



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La poètica del fracàs en l'obra de Samuel Beckett

Una lectura hermenèutica des de Walter Benjamin

Teresa Rosell Nicolás

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La poètica del fracàs
en l'obra de Samuel Beckett
Una lectura hermenèutica
des de Walter Benjamin

TESI DOCTORAL

TERESA ROSELL NICOLÁS
Director: Robert Caner Liese

Programa de doctorat:
Tradicions i Crisis
(Bienni 2005-2007)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
Departament de Filologia Romànica
Secció Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

RESUM

[cat] Malgrat l'aparent manca d'unitat de l'obra de Samuel Beckett, tot el seu *corpus* pot observar-se com un consistent desenvolupament dels primers temes i problemes que va tractar, alguns dels quals ja van quedar formulats al seu primer treball crític, *Proust* (1931), considerat el seu manifest estètic més important. Aquest assaig recull aspectes similars als que Walter Benjamin va discutir pocs anys més tard a textos com *El narrador* o *Sobre alguns motius en Baudelaire*, en el sentit en què tracta conceptes com *narració*, *memòria* i *experiència* que interroguen sobre la crisi de la modernitat i la ruptura amb la tradició. Aquesta aproximació conceptual analitza una sèrie d'obres de Beckett posteriors a la Segona Guerra Mundial que són el material sobre el qual dialogar amb la teoria estètica de Benjamin i també qüestionar la posició ahistòrica dels treballs de Beckett, tan estesa entre la crítica.

[en] Despite the apparent lack of unity in Samuel Beckett's *oeuvre*, its whole *corpus* can be seen as a consistent development of the first issues and problems that he raised, some of which were first formulated in his critical essay, *Proust* (1931), considered his most important aesthetic manifesto. This essay includes aspects similar to those Walter Benjamin discussed a few years later in texts such as *The Storyteller* or *On Some Motifs in Baudelaire*, in the sense that it deals with concepts like *storytelling*, *memory* and *experience* that question about the crisis of modernity and breaking tradition. This conceptual approach analyses a series of works by Beckett written after the Second World War that are the materials used to establish a dialogue with Benjamin's aesthetic theory and,

also, to question the ahistorical position of Beckett's works, so widespread among critics.

TAULA

0. INTRODUCCIÓ 1

| | |
|--|----|
| Qüestions preliminars. Les llengües de creació a l'obra de Beckett | 15 |
| El bilingüisme de Beckett | 18 |
| Les problemàtiques de l'autotraducció | 22 |
| I. ESTAT DE LA QÜESTIÓ | 29 |
| I.1. Marc teòric | 29 |
| I.2. Justificació dels marcs teòrics a l'estat de la qüestió | 33 |
| I.3. Recepció i resposta acadèmica a l'obra de Samuel Beckett | 37 |
| I.3.1. Els estudis anglosaxons | 37 |
| Els primers estudis beckettians | 37 |
| El període d'expansió | 41 |
| Els anys de la teoria | 43 |
| L'obertura a múltiples perspectives | 47 |
| Els anys recents | 56 |
| I.3.2. La recepció crítica de Samuel Beckett a França | 58 |
| Els primers comentaristes dels anys cinquanta | 58 |
| La crítica a partir dels anys setanta | 64 |
| I.3.3. Els estudis beckettians a Alemanya | 69 |
| I.3.4. La recepció de Beckett a Espanya | 78 |
| La representació dramàtica de Beckett a Espanya | 79 |
| La recepció de l'obra en prosa a Espanya | 89 |

| | |
|---|-----|
| El punt d'inflexió de la crítica | 92 |
| II. BECKETT-BENJAMIN | 94 |
| III. PROUST | 124 |
| III.1. Proust i les imatges de Giotto: un model hermenèutic | 124 |
| La lectura ètica del model Giotto-Proust a Beckett | 139 |
| III.2. <i>A la recerca del temps perdut</i> | 146 |
| III.3. Els escrits crítics del jove Beckett. Beckett sobre Joyce... i Proust | 154 |
| III.4. La biblioteca de Beckett. Les <i>marginalia</i> a <i>À la recherche</i> | 159 |
| III.5. <i>Proust</i> . Contextualització | 180 |
| III.6. Proust: una nova forma de creació | 188 |
| III.7. Els temes de <i>Proust</i> | 198 |
| Microcosmos contra macrocosmos | 198 |
| L'equació proustiana | 200 |
| El temps i l'espai | 205 |
| L'hàbit | 207 |
| La memòria | 210 |
| Albertine i el desig com a sofriment | 217 |
| La revelació i l'intel·lecte | 226 |
| III.8. Proust, Beckett i Schopenhauer: la "visió metafísica" | 228 |
| IV. EXPERIÈNCIA | 243 |
| IV.1. El concepte d'experiència a Walter Benjamin | 243 |
| IV.2. Els símptomes de la crisi de l'experiència | 246 |
| L'experiència metafísica | 251 |
| L'experiència sociohistòrica | 257 |

