería en el desinterés cultural. En el despliegue o desplazamiento del lector, toda lectura será defendida del olvido, por lo tanto valorada; así la cultura de la memoria no será desconocida.

A continuación, se presentará al creador de la trilogía novelesca: *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*, compendio del objeto a estético a disertar. Según Samuel Barclay Beckett nació el 13 de abril de 1906 y conforme con su partida civil, el día que apareció ante el mundo fue el 13 de mayo de 1946 en Manoir de Cooldrinagh, Foxrock, barrio elegante de Dublín. Beckett feneció el 22 de diciembre de 1989. Se desempeñó en diferentes ámbitos como: novelista, dramaturgo, crítico y poeta. Se lo calificó como uno de los más insignes representantes del teatro de lo absurdo. Sus padres pertenecían a la clase media y eran protestantes (Birkenhauer, 1976).

Su preparación académica inició en el Trinity College de Dublín. En 1933 migró a París, en donde conoció al escritor James Joyce; otro dubline; quien ejerció gran influencia en la obra de Beckett y del que fue asistente y discípulo. Al parecer a ambos se los describían como renegados de la sociedad. Beckett se convierte en familiar de Joyce

durante los años anteriores a la guerra, hasta el punto de desear el maestro por yerno a Samuel Beckett y de volver loca a Lucia Joyce por su rechazo, al no corresponderla a sus acercamientos (Ellmann, 1990).

La carrera de Beckett como escritor puede a grandes rasgos dividirse en tres periodos:

- a. Sus trabajos tempranos, hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial.
- b. Su periodo intermedio entre 1945 y 1960, quizá, la parte más importante de su obra.
- c. El periodo final, a principios de los años sesenta, hasta su deceso; en esta época sus textos eran cada vez más breves y su estilo más austero y minimalista (Birkenhauer, 1976).

Primera época, en este periodo aparecía con mayor claridad la influencia de su amigo y mentor James Joyce. En estas obras, Beckett parece tender a la erudición, exhibiendo sus conocimientos por el mero hecho de hacerlo. Como resultado, a veces resultan de una gran oscuridad. Periodo intermedio, pasada la guerra, Beckett se abismó definitivamente en el francés. Esta circunstancia junto a una “revelación” experimentada en el cuarto materno dublinés; develó que su arte debía tornarse en forma más subjetiva y así lograr ser extraído totalmente de su mundo interior. Lo que daría como resultado, todas aquellas obras por las que hoy es más recordado (Ellmann, 1990).

Según la Consejería de Cultura de la Biblioteca Pública de HUELVA, Molloy conserva todavía muchas de las características de una novela convencional: tiempo, lugar, acción y argumento. Y puede interpretarse además, de alguna manera, como novela de detectives. En Malone muere, sin embargo, se prescinde ya en gran medida de la acción y

el argumento. Si bien existen referencias de lugar y del paso del tiempo, la acción del libro adopta la forma de un “monólogo interior” parecido al estilo de Joyce.

Después de esta obra, Beckett pasará casi una década sin aportar nada que no fuese dramático; en realidad a *Comment c'est* se la considera generalmente el final de este periodo para el autor. Las últimas obras se escriben a lo largo de los años 60 y a principios de los años 70. La obra del irlandés evidencia una clara tendencia, ya visible en gran parte de su trabajo anterior, a compactarse en formas cada vez más simples y escuetas, por lo que se lo ha descrito como minimalista (Birkenhauer, 1976).

Después de un largo periodo de inactividad, la poesía de Beckett experimentaría un nuevo impulso con los *summa brevis* poemas en francés de *Mirlitonnades*, algunos de ellos no poseen más de seis palabras. Beckett, en esta ocasión, no los tradujo al inglés, como solía hacer con toda su obra en francés. La obra en prosa de Beckett no fue muy prolífica en este último periodo, como sugiere la colección de escritos breves en prosa titulada *Fizzles* en 1976. Empero, Beckett experimentó una especie de resurgimiento con la novela corta *Company* de 1979, a la que siguió *Ill Seen Ill Said* en 1982 y *Worstward Ho* en 1984, que más tarde se recogió como *Nohow On*. En estas tres obras llamadas de “espacio cerrado”, Beckett desarrolla su ya mencionada preocupación por la memoria y sus efectos sobre el autoconfinado y autoobservado ego, así como con la propia posición de los cuerpos en el espacio. La última obra de Beckett es el poema *What is the Word* de 1988. Este fue escrito en la cama del asilo en que pasó sus días postreros (Ellmann, R. 1990).

“Beckett pudo vomitar a su madre y a su obra.” (Bair, 1979: 120). Ya que, “Permanece presente como hueco, como un innombrable cuyo discurso sólo puede presentarse

asintóticamente. (Bair, 1979: 121) La perspectiva que subyace al abandono, al despojo o a la separación de un vínculo voluntariamente concierne a un carácter pascalino “... miseria de nuestra condición y grandeza para el ser humano por poder pensarla.” (Bair, 1979: 121) y poder escribirla, lo añadiría. Sobre la filiación del personaje “se corre el peligro de perder todo en el plano de lo poco que se tiene.” (Bair, 1979: 121).

Continuar viviendo o muerto, convencido de la vanidad de todas las dimensiones en cuanto escapatorias a la depresión, o constituirse un marco de espacio, de tiempo, de reglas y de tono, a la vez personal y universal, que expone, que obliga al autor, y a continuación al lector, a un funcionamiento mental nuevo. (Bair, 1979: 121)

Para que se entienda la relación cuádruple, entre Samuel Beckett hijo y escritor con su madre y la literatura es necesario introducir un poco más al irlandés. En 1928, Beckett llega por primera vez a París y en 1930 es lector de inglés en la Escuela normal superior de la calle de Ulm. Esta situación se convierte en un descubrimiento social, los artistas se expresan en forma libre en su originalidad. Para su exilio voluntario, el medio ha sido elegido; permite al autor liberarse de su pensamiento pasivo acerca de la historia y su imaginación parece aflorar de antiguos pesares. El escritor volvería a utilizar el inglés a sus sesenta años (Ellmann, 1990).

A partir de diciembre de 1930, el irlandés empezó a ser abatido por sus primeros accesos de depresión. Su terapia psicoanalítica quedó inconclusa, ya que en 1935, después de escuchar una conferencia de Jung en Londres acerca de que “*el análisis continúa cojeando*” (Anzieu, 1977: 134), Beckett anuncia a su psicoanalista, Bion Wilfred Ruprecht, que los resultados no corresponden al dispendio de tiempo y dinero. El irlandés decidió

cancelar su psicoterapia, después de la navidad de 1935. Después de esta ruptura, el escritor publicaría su novela en inglés *Murphy*. Un decenio más tarde iniciaría su escritura en francés. (Bair, 1979).

Para octubre de 1936, Samuel Beckett abandonaría a su madre, a su ciudad natal y a su psicoanalista londinense. Al mismo tiempo que se despidió de su madre, lo hizo también con su lengua materna; situación no poco compleja, por cierta dificultad comunicacional que le atavía. Se instala en Francia y es ahí donde escribió su primera novela: *Murphy*, a la que seguiría *Watt*. Además ha encontrado una compañera francesa, con quien ha sobrevivido a la Ocupación que les obligó a abandonar París, por el peligro de ser cogido por la Resistencia en 1943, Rusillon en la Vaucluse. Suzanne es el nombre de su compañera; seis años mayor que él y sería con quien se casaría tardíamente. (Bair, 1979).

En marzo de 1961, su mujer ha configurado un escudo receptivo; es quien le mantiene alejado de las necesidades del mundo exterior y de las obligaciones de la vida social. Suzanne es la intermediaria que se encarga de mostrar sus manuscritos y de negociar con los editores, también es la amiga discreta que respeta su intimidad. Como resultado, los momentos de regresión creadora, el horror por las efusiones afectivas del escritor se transforman en catalizadores de su despliegue artístico. Samuel concibe su vida en constitución con la de Suzanne (Birkenhauer, 1976).

En 1971, Beckett habla especialmente en francés; de ahí su decisión por escribir sus relatos y novelas en esta lengua adoptiva. En 1938 y 1939, compuso una decena de poemas en francés, aparecieron en *Les Temps modernes* en 1946. Beckett al cortar el ligamen con su

madre, protestante e irlandesa, ella se deteriora, mientras aparece una vinculación satisfactoria con la mujer francesa (Birkenhauer, 1976).

En abril de 1945, la guerra se terminaba para Beckett y deja a Roussillon por Dublín. Samuel viaja a través de París y Londres, por medios de transporte improvisados. Se encontraría entonces con su madre May, luego de una larga ausencia. “El abismo que, antes de la guerra, les impedía comunicarse, parece ahora infranqueable”. (Bair, 1979: 306). En Saint-Lô, el irlandés trabaja como administrador intérprete, voluntario en el hospital de la Cruz Roja irlandesa, desde agosto de 1945 hasta enero de 1946. Luego, el escritor se reuniría con Suzanne en París. (Bair, 1979).

Nuevo viaje fugaz a Irlanda. A partir de 1946, sus escritos no le producían un valor monetario. Beckett llega a Irlanda con sus últimos ahorros y sus fondos se encontraban bloqueados por el control de cambio, todavía en vigor. Se dirige a Dublín a recoger dinero. En 1946, ya sea en marzo o abril, Samuel Beckett ha cumplido cuarenta años. Su estancia en Irlanda decide pasar con May; soporta cada vez menos el deterioro progresivo de su madre (Ellmann, 1990).

En mayo de 1956, con el dinero para sus gastos, el escritor regresa a París. “Escribe de forma regular y se detiene cuando la fatiga le impide continuar.” (Bair, 1979: 328). Desde su primer regreso a Irlanda, Beckett compone novelas en francés: *Premier Amour* (1945), publicada en (1970), *Le Calmant* (1955), *Mercier et Camier* (1946), publicada en 1970 y una novela corta *L'Expulsé* (1946), publicada en 1947. En el desarrollo de la novela corta aparece *Molloy* (1948), publicada en 1951, *Malone meurt* (1948), publicada en 1951. Aparece también, una obra de teatro *En attendant Godot* (1949), publicada en 1952 y

finalmente, aparecería *El Innombrable* (1950), publicada en 1953; escrito releído durante la agonía de su madre (Ellmann, 1990).

En su proceso de revelación que abarca desde 1946 a 1950, le suceden acontecimientos paralelos y emocionalmente asintomáticos. Primer escenario, en Dublín, el estado de su madre empeora gravemente; Beckett la visita todos los años. Mientras que, el segundo escenario en París, Beckett experimenta un periodo cada vez más creador. El escritor duerme de día y escribe por la noche. Cuando ya no puede más escribe más aún, vagabundea por las calles desiertas en busca de un café todavía abierto, donde engulle enormes cantidades de alcohol... Sus allegados temen que muera antes de haber terminado su obra (Bair, 1979).

En 1949, la metamorfosis de su madre afecta a Beckett, la muerte de May es inminente; el irlandés "...destruye metódicamente sus posesiones en Irlanda. Consagra una tarde a quemar cajas de correspondencia" (Bair, 1979: 358). La tarde del 25 de agosto de 1950, May Beckett se extingue en una casa de salud, al igual que el otoño de ese año. Lucky fue el sobrenombre familiar de su madre "porque tiene la suerte de no esperar" (Bair, 1979: 349). Sin embargo, Samuel Beckett, la designa como Molly e inevitablemente este término, para el lector de la trilogía de Beckett, le resulta familiar.

La primera novela de la saga se denomina *Molloy*. Los personajes de esta novela sufren de ciertas parálisis, análogamente, May presenta una condición similar. Tanto en la obra de teatro *En attendant Godot*, como en *Molloy* se presentan conductas similares de un pasado del irlandés: excesos de la bebida y largas caminatas pedestres. Así como en este cruce estético entre el teatro y la literatura, los personajes corresponden a la descripción de

vagabundos. “...en el caso que Godot se pronuncie como en anglo-irlandés, Godda, es un dicho muy frecuente de los vagabundos que esperan nada menos que a ‘Dios o lo que sea’” (Simpson, 1962: 46). Molloy es un vagabundo, aunque sólo, aparentemente, en la primera parte de esta novela, de él dependerá la asignación del protagonista. Igualmente en *Godot*, Vladimir y Estragon son vagabundos. Finalmente es preciso recordar que, en la segunda parte de *Molloy*, Jacques Moran se metamorfosea en vagabundo.

La memoria recogida del último libro de la trilogía, *El Innombrable* sostuvo una máxima revelada para su escritor: “He dicho más tarde a Ludvic Janvier, concebí a *Molloy* y la continuación el día que tomé conciencia de mi estupidez. Entonces me puse a escribir las cosas que siento.” (Janvier, 1969:21). ¿Acaso descubrir la cultura no es descubrir quiénes somos?

Tal vez, entonces, se podría adjudicar una implicación bidimensional dependiente entre: el ejercicio artístico, que pretende crear y registrar cultura y la crítica, a la que le es pertinente y necesario estudiar y cuestionar la creación artística. El objeto de este proceso es re-significar la memoria de la cultura. Este proceso puede ser visualizado en un conjunto intersecado, en donde el elemento común es la relación de dependencia; es decir, los límites o la participación del artista y del crítico no son definitorios. ¿O es que la crítica no busca su registro en la cultura y al artista, le es posible crear sin cuestionar?

Las interrogantes planteadas dan inicio a la concertación de la temporalidad sobre el concepto de arte, ya que este término identifica a los objetos estéticos de estudio en esta investigación: *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*, obras literarias que conforman la trilogía de Samuel Beckett. Sánchez (2005) refiere una discusión académica, donde se

presentan tres posturas sobre la idea del arte clásico: la primera consta de dos partes expuestas por Kaiser¹, en tanto que, la segunda es una contestación a la primera parte, desarrollada por Jauss² y la tercera constituye otra réplica, primordialmente, sobre la segunda parte propuesta por Kaiser, a su vez profundiza en la segunda postura de Jauss.

“Para Kaiser, lo clásico se funda en la permanencia o actualidad con que ejerce su efecto sobre el receptor a través del tiempo” (Sánchez, 2005, p.66). Y Además, considera que la obra literaria posee en sí misma: totalidad, unidad y necesidad. No se requiere la intervención del lector. Jauss contesta que “la obra clásica como tal es la consecuencia de la actualización histórica” (Sánchez, 2005, p.66).

Iser³ argumenta que la caracterización de la obra por su crítico como totalidad, unidad y necesidad conviene a una forma histórica, concreta del arte, ya pasada: la del arte clásico. Pero esta caracterización no conviene al arte moderno que no aspira a presentar la realidad en su totalidad, unidad y necesidad, si no por el contrario como una realidad parcial o fragmentaria, como por ejemplo la visión descoyuntada y fragmentaria con que Kafka nos presenta la realidad. (Sánchez, 2005, p.67)

De acuerdo con esta disertación, el concepto de la temporalidad del arte definirá las perspectivas teóricas literarias, para así, posteriormente, elegir la metodología correspondiente al análisis crítico que impartirá este estudio académico. Al determinar la idea del arte clásico, la obra no actúa por sí misma, sin un receptor que la actualice; es decir, su valoración histórica, le ha desprovisto de una totalidad y unidad, ya que la

¹ Kaiser es considerado como un representante inmanentista que critica a la Estética de la Recepción en los años 60; demanda la concepción de la obra desde su inalterabilidad sustancial.