| | |
|--|-----|
| Experiència i memòria | 260 |
| L'experiència històrica autèntica | 264 |
| Experiència i mode de producció artesanal contra mercaderia | 268 |
| La pèrdua de l'experiència i les formes de comunicació | 272 |
| V. <i>KRAPP: ÚLTIMA GRAVACIÓ</i> | 278 |
| V.1. Krapp, el personatge | 282 |
| V.2. Krapp: una obra proustiana? La memòria a Krapp | 290 |
| V.3. L'ús de la tecnologia com a recipient de memòria | 303 |
| V.4. La llança de Tèlef i la paradoxa de la gravadora | 307 |
| V.5. L' "ideal real" a les obres de Beckett | 324 |
| VI. <i>DIES FELIÇOS</i> | 332 |
| VI.1. L'escenari a <i>Dies felïços</i> : el detritus de la vida quotidiana | 341 |
| VI.2. El problema de la comunicació a Winnie | 346 |
| VII. <i>PER UN BALANCEIG. LA IMATGE BECKETTIANA</i> | 355 |
| VII.1. La imatge artística | 359 |
| VII.2. La imatge filosòfica | 369 |
| VII.3. La imatge mítica | 377 |
| VIII. CONCLUSIONS | 384 |
| XIX. ANNEXOS | 390 |
| -Cronologia | 390 |
| -Biobibliografia | 406 |
| X. BILIOGRAFIA | 418 |

0 INTRODUCCIÓ

L'escriptura de Samuel Beckett es resisteix i frustra molts dels intents per desxifrar els seus símbols o per proporcionar una interpretació satisfactòria. A la pregunta sobre el sentit de la seva obra, Beckett responia tàcitament que els seus textos parlen i exposen tot el que s'ha de saber d'ells, de manera que qualsevol aproximació a la seva obra hauria de passar necessàriament i en primera instància per una lectura directa de les fonts primàries. En relació a la seva resistència a donar pistes sobre el seu significat, es coneguda la seva frase «*no symbols where none intended*»; no obstant això, resulta difícil prendre la paraula a Beckett atès que la seva obra està farcida d'elements significatius que semblen estar construïts de forma que reflecteixen i representen qüestions literàries, històriques, i filosòfiques significatives, encara que d'una manera críptica i enigmàtica.

Sanchis Sinisterra (2002: 115) considera que si Godot hagués arribat, si hagués acudit, encara que fos amb retard, a la seva imprecisa cita amb Vladimir i Estragon, el teatre contemporani no seria el que és. L'obra de

Beckett irromp a la dramaturgia occidental inscrivint en ella, com a postulat bàsic, una escandalosa absència, una sostracció, un buit. Només quatre anys després de *Tot esperant Godot*, a *Fi de Partida* (1957) Beckett dinamitarà tots els fonaments del drama per representar coherentment el procés de destrucció de sentit i el contingut residual de l'obra. El sentit que garantia la unitat i la coherència, queda reduït a pedaços. A *Fi de Partida*, davant la pregunta del personatge Hamm: “We're not beginning to... to... mean something?”, la resposta de Clov resulta aclaparadora: “Mean something! You and I, mean something! (*Brief laugh.*) Ah that's a good one!” (Beckett, 1990: 50).

Malgrat les aparents diferències entre les obres que Beckett va escriure tot just després de la Segona Guerra Mundial i les dels seus darrers anys, tot el seu *corpus* pot observar-se com un consistent desenvolupament dels primers temes i problemes que va tractar, alguns dels quals ja van quedar formulats al seu primer treball crític, *Proust* (1931), considerat el seu manifest estètic més important, encara que ha rebut poca atenció acadèmica. Aquest assaig recull aspectes similars als que Walter Benjamin va discutir pocs anys més tard a textos com *El narrador* o *Sobre alguns motius en Baudelaire* en el sentit en què tracta conceptes com *narració*, *memòria* i *experiència* que interroguen sobre la crisi de la modernitat i la

ruptura amb la tradició. Aquesta aproximació conceptual permet fer dialogar la teoria estètica de Benjamin amb la pràctica literària de Beckett i proporcionar una base sobre la qual pensar en la relació entre Beckett i la Història.

El *Proust* de Beckett exerceix una doble fascinació al donar llum sobre l'escriptor francès i, a la vegada, revelar aspectes que seran rellevants en l'obra posterior del propi Beckett. Així, l'assaig proporciona tant una explicació de la representació del món proustià com una interpretació que, en molts casos resulta una "apropiació" d'el text *A la recerca del temps perdut*. En aquest sentit, resulta d'especial interès contrastar els casos en què es pot trobar una divergència entre l'assumpte i l'extrapolació dels temes proustians que en fa Beckett per analitzar les qüestions que ja preocupaven a l'autor irlandès i que seguirà desenvolupant en els seus treballs posteriors.