² Robert Hans Jauss introduce el cambio de paradigma, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, acta de fundación o manifiesto de la Estética de la Recepción.

³ Wolfgang Iser, figura representativa de la Escuela de Constanza o de la Estética de la Recepción.

necesidad por comprender al arte ha cambiado en el transcurrir del tiempo. Este componente se evidencia en la percepción del receptor al concebir la necesidad de su participación como activa o pasiva, desde el requerimiento que le enuncia la obra.

En la trilogía de Samuel Beckett, la consideración de la intervención del lector, ni siquiera es opcional, es requerida como parte de su proceso creativo. Por lo tanto, a este compendio novelesco se lo considerará parte del arte moderno, que de manera específica, por su fenomenología es estudiada por la Escuela de Constanza o por la estética de la recepción. Es así, como enmarcamos esta investigación dentro la Teoría de la Recepción.

En el desarrollo terminológico de la teoría recepcional general, la participación activa del lector se constituye a partir de las concretizaciones que disponga o imagine de la obra. Esta situación receptiva genera la existencia del fenómeno: la comunicación literaria. La dubitación ante este fenómeno literario se ha generado la pregunta de investigación, que se propone dilucidar: ¿En qué consiste la participación del lector en la trilogía dialógica de Samuel Becket; *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*? El objetivo general es comprender hasta qué punto el lector participará en el proceso creativo de la obra. Al tiempo que, dos objetivos específicos se conforman: identificar cuál será la definición o función del autor o productor en la obra, si el lector participa en el proceso creativo de la misma y deducir de la obra artística u obra literaria su posible finalidad estética.

Para desactivar estas interrogantes, se ha considerado optar por la metodología del análisis recepcional histórico sobre la figura del autor o productor de la obra, para el desarrollo de la primera perspectiva literaria que incorpora esta investigación: la filosofía

de la literatura. A través de esta re-contextualización literaria, la deconstrucción del elemento o figura discursiva del autor, solo es posible a través de la recepción: el lector.

Este estilo deconstructivo, al que se lo ha catalogado como teoría de la deconstrucción, implica tangibilizar la memoria histórica, a partir de una reconexión entre la filosofía y las estructuras del discurso; así entonces, la experiencia deconstructiva se coloca entre la clausura y el fin entre un pensamiento del origen y de los límites de la pregunta ¿qué es...? (Derrida, 1992). Su concepto es un procedimiento que servirá para delimitar el horizonte de expectativas correspondiente al lector partícipe de la obra; así el receptor entenderá mejor su definición o participación en la obra literaria. Es por esto que, la utilización del método recepcional, a diferencia de su análisis tradicional, en donde el centro de su atención ha sido la historia del objeto estético, éste se concentrará en el lector histórico del arte moderno literario en congruencia con la temporalidad del arte; acontecimiento definitorio para su marco teórico dada su identificación con el objeto estético a investigar: la trilogía de Samuel Beckett.

En el primer capítulo se presentará la noción de consciencia y la manifestación de la memoria. La formalización de la terminología del objeto estético. El dilema de la representación. La participación del lector en el encuentro con la creación de una intención. La figura del autor. La transformación de los personajes a través de la enunciación del diálogo interior. La temática de la trilogía. El lector como co-creador de la obra. La marca del escritor.

Adicionalmente, para la segunda parte de este estudio académico se reivindicará el objeto de rango secundario en la Teoría de la Recepción, la observación y concretización

del aspecto fenomenológico, propio acto de recepción. Para este acto recepcional y crítico, en donde intérprete y analista se bifurcan, la Pragmática del discurso literario se destina como segunda perspectiva literaria; manifiesta en forma explícita, que el sistema de la Teoría de la Recepción se desprende del destinatario del mensaje literario, por lo que el lector, no solo es relevante “...en la constitución de los componente estéticos de la obra a través de la propia experiencia estética” (Acosta, 1989, p.154), sino porque además, el horizonte de expectativas es bidimensional en este procedimiento metodológico inductivo: proceso de conocimiento que se inicia por la observación de fenómenos particulares con el propósito de llegar a conclusión y premisas generales que pueden ser aplicadas a situaciones similares a la observación.

En el segundo capítulo se abordarán: elementos indeterminados y espacios vacíos. La pertinencia de un sentido y una valoración a su indeterminación. La constitución de referentes o descontextualización según la participación del lector. El carácter dialógico entre obra y lector. La progresiva perspectiva interior. La participación de los protagonistas como pseudos-creadores de los relatos. El tiempo de la narración del objeto estético. El lector implícito.

El estudio de un objeto artístico se comprende de: un carácter histórico y de un carácter estético (Acosta, 1989). Estos caracteres conforman la propiedad del sujeto-receptor de la experiencia estética, que incorpora o participa desde su horizonte literario, “...determinado momento histórico, conocimiento, formación, el gusto y las convenciones estéticas...” (Acosta, 1989, p.155) en conjunto con un horizonte de la praxis vital, “expectativas de la vida histórica.” (Acosta, 1989, p.155) del lector-receptor-sujeto-analista o crítico.

En este discurrir de la consciencia, se ha establecido las dos perspectivas literarias que abordarán y organizarán la presente disertación entre el Arte y la Academia. Esta determinación ha sido posible, luego de descubrir al ser, desde su recepción fragmentaria en una cultura múltiple. Entonces, se hace evidente la siguiente pretensión del conocer: un para qué existimos; entendida de otra manera, cuál es la disposición en la existencia de la creación, es decir, en qué consiste la participación del lector, como ser que conforma un entorno de creación artística.

Este cuestionamiento comporta una situación comunicacional en el ámbito literario, en el que, la anulación de la recepción o del receptor-lector sería imposible por carecer de función comunicativa; es decir, la estética del Arte no existiría por falta de experiencia receptiva, que actúa sobre el creador al ser considerado receptor de ideas. Esta comunicación literaria y práctica artística encuentra su lugar, por tanto, en el otro: gestor de ideas.

¿No es una metamorfosis el proceso mismo del conocimiento? La paradoja de la escritura narrativa, de lo impersonal a lo más personal, que caracteriza a la trilogía contiene todas las funciones del lenguaje propuestas por Jakobson (1960): informativa, connotativa, poética, metacomunicativa, referencial y una interferencia permanente del código y del ruido. Según el proyecto *Capitalismo y Esquizofrenia*, la obra de Samuel Beckett se trataría de una literatura menor: "...la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" (Deleuze, Guattari, 1978, p.28): un irlandés que escribe en francés. El ruido proviene de sus propias contradicciones por el conflicto de develar quien es.

No se han plasmado estudios académicos sobre *El Innombrable* de Samuel Beckett específicamente o no se encuentran publicados. Lo más cercano, en cuanto a este autor irlandés es el discurso del cuerpo en *Samuel Beckett* por Guido Fernández Parmo, profesor de filosofía de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Su trabajo manifiesta que existen paralelos entre el discurso y el cuerpo; el discurso del cuerpo y el cuerpo del discurso. Esta intercambiabilidad entre uno y otro se debe a que, a un plano pre-personal en el cual todavía no existen las distinciones entre sujeto y objeto. El sujeto de la enunciación y de la representación todavía no se encuentra constituido. Y a diferencia de una visión estructuralista, ni siquiera el discurso se ha constituido como para producir un sujeto.

El otro encuentro académico proviene de la Universidad Central del Ecuador; trabajo de titulación de licenciatura en *actuación teatral* por Fernando Rodrigo Loayza Cordovez. El tema es Dramaturgia Aristotélica y no Aristotélica en Esperando a Godot de Beckett. Su estudio comprende el por qué Samuel Beckett empezó a escribir en francés. Según él mismo, para librarse de las preocupaciones de estilo; esquemas académicos que requerían ser sobrepasados. Continúa con una exposición sobre la deconstrucción del lenguaje, que inicia el proceso de abstracción del lenguaje en la secuencia de sus novelas. En síntesis, afirma que *Molloy* es todavía legible y que, por el contrario, *El Innombrable* como el *Ulises* de Joyce son obras que requieren de una fuerte voluntad para mantenerse en su lectura.

El objeto de estudio de esta disertación consiste en develar la participación del lector en la novela dialógica. “La concepción dialógica de la novela se basa en la

interpretación dialéctica – y no mecánica – que hacen Bajtín y Voloshinov⁴ de la enunciación.” (Beltrán, 1992, p.13); es decir, no sólo se encuentra en la estructura formal interna al texto, más compleja aún, su función es activar una estructura externa al texto: el carácter dialógico entre obra y lector. Por lo que no solo se detallará, sino se cuestionará la relación entre la progresiva perspectiva interior y la participación de los protagonistas como pseudos-creadores en el tiempo de la narración del objeto estético.

Además, cabe indicar que, si todo enunciado posee varias voces; la autopercepción está orientada hacia los demás. La otredad del Círculo de Bajtín podría, entonces, ser la participación del lector. Mediante este concepto, se visualiza en la trilogía la pluralidad de sentidos; los personajes sostienen sus propias concepciones del mundo que dialogan con la percepción del lector.

Por lo que, a esta trilogía se le ha asignado falsamente el género denominado “novela de monólogo interior”; esta terminología es inexistente en la investigación científica literaria, tan solo su ejecución se ocupa en el ámbito teatral. La novela dialógica es el género que más precisa al texto seleccionado. La crítica ha caracterizado a este género, con términos equívocos: soliloquio o monólogo, al percibirse formalmente como un texto fragmentado; Jorge Luis Borges se ha referido al *Ulises* de James Joyce como un texto para los museos, quizá por etiquetarlo de “orbe autónomo de corroboraciones” (Borges, 1992, p.406).

⁴ El Círculo de Bajtín estudió al sujeto, el lenguaje y a la sociedad; el problema de la otredad se intentaba develar. Es decir, la orientación ideológica del signo. Este estudio dialógico entre textos literarios-culturales exponen el carácter migratorio del lenguaje, la ideología y la materialidad de los procesos: saber, percibir, comunicar, producir sentido (Bajtín, 2011).

En este contexto es necesario estudiar sobre la implicación o la participación del lector en la novela dialógica; ni la marginalidad de la novela, ni la marginalidad del receptor pueden presuponerse como justificación a la respuesta de estudios inexistentes sobre la producción artística y su discurso cultural. Mediante el análisis de la novela dialógica, es posible profundizar en los enunciados como posibles estilos narrativos. Para describir la participación del lector, es necesario comprender el elemento narratológico que incorpora todas las formas de enunciamiento: la narración. Este discurso refracta “la capacidad perceptiva del artista” (Beltrán, 1992, p.10). “En otras palabras, el discurso del personaje no sólo transparenta la actitud vital del ser de ficción, sino que trasluce la posición vital profunda de su autor.” (Beltrán, 1992, p.10).

El estilo detectado en la trilogía Beckettiana es el indirecto libre; a este estilo corresponde el monólogo-memoria: “el momento presente de la locución es un momento vacío de experiencia simultánea y contemporánea: el enunciadador existe solamente como un espíritu despersonalizado, memoria pura sin locación espacial y temporal clara” (Cohn, 1978, p.247). El monólogo-memoria se inscribe dentro de los monólogos autónomos, ya que le precede un marco narrativo “...normalmente impersonal.” (Beltrán, 1992, p.172).

Esta generación de la forma textual comporta un contenido asociado en el discurso literario: la consciencia, que se constituye sobre el proceso dialógico del estilo indirecto libre:

el narrador cuenta tratando de asumir conciencia, y aun, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible – aunque sin prestarle la palabra... Esta modalidad se caracteriza, naturalmente, por la usencia

(guiones y comillas, y de los dijo, pensó, respondió, le pareció, creyó, se preguntó.)
(Tacca; 1978, p. 81)

El valor constante del estilo indirecto libre permitirá profundizar en la novela dialógica. Esta técnica literaria se utiliza para describir el mundo interior imaginado por el/los protagonistas. Mediante este proceso es posible distinguir el tratamiento del objeto estético, la trilogía de Samuel Beckett. Según Frederick R. Karl (Beckett, 2012), la búsqueda que propone Samuel Beckett en sus novelas a través de sus protagonistas dimensiona una doble dicotomía. La primera es la separación entre cuerpo y espíritu del protagonista y en segunda instancia, el ser y los objetos. De forma casi arbitraria, menciona que los términos utilizados por este autor para denominar a este o estos posibles estilos que imprimen sus novelas en fragmentos, los ha etiquetado de tragicomedias, monólogos, mimos, entre otros.

Según Richard (Ellmam, 1990), Beckett etiquetó a su nueva temática artística: la pobreza o empobrecimiento. Los protagonistas aparecerían separados materialmente: “sin dinero, sin juventud, sin salud, sin energía” (Karl, 1990, p. 144). Sobre el escritor expone que, se sirve de palabras difíciles que resultan idóneas, porque no utiliza o no se permite redactar “palabras-clichés”, ni frases hechas como material de relleno. El desdén por las afecciones y las pretensiones caracterizan a su lenguaje escogido. Por este motivo, se considerará el análisis de Karl, ya que resalta los estados del sentimiento, del espíritu o del pensamiento como medios transformadores de la realidad. Por consiguiente, la narración de *El Innombrable* se ajusta al pensamiento cartesiano: el espíritu importa más que la materia, lo subjetivo más que lo objetivo.

La propuesta de Ellman junto a Olga Bernal consiste en develar la correspondencia entre las palabras y el yo en ciertas obras de Samuel Beckett. Desde este punto de vista, se ha manifestado que, el sujeto de las frases se desmorona sin cesar, sin ser, sin dejar al yo posibilidades de identidad “Y este incesante desmoronamiento del yo, dará lugar a una dolorosa multiplicación del pronombre, a una cancerosa proliferación en «nosotros»” (Bernal, 1969, p. 62).

De acuerdo con la propuesta de Robbe Grillet, la desaparición del marco novelesco tradicional correspondería a la trilogía de Samuel Beckett, la designación de Nueva Novela. Al contrario de lo propuesto por Didier Anzieu, la intriga principal no desaparece, Además concuerdo con Grillet sobre que, la contradicción o conflicto se mantiene latente desde el inicio hasta el final, su otro inicio; es decir, en el teatro el conflicto es el catalizador, en la novela es similar pero extendido hasta su límite. Como resultado, el final es indeterminado, al no concebir una resolución en la trama, se origina un nuevo inicio y se constituye en infinito; un constante eterno presente que desdibuja a cualquier eje temporal. Todo el conflicto radicaría en la memoria del narrador “yo” protagonista, el cual se debate entre lo aparente y lo “real” en cuanto a su percepción y memoria.

Refiere Winnicott (1951) que ha identificado las paradojas que presenta este narrador innombrable:

- a. La paradoja de estar; se encuentra sólo aparentemente, pero está en presencia de alguien.
- b. La paradoja de crear objetos; los objetos ya se encuentran ahí.
- c. La necesidad de no comunicar; pero a condición de poder comunicar.

d. Jugar a los personajes y esconder al narrador.

e. El no aceptar la constitución de un “yo” y aceptar un “yo” anónimo impersonal.