Reconeguts crítics, com Hugh Kenner, John Pilling o Lawrence Harvey han reconegut ecos de Proust en les obres de Beckett, però, en tot cas, sempre s'ha considerat a Joyce com la gran influència, especialment en les obres primerenques. No hi ha dubte del ressò de l'autor d'*Ulysses* en els primers anys de Beckett, però aquest treball intentarà estudiar com el

pes de Proust és més important del que tradicionalment s'ha considerat. Els temes tractats a *A la recerca* continuaran sent els seus grans temes, ja sigui per integrar-los com per pervertir-los en els seus continguts.

Quan Beckett va irrompre a l'escena europea, el va rebre un públic trastornat i mut, amb l'experiència traumàtica de la guerra i els totalitarismes que havia destruït el poder de la memòria en el sentit de l'habilitat de pensar la Història i la capacitat de relatar la seva "història". A més de fer patent la catàstrofe històrica viscuda, Beckett va assenyalar la destrucció de la tradició i dels valors de la societat europea com una crisi de fons en el llenguatge i la representació estètica. Els personatges dramàtics de Beckett han perdut la capacitat d'explicar la seva història, la memòria. No només no aconsegueixen recordar com van arribar on són ara, sinó que tampoc saben què fer. "No hi ha res a fer" és el leitmotiv del seu frustrant diàleg, així com "el temps s'ha aturat" que, prevenint qualsevol canvi o desenvolupament històric, implica la impossibilitat de progrés en la comprensió del món o de construir cap tipus d'experiència.

Les criatures de Beckett han estat despullades de tots els elements que identificaven el subjecte burgès com el centre del món: possessions i propietats, relacions i vincles socials, coneixement i raó. Beckett tracta

aquests valors de la vida burgesa parodiant els principals discursos que han proporcionat un suport ideològic a la societat occidental, com la Bíblia o la filosofia, el fracàs dels quals a l'hora d'explicar el món i d'aportar un coneixement del subjecte modern va mostrar-se dràsticament inoperant en el moment històric concret de la catàstrofe de la 2^a Guerra Mundial.

Així, un dels aspectes fonamentals de la investigació se centra en situar Beckett en un context històric i qüestionar el consens per part de la major part dels estudiosos beckettians que afirma que és un autor que no es pot llegir històricament. Per aquest motiu, a més de la recerca que implica el fet d'establir un diàleg entre Samuel Beckett i Walter Benjamin, també ha estat necessari realitzar una documentació sobre un material fins ara molt poc treballat. En aquest sentit, ha resultat de vital importància la lectura de material inèdit de Beckett que ha sortit a la llum aquests darrers anys i que encara no està publicat en la seva totalitat: més de tres mil cartes, manuscrits originals, diaris personals i llibretes d'escena.

La lectura i estudi de material inèdit o no assequible al públic en general ha estat possible gràcies a la consulta del fons Samuel Beckett de la

Samuel Beckett International Foundation, a la Universitat de Reading, que va permetre concretar i poder materialitzar resultats a partir de la informació que ofereix la biblioteca privada de Beckett, fins ara no disponible. Entre els treballs examinats, cal mencionar, a més de manuscrits d'obres, llibretes de director, cartes i diaris ja mencionats, els llibres personals de Beckett. En aquest sentit, ha resultat especialment interessant per a la investigació la possibilitat de contrastar les anotacions al marge dels setze volums de *À la recherche* de Proust a partir de les quals va compondre l'assaig *Proust*.

La recerca a la Universitat de Warwick, universitat especialment reconeguda pel seus estudis dramàtics, va resultar molt profitosa per seu l'important fons bibliogràfic dedicat a les arts teatrals i escèniques. En aquests centres també es pot recollir fonts secundàries fonamentals i bibliografia sobre els diferents aspectes culturals que van tenir incidència en la trajectòria de Beckett, com és el cas de les biblioteques privades d'amics personals o reconeguts crítics beckettians que s'hi conserven. Així mateix, la consulta dels arxius sonors de les obres radiofòniques a la National Library de Londres va resultar imprescindible per copsar la importància del medi a l'obra de Beckett i el seu posterior desenvolupament a obres com *Krapp: darrera gravació*.

Per al desenvolupament del treball ha estat especialment rellevant la col·laboració amb el grup de treball Samuel Beckett (Samuel Beckett Working Group - SBWG), que es reuneix al menys un cop l'any com a part estable de la programació del congrés anual de la International Federation of Theatre Research (IFTR), grup al qual em vaig incorporar el 2013. El sistema de treball del SBWG, format per especialistes internacionals en la matèria, té unes característiques que fan que la participació resulti molt enriquidora. Els treballs en fase de desenvolupament s'envien individualment a tots els membres del grup amb antelació. D'aquesta manera, a les sessions de trobada, tots els membres han llegit els temes que seran sotmesos a extenses discussions. Aquest mètode resulta extremadament efectiu, ja que permet crear un debat molt ric en el qual els membres, provinents de camps d'estudi diferents, suggereixen possibles vies de desenvolupament per als treballs en procés presentats. La particularitat d'aquest mètode de treball, a partir de les meves exposicions durant aquests anys, ha estat una contribució decisiva per al desenvolupament d'aquesta recerca. El fet de formar part del grup també permet entrar en contacte amb reconeguts estudiosos de l'obra de Beckett, com David Pattie, Anna McMullan o Julie Campbell, i

estar al corrent de les darreres tendències en els estudis beckettians que lideren.