Si se entiende que él mismo se toma como sujeto de su obra, Beckett no se somete ni a la conducta clásica de la confesión religiosa o literaria, ni a la técnica del monólogo interior inventado por Dujardin y perfeccionado por Joyce. Es el soliloquio de lo que conviene hablar. (Anzieu, 1977:127).

El escritor irlandés crea una escritura que da la impresión de un lenguaje hablado, según Didier Anzieu y también la comparto. Además indica, Beckett se ha inspirado en el escritor y médico Louis Ferdinand Auguste Destouches. Beckett, entonces, adscribiría al narrador como el desdoblamiento del escritor y así incorporar una disposición o más bien un requisitorio sobre su propia existencia; pensamiento del lector real, desde una intencional percibida como implícita en el objeto estético. No obstante, en esa afirmación no se toma en cuenta la participación artística del protagonista literario. Anzieu continúa: “El soliloquio como un procedimiento de autoliberación de la represión. No es una novela autobiográfica, ni una comedia humana, porque el relato beckettiano es eminentemente neutro, impersonal” (Anzieu, 1977:127, 128).

El narrador correspondería a “un sí mismo que toma la palabra, que no llega a decir yo, que no consigue ser yo” (Anzieu, 1977:128). Si el discurso del narrador es fragmentado, a partir del sí mismo se mezcla con las palabras y pensamientos de otros impuestos; estas ideas, menciona Didier, son coordinadas para precisar el conflicto entre el ser y el deber ser. Sin embargo, aquí deja de percibir otra posible condición del ser, a la que no es posible considerarla, porque se la deslegitimizaría como motivo de transformación física y mental

del personaje: el parecer. Luego, intuye, eficazmente, que el diálogo interior proviene de un “yo” anónimo y de otra parte del sí mismo: “recuerdos, anticipaciones, sensaciones, pensamientos ilógicos, voces dominantes que le imponen reflexionar y actuar; según un código ante el que no puede negarse y sin descartar además, los fallos de su funcionamiento mental, físico y más la contradicción de su reflexión.” (Anzieu, 1977:128)

La contradicción se localiza entre un sí mismo social y un sí mismo del sujeto; el complemento de ambos conformaría al “yo”. Este gesto o juego expuesto a través del ejercicio de la escritura no sólo se contradicen, a veces se contemplan: “El autor marca el punto en el que una vida se ha jugado en la obra. Jugado, no expresado; jugado, no comprendido...” (Agamben; 2005, p.89). Como resultado, se manifiesta una despersonalización latente o una desterritorialización o autoexilio del “yo”, a prueba de conocerse a sí mismo. Entonces, se diagrama un espacio mental, en donde se expone las incertidumbres sobre las fronteras o el umbral del cuerpo. Al tratarse de un narrador “yo” protagonista se percibe así mismo y a otros cuerpos capturados en su espacio mental: un “yo” y otros “yo” corporales animados o no desde un “yo” psíquico.

CAPÍTULO 1: El vacío del ser

1.1 El dilema de la representación

Los elementos que conforman un código lingüístico diagraman una estética delineada hacia la libertad de los signos y símbolos vertidos por el creador, según el ensayo *¿Qué es la literatura?* de Jean-Paul Sartre. Capas de referentes coexisten en la realidad, por lo tanto, en el ejercicio de la escritura, el lenguaje es dúctil y puede crear múltiples sentidos más allá de la intención del escritor. La polivalencia del discurso podrá estar basada recíprocamente en la/s memoria/s del / los protagonista/s y narrador/es. “Beckett ha dicho que escribir en francés le liberó de la necesidad del estilo, aunque en realidad desarrolló un estilo nuevo en su idioma de adopción” (Ellmann, 1990, p. 149). Jean-Paul Sartre reflexiona: *¿Qué es la literatura?* Desde el punto con el que se empieza a determinar una generalidad formal y consiste en el tipo de escritura que caracteriza y abarca la novela, entre otros textos literarios. La variabilidad formal del texto puede estar descrito consciente o inconscientemente en un conjunto de posibilidades técnicas: la prosa – poética.

Con la prosa es vertiginosa, se narran acontecimientos lineales o una cadena de signos ordenados o desordenados que se encuentran contextualizados en un espacio y tiempo determinado. En la poética se manifiestan pausas, ya que se intenta describir siempre sensaciones absolutas y por tal motivo, el receptor pierde cualquier referente de espacio - tiempo; es un presente imperecedero y que, debido a su posible fijación en la ficción es posible considerarlo en fuga temporal o elemento atemporal. Si “El discurso de Personaje —DP— engloba las formas discursivas de reproducción, más o menos directa, extensa y fidedigna, de las palabras o pensamientos del personaje” (Valles, 2008: 232). Entonces la libertad del estilo que experimentó Samuel Beckett, se dimensiona en la

incorporación del conjunto de las posibilidades técnicas: la prosa – poética en el marco referencial de la novela dialógica ha sustraído el monólogo.

El monólogo supone, como enunciación autodiscursiva y autoverbal del personaje, un máximo grado de independencia respecto al narrador, tanto si se trata de un monólogo externo o soliloquio, con interlocutor presente, como si se plantea en tanto que monólogo interior, bien directo, bien indirecto. (Valles, 2008, p.175)

Según Frederick R. Karl (Beckett, 2012), la búsqueda que propone Samuel Beckett en sus novelas a través de sus protagonistas, dimensiona una doble dicotomía. La primera es la separación entre cuerpo y espíritu del protagonista y en segunda instancia, el ser y los objetos. De forma casi arbitraria, menciona que los términos utilizados por este autor para denominar a este o estos posibles estilos que imprimen sus novelas en fragmentos, los ha etiquetado de tragicomedias, monólogos, mimos, entre otros.

El *Innombrable*, novela final de la trilogía, la nombra como una de las obras de posguerra junto a *Molloy*, la primera de ellas y *Malone muere*, la intermedia. Estas novelas, escritas en francés, poseen una composición fundamental paradotarse de ideología, porque presenta mayor afinidad con elementos grotescos propios de Camus y Sartre, según Samuel Beckett. Karl conviene que el estilo proporcionado por el escritor irlandés, discurre posiblemente sobre la cualidad cíclica de la experiencia humana mediante las teorías de Vico. Karl (2012) plantea:

...el individuo es reducido, desechado, casi resulta sobrante; ¿para qué una sola vida humana irá contra los vastos episodios periódicos de las épocas históricas? Para Beckett, el construir tal ciclo de experiencia humana equivale a destruir al personaje, a eliminar las figuras centrales, a borrar diferencias con el fin de mostrar

las similitudes que existen entre los hombres... tanto hacia el interior como hacia afuera. (pp. 35, 36)

Jacques Derrida en el capítulo de *firma, acontecimiento y contexto* menciona que, la intención que anima la iteración, repetición y alteridad, no estará nunca presente totalmente a sí misma y a su contenido; es así como *El innombrable*, narrador “yo” protagonista, es la figura ética de la narración; “Ética no es la vida que sencillamente se somete a las leyes morales, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos, irrevocablemente y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez para siempre.” (Agamben, 2005, p.89) Su destino conocido se manifiesta por sí sólo. Es más, la necesidad de explicarse en qué consiste existir es lo que se cuestiona, se prefigura el presente en donde “...el relato es olvido...” (Blanchot, 2004, p. 235): “No, no es que se me escape su sentido, pues igualmente se me escapa el mío.” (Beckett, 2012, p. 47).

El relato representa la materialización de la existencia de *El innombrable*; la personificación de esta consciencia está desprovista, aparentemente, de memoria: “¿De dónde me llegan estas nociones de antepasados...?” (Beckett, 2012, p. 47). El tiempo manifiesto en la narración es un presente que inquiera en el rastro de su olvido, para lograr explicar su situación actual, no tiene otra alternativa que contar. Si la falta de memoria, entonces, es aparente en cuanto a tiempo se refiere, ¿la memoria no aparentará el sentido propio del ser?; al ser capaz de distorsionar su entorno: espacio y el otro, aquí traducido en personajes secundarios. En consecuencia, ¿no afectaría a la identificación cierta del ser?; Beckett ha señalado: “Al término de mi obra, sólo queda polvo: lo nombrable.” (Melese, 1966, p.137). La identificación del ser se reviste de registro; *El innombrable* para ser

nombrado es necesario distinguirlo, cosificarlo por medio de la palabra; así se ha proyectado su existencia para conocerlo.

1.2 La creación de la consciencia

Ante esta dilución de sentido, el ser se ha posicionado frente a su espacio, a través de un narrador “yo” protagonista; principio de un proceso de reconocimiento, que en la medida de sus secuelas se identificará, tan sólo después, de determinar su conocimiento: “Si por una u otra razón se presenta un objeto, tenerlo en cuenta. Se dice que donde hay personas hay cosas. ¿Quiere esto decir que al admitir a aquéllas se ha de admitir éstas?” (Beckett, 2012, p. 44). El conocimiento, por consiguiente, se puede interpretar como una propiedad del ser, que no le pertenece, pero hace uso de él; en tal caso, la concepción sobre el otro, los personajes identificados, serán testigos de su propia reflexión; serán quienes testifiquen la existencia del *El innombrable* en el relato: “Estoy, desde que estoy, aquí, aseguradas en otra parte por terceros mis apariciones.” (Beckett, 2012, p. 47).

El Innombrable se mantiene intermitente en el umbral del texto; es el agrimensor de su espacio: perceptor y creador de su narración, “A decir verdad, los creo a todos aquí, al menos a partir de Murphy, nos creo a todos aquí...” (Beckett, 2012, p. 46). Los personajes secundarios son su creación, no obstante, el vínculo entre lo creado y el creador no es fraccionaria, es una extensión del mismo ser; vínculo incorporado en la conjugación de la forma simple del indicativo en tiempo presente, mediante la segunda persona del plural: nos. Siendo así, ¿es posible identificar efectivamente a *El innombrable*? Quizá sí, pero como metáfora; travestido en una personificación de lo que lo que precede al destino, la

consciencia que embarga al significante: lo que constituye el acto de representar la creación, “Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca.” (Beckett, 2012, p. 44).

De la metáfora de la letra, el significante, y de la historia del relato, el significado, se constituye *El Innombrable*; travestido de palabra, que se anula al contradecir la búsqueda en la que se ha iniciado, para encontrar sentido a su existencia. Lo que proporcionaría correlativamente, el sentido a la narración misma: “No necesito saber nada de mí. Aquí todo está claro. No, todo no está claro. Pero es menester que la explicación se realice.” (Beckett, 2012, p. 47). La negación del ser, conlleva al protagonista a ser el perseguidor de su destrucción; al minar su intención, su voluntad, por evitar el error que le significa interpretar su representación. Sin embargo, está obligado a hacerlo: su figura se encarna en un personaje apoético; la novela, el texto, el signo, el enunciado ha participado en la lectura de sí mismo, para discurrir en el sentido de su interpretación. El valor o la expresión del significante no se reduce el significado a la convención de su contenido. El ser al convertirse en su lector, el texto se transfigura en contexto: “la escritura es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza del significante” (Foucault, 1999, p. 333). *El Innombrable* se ha transformado a través de su diálogo interior.

En la imposibilidad de su definición; sus contradicciones develan su existencia: “El autor marca el punto en el que una vida se ha jugado en la obra. Jugado, no expresado; jugado, no comprendido...Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del que proceden la escritura y el discurso.” (Agamben, 2005, p.89) y “...él repetirá el mismo gesto inexpressivo a través del cual el autor había dado testimonio de su ausencia en la obra.” (Agamben, 2005, p.91). El en el diálogo interior de *El innombrable*, se ha hecho ostensible el vacío del desconocerse y no conocer, además, su entorno; como una hoja en

blanco, vacía, el escritor, que fue lector de la interpretación, repetirá el gesto de la escritura, para poner en juego su percepción ante el aparente significado del otro que ha leído y ha interpretado.

Las novelas como otros textos literarios pueden encontrarse libres de mostrar su narración desde cualquier posibilidad temporal o espacial, pese a la impresión atemporal manifiesta en *El Innombrable* o a su aparente privación de una presentación del espacio. El diálogo interior se crea en una consciencia, que traza el puente entre el escritor y su texto; desde el umbral de la representación, hasta cualquier punto de la enunciación del texto. Se presenta al escritor en *¿Qué es la literatura?*, como un ser expuesto a un proceso creativo que no está exento de vivir en sociedad; consecuentemente, el narrador “yo” protagonista expresa un desconocimiento de reconciliación entre su particularidad y el plano general de su recepción. Esto se debe a la peculiaridad del lenguaje; sus rasgos distintivos se encuentran admisibles de perdurar, mas está dotado de sentido latente y propio.

1.3 La conformación dialógica

La creación textual puede adoptar diversas estructuras como posibles contenidos e incorporar distintas enunciaciones, como el estilo indirecto libre de esta trilogía. Esta enunciación se desposee hasta sintácticamente de su referente narrativo personal, hasta adquirir un estilo impersonal en la que coincide el narrador y el personaje; la enunciación se torna autodiscursiva al adoptar la independencia de la consciencia del personaje. Es decir, el personaje apoético se inicia desde una máxima independencia y finaliza con el mismo estilo, al haber sido un narrador “yo” protagonista en la extensión del relato:

La cuestión se complica aquí porque, al margen de las implicaciones aportadas por el uso de diferentes personas narrativas (personal / impersonal) o de que se reproduzcan las palabras o pensamientos de personaje (verbalidad / conciencia), existe toda una gradación de fórmulas discursivas que recoge bien y en su dimensión fundamental la tipología de McHale (1978), basada en la gradación de la interrelación o, al contrario, de la autonomía —formas indirectas / directas y menor o mayor grado de rección gramatical y fidelidad o mimetismo de palabras — existentes entre los dos únicos discursos —el del narrador y el de personaje— que se concitan en la narrativa (Valles, 2008, p. 232).

Frente al diálogo, forma de interacción comunicativa y alternancia discursiva directa entre varios personajes, el monólogo es también una forma de discurso directo en el que un personaje no se dirige a un interlocutor material sino que habla (soliloquio) o piensa (monólogo interior) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición (Valles y Álamo, 2002, 442).

Independientemente de la inclinación de narrativa de la novela, no existe subordinación del plano estético; la impersonalidad de estilo del relato se transmite en cuanto representación del contenido se desarrolle. La representación de la consciencia del narrador incorpora el estado creativo consciente o inconsciente del protagonista; manifiestos en la constitución de los elementos expresivos del discurso: tiempo, espacio, personajes.

Karl intuye que este autor suprime toda dependencia con el exterior al protagonista y como efecto o lo que se evidencia es el “holgazán, el vagabundo, el proscrito” (Karl,

2012, p. 36), a través de la búsqueda de su supervivencia. “Lo que importa es la posibilidad de que el hombre diga, incluso en las peores condiciones imaginables: «Existo y sobrevivo a mi manera»” (Karl, 2012, p.35, 36). Este crítico norteamericano ha detectado que los protagonistas de estas novelas adquieren gradualmente la conciencia sobre la diferencia entre: la resquebrajada esperanza y la frustración como individuos en sus realizaciones. Los protagonistas deben, por lo tanto, afrontar lo absurdo de la existencia en esa “realidad” exagerada; “una dilatada pesadilla que abarca pasado y futuro, una manifestación fluida de algo aparentemente preconscious.” (Karl, 2012, p. 11) Así, los protagonistas establecerán la trágica intensidad de sus propias vidas de papel. A través de esta argumentación, se indica también que los personajes centrales se encuentran en perpetuo conflicto con los objetos que los envuelven o los encierran, porque son únicamente ellos, quienes poseen la realidad.

Según Richard Ellman (1990), Beckett etiquetó a su nueva temática artística: la pobreza o empobrecimiento. Los protagonistas aparecerían separados materialmente: “sin dinero, sin juventud, sin salud, sin energía” (Karl, 1990, p. 144). Sobre el escritor, expone su manejo de palabras difíciles, que resultan idóneas, porque no utiliza o no se permite redactar “palabras-clichés”, ni frases hechas como material de relleno. El desdén por las afecciones y las pretensiones caracterizan a su lenguaje escogido. Es necesario incorporar el análisis de Karl, ya que resalta a los estados del sentimiento, del espíritu o del pensamiento como medios transformadores de la realidad, por consiguiente, la narración. *El innombrable* se ajusta al pensamiento cartesiano: el espíritu importa más que la materia, lo subjetivo más que lo objetivo.

Se puede decir también que, *El innombrable* se ha independizado a través de la misma escritura, que el significante ha dejado registro de su existencia impérenme en la historia de su relato, empero, dos cualidades se han suscitado para este efecto: primero, el lector ha debido ser testigo de este escrito y segundo, el lector, al mismo tiempo, no puede identificarse, íntegramente, con la consciencia de la narración; en tal caso, el lector se ha desprendido de poseer al relato. Por lo que se podría interrogar sobre la muerte del autor, una vez leída su obra por otro lector: “El mismo gesto, que quita toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su insoslayable necesidad.” (Agamben, 2005, p.78) “No se trata de que el autor esté muerto sino que...ocupa el lugar del muerto.” (Agamben, 2005, p.82, 84). El lector se cuestionará, ¿pero *El innombrable* autor de qué fue? Tal vez de una útil labor incesante, siempre estaba ahí, o como autor de la inutilidad caprichosa como mejor lo retrata Borges en el prólogo de este libro: “La porfía demencial de Ahad y del escribiente no vacila un solo momento hasta llevarnos a la muerte” (Melville, 2002, p. 8).

1.4 La marca del escritor

Al parecer, *El innombrable* es la escritura, un significante, una letra con el propio espíritu de una letra, al margen de la univocidad de sentido; como mantiene Barthes (1987): el lector es un espacio en el que inscribe el texto y la unidad del texto no está, solo, en el origen y la descorporización del mensaje único. Tal vez sin sentido o quizá con el sentido más profundo, la presencia de *El Innombrable* exterioriza, cuenta la historia de su narración; la muerte o la vida de lo que precede, ese algo, ese “yo” que precisa identificar, lo convierte en imperecedera paradoja de un juego de significantes que apertura contenidos

y que contesta, sin contestar la siguiente pregunta: ¿Acaso el que precede a la escritura es el escritor y lo que precede al escritor es la escritura? “El autor no es un manantial infinito de significaciones que llenan la obra, el autor no precede a la obra.” (Agamben, 2005, p.80)

“Existen en el umbral del texto en el que han sido puestas en juego; (o, mejor dicho, su **ausencia**)...los bordes del...gesto que lo ha hecho posible y, al mismo tiempo, excede y anula su intención” (Agamben, 2005, p.86). En el texto *firma, acontecimiento y contexto* de Jacques Derrida se imprime, se escribe para comunicar algo a los ausentes; “La marca del escritor ya no es, sino la singularidad de su ausencia” (Foucault, 1999, p. 334); es decir con la finalización del relato de *El Innombrable*, la escritura, la consciencia no termina. El escritor de su historia, busca otra: una nueva consciencia, una nueva palabra: “...no dormirme más, seré yo, o seguir soñando, soñar un silencio, un silencio de sueño, lleno de murmullos, no sé, son palabras...” (Beckett, 2012, p. 222). La constitución del “yo” se ha equidistado del mismo sentido de palabra; el protagonista se ha desprovisto de los sentidos, como el sentido mismo de la palabra le ha rehuido a un “yo”, que se anula en la imposibilidad de la condición humana: “¿A qué iba yo a tener sexo, si ya no tengo nariz?” (Beckett, 2012, p. 64); “Una subjetividad se produce donde lo viviente, encontrándose con el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reserva, exhibe en un gesto su propio carácter irreductible a él.” (Agamben, 2005, p.93).

Se interpretaría que la existencia de la palabra está, sí en presente, pero ausente de pertenecer, en fuga, porque se escapa del control o de su intención por la mirada del esteta, quien corresponde a su realidad: “Las tres grandes categorías de la existencia humana concreta se nos presentan en su relación original: hacer, tener, ser” (Sartre, 2005, p. 664), aunque “...el hacer se reduce a un medio de tener...” (Sartre, 2005, p. 665). La palabra así

como *El Innombrable* ¿qué poseen? Interpretaciones que devienen de un presente de interpretaciones o que figuran o permanecen latentes sin contexto, hasta que se presenta ante la mirada estetizante que la contextualiza y la re-significa. ¿Quién les puede poseer? La interpretación, tan sólo, es atribuible; un atributo, una extensión del ser, mas no una propiedad del ser: "...se hace sabia, para que yo me crea sabio, para que la crea mía" (Beckett, 2012, p. 217).

Derrida manifiesta que la representación suple regularmente la presencia, porque el signo nace al mismo tiempo que la imaginación y la memoria. El signo de esta posible representación gira en torno al significado que adjunta, incorpora, transforma al otro; al lector, a *El innombrable*, lector de sí mismo: "...lo haré de todos modos, lo haré en mi cabeza, me lo sacaré de la memoria, lo sacaré hacia mí, me haré una cabeza, me haré una memoria..." (Beckett, 2012, p. 217).

La refracción del lenguaje puede ser inconmensurable; Sartre en *¿Qué es la literatura?* observa que, la posibilidad expresiva se manifiesta en cuan imaginativo se configure el texto, ya sea con falta de lógica o lógicamente estructurado. La palabra, al ser leída, se transforma en algo más; se puede decir que su capacidad comunicativa excede a su creador, ya que puede ser desprendida de su función instrumental. Debido a la negación de una identificación, la creación literaria, especialmente la novela, descartan categorías en el devenir creativo que desterritorializan paradigmas. Los protagonistas de este género podrían expresarse como animales, como entes, como nada. Por lo que se presenta en la nadiación del ser, el olvido de la propiedad, que hasta entonces era el cúmulo de sus posesiones, lo que les constituía un "yo" a los personajes. En la desposesión de su ser podrían llegar a ser innombrables.

1.5 La propiedad del ser

“¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?... Decir yo.” (Beckett, 2012, p. 43).

Esta es la introducción de alguien, quien en apariencia no sabe las respuestas ante las preguntas que se ha planteado. Si, bien es cierto, que estos artificios podrían culminar la búsqueda del protagonista, que se encuentra en una capa más profunda. El planteamiento frente a su realidad es una forma de conocerse, de desvestirse su “yo”, como literalmente ocurre en *Malone muere*, e intentar identificarse “... y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada.” (Beckett, 2012, p. 43). Este nihilismo es su esplendor, niega el conocimiento inútil, ese que no confronta y hace rodearse de un parecer o de apariencias; la expresión aporía por ejemplo es utilizada por el protagonista y menciona y no saberlo. Quizá en este inicio se quiere despojar de prefiguración, lo que equivaldría a un parecer, porque en definitiva sólo puede hablar acerca de lo que se conoce.

La relación del ser y el parecer refractan las características internas en las externas del personaje. Debido a que, es un proceso de autorreconocimiento y reconocimiento en cuanto al mundo. En éste “yo” se confronta a lo que parece desde su conciencia “Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí.” (Beckett, 2012, p. 43). En ese momento, el personaje parece divisar su objetivo, tratar de poner inicio a sus incertidumbres. No fin, porque intenta empezar un relato. En este inicio trata de esquematizar su proceder “Los síes y los noes...se me volverán a presentar a medida que avance...” (Beckett, 2012, p. 44); alcanzar este objetivo es fundamental para dar continuidad al relato y se convierte en motivo asociado, ya que forma parte de la trama.

Como parte de la estructura del desarrollo de la novela, el *Innombrable* reconoce el efecto que tendrá el hablar sobre los hechos: “no sólo que voy a tener que hablar de cosas de las que no puede hablar, sino también... lo que no importa.” (Beckett, 2012, p. 44); es decir existe un estado preconsciente y contradictorio. Contradictorio porque en última instancia si no importa, para que hablar, para que mortificarse, para que desahogarse del caos de la contradicción.

La soledad es otro elemento que se constituye en el interior como el exterior del protagonista, ya que hasta el momento no tiene la compañía de otro ser. Además, se cuestiona sobre esa situación y la califica o la compara con lo lúgubre: “¿Y qué sabe uno nunca en semejante oscuridad?” (Beckett, 2012, p. 44). Entonces menciona que, el *Innombrable* es necesario para configurar el relato, a través de la implantación de algunos títeres y manifiesta, también, lo que desearía hacer con ellos. Inmediatamente después, se plantea sobre la existencia de los objetos. ¿Cuál es la relación: soledad – títeres – objetos? Tal vez, corresponde a ese estilo subjuntivo, en el que se expresa este personaje principal, su posible aspiración, para así lograr explicarse sobre el estado de su existencia: su proceder. “Lo mejor es no decidir nada sobre este tema de antemano...Se dice que donde hay personas hay cosas” (Beckett, 2012, p. 44). Inevitablemente, este cuestionamiento radica en la esencia de un creador, sino para qué concluir que lo que importa es “que se ha de evitar...el espíritu de sistema.” (Beckett, 2012, p. 44), a menos que se esté definiendo, también, el estilo que acompañará a la propia narración.

1.6 La figura creadora de la narración

Si bien es cierto que se percibe una secuencia, *el Innombrable* es quien lo reconoce y es quién afirma “estoy obligado a continuar. Acaso acabaré por estar muy rodeado, en un cajón de sastre.” (Beckett, 2012, p. 45). Esta afirmación no solo equivale a una progresión en el desarrollo del relato, sino igualmente en el personaje. Ahora, el protagonista se manifiesta en el desencadenante de una actividad, a la cual incorporará varios artificios; éste vislumbra su postura de creador, lo cual ya es un reconocimiento. Y para este comienzo, integra a Malone en la narración y agrega el primer acontecimiento “...ya no me muevo. Él pasa inmóvil” (Beckett, 2012, p. 45). Después de este aparente suceso relata: “Pero se tratará de Malone, del que ya no hay nada que esperar.” (Beckett, 2012, p. 45) y prosigue “Personalmente no tengo intención de aburrirme. Al verlo a él, es cuando me he preguntado si proyectamos una sombra.” (Beckett, 2012, p. 45). Este otro tipo de reconocimiento, ya no sucede a partir de una sensación que ocurre a través del otro, a través de ese personaje del cual no se espera nada y el cual puede aburrir. El *Innombrable* lo ha notado y lo que le ha importado, más, es su identificación. En efecto, ese punto de concentración es lo que hace posible que nos describa acerca de éste.

A partir de la descripción de este personaje, si se cuestiona sobre la identificación o la determinación del mismo, porque reconoce únicamente su sombrero sin alas. Y, aunque, mencione que esa visión le parezca concluyente, se plantea sutilmente el cuestionamiento acerca de la relación: objeto, persona o personaje y razón. “Tal vez sea Molloy que lleva el sombrero de Malone. Pero es más razonable suponer que se trate de Malone llevando su propio sombrero.” (Beckett, 2012, p. 45). La conciencia del *Innombrable* es capaz de ubicar a otros personajes, que han sido protagonistas de otras novelas de Samuel Beckett, al igual

que en *Malone muere*: “Pero dejemos por el momento estas cuestiones morbosas y volvamos a la de mi óbito, dentro de dos o tres días si no me falla la memoria. En este momento ya se habrán acabado los Murphy, Mercier, Molloy, Moran y otros Malone, a menos que esto siga en el otro mundo.” (Beckett, 2007, p. 44) No obstante, en esta última novela de la trilogía parece, el protagonista poseer un conocimiento más complejo, por la capacidad misma de inventarlos; el equivalente al conocimiento del autor.

El relato continúa con una descripción de la supuesta barba de Malone y se define como insensible el protagonista: “Si yo no fuera insensible su barba me daría lástima. Cae en dos delgadas torcidas de longitud desigual, a una y otra parte de la barbilla.” (Beckett, 2012, p. 46). Este narrador “yo” protagonista se describe físicamente a continuación: “No, siempre he estado sentado en este mismo lugar, con las manos en las rodillas, mirando ante mí como un gran duque en una pajarera. Las lágrimas corren por mis mejillas sin que experimente la necesidad de entronar los ojos...En todo caso, la felicidad pasada se me ha ido completamente de la memoria...” (Beckett, 2012, p. 45). La afirmación sobre la falta de memoria, quizá no corresponde a un problema natural, sino emotivo, porque recuerda la felicidad y es consciente de que en ese presente está desprovisto de la misma. Como lo había expuesto el crítico estadounidense, “los matices del sentimiento lo van a resolver todo” (Karl, 2012, p. 15); es decir, la memoria representa un objeto más, cuando se necesita de su aparición existe en la medida que para el Innombrable sea necesario: “La memoria...tendrá que decir algo, si la ocasión se presenta.” (Beckett, 2012, p. 50).

Posteriormente, el protagonista manifiesta algo sobre su existencia: “No le debo a nadie mi existencia, esas luces no son de las que iluminan o arden” (Beckett, 2012, p. 45). Según (Karl, 2012) en estas novelas de la posguerra, Beckett recurre como expresión de la

desesperanza, la desesperación cósmica y afirma que, esta trilogía capta el pesimismo del hombre que no cree ni en Dios ni en sí mismo” (Karl, 2012, p. 41). Después de esta acotación, el *Innombrable* introduce a otros seres a partir de la supuesta memoria “¿De dónde me llegan estas nociones de antepasados?” (Beckett, 2012, p. 47). Antes de explicar, el por qué se designa como supuesta memoria, es necesario intuir que podría tratarse de ilusiones para el perceptor, porque más adelante el protagonista relata: “En suma: nada, aparentemente, ha cambiado desde que estoy aquí; el desorden de las luces puede ser una ilusión...” (Beckett, 2012, p. 49). Así mismo ocurre, con las posibles detecciones de los sentidos, el lector quizá se desconcierte, ya que los acontecimientos se encuentran en el umbral del ser y el parecer: “...tras un período de silencio inmaculado se oyó un débil grito... ¿No será una ventosidad?” (Beckett, 2012, p. 50).

Para indicar la sospechada memoria, es necesario manifestar la afirmación del mismo *Innombrable*, después de nombrar a uno de los delegados: “Ésos no fueron nunca. Nunca fueron más que yo y este vacío opaco. ¿Y los ruidos? Tampoco, todo está silencioso... Todo mentiras... soy yo quien cobardemente los ha inventado...” (Beckett, 2012, p. 62). Los “supuestos” artificios se dismantelarán, para iniciar nuevamente la narración; de éste modo, la capacidad de creador en el *Innombrable* es evidente.