El corpus de treball ha estat difícil de delimitar. En el cas de Beckett, moltes de les seves obres estan vinculades ja sigui perquè presenten les mateixes problemàtiques o perquè comparteixen personatges o escenes determinades en forma d'imatges. Cada peça presenta marques de les precedents i aporta una continuïtat a les posteriors. Per aquest motiu, encara que ens haguem de referir necessàriament al corpus global de Samuel Beckett, de manera més precisa treballarem quatre obres. La primera obra a analitzar és l'assaig *Proust* (1931) en el qual Beckett analitza l'obra magna proustiana des d'una perspectiva gens habitual a l'època. Proust havia mort el 1927 i el treball va ser escrit només quatre anys més tard, amb la dificultat que implica la manca d'una distància històrica i la predominança d'una crítica literària a França basada en aspectes biogràfics. Beckett farà una anàlisi amb un caràcter molt nou que només començarà a donar-se dècades més tard. A partir del desenvolupament de l'estètica proustiana segons Beckett, el segon treball a analitzar és l'obra dramàtica *Krapp: darrera gravació*, considerada per molts crítics l'obra més proustiana i anti-proustiana a l'hora. En aquesta obra dramàtica es dona una reconfiguració dels conceptes vinculats a la

memòria a partir de pervertir l'enunciació proustiana per donar pas a la incapacitat de fer experiència i a la idea del fracàs. La següent obra examinada és *Dies feliços*, un drama en el qual es mostra el progressiu desmantellament del subjecte a partir de la pèrdua, en particular, del llenguatge i la consegüent impossibilitat en la comunicació. Finalment, la darrera obra estudiada és la “dramatícula” *Per un balanceig (Rockaby)* i el subsegüent trencament dels límits dramàtics a partir de la condensació de tota l'obra en una única imatge que mostra la manca de domini d'un subjecte, ja sense la possibilitat de ser subjecte actiu i que, per tant, revela la impossibilitat d'actuar.

El cas de Walter Benjamin també resulta problemàtic, ja que va ser un dels primers autors en adonar-se dels límits del tractat filosòfic clàssic. Per tant, el seu plantejament crític defuig les formes tradicionals realitzant un rodeig asistemàtic a partir d'elements oblics i contingents. Precisament perquè el seu pensament no és convencional respecte a la manera tradicional d'escriure filosofia, els conceptes que desenvolupa no són estàtics, sinó que experimenten canvis de significat; per tant, qualsevol generalització es revela sempre qüestionable al reduir una construcció conceptual carregada de matisos a una simple fórmula. La conformació de conceptes benjaminians funciona com una xarxa que se

sostrau a qualsevol tipus de sistematització. Així i tot, en aquest estudi es posaran en relació diversos textos que parlen sobre experiència, narració i memòria, com *Experiencia* o *Experiencia y pobreza*, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, *Sobre la imagen de Proust*, *El narrador*, *Infancia en Berlín* i *el Libro de los pasajes*. En aquest treball, l'intent de comprensió dels problemes que presenta l'estètica en la Modernitat seran la base de l'anàlisi comparativa de la teoria estètica de Benjamin i la pràctica literària de Beckett, una pràctica centrada en la incapacitat de comunicar experiència mitjançant una "història".

Des de la dècada dels cinquanta del segle XX, nombrosos especialistes han debatut sobre la particular dificultat d'interpretar el conjunt de l'obra de Beckett i, malgrat aquesta dificultat, han intentar atorgar-li un sentit, proliferant diverses interpretacions des de múltiples aproximacions crítiques, com, com es discutirà en amplitud en el capítol primer d'aquest treball. Quan Samuel Beckett va saltar a la fama internacional amb l'èxit de *Tot esperant Godot*, molts crítics van creure que l'obra estava divorciada de qualsevol context reconeixible. Els dos vagabunds, i l'amo i el servent que es troben, semblaven representar a ningú i a tothom. Avui, noves interpretacions qüestionen la suposició de que Beckett intentés trencar definitivament amb el context i ho fan destacant imatges, al·lusions i

motius que connecten els escrits de Beckett amb persones reals, llocs i temes de la seva vida. Crítics com Anthony Uhlmann han editat treballs sobre el context en l'obra de Beckett que revelen com, en gran mesura, Beckett va entrar en diàleg amb les tradicions literàries i les realitats del seu temps a partir de treballar amb les seves obres més importants, així com amb cartes i quaderns teòrics.

En aquest sentit, en el camp acadèmic es poden percebre una sèrie d'indicis que indiquen una creixent incomoditat entre els investigadors respecte l'opinió generalitzada de què Beckett era un escriptor totalment ahistòric. Tot sovint, Beckett s'ha llegit com un artista situat més enllà, lluny de qualsevol context proper a la vida real i quotidiana; com un artista la imaginació del qual es recrea fora de la història i existeix un consens implícit en el fet que els estudiosos de Beckett han d'enfocar les seves aproximacions a partir de les complexes relacions amb una tradició filosòfica i/o literària determinada.

La defensa d'autors com Seán Kennedy és que les obres de Beckett no funcionen fora de la història, encara que mostrin, en paraules d'un dels referents dels estudis beckettians S. E. Gontarski, un "intent of undoing". Gontarski mostra com Beckett eliminava meticulosament

referents socials i culturals en cada un dels successius esborranys de les seves obres dramàtiques a fi d'aconseguir l'aparença austera del que s'ha acostumat a descriure com una estètica desarrelada. En els quaderns de treball teatral de Beckett, editats per Gontarski, queda patent que l'autor irlandès invariablement mostrava un interès molt acusat per la forma a mesura que anava revisant la seva tasca com a director. Aquest material ha contribuït a considerar, de manera general i precipitada, que el contingut social de les obres de Beckett sovint s'hauria de tractar com una preocupació completament secundària. "It is the shame that matters" acostumava a dir als actors i directors.

En aquest sentit, la nova generació de crítics beckettians està començant a compartir els criteris de Seán Kennedy i a marcar una de les principals tendències actuals que ha estat etiquetada amb el nom de "historicising Beckett". La "historització" és la metodologia que la crítica beckettiana està començant a emprar en el darrer decenni, coincidint amb les conferències i congressos que reclamen una nova manera d'interpretar Beckett en el ja ben entrat segle XXI. El terme "historitzar" no apareix al *Diccionari de la Llengua Catalana* ni al de la *Real Academia Española*. Aquests estudis s'estan implementant dins l'àmbit anglosaxó i, per això, no és

estrany que sí consti la definició de “historicise” al diccionari anglès MerriamWebster amb la següent definició: “(tr. v.) to make historical; (intr. v.) to use historical material”, és a dir, interpretar quelcom com a producte històric.

Bàsicament, la tendència que està adoptant l'aproximació a partir d'“historitzar” [“historicizing”] Beckett insisteix en l'exactitud empírica i el valor de les fonts primàries (com cartes, diaris, notes, esborranys, notes marginals o altres arxius) en el desenvolupament de monografies, edicions acadèmiques i col·leccions dels seus textos. Els procediments poden ser de diversa índole, tant de l'estudi de manuscrits i volums anotats, edicions d'arxius i crítica genètica, com la creació de topografies -especialment vinculades al territori- o idees relacionades històricament. Encara que pot assolir un caràcter interdisciplinari, aquesta creixent “subdisciplina” dels estudis beckettians es basa, en gran mesura, amb les oportunitats que presenta la investigació del manuscrit de manera més àmplia. De fet, resulta simptomàtic que joves estudiosos de Beckett -com Matthew Feldman, Erik Tonning i David Tucker-, hagin creat una nova col·lecció, “Historicizing Modernism”, dins la línia editorial dels Boomsbury Literary Studies. Aquests discursos se situen històricament i

es reintegren en el complex *continuum* de pràctiques literàries individuals. Aquest èmfasi en les problemàtiques definicions de terme “modernism” apunta a diverses reconsideracions sobre les fronteres que delimiten el concepte de “modernism” en si mateix. De la mateixa manera, el fet de problematitzar la "historització" de la modernitat resulta un dels elements clau a ser debatuts des d'una aproximació teòrica.

Entre els treballs interessants dins aquesta aproximació cal mencionar, entre d'altres, el d'Anthony Uhlman, *Samuel Beckett in Context*, el de Seán Kennedy, *History, Memory, Archive*, o el de Lois Gordon, *The World of Samuel Beckett, 1906-1946*. Amb les excepcions dels ara mencionats, la tendència de l'aproximació de “historicizing” no deixa de significar en molts casos un retorn als paradigmes filològics clàssics. Per una banda, als estudis gramatico-històrics en el seu sentit més tradicional, basats en la transformació de les diferents versions dels manuscrits originals i en l'edició crítica. Per una altra, als estudis biografistes, que busquen embolcallar l'obra a partir d'unes referències externes molt ben documentades i molt detallades, però que cauen en el risc d'oblidar-se del text. En la major part dels casos es tracta d'oferir una nova perspectiva sobre la figura de Beckett, desafiant la seva imatge més estesa d'home solitari i absort en si mateix i descobrint un home amable i generós que va respondre amb sensibilitat i fins i tot heroicament al món

al seu voltant. Per tant, aquest treball partirà d'aquest moment crític, però considerant que existeix el perill de recaure en una recopilació de material –en un excés d'arxius- basat en dades personals si no queden implementades per pensar sobre el sentit dels texts i la seva relació amb l'estètica i la Història.