Los elementos escatológicos también caracterizan el pensamiento del protagonista: al comparar las afirmaciones con las negaciones conforme su surgimiento “...y el modo de circarse encima, antes o después, como un pájaro, sin olvidarse de uno solo” (Beckett, 2012, p. 44); para comparar un grito con otro sonido ¿No será una ventosidad?” (Beckett, 2012, p. 50) y para crear una imagen sobre lo que es colisión: “Aguardo, sin paciencia, que

se repita. Dos formas, pues, oblongas como el hombre, entraron en colisión ante mí. (Karl, 2012, p. 51).

1.7 La trilogía novelesca

1.7.1 El acontecer del relato literario

El discurso político, es analizado en *¿Qué es la literatura?* como otro elemento presente en la prosa – poética, novela o texto literario. Los discursos pueden apuntar a una desconformidad de una composición social, control social, injusticia social, la ansiedad o cualquier problematización a develar. En su antítesis discursiva ocurre lo mismo con la opción de coexistir ambas. El lenguaje se hace ostensible a través del perceptor; la deformidad del ser expuesto, visualización objetiva de los protagonistas apoéticos, y la subjetividad de su voluntad se permeabiliza en los diálogos o monólogos de la trilogía. “El que no tiene nada, no tiene derecho a despreciar la mierda” (Beckett; 2006, p. 27), “Mis dos piernas están rígidas como la justicia” (Beckett; 2006, p.77). Estos discursos apuntan a criticar una desconformidad social; impavidez social, injusticia social.

Los espacios vacíos no son la uniformidad del texto en un engranaje de signos ordenados y dispuestos. No existe referente visible en el espacio en blanco; memoria que olvidan los personajes principales, pero son imagen; tiene tal fuerza que no tiene memoria. Las transformaciones subjetivas direccionadas e informes, sin voluntad, son capaces de dismantelar ciertos los elementos de la narración: tiempo, espacio y hasta personajes; siendo los protagonistas de una memoria olvidada y perenne en la duración de su ser.

“No recuerdo como llegué” (Beckett; 2006, p.3). Esta frase es expresada por *Molloy*, se describe como alguien que tiene muchos padecimientos, entre éstos: la pérdida de la memoria. Molloy puede pasar por su condición de enfermo, al igual que Jacques Moran; pero me parece que es una excusa para lograr mostrar la deformación de ellos, de su palabra de su entorno. No obstante, no quiero decir que no están enfermos. Se puede cerrar el círculo con alguien que se infectó y de quién conocimos su existencia anterior, meticulosamente: Jacques Moran; entonces sí lo están, pero de soledad. Esto, se remite a un vacío, a un espacio blanco: “Yo no... yo no me sentía desgraciado” (Beckett; 2006, p. 22).

Todos los personajes principales de la trilogía escribieron o se constituyen en representación del relato, en sí, de las novelas. Todos existieron por la elección y búsqueda de su ser. “Ella [la escritura] está puesta en juego solamente, nunca poseída, ni representada ni dicha -por eso es el lugar posible, aunque vacío, de una ética, de una forma de vida.” (Agamben, 2005, p.87). Ese descubrimiento, ese vacío encontrado es lo que posibilita el acto de escribir “El autor está presente en el texto sólo en un gesto, que vuelve posible la expresión en la misma medida en que instala en ella un vacío central.” (Agamben, 2005, p.85). Se enuncia el vacío, como ya lo planteaba Barthes (1987), porque el sujeto indescifrable, quien cumple la función de voz poética o narrativa, es suficiente para emanar las posibilidades del texto; el lenguaje, por sí solo, ya otorga múltiples sentidos. A través de la figuración del código, se presenta una polivalencia temporal en la narración actancial: una primera persona en presente; esto recuerda al acto “performativo” que menciona Barthes: la escritura como una articulación destructiva “de toda voz, de todo origen”, sin identidad.

Finalmente, “El autor no es sino el testimonio, el garante de su propia falta en la obra en que ha sido jugado; y el lector no puede sino completar ese testimonio, no puede sino hacerse a su vez garante del propio e inagotable juego de ausencia.” (Agamben, 2005, p.92). La situación del escritor y del firmante es fundamentalmente la misma, que la del lector; Derrida aclara que, esta desviación esencial considera a la escritura como estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad en última instancia. El escritor se remite como un exergo, fuera de la obra y metafóricamente como parte de la misma; como una moneda o medalla, en donde debajo de la figura se incrusta un enunciado. La metonimia es la imagen de estas historias; el ser excedido por su naturaleza de artificio ante un “todo”, un sistema al que sólo nos acercamos interpretándolo.

Este proceso ocurre en la dicotomía del yo-creador, por medio de los otros. El ser y el parecer es la relación narratológica entre el *Innombrable* y su historia. La búsqueda del personaje, se evidencia al reconocer su papel de creador. La supuesta pérdida de memoria devela a la conciencia del absurdo. Los motivos dinámicos giran entrono a los artificios creados por la ilusión de: las: luces, sonidos y personajes.

CAPÍTULO 2: La pragmática del discurso literario

En toda la amplitud como especie humana se entenderá al sujeto de la recepción como el lector (Acosta, 1989). “...el cual entiende un texto de acuerdo con unas normas colectivas que se desarrollan y evolucionan a lo largo de la historia y que constituyen lo que se entiende por *evolución literaria*” (Acosta, 1989, p.155). Dos elementos que constituyen el análisis pragmático del discurso literario son: el horizonte expectativas y el horizonte de la praxis vital. El primero se encargará de la descripción formal del sistema codificado en la obra, en tanto que, el segundo abordará la variable correspondiente al sistema de interpretación que el lector, investigador hace uso de su momento histórico.

En esta activa interrelación de conocimientos, Warning (1975) y Anz (1976) aducen la conformación del fenómeno de la *experiencia estética*, a través del signo literario. Este proceso de comunicación estético-literario está condicionado por la concretización de los espacios vacíos, la reducción de las indeterminaciones del texto y la asignación de contenidos a los correlatos del discurso. Por lo que, la participación del lector parte desde el desconocimiento, hasta la complementación eminente de los aspectos esquematizados, indeterminaciones y espacios vacíos de presencia representativa, en la constitución de la obra misma.

“La realidad definitiva sólo cobra entidad en el momento en que comienza a participar el lector” (Iser, 1970, pp.231, 232). En la novela dialógica prefiguran mayores indeterminaciones o espacios vacíos, al contener mayores referentes subjetivos evade, destruye o transforma los referentes lingüísticos convencionales. No obstante, para el análisis pragmático y cuasi-pragmático, formalmente por

ficción de género, de la trilogía de Samuel Beckett se utilizarán referentes estructurales del estudio literario; recursos narratológicos referentes al signo literario: narrador, espacio, tiempo y protagonista. También se estudiará el proceso de la concretización de los espacios vacíos y además se estructurarán y desarrollarán los aspectos esquematizados en la elaboración de contenidos estéticos, que visibilicen a lo que Iser (1972) denomina: la estructura dialéctica de la lectura.

2.1 Estructura formal de correlato intencional y constituciones extralingüísticas

2.1.1 Concretización de los espacios vacíos

El tema constituye el debate filosófico sobre la existencia, en tanto que el cómo establece la narración formal del signo lingüístico. La disposición de estos elementos parte de la conciencia regida por una ética creadora. A este ejercicio de la escritura, le corresponde la reproducción del ser inconforme, que ha cuestionado y materializado su existencia. Y únicamente posible su valoración, por medio del lector; quien será no sólo testigo o espectador, sino el protagonista de la obra, al decidir sobre la disyuntiva existencial del personaje yo – protagonista, afirmándola o negándola. “La experiencia estética surge en el proceso de complementación y con ello de cocreación” (Acosta, 1989, p.169).

La progresiva perspectiva interior se intensifica en *Malone muere*, para luego expandirse totalmente en la última novela de la trilogía, *El Innombrable*. Este recurso retrospectivo se obstaculiza con la ausencia de memoria; conflicto reiterativo en el discurso narrativo. Contrasta, la situación de movilidad escasa del narrador con la dinámica expuesta

en las historias que éste relata. La dinámica finita y conocida del mundo exterior se sumerge en la casi-infinita y parcialmente desconocida intimidad del narrador: “No recuerdo cómo llegué...Estoy desnudo en la cama...” (Beckett, 2007, pp.12, 14). Al desconocer, parte de sí mismo, el narrador se orienta a través de la escritura en un ejercicio que emula a la conciencia.

Esta condición humana procura encontrar respuesta a la existencia; se convertirá en tantos desconocidos, como esos tantos formen parte de sí mismo: “...me siento preso de un extraño deseo, el de saber qué he hecho, por qué, y decirlo...En vísperas de ya no ser, llego a ser otro” (Beckett, 2007, p.26). Es decir, el narrador yo-protagonista transfigurará en otros, hasta el otro; desde ser los distintos personajes que conforman la trilogía, hasta el lector, en quién reposará el cuestionamiento final: existe o no El Innombrable “...desplomándome bajo mi propia piel y mis propios huesos...muriéndome de soledad y olvido, hasta el punto de llegar a dudar de mi existencia...” (Beckett, 2012, pp.188, 189).

2.2 Transformación en la reducción de las indeterminaciones

2.2.1 Narrador

Como gestores de su narración, Molloy, Morán, Malone y El Innombrable utilizan conscientemente el estilo indirecto libre; incorporando las voces al resto de personajes, por lo tanto, su participación radica en la pseudo producción de la composición narrativa: “...me encuentro en la obligación de prestar a terceros palabras inteligibles, o refiriéndome a otro, salen de mi boca sonidos articulados casi de un modo correcto, no hago más que someterme a las exigencias de una convención que me pone en la disyuntiva de mentir o

callar,” (Beckett, 2006, p.113) La convencionalidad del lenguaje dispone y rige la creación de contenido narrativo. La libertad de la creación de contenido presupone una disposición ética; mentir o callar en el registro literario. La elección del narrador consiste en no callar, liberar, salvar su voz y entonces hacer posible la legibilidad de su relato. Esta decisión ostensiblemente está dirigida a otro; se narra a un alguien capaz de percibir la legibilidad del texto, el lector. La salvación del narrador yo-protagonista no se encuentra en él, pero sí a través del mismo: “...no desespero...salvarme sin callarme” (Beckett, 2012, p.59).

En la segunda novela de la trilogía, la posición del narrador aborda la pseudocreación y participación tentativa de los personajes que intervendrán en el texto: “Creo que podré contarme cuatro historias, cada una sobre un tema distinto. Una sobre un hombre, otra sobre una mujer, la tercera sobre cualquier cosa, y la última sobre un animal tal vez...” (Beckett, 2007, p.9). Mientras que, la idea de proseguir con el inventario de sus pertenencias se postergará infinitamente durante toda la trilogía; este objetivo conductor de la narración presupone un espacio mental al enunciarse como productor de la obra.

En *El Innombrable*, la planificación del relato corresponde a tres órdenes temáticos: la ausencia y la compañía en la creación, “¿Cuál debe ser la actitud para con los objetos? Ante todo, ¿hay que tenerla?” (Beckett, 2012, p.44) y sobre el espíritu de sistema sobre el discurso narrativo. Sin embargo, este ordenamiento es falible ante la libertad narrativa que expresa el relator. Esta tercera novela presenta a un narrador más extendido en sus juicios de valor, en tanto que, las descripciones aminoran conforme el relato anula ciertos referentes de contenido: tiempo, espacio, personajes y discurso narrativo. “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?...Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante” (Beckett, 2012, p.43).

2.2.2 Espacio

El espacio mental, al que se sustrae la trilogía, deriva principalmente del emplazamiento de los tres narradores yo-protagonistas, poseedores de las mismas nominaciones que las novelas en las que participan: Molloy, Malone Y El Innombrable. Estos tres sostienen una mayor intervención en el relato y disposición en el reparto en función de los personajes.

Su participación como pseudos-creadores de los relatos se localiza en una triple modificación del espacio: en la primera, Molloy así como en Malone, la segunda, es una transición del espacio; se comparte la postración reducida a una cama junto a la ubicuidad del espacio mental. Y finalmente, la tercera, *El Innombrable*, corresponde íntegramente al espacio mental; su cuerpo narrativo se contempla de inicio a fin en la materialización de la obra. Los tres narradores yo-protagonistas a su vez integran un mismo ser, esa unidad es encabezada por el último cuestionador: El Innombrable.

2.2.3 Tiempo

La trilogía se narra en dos tiempos verbales: presente y pretérito. En presente, los narradores emiten su punto de vista, disquisiciones: juicios de valor, reflexiones y opiniones; valoran su dependencia en el relato y la presencia del lector en el mismo. Al tiempo que, en pretérito, se emiten descripciones sobre acontecimientos selectivos incorporados en la multiplicidad de sus personajes.

Molloy parece ser el escritor de las dos partes de la novela: “Figuraos, había empezado por el principio, como un viejo imbécil... Mientras que ahora se trata del final.” (Beckett, 2006, p.4) Hay que tener en cuenta que la primera parte de la novela corresponde a Molloy, en tanto que la segunda a Morán. La interpelación al lector se utiliza con la conjugación del verbo de sujeto tácito en la segunda forma del plural. Los protagonistas de la trilogía se suspenden atemporalmente al disponer su objetivo en un continuo desplazamiento: “...en aquella atmósfera, cómo decirlo, sí, por qué no, de finalidad sin fin.” (Beckett, 2006, p.145)

Y acaso, en esta transferencia del tiempo del otro, el lector no queda ajeno a esta suspensión; piensa e interpreta por el otro. Así es como, el espacio inherente de El innumerable corresponde a la escritura su existencia; entre el silencio y las palabras: “El silencio...cada instante estoy en él, cada instante salgo de él... salgo de él para hablar, hablando estoy en él...” (Beckett, 2012, p.212). El cuestionamiento ya no sólo pertenece a la obra, porque el sentido ha desbordado a la interpretación del protagonista; previsto así, el absurdo de la existencia, el lector decidirá, afirmará o negará la misma. El texto no será lo que fue antes de su lectura; de artefacto a objeto estético producido por la conciencia del lector en su proceso de recepción (Mukařovský⁵, 1977).