CONSIDERACIONS PRELIMINARS:

LES LLENGÜES DE CREACIÓ A L'OBRA DE BECKETT

[...] je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.

Proust, *Le temps retrouvé*, p. 469

Al seu assaig *Proust*, Beckett insereix i tradueix extractes d'*A la recerca*. Inclou, també, aquest epígraf aclarint que traduir és el deure de l'escriptor, i “no de l'artista”. En aquest sentit, abans de començar a desenvolupar un estudi sobre Beckett, cal tenir en compte les llengües de creació en la seva obra i determinar el marc a partir del qual aproximar-se a les fonts primàries. Si per fer la recerca cal realitzar l'anàlisi a partir de

la llengua original, en el cas de Beckett el primer estadi per abordar la seva lectura ja ens planteja una sèrie de problemàtiques.

El primer treball de Beckett va ser el de professor de llengua i literatura anglesa -a l'École Normale Supérieure de Paris- i francesa -al Trinity College de Dublín-. A aquesta universitat havia estudiat Llengües modernes i va acabar dominant el grec, llatí, francès, italià, castellà i alemany. En els seus primers anys a París, va col·laborar activament en la revista *transition* -que els mateixos col·laboradors denominaven d'*emigrés* angloparlants-. *transition* era una revista literària d'avantguarda dedicada al surrealisme, l'expressionisme i l'art dadà. Fundada el 1927 pel poeta Eugene Jolas i la seva dona, Maria Jolas estava concebuda com un mitjà per promoure l'escriptura experimental. Beckett va contribuir en una campanya de la revista, la "Revolució del Món" ("Revolution of the World") i va firmar el manifest "Poetry is vertical", que exigia que el llenguatge fos profètic, endevinatori.

Fascinat per l'habilitat lingüística de Joyce, en un assaig sobre el *Work in Progress* joyceà, "Dante... Bruno. Vico.. Joyce" (*transition*, 1929) Beckett va dir que Joyce estava fent història des del punt de vista del llenguatge, igual com ho havia fet Dante. Joyce manipulava el material verbal de

manera superba. Quan més tard la crítica intentava comparar-los des de l'admiració que Beckett sentia per Joyce a la seva joventut -encara que molt aviat es va separar de la seva influència- aquell deia: "Joyce treballa amb omnipotència, jo amb impotència; no sóc amo del meu material". Amb el seu amic Alfred Péron, Beckett va preparar la primera traducció d'"Anna Livia Plurabelle" ("Anna Livia Plurself"), del que seria *Finnegan's Wake*. També va assistir a Joyce en certs jocs de paraules en grec i li llegia textos en alemany que li anava traduint.

Després d'un llarg i dificultós periple, Beckett es va instal·lar definitivament a París l'any 1937. El 1938, l'any de la publicació a Londres de la seva primera novel·la -en anglès- *Murphy*, va començar a escriure algun poema en francès (publicats a *Les Temps modernes*, 1946). Durant la Segona Guerra Mundial, amagat a la Vaucluse per treballar amb la Resistència, però, va escriure *Watt* en anglès. Els efectes de la guerra i la tornada a un París totalment diferent al dels seus primers anys -molts dels seus amics havien desaparegut i mort en camps- va resultar molt traumàtica. És en aquest moment que Beckett va començar a escriure en francès, especialment prosa i teatre, i a realitzar una sèrie d'autotraduccions sense precedents en la història de la literatura.

El bilingüisme de Beckett

Durant les tres últimes dècades, els estudis de traducció, en general, i els beckettians, en particular, han mostrat un gran interès pel bilingüisme i l'autotraducció de Beckett, així com per les traduccions dels seus textos a diferents llengües. Això no és sorprenent tenint en compte la importància de la traducció dels textos de Beckett per a qualsevol cultura, però també hi ha altres qüestions essencials en joc.

Beckett és dels pocs -si no l'únic- escriptors que ha escrit pràcticament tota la seva obra en dos idiomes, anglès i francès¹; fins i tot, dels pocs que va escriure en les dues llengües simultàniament². El fet d'optar pel bilingüisme va ser totalment voluntari per Beckett. En tot cas, no va haver de fer-ho per raons polítiques, econòmiques o religioses, com seria el cas de molts artistes exiliats. Quina va ser, doncs, la necessitat d'adoptar el francès?

¹ Samuel Beckett no era bilingüe de naixement. Va arribar a tenir fluïdesa en francès gràcies als seus estudis a la universitat -va estudiar llengua i literatura francesa i italiana al Trinity College de Dublín- i a les llargues visites a França. Des de 1937 fins la seva mort, el 1989, va viure a París.

² Entre els autors que han optat per escriure en la llengua francesa, com Arthur Adamov, Eugène Ionesco, etc., la principal característica és que, a partir del moment en què van començar a escriure en la segona llengua, van deixar de fer-ho en la llengua nativa.

Samuel Beckett va començar a escriure en anglès durant la dècada dels 1930, però després de la Segona Guerra Mundial va decidir començar a escriure exclusivament en francès. En una sèrie de converses amb Juliet Charles va explicar que el francès li va permetre escapar dels hàbits inherents a l'ús de la llengua nativa (Charles, 1986: 27), mentre que també havia dit en alguna ocasió que en francès era més fàcil escriure sense estil (Gessner, 1957: 32, citat a Sindičić, 2011: 164). No obstant això, el canvi a la llengua francesa representa un important punt d'inflexió en l'escriptura de Beckett. El fet d'escriure en francès li va donar control sobre el seu estil i li va permetre crear textos que eren molt diferents de l'obra que havia escrit prèviament en anglès. La seva escriptura en francès és austera, bàsica i senzilla. Des de 1946, amb l'intent de *Mercier et Camier*, Beckett havia escrit bàsicament en francès fins que el 1956 va tornar a l'anglès com a llengua original de creació, amb la seva primera obra per a la ràdio, *All That Fall*. Des de llavors, l'autor va auto-traduir tots els seus textos o va escriure versions en les dues llengües a la vegada.

Així, la dècada dels cinquanta va ser el començament de la seva creació bilingüe. Els crítics que estudien Beckett des del punt de vista de les llengües de creació utilitzades estan d'acord en distingir quatre fases ben diferenciades. En primer lloc, la fase que anomenen de monolingüisme

poliglota, al començament de la seva carrera, quan Beckett escriu en anglès i tradueix poemes escrits per Rimbaud, Apollinaire, Éluard, Breton i Joyce, entre d'altres³; en segon lloc, el bilingüisme anglòfon, fins Watt; més tard, el bilingüisme francòfon, durant les dècades de 1940 i 1950; i, finalment, el bilingüisme mixt, des d' *All That Fall* fins a la seva mort (Cfr. Montini, 2009).

Durant la seva carrera literària, Samuel Beckett va escriure més de cinquanta textos. Aproximadament la meitat dels textos de Beckett van ser escrits originalment en anglès, i l'altra meitat en francès. La gran majoria de textos escrits després de *Murphy* (1938) han estat traduïts de l'anglès al francès o viceversa pel mateix Samuel Beckett.

L'obra de Beckett existeix en diverses versions perquè ell revisava els seus textos a mesura que els anava traduint, de manera que cada autotraducció es convertia en una transformació textual de la primera versió i la traducció esdevenia un nou text en paral·lel, la continuació del treball sobre el text "original". En traduir, Beckett sovint canviava la

³ Encara que també tradueix en altres llengües, com poemes del castellà a l'anglès. Al projecte *The European Caravan*, un antologia de poesia mexicana contemporània, va traduir poemes d'Octavio Paz.

nova versió, demostrant que és impossible repetir exactament el mateix en el procés de traducció.

Beckett no només va traduir els seus propis textos, sinó que també va treballar en estreta col·laboració amb altres traductors dels seus propis textos, a qui ajudava i de qui supervisava el treball⁴. Beckett també va supervisar la traducció dels seus textos a l'italià i alemany. Aquesta situació encara és complicada més si tenim en compte el fet que quan treballava com a director de les seves peces, canviava els seus propis textos, de manera que fins i tot dins d'una mateixa llengua es poden trobar diverses versions de la mateixa obra⁵.

Tots aquests fets fan que el procés de traduir els seus textos a altres idiomes, al marge de l'anglès i el francès, sigui complicat. El traductor s'enfronta a un problema d'elecció. Quina versió dels textos de Beckett s'hauria de traduir? Els textos originals i els autotraduïts tenen el mateix estatus? Podem, realment, parlar de textos "originals"? Segueix sent

⁴ Samuel Beckett va col·laborar amb Alfred Perón en la traducció de *Murphy*, amb Ludovic i Agnès Janvier en la de *Watt* i *From an Abandoned Work*, i amb Robert Pinget en la traducció d'*Embers* i *All that Fall* al francès. Beckett també va col·laborar amb Patrick Bowles en la traducció de *Molloy* a l'anglès.

⁵ Els "textos corregits" de les seves obres de teatre, amb revisions incorporades i els quaderns en què les treballava van ser editades per James Knowlson a *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, en diversos volums a Grove Press, Nova York (Cfr. Gontarski, 1995).

vàlida aquesta jerarquia en Beckett, tenint en compte que els textos definitius que portava a l'escena ni tan sols són els publicats?