El lector no sólo es el principal testigo o espectador, su postura se encontrará presente en el desplazamiento del texto. En Molloy, surge un indicio sobre la continuidad de la obra al proyectar su duración trilogica en el sentido de lo antepenúltimo: “Esta vez, y

⁵ Jan Mukařovský, representante del Círculo Lingüístico de la Escuela de Praga o estructuralismo checo y fuente teórica base para la Estética de la Recepción. Aportaciones para la participación del lector en el proceso de la concretización literaria.

otra vez más, y después pienso que se habrá acabado todo, y éste mundo también.”
(Beckett, 2006, p.4)

2.2.4 Protagonista

Los protagonistas de la trilogía comparten similares posesiones y cualidades, que podrían perfilar cierta unidad de un mismo ser: “Y poco a poco mi reducido espacio zumba de nuevo. Diréis que en mi cabeza y en efecto con frecuencia creo estar en una cabeza...” (Beckett, 2007, p.62). Molloy representaría la versión pretérita de Morán, igualmente prefigura Malone a la presencia de Macmann y así, la existencia de El Innombrable se traduciría en la versión pluscuamperfecta de sus antecesores; creaciones de este advenedizo que las confesaría en la novel final: “A decir verdad, los creo a todos aquí...nos creo a todos aquí...” (Beckett, 2012, p.46)

Las cualidades que asemejan a los protagonistas de la trilogía: ausencia de memoria y quizá la más notable, la luminosidad del gris. Su posesión compartida: el registro sobre la manifestación de la voz de la conciencia. Morán utiliza el valor acromático del gris, para describir a una de sus gallinas, quién presenta obstinación para reproducirse. Molloy describe el color de su piel, a partir de esta misma ausencia del color. Esta negación a su naturaleza, a su especie, los muestra ostensiblemente prefigurados en otro tipo de existencia; el ser por sobre lo que se espera de su ser, la individualidad del ser por sobre el orden genérico del ser. En Malone muere, la situación es análoga y expansiva, al conceder esta característica visual a su protagonista, mas también a su entorno: “Incluso yo soy gris...lo mismo que mis sábanas, por ejemplo” (Beckett, 2007, p.61). Esta dirección hacia la negación hace posible no solo la contigüidad y prevalencia de la expansión acromática,

la dirección hacia el negado, hacia esa otra parte del ser, el otro en El Innombrable: “Aunque todo se vuelva oscuro, aunque todo se vuelva claro, aunque todo siga gris, el gris se impone...hecho de claro y oscuro...para no ser más que el otro” (Beckett, 2012, p.58)

Si Morán se desprende de su apariencia exterior ante la descripción interior, en tanto que valora su propio juicio: “Esta grosera observancia de fachada, mientras el alma se deleita en sus harapos, me ha parecido siempre algo abominable.” (Beckett, 2006, p.121), Molloy descubre un error en esta observación; el interior también es evocador de apariencias. Lo que desencadena gradualmente, la preeminencia casi - infinita del viaje interior por la odisea del viaje exterior, siendo ésta un mayor limitante para develar en qué consiste la existencia del ser.

2.3 Aspectos esquematizados

2.3.1 Consciencia

A través del acto de la escritura, Morán y Molloy se confiesan y se cuestionan; doble ejercicio viabilizado a través de la consciencia, portal de liberación del ser, que ha pasado por desprendimientos correspondientes con un deber social a un deber ser individual. El concepto notable parece ser: a mayor desprendimiento, a mayor desposesión, mayor posibilidad de libertad. Si bien la libertad ha aumentado, ésta sólo es parcial porque no está exenta de ser deliberada por alguien; es decir, se encuentra delimitada por el mismo individuo, encargado de las determinaciones de su ser. No actúan bajo principios morales, pero sí éticos. Esta cierta libertad encontrada en la voz de la conciencia se refleja en la creación del contenido literario, Molloy lo enuncia: “...empiezo a cansarme de estas

invenciones y me reclaman otras.” (Beckett, 2006, p.86) Sin embargo, esta conciencia también reclama dos obligaciones en el ejercicio de la escritura: formal y la anulación arbitraria del registro: “...me someto a esta triste labor de escribano...sigo obedeciendo órdenes...” (Beckett, 2006, p.172) y “...está prohibido abandonar e incluso detenerse un instante” (Beckett, 2006, p.106). Esta paradoja lingüística se exhibe con mayor claridad en el título de la última novela de la trilogía; *El Innombrable* como concepto de un signo lingüístico niega su propia imagen acústica. El significado niega el registro de su significante.

La manifestación de la conciencia aparece en la primera novela con Molloy y Morán; se muestran conscientes de su existencia como personajes literarios. Molloy: “Pero no era una criatura dada a presentimientos, sino...más bien... a episentimientos...solo sabía las cosas por adelantado...” (Beckett, 2006, p.105), mientras que Morán lo confirma: “Porque una de las características del penoso trabajo que se me impone consiste en...volver a ignorar lo que ya no ignoro y creer saber lo que creía saber...” (Beckett, 2006, p.174)

En la segunda novela, la presencia de la conciencia se ubica en la pseudo-creación empleada por Malone “Pero mis dedos escriben también en otras latitudes, y el aire que discurre por entre mi cuaderno y le vuelve las páginas sin que yo me entere, cuando me adormezco, de tal modo que el sujeto se distancia del verbo y el complemento viene a posarse en algún lugar del vacío...” (Beckett, 2007, p.79) Este traslado de la conciencia se ocupa de exponer su amplificación en *El Innombrable*; ya no únicamente posicionada en el protagonista o en el pseudo-creador de personajes, sino además en la producción que implica la escritura “La obscena protrusión de la lengua” (Beckett, 2012, p.104).

2.3.2 Contexto literario

“El mundo empezaba ya a cambiar de color y volumen” (Beckett, 2006, p.125) Las historias que recoge la trilogía presentan modificaciones existenciales en sus protagonistas, alterando y configurando su propio contexto: transformación de las transformaciones; es decir un compendio de transmutación trológica. Morán, su primer personaje en la linealidad temporal, ya intuía que la conciencia sería su vórtice, conductora de todo cambio: Morán: “La voz es quien me dijo que hiciese el informe. ¿Es decir que ahora soy más libre?” (Beckett, 2006, p.251)

El personaje principal de la segunda parte de la novela Molloy ha desechado el imperativo de obedecer a terceros por su imperativo individual; someterse únicamente a disposición de su voz silente, interior: “Ya he hablado de una voz que me decía esto y lo otro... he terminado por comprender su lenguaje... quizá erróneamente.” (Beckett, 2006, p.231) En Molloy, esta voz se encontraba ya implícita en su consciencia, en tanto que para Morán iniciaba la obtención de la misma. Lo clarifica así Molloy: “...yo no me decía nada en absoluto... nacía confusamente en mí una especie de conciencia...” (Beckett, 2006, p.113) En el devenir de la trilogía, los protagonistas son conscientes de su gesto literario; a través de sus relatos, su existencia se modifica junto con su contexto.

2.3.3 La finalidad de la escritura

Molloy sugiere que la finalidad de su escritura corresponde con la eliminación de su existencia; “...me gustaría hablar...de las cosas que aún me quedan, despedirme, terminar

de morirme de una vez.” (Beckett, 2006, p.3) Este desglose operativo intentado por Molloy, para vaciar su ser, está incompleto en la redacción de su patrimonio. Por encargo de la conciencia, el acto de la escritura ha liberado al ser del peso que soporta su deber; esa cierta liberación ha provocado un espacio, una nueva duda, un vacío, que separa al ser de su finalidad por inoperante, por innecesario; así la existencia se presenta sempiterna en la trilogía “El infierno mismo, aunque eterno, data de la rebelión de Lucifer. Así pues, me será permisible, a la luz de esa remota analogía, crearme aquí para siempre, aunque no desde siempre” (Beckett, 2012, p.50).

Morán y posteriormente Molloy inician la secuencia del concepto de desposesión social e individual: material y emocional. Esta renuncia a la dependencia espacial, social y de los modos de ser anula paulatinamente al referente: “Y los confines de mi habitación, de mi cama, de mi cuerpo, están lejos de mí como los de mi región en mi época de esplendor.”(Beckett, 2006, p.83) En esta ausencia de referentes, este vuelco por lo desconocido hacia el desconocido, el otro comporta lo impensable, lo inimaginable, lo que hasta el momento ha sido innombrable para el mismo ser. Morán: “...me veía con júbilo lejos de mi aldea, de las caras conocidas, de todas mis anclas de salvación, sentado en la oscuridad...” (Beckett, 2006, p.164)

Al estar alejado de ser salvado se encuentra más próximo a ser condenado; paradójicamente la condena sustenta cierta libertad: la elección del otro, de ser otro. A través del otro, de su otro, intentan continuar interpretando la voz de la conciencia, que no está exenta del error. Molloy se pregunta: “...tantos días y noches consagrados sin llevar la cuenta a este rumor que se eleva desde el nacimiento e incluso antes, a este insaciable

¿Cómo hacer? ¿Cómo hacer?, a veces muy bajo, un simple susurro, a veces claro y distinto...” (Beckett, 2006, p.7)

Los protagonistas de la trilogía reconocen al ser como el seguir siéndolo y no como la finalidad del mismo en los tres finales abiertos; persecución infinita mientras exista la incertidumbre. La existencia parece estar exenta de una interpretación final, por esto es comprensible la imposibilidad de un final cerrado; Morán lo traduce: “...la inenarrable carpintería que era mi existencia...” (Beckett, 2006, p.149) Quizá por este motivo, El Innombrable escapa a la nominación.

El registro de la escritura materializa en forma reconocible al objeto buscado: el mensaje. Esta legibilidad se presenta en el diseño del espacio, a partir de dos entornos íntimos: desde el entorno físico inicial hasta el entorno mental del narrador yo-protagonista. El lector es incorporado a esta plasticidad del espacio, como parte del ritual que constituye significar el registro del signo lingüístico. Esta construcción simbólica, entre la descripción de los objetos de los personajes y los juicios de valor emitidos por el narrador, se resignifican en la interpretación del lector. El objeto deseado es encontrar significado al registro de la escritura, el mensaje.

“...el mensaje afluiría a lo largo de mi bastón, engancharía el objeto deseado y lo traería a la cama, lo oiría resbalar y saltar hacia mí a lo largo del suelo, cada vez más próximo, cada vez menos querido...y por fin lo tendría en mis manos” (Beckett, 2007, p.100)

La escritura proporciona un inventario parcial, como término de la voluntad expresada en la trilogía; representa parte de la existencia misma del protagonista: posesión

y desposesión del ser. Mientras que, la legibilidad del lector no sólo registra el inventario indeterminado: el signo lingüístico a través de la voz del narrador, sino también el objeto deseado emitido en el relato del mensaje. Este vínculo plástico posibilita re-significar la construcción simbólica que representa la obra.

Los recursos de esta retórica pueden ser aplicables por medio de sustituciones, por contigüidad espacial o metafórica. El bastón, soporte o medio, por el cual se traza el signo lingüístico acontece desde una base, el suelo, el pensamiento quizá. Su objeto: busca significar el signo. Luego de registrar o materializar el signo se convierte en una posesión parcial del creador y de los pseudos-creadores, protagonistas que comprende esta trilogía. “Macmann, mi pasado, mis pertenencias, no lo olvido...” (Beckett, 2007, p.149).

Reese (1980) señala que, la norma de una estética prescriptiva de la literatura se desarrolla en la cualidad de la indeterminación. La obra contiene un registro literario, no obstante su interpretación no se encuentra en ella misma, como objeto dependerá de un sujeto que busque su significado. La creación indeterminable ahora reposa en las manos del creador: “Lo que me deja perplejo es deber estos conocimientos a personas con las que nunca pude entrar en comunicación” (Beckett, 2012, p.52); portal de la obra que se significa y se re-significa a través del lector, co-creador participante de la misma. La trilogía, por lo tanto, como obra literaria escapa al concepto de posesión unívoca de su significado. Esta indeterminación o prolongación de su alterna interpretación aporta la enunciación del concepto: desposesión de la obra. La dependencia conceptual entre posesión y desposesión permanece en el re-significado aportado por sus co-creadores, los lectores de la obra.

CONCLUSIONES

Capítulo 1

Efectivamente descubrir implicaciones culturales como la representación de la consciencia y la manifestación de la memoria son elementos que conforman un código lingüístico en la trilogía Beckettiana. La representación de la consciencia del narrador incorpora el estado creativo consciente o inconsciente del protagonista, a través de los elementos expresivos del discurso: tiempo, espacio, personajes. Independientemente de la inclinación narrativa de la novela, no existe subordinación del plano estético, ya que la impersonalidad de estilo del relato se transmite en cuanto reproducción del contenido exista.

Se ha formalizado la terminología correspondiente al género de la novela correspondiente al objeto del estudio académico. A través de la conformación dialógica de la enunciación, se deduce la libertad del proceso creativo que aporta el estilo indirecto libre, por la incorporación de las posibilidades técnicas del texto como son: la prosa y la poética. En el marco referencial de la novela dialógica, ha sustraído del monólogo su enunciación autodiscursiva y autoverbal del personaje. Esta técnica literaria se utiliza para describir el mundo interior imaginado por el/los protagonistas.

El dilema de la representación se establece en el lector al tratar de comprender la autonomía proclamada literariamente, por los acontecimientos desarrollados de los protagonistas de *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Esto es lo que ha provocado en la participación del lector, el elucubrar una ideología correspondiente a ciertos elementos grotescos, como cualidad cíclica de la experiencia humana. En la literatura, esta cualidad es observada por Jacques Derrida y expone que, esta cualidad es la capacidad de la intención que anima la iteración, repetición y alteridad, no estará nunca presente totalmente a sí

misma y a su contenido. Es decir, la participación del lector se encuentra en la creación de una intención por parte del receptor; primer paso, para atribuir cierta capacidad de participación al lector-receptor de la obra. La figura del autor se desposee de su intención, por lo que denominaremos: el vacío del ser-creador. Así, según la ética de los tres protagonistas, éstos inician su felicidad o su desventura de acuerdo con la percepción del lector.

Los personajes se han transformado a través de la enunciación del diálogo interior; creación de consciencia entre el escritor y su texto. La creación textual adoptó la enunciación indirecta libre, quien se desposee hasta sintácticamente de su referente narrativo personal, hasta adquirir un estilo impersonal en la que coincide el narrador y el personaje. La enunciación por lo tanto es autodiscursiva, al adoptar la independencia de la consciencia del personaje, es decir, el personaje apoético se inicia desde una máxima independencia y finaliza con el mismo estilo, al haber sido un narrador “yo” protagonista en la extensión del relato.

La temática de la trilogía, por tanto representa la materialización de la existencia en la consciencia del lector, es decir su recepción ha ido más allá y se ha constituido como co-autor de la obra: paso número dos. Al ser el fin de la trilogía una obra abierta, el objeto estético requiere de la co-participación de la misma. La finalización de esta recepción, únicamente, será a través de cada participación del lector o de cuántos lectores participen de ella.

Dos técnicas han predominado en el discurso literario de la trilogía, para lograr este efecto: la desprovista o aparentemente falta de memoria y la identidad de pensamiento al cuestionar la realidad registrada en la obra. El conocimiento, por consiguiente, se puede

interpretar como una propiedad del ser que no le pertenece, pero que hace uso de él, como ya se ha mencionado. Sin embargo, es la concepción sobre el otro, la herramienta fundamental para disponer de una participación en la creación artística. No sólo los personajes o narradores se convertirán en protagonistas del acontecer del relato literario, principalmente, el cuestionamiento del relato actuará sobre el lector, por su posesión o capacidad de consciencia: paso final, número tres.

El lector para dar su dictamen final y constituirse como co-creador de la obra, ha debido rastrear el olvido, descifrar el tiempo, el espacio y cuestionarse: recuerdos, sensaciones y reflexiones junto a la contradicción poética de sus personajes. Este proceso es ostensible en las acciones que encierran la condición del relato, mediante un sistema simbólico textual y uno trans-textual.

La identificación del ser receptor entonces se reviste del registro autorial. Al lector, al igual que a *El innombrable*, ha sido necesario cosificarlo por medio de la palabra; para así lograr su existencia en la participación literaria. Esta participación literaria, por parte del lector como co autor de la obra, evidencia que los límites del crítico y de la participación del artista no son definitorios; el crítico experimenta, en una primera estancia, la experiencia de su recepción. No obstante, el grado de participación del lector dependerá de la habitación, por parte del objeto estético literario. Por tanto, la existencia del fenómeno de la comunicación literaria será inagotable, ya que dependerá a su vez, de cuantas recepciones se hagan o receptores se empleen en la disposición por participar del objeto literario. Es decir, la obra artística o literaria podría ser falta de finalización; su estancia o su existencia se mantendrá incompleta, acorde con el distinto pensar de sus lectores.

La figura creadora, que ha sido provista de omnipresencia en la narración, sólo ocurre en el gesto de la creación, al imaginar o proveer de existencia a otros personajes. Los narradores relatan las novelas desde la búsqueda de un “yo” protagonista; intentan descifrar el problema ontológico de su existencia, a través del reconocer y del autorreconocerse. Además, el lector es incorporado sintácticamente, ya que el texto está conjugado por la forma simple del indicativo en tiempo presente, a través de la segunda persona del plural: nos. Como se ha observado, este proceso acontece en la dicotomía del yo-creador, creado por medio de los otros y que en última instancia, será conforme la participación del lector, quien adquiere el lugar del último otro.

Entonces, a pesar de la cualidad in-forme del último protagonista y narrador “yo” protagonista, creador de sus otros personajes en la trilogía Beckettina, si es posible identificar a *El innombrable*, pero como metáfora como ya se ha deducido; travestido en una personificación de lo que precede al destino, la consciencia que embarga al significante: lo que constituye el acto de representar la creación. La metáfora de la letra, el significante, y de la historia del relato, el significante es *El innombrable*.

“La marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia” (Foucault, 1999, p. 334); es decir con la finalización del relato de la trilogía, la escritura, la consciencia no termina. Derrida manifiesta que la representación suple regularmente la presencia, porque el signo nace al mismo tiempo que la imaginación y la memoria. Por tanto, el horizonte de expectativas se delimitó en un marco de posibilidades finitas, en cuanto al horizonte literario determinado por un momento histórico; ya sea como lector, receptor, sujeto de análisis, crítico o participante de la co-creación del objeto estético. Mientras que, a posibilidades infinitas se refiere, agradablemente se encuentran en el

horizonte de la praxis vital. En este segundo horizonte, el requerimiento del objeto estético, la trilogía de Samuel Beckett, fue superlativa; desbordó el horizonte de expectativas al proveer al lector de una participación tan significativa que llegó a ser co-creador de las tres obras literarias. Su resultado no conforma un cambio de paradigma en la teoría de la recepción, mas sí, la generación de un nuevo concepto, una vez manifiesta el requerimiento de la participación del lector o receptor en la obra, el horizonte de expectativas se transforma en un horizonte de participaciones co-creadoras.

Finalmente, El escritor se remite como un exergo, fuera de la obra y metafóricamente como parte de la misma; como una moneda o medalla, en donde debajo de la figura se incrusta un enunciado. La metonimia es la imagen de estas historias; el ser excedido por su naturaleza de artificio ante un “todo”, un sistema al que sólo nos acercamos interpretándolo.

Capítulo 2

El sentido que se puede dar a los elementos indeterminados, pertenece y concuerda únicamente al lector. La pertinencia de un sentido y una valoración a su indeterminación es parte de la comunicación literaria a través de la experiencia estética. La constitución de referentes o descontextualización según la participación del lector, la obra deja de ser el único punto de referencia. La realidad del lector ha reconfigurado la realidad provista para el texto, la obra despliega sus elementos formales en su calidad de ficción.

El tema constituye el debate filosófico sobre la existencia, en tanto que el cómo establece la narración formal del signo lingüístico. La disposición de estos elementos parte de la conciencia regida por una ética creadora. A este ejercicio de la escritura, le

corresponde la reproducción del ser inconforme, que ha cuestionado y materializado su existencia. Y únicamente posible su valoración, por medio del lector; quien será no sólo testigo o espectador, sino el protagonista de la obra, al decidir sobre la disyuntiva existencial del personaje yo – protagonista, afirmándola o negándola. “La experiencia estética surge en el proceso de complementación y con ello de cocreación” (Acosta, 1989, p.169). Este carácter dialógico entre obra y lector irrumpe en el entendimiento monológico de sentido único en la obra. La participación del lector brindará nuevas percepciones de sentido a la obra. Generar un significado al acto de lectura, lo extraño, lo desconocido encajará dentro la experiencia personal o bagaje cultural. Por esto, cada lector surge para el texto una situación única.

En la novela dialógica prefiguran mayores indeterminaciones o espacios vacíos, lo que hace mucho más enriquecedor y prolífica de producción constante y por cuanto, más activa del lector; al contener mayores referentes subjetivos transforma cierto referente convencional: el contexto. El contexto desaparece progresivamente con la intervención del lector y este a su vez cambiará de acuerdo a la prefiguración de su lector. La participación del lector parte desde el desconocimiento, hasta la complementación eminente de los aspectos esquematizados, indeterminaciones y espacios vacíos de presencia representativa, en la constitución de la obra misma. El lector ha transfigurado el proceso de comunicación del acto de lectura; él es el emisor de su conciencia en la cocreación de la obra. “La obra es la constitución del texto en la conciencia del lector” (Iser, 1970, p.253). El lector ahora es el otro es emisor de su participación. Del desconocimiento del componente artístico del texto a ser un componente estético de la obra.

La progresiva perspectiva interior se intensifica en *Malone muere*, para luego expandirse totalmente en la última novela de la trilogía, *El Innombrable*. Este recurso retrospectivo se obstaculiza con la ausencia de memoria; conflicto reiterativo en el discurso narrativo. Cómo se analizó, la situación de movilidad escasa del narrador contrasta con la dinámica expuesta en las historias que éste relata. La dinámica finita y conocida del mundo exterior se sumerge en la casi-infinita y parcialmente desconocida intimidad del narrador. Al desconocer, parte de sí mismo, el narrador se orienta a través de la escritura en un ejercicio que emula a la conciencia.

La participación de los protagonistas como pseudos-creadores de los relatos se localiza en una triple modificación del espacio: en la primera, *Molloy* así como en *Malone*, la segunda, es una transición del espacio; se comparte la postración reducida a una cama junto a la ubicuidad del espacio mental. Y finalmente, la tercera, *El innombrable*, corresponde íntegramente al espacio mental; su cuerpo narrativo se contempla de inicio a fin en la materialización de la obra. Los tres narradores yo-protagonistas a su vez integran un mismo ser, esa unidad es encabezada por el último cuestionador: *El innombrable*.

La trilogía se narra en dos tiempos verbales: presente y pretérito. En presente, los narradores emiten su punto de vista, disquisiciones: juicios de valor, reflexiones y opiniones; valoran su dependencia en el relato y la presencia del lector en el mismo. Al tiempo que, en pretérito, se emiten descripciones sobre acontecimientos selectivos incorporados en la multiplicidad de sus personajes.

El cuestionamiento ya no sólo pertenece a la obra, porque el sentido ha desbordado a la interpretación del protagonista; previsto así, el absurdo de la existencia, el lector

decidirá, afirmará o negará la misma. El texto no será lo que fue antes de su lectura; de artefacto a objeto estético producido por la conciencia del lector en su proceso de recepción (Mukařovský , 1977).

El registro de la escritura materializa en forma reconocible al objeto buscado: el mensaje. Esta legibilidad se presenta en el diseño del espacio, a partir de dos entornos íntimos: desde el entorno físico inicial hasta el entorno mental del narrador yo-protagonista. El lector es incorporado a esta plasticidad del espacio, como parte del ritual que constituye significar el registro del signo lingüístico. Esta construcción simbólica, entre la descripción de los objetos de los personajes y los juicios de valor emitidos por el narrador, se resignifican en la interpretación del lector. El objeto deseado es encontrar significado al registro de la escritura, el mensaje. La actividad del lector es llenar el vacío, proveer de cuestionamientos a la tradición literaria; dar significados a los espacios indeterminados, así el texto cobra entidad individual sobre la construcción de la obra.

Declaración o testamento de la obra (según la interpretación de este lector):

“Cuando todo calle, cuando todo se detenga, será que se dijeron las palabras, las que importaba decir...es menester que sean avaladas por quien corresponda, esto lleva tiempo, quien corresponda está lejos...él conoce las frases que cuentan, las eligió él...” (Beckett, 2012, p.158).

El lector implícito se encuentra designado por el correlato intencional; La participación del lector es conocer su experiencia estética, desde el horizonte de expectativas interactúa con el horizonte de la praxis vital. La creación indeterminable ahora reposa en las manos del creador: “Lo que me deja perplejo es deber estos conocimientos a

personas con las que nunca pude entrar en comunicación” (Beckett, 2012, p.52); portal de la obra que se significa y se re-significa a través del lector, co-creador participante de la misma. Su indeterminación o prolongación de su alterna interpretación aporta la enunciación del concepto: El lector como co-creador de la obra, a través del registro del otro.

Es así, como esta disertación está por llegar a su fin. Mas no sin antes dejar, una re-significación del objeto literario en forma de anexos. Así no dejaré al signo, que me ha nacido al mismo tiempo que la imaginación y la memoria (apropiación de las palabras que entonces nunca fueron de Jacques Derrida).

LISTA DE REFERENCIAS

- Acosta, L. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la Recepción Literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Agamben, G. (2005) *Profanaciones*. Anagrama: Barcelona. Traducción: Edgardo Dobry
- Anz, H. (1976) «Erwartungshorizont. Ein Diskussionsbeitrag zu H. R. Jaus's Begründung einer Rezeptionsästhetik der Literatur». *Euphorion*.
- Anzieu, D. (1977) *Crear, destruir*. Versión española Sofía Vidaurrazagan Zimmermann. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva
- Bair, D. (1979) *Samuel Beckett*. París: Fayard
- Bajtín, M. (2011) *Las Fronteras del Discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Barthes, R. (1987) *La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós
- Beckett, S. (2012) *El Innombrable*. Madrid: Alianza editorial: tercera edición.
- Beckett, S. (2007) *Malone muere*. Madrid: Alianza Editorial / Lumen.
- Beckett, S. (2006) *Molloy*. Editorial. España: Alianza Editorial.
- Beltrán, A. L. (1992) *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Bernal, O. (1969) *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: "Editorial Lumen".
- Birkenhauer, K. (1976) *BECKETT, SAMUEL, 1906-1989*. Madrid: Alianza
- Blanchot, M. (2004) *De Kafka a Kafka*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Borges, J (1923-1949) Obras completas Buenos Aires: emecé.
- Borges, J (1952-1972) Obras completas 2 Buenos Aires: emecé.
- Cervantes, M (1605) Don Quijote de la Mancha. Madrid: punto de lectura.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1978) *Kafka, por una literatura menor*. Era: México.
- Derrida, J. (1971) Firma, Acontecimiento, Conrtexto. La comunicación. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa. Traducción de C. González Marín. Montreal.
- Derrida, J. (12 de octubre de 2004) ¿Qué es la deconstrucción? Le Monde. En el curso de una entrevista inédita del 30 de junio de 1992.
- Diógenes, L. VI (2008) Revista de Filosofía. Suplemento 2 297-309.
- Ellmann, R. (1990) Cuatro Dublineses. Barcelona: Altamir Ediciones.
- Foucault, M. (1999) Entre filosofía y literatura. Barcelona, España: Paidós
- Greenhut, R. y Allen, W. (1988) Another Woman. Estados Unidos: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.
- Iser, W. (1970) Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Constanza: Universitätsverlag.
- Iser, W. (1972) The Reading Process. A Phenomonological Approach. New Literary History 3.
- Jakobson, R. (1960) Linguistics and Poetics: Closing Statement (in Style in Language, Thomas Sebeok) Traducción: Estilo del lenguaje. Madrid: Cátedra, 1974.
- Kafka, f. (2013) Obras completas.

Kurosawa, A. y Kurosawa, A. (1980) *Kagemusha, La Sombra del Guerrero*. Japón: Kurosawa Production Co., Toho Company y Twentieth Century Fox (in association).

La Biblia Latinoamericana. España: Ediciones Paulinas Verbo Divino LXXXII Edición.

Lewis, E. y Frankenheimer, J. (1966) *El otro señor Hamilton*. Estados Unidos: Joel Productions, John Frankenheimer, Productions y Gibraltar Productions.

López, J., Rosemberg, M., Viskin, R. y Jodorowsky A. (1970) *El topo*. México: Producciones Panicas.

Ludovic Janvier. (1969) *Beckett par lui même*. Ensayo

Meinert, R., Pommer, E. y Wiene, R. (1920) *En Das Cabinet des Dr. Caligari*. República de Weimar: Decla-Bioscop (Alemania) y Goldwyn Distributing Company (Estados Unidos).

Melese, P. (1966) *Samuel Beckett*. Paris: Seghers

Melville, H. (2002) *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Alianza Editorial

Mukařovský, J. (1977) *Estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Poe, e (2010) *Cuentos Completos Volumen I*. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Reese, W. (1980) *Literarische Rezeption*. Stuttgart: Metzler.

Sartre, J. P. (2005) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada

Sartre, J. P. (1950) *Situaciones II: ¿Qué es la literatura?* (PDF)

Sánchez, A. (2005) *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*. México D.F: UNAM

Simpson, A. (1962). *Beckett and Behan – and a theatre in Dublin*. London, Routledge and Paul

Stevenson, R (s.f) *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Valles, J. R., Álamo, F. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia

Warning, R. (1975) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Munich: Fink.

Winnicott, W. D. (1971) *Playing and Reality*. London: Publications.

ANEXOS: El repertorio del Otro

Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Otros vendrán después, otros que me sobrepasarán en conocimientos, y me atrevo a predecir que al fin el hombre será tenido y reconocido por un conglomerado de personalidades diversas, discrepantes e independientes (Stevenson, s.f, 23). El Innombrable llega a desposeerse de sus modos de ser. Hasta llegar a ser el otro, el que desconoce; al tiempo que es el único que duda de su existencia. La conciencia del otro en la desposesión: “...el horror de mi otro yo... Hallará el valor suficiente para librarse de sí mismo en el último momento?” (Stevenson, s.f, 28).

El

“El pecado original, la vieja culpa del hombre, consiste en el reproche que formula y en que reincide, de haber sido él la víctima de la culpa y del pecado original” (Kafka, 2013, p. 2048). El bifronte del ser; la víctima y el victimario. Jano, El dios del umbral temporal en búsqueda del otro intérprete; multiforme como Hermes, el otro viajero que a la vez es mensajero de dioses y hombres.

La verdad sobre Sancho Panza

“...Sancho Panza... consiguió mediante la composición de una gran cantidad de cuentos... separar a tal punto de sí a su demonio, a quien luego llamó don Quijote” (Kafka,

2013, p. 2084). Revestimos nuestro ser al imaginar ser otros. Así como El otro Sr. Hamilton, al desposeerse de las cosas conocidas y de las máscaras que interpreta.

El topo

“...y el que odie la vida en este mundo seguirá viviendo para siempre en el otro”
(Proverbio I)

El desconocido, el otro imaginado, recordado está extraviado. Algunos persiguen a un Dios extraviado y presente en ellos, pero de naturaleza ajena a este mundo. Ese otro en quien pensar, en quien contemplar, no puede partir sin un cuestionamiento ético sobre lo que busca la existencia. Talvés, se lo concibe, porque está pensado desde la consideración de un extraño o desconocido otro. El significado que se escapa, apenas intenta ser pensado por la constitución de la supuesta posesión que es la interpretación; una hoja en blanco, como ese yo que no reconoce su reverso.

“Yo soy la puerta. A través de mí, cualquiera que entre será salvado” (Proverbio II)

En el final de El Innombrable, se menciona el llegar a una puerta. Cruzarla, sería dejar de vivir, porque vivir es cuestionarse. La verdad no se cuestiona, implacable ante la duda siempre se escapa. Al no encontrar esa verdad se piensa en el gran Sísifo, en la Condena, en nuestro pecado original, en nuestra condición de seres desprovistos de verdad; en el absurdo de Camus, en la Náusea de Sartre, en el castigo de Dostoyevski.

Límites

“...espacio y tiempo y Borges ya me dejan” (Borges, 1964, 432). La muerte es la oportunidad para dejar de ser. El ser es la última atadura que nos limita a una forma de ser.

El Acercamiento a almotásin

Por qué no duda el estudiante de Derecho, si su naturaleza es ser incrédulo. Al preguntar por almotásin, si es posible que este exista y no se trate de un farsante, de otra infamia, porque qué hombre puede escapar a su condición de equívoco, o ya no errar entonces haber alcanzado así la perfección. En notas de la Edición crítica de Historia de la Eternidad (1936) Le Cosmopolite de Jorge Luis Borges en Publicaciones de la Soborna, Didier, 1973; Michel Berveiller tiene en cuenta el significado del nombre almotásin, que en árabe es el que busca ayuda e insinúa que este misterioso personaje busca a alguien que sea más perfecto que él. No obstante, su intuición corresponde la idea de perfección, escapa por completo a la aceptación o condición de tener el acercamiento o distancia que existe entre él y el hombre de quien procede esa idea de perfección.

Él es la culpa, la obscuridad, la sombra que centelló como “el milagroso espanto de Robinson...” (Borges, 1936, 746) Un reflejo de su otro ser, el arrepentido asesino y el inocente culpable... mata “o piensa haber matado)...” (Borges, 1936, p.746). De manera imprevisible, incontrolable, imponderable: “Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo. (Borges, 1936, pp. 746, 747). Ese otro no existe sin el estudiante de Bombay, no es perfecto porque no escaparía a la condición del personaje y la

imperfección sería incapaz de percibirlo; porque ese otro no lo necesitaría. Por esto el narrador o agrimensor menciona o calcula en tres momentos la condición mortal y divina como finita, al percibir el decoro en las infamias de un hombre.

1. "...En algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad..." (Borges, 1936, p. 747).
2. "Ya el argumento general se entrevé: La insaciable búsqueda de una alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras..." (Borges, 1936, p. 747).

Este acercamiento, este desplazamiento, cambio o mutación del ser con el otro se presenta en la encarnación peregrina del estudiante. En el otro se busca a sí mismo.

3. En la versión de 1932 las notas sobrenaturales ralean: El hombre llamado Almotásin tiene u algo de símbolo, pero no carece de rasgos idiosincráticos, personales.

En la colonia penitenciaria

Cuatro personajes: El condenado, el oficial, el soldado y el explorador. El oficial que a su vez fue designado juez después de la muerte del anterior comandante. El aparato consta de: cama, rastra y diseñador. De un pequeño portafolios de cuero, el oficial coloca en el diseñador el plano que se escribirá a través de la rastra en la piel del condenado. Este plano consta de la verdadera inscripción y extensos adornos: "Sé justo" (Kafka, 2013, p. 1537).

El principio fundamental es: La culpa es siempre indudable" (Kafka, 2013, p. 1499). El condenado no conoce su sentencia, tendrá que adivinar en carne propia y no sabe que ha sido condenado y no se le dio ninguna oportunidad de defenderse. El explorador quiso

detener el proceso del aparato “porque esto no era la tortura que el oficial había buscado, sino una franca matanza” (Kafka, 2013, p. 1546).

Ahora, por qué el extranjero abandonó despavorido la colonia. Porque fue el salvador del condenado y convirtió al oficial en condenado; es decir, transfiguró en otro desde su posición de testigo en juez, al valorar al primer condenado y atestiguar la inhumana muerte del segundo. En ambos casos, la injusticia parece distar de una virtud humana. Descifrable solo en la agonía de la culpa. Incapaz de entenderla y controlarla, el explorador reconoce y pavorece la disyuntiva de haberse revestido con prendas de la justicia, bajo la consigna exclusiva: no prevalece el salvador sin ser verdugo; designio más allá de lo lógico; extensión de la condición humana.

Borges intuye esta epifiguración en la última conjetura, perteneciente a *Un Problema del Hacedor*, trata de adivinar la reacción de Don Quijote al dar muerte a un enemigo. No obstante, literalmente especifica que se trata de un problema imaginario. Algo menos azaroso, imaginario y más deductivo es registrar que Don Quijote derivó de Cide Hamete Benengeli, lo que se tiene al desplazar la referencia de Cervantes, su contexto.

“Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el Don Quijote” (Borges, 1960, p. 286). En este espejo de contrarios, de enemigos o amigos, Cide Hammete Benengeli, el innombrable narrador y segundo autor del “*Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*” (Cervantes, 1605, p. 565). Este selecciona el epitafio sepulcral del escribano bachiller, Sansón Carrasco de todos los demás personajes, la traducción ejecutada por el primer autor el historiador árabe y heterónimo referencial de: “*Historia de Don Quijote de la Mancha*” (Cervantes, 1605, p. 86). Acontecimiento que registra la muerte de Don Quijote, mas, si fue

su verdugo también su salvador de una primera muerte prematura. Restablecedor de la locura y agonía de la misma; motivos del desarrollo de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha.

- a. Primer motivo, como salvador: "...el deseo de que cobre su juicio..." (Cervantes, 1605, p. 658).
- b. Segundo motivo, como verdugo: "...el deseo de... la venganza..." (Cervantes, 1605, p. 658).

Estos dos motivos éticos se visten de un motivo central de 1615, el enmascaramiento. La representación principalmente del bachiller en la novela cervantina se perfila en la transformación de su ser; no solo al encantar a Don Quijote disfrazado del Caballero del Bosque o de los Espejos y posteriormente en el Caballero de la Blanca Luna, sino en constituirse de su ser al encontrarse como su otro. Sansón, no el vencido en el que reposó un frágil deseo, sino en el otro que ardió de deseo para conseguir la destrucción de su enemigo. Entonces ha comprendido "...ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trasciende la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio..." (Borges, 1960, p. 286). No en vano cifra con los dos últimos versos de la primera quintilla el otro bachiller, el que contiene al verdugo y al salvador el epitafio de su enemigo y amigo "Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha»" (Cervantes, 1605, p. 1104), el cuerdo y el loco, el bueno y el malo: "...se advierte que le muerte no triunfó de su vida con su muerte" (Cervantes, 1605, p. 1105).

Tres versiones de Judas

Las tres versiones suponen el acto del sacrificio en virtud de o hacia El otro, este es el pronombre que sustituye el nombre de Dios; por lo que este otro no es más conocido, ni acertivo que la interpretación de Dios, pretendemos o contemplamos. Este orden de desprendimiento máximo dadivoso en consideración de El otro, Judas Iscariote, uno de los discípulos, "...uno de los elegidos para anunciar el reino de los cielos, para sanar enfermos, para limpiar leprosos, para resucitar muertos y para echar demonios" (Mateo 10: 7-8; Lucas 9:1) (Borges, 1944, p. 906). Se prefiguró "delator (el peor delito que la infamia soporta)..." (Borges, 1944, p. 906) y a recibir y a soportar su consecuencia, principio y motivo de autosacrificarse; sacrificar su yo por Otro, sin la posibilidad de que en esta transmigración se desprenda de su culpa. Un dador en nombre del Hacedor, un despreciado por un salvador, un pecado por la eliminación de todos los pecados.

Los Tres Judas:

1. "...Para corresponder a tal sacrificio era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno..." (Borges, 1944, p. 906).
2. "Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno." (Borges, 1944, p. 906). Para sí, para El otro la generosidad es infinita, así como la humildad y el bien.
3. Judas, no hubiese sido Judas sin Jesús y Dios no sería Dios sin Jesús ni sin Judas.

El fin

El otro se constituye como un engranaje, parte del mecanismo mismo de la narración. La perspectiva de este relato se triangula a través de Recabarren; ángulo base, relator del otro. Además, al diseminar entre el verbo y la preposición recabar significa recoger, recaudar, guardar. En tanto que la preposición que proviene del latín indica dirección de afuera a dentro. Este verbo de estado, también describe una presencia, por lo tanto se puede referir que Recabarren es una presencia que recoge el relato sobre el otro. Además, él es testigo de un duelo entre Martín Fierro y el moreno. Tan sólo una de esas presencias continuará presente en el relato; la del moreno como vencedor y justiciero. Sin embargo, en ese instante se convierte en la representación de Martín Fierro: "...ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: No tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (Borges, 1944, p. 911).

La legibilidad del relato se constituye a través de la ausencia o muerte del protagonista en esta continuación del poema narrativo de José Hernández. Esta ausencia es percibida por Derrida (1971) manifiesta que, el lector incapaz de asumir plenamente conciencia sobre la intención del autor, desborda toda saturación de contexto. Por lo que el texto representa en el lector, como Martín Fierro en el moreno, la transformación en el otro; capacidad de repetir la alteridad a través del otro; es decir, el lenguaje se conforma de una repetición sígnica convenida, empero de interpretación arbitraria capaz de ser legible y ausente de comunicar la intención para interpretarla en la escritura, que representa la no presencia del autor. Ante este concepto, la muerte o la no presencia de Martín Fierro desemboca su ejecución en la repetición de la alteridad estructural análoga a la forma en el

moreno. No en cuanto a su significado. Tan solo es legible en su transfiguración de su ser en el otro, de justiciero a ser asesino, de condenado al exilio de su destino.

El Duc De L'Omelette

“[Si él no hubiera sido De L'Omelette no habría tenido objeción de ser el diablo.]” (Poe, 2010, p.25). Frase que corresponde con la acción del otro. La nueva identidad se percibe al dejar de ser en la posibilidad de convertirse en otro. El referente del ser se extiende o se neutraliza al identificarse con lo desconocido y desposeerse de lo conocido, como la frase que remite se reproduce de otra: “Si Alejandro no hubiera sido Alejandro, habría sido Diógenes...” (Poe, 2010, p.25). Que de hecho sí lo fue.

Implícitamente, el desconocimiento de no ser permite la proximidad y la apropiación de un nuevo referente; un otro que genera en el ser, un nuevo modo de ser.

Explícitamente, este dejar de ser, este abandono del ser al ubicarse o al referenciarse en el otro, Plutarco observa que Alejandro Magno se apropia del proverbio de otro, de Diógenes, el cínico como alegato a la pretensión de expugnar al continente asiático: “To nomisma para charatein” (De Alexandri magni fortunae aut virtute, 331f-332c.)

[falsificación de la moneda]; el verbo para charattein es un compuesto para y el verbo charattein que significa ...grabar..., imprimir o acuñar una moneda... el character la «marca» de acuñación que la «caracteriza» e identifica. Con el proverbio para el verbo adqueire el sentido de «añadir junto a» ...«volver a grabar», «regrabar», o «grabar paralelamente» (Diógenes, 20089, p. 301)

Esta alteración en limitación de la reproducción o impresión de la moneda crea ineludiblemente al otro. Este cambio de carácter o identidad se encuentra determinada más allá del ser verdadero o falso, más allá del juicio de falsificación que comporta la alteridad. La anécdota monetaria de Diógenes Laercio se universaliza al trastocarse en una visión ética por intermedio del oráculo de Delfos: “no misma que formada sobre nomos, de un lado tenía el significado de «moneda» y del otro, el de «costumbre» o «legislación»” (Diógenes, 20089, p. 306).

La práctica de esta costumbre o moral es un cambio ético del otro; el encuentro con el desconocido, lo desacostumbrado por lo que aún carece de referente, de límites, de contexto, de forma, de nombre; el otro simplemente es el innombrable es a quien se da paso. Ese otro que salió de Diógenes y que se posó en Alejandro Magno. Esta identidad mutable es el innombrable.

Another Woman

El otro lado del ser se devela a través de Marion Post, otra mujer. Su nivel de satisfacción es una farsa, una vez que su triste existencia se le es revelada; ella lo denomina: el lado oscuro de su vida. La otra mujer que descubre que existe en sí misma es desenmascarada en una descripción la intelectualización de Marion, como Directora de la Facultad de Filosofía de una prestigiosa universidad. El apellido Post traducido como destinatario es el hilo conductor de su propio encuentro; los secretos de una mujer embarazada en un consultorio psiquiátrico, la gesta materna dimensionada por Gustav Klint en el cuadro Hope I y en los poemas: Der Panther y Ther y Archaischer Torso Apollos de Rainer María Rilke

prefiguraron su alteridad. A través del otro despertó un accionar ético, distinto, desconocido de identidad al contemplar a la otra mujer.

Kagemusha, La Sombra del Guerrero

Nobukado, hermano de Shingen, Kagemusha del clan Takeda descubre al *milagro*; la sombra de Kagemusha, el otro Shingen: un ladrón de poca monta, descrito como un canalla. El objetivo del hermano del Kagemusha es utilizar al ladrón con el doble de su hermano, en caso de necesitarlo como estratagema militar o política. El parecido entre el ladrón y el Kagemusha se debe a su parentesco de media hermandad por parte de su padre, aunque irreconocible ante el poder por su origen geográfico distinto del clan.

La identidad entre el doble y el guerrero es afín, en cuanto el guerrero se describe también como un canalla; confiesa haber desterrado a su padre y haber matado a su propio hijo con la finalidad de gobernar en Japón y así poner fin a los encuentros sangrientos. Una vez asesinado el Kagemusha, el doble tiene que interpretarlo; esta decisión ética de ser el otro, lo despoja de su libertad y se rige al deber de ser alguien distinto, por el ideal de la unificación y proclamar el término de la guerra civil japonesa.

Una vez asumida su responsabilidad por el otro, el doble se convertirá en el guerrero, en el Kagemusha del clan Takeda. Aun cuando, en su interpretación se revela que es el falso guerrero, el impostor es desposeído y desterritorializado. Sin embargo, el doble ya no era el ladrón que fue, se ha convertido en otro canalla, en el idealista Shingen Takeda, que cumple su objetivo hasta la muerte en nombre de los valores del estandarte que

representaba a los Takeda: veloz como el viento, silencioso como el bosque, feroz como el fuego y, principalmente, inamovible como la montaña.

En Das Cabinet des Dr. Caligari

El otro el Dr. Caligari, Werner Krauss, supuesto Director del Manicomio genera la cordura del desequilibrado Francis. Francis imagina que Werner Krauss es el verdadero perturbado al obsesionarse con la historia del Dr. Caligari. En esta analogía, Krauss representa el poder, al decidir sobre como los otros pacientes deben actuar. Los compañeros del asilo representan a los sonámbulos, quienes se encuentran hipnotizados al permitir que Krauss se convierta en el Dr. Caligari. De esta manera, le otorgan la dirección de su perspectiva sobre la realidad de los mismos, los sonámbulos.