Les problemàtiques de l'auto-traducció

L'autotraducció, en general, es diferencia d'altres formes de traducció. Fins i tot podria dir-se que el mateix auto-traductor no és un “traductor”, perquè la seva producció és tan original i autèntica com la que precedeix. Una auto-traducció difereix d'una traducció en el sentit en què és més un doble procés d'escriptura que una activitat de lectura / escriptura. La distinció entre l'original i l'auto-traducció, per tant, desapareix, donant lloc a una terminologia més flexible en què els dos textos es denominen “variants” o “versions” del mateix estatus (Fitch, 1988: 132-133).

La producció d'una autotraducció és un text literari més, que en la majoria dels casos no respecta l'original. La segona versió pot canviar tant el sentit de la situació com les frases. Per exemple, si comparem *Fin de partie* i *Endgame*, és obvi que la traducció és, de fet, una reescriptura. Les diferències són petites però evidents: matisos de sentit o de registre i diferents expressions idiomàtiques. Tots aquests canvis fan que el sentit de l'obra pugui ser més precís o profund.

Cal fer una diferència entre els textos originalment concebuts per ser escrits en dos idiomes (auto-traducció simultània) i els textos traduïts anys després de la versió original (autotraducció ajornada). Hi ha una correspondència molt estreta entre les versions en francès i anglès en els casos en què la traducció es va fer immediatament després de concloure l'original. Però quan es tracta de dues versions amb un considerable espai de temps entre ells, les versions són molt diferents. Per exemple, les versions en anglès i francès de les novel·les de la trilogia (*Molloy*, *Malone mor*, *L'innombrable*) difereixen lleugerament, pel fet que la traducció va ser feta poc després de la finalització de l'original. No obstant això, la versió en francès i anglès de la novel·la *Murphy* i *Watt*, que van ser traduïts al francès anys després de la versió en anglès, difereixen significativament. Les diferències entre *Mercier et Camier* i *Mercier and Camier* o entre *Ping* i *Bing*, encara són més significatives. *Mercier et Camier* va ser escrita el 1946 -publicada el 1970- i Beckett la va traduir a l'anglès entre 1970 i 1974, ometent una gran quantitat de material de la versió francesa, per la qual cosa *Mercier and Camier* té un dotze per cent de text menys que la primera versió. La traducció resultant és més propera a l'estil de *Murphy* i *Watt* -traduïdes al francès pràcticament de forma simultània- que a *Mercier et Camier* (Cfr. Connor, 1989). Per la seva part, el text de *Ping*, traducció de la versió francesa *Bing*, representa un desenvolupament continu en què la

versió en anglès constitueix una etapa més enllà en el desenvolupament mateix de l'obra continuant directament des del final de la versió francesa. Així, *Ping* és un text difícil de classificar en cap de les categories reconegudes de traducció (Cfr. Fitch, 1989).

A partir de les dades recopilades més amunt, són les traduccions de Beckett un original o una còpia, un substitut de l'original, o una continuació i ampliació de l'original? És un text auto-traduït una variació de l'original? Un text autotraduït produeix una doble originalitat? Totes aquestes preguntes estan sent considerades per la crítica beckettiana i també pels seus traductors.

La qüestió del bilingüisme de Beckett i l'auto-traducció va ser ignorada fins als anys 1980, anys en què es va assolir un auge en la disciplina. No obstant això, un dels primers a abordar la qüestió i examinar les variants textuais en l'autotraducció de Beckett va ser la gran estudiosa beckettiana Ruby Cohn. En el seu assaig "Samuel Beckett Self-Translator" (1961), Cohn analitza les traduccions de *Murphy*, les novel·les de la trilogia, *Tot esperant Godot* i *Fi de partida*, i va ser un dels primers crítics en advertir que hi havia diferències significatives entre els textos francès i anglès.

Segons Cohn, si bé els poemes que va traduir per a la revista *transition* quan era jove, i dels quals depenia la seva existència, no patien cap tipus de modificació respecte de l'original, sembla que aquest no va ser el cas en les seves pròpies autotraduccions. Quan Beckett va començar a traduir *Murphy* al francès, ja estava escrivint primeres versions en aquesta llengua. Encara que *Murphy* no conté els vulgarismes i les paraules obscenes de l'obra posterior, a la traducció comença a incorporar-ho, com es pot apreciar en els següents exemples de la primera versió escrita en anglès i la traducció al francès:

“Point of bursting” → “point de péter”

“Back to Tenerife and the apes” → “le petit idylle de bidet portatif”

“God bless my soul” → “que dieu damne mon âme”

“Hell roast” → “quelle putain”

“Pain in the neck” → “mal aux couilles”

“The little b...” → “petit salaud”

Així, podem veure com el francès vulgar entra a l'elegància de l'anglès de *Murphy*: “I know I am a great nuisance, but they have been too generous with the cowjuice” es converteix en “Je vous emmerde, je le sais bien, mais que voulez-vous, ils m'ont foutu tout plein de jus de vache.”

Evidentment, la traducció francesa ajuda a elevar el to còmic. En tot cas, Beckett afegeix més que elimina i desapareixen els jocs de paraules rimats que no tenen una equivalència satisfactòria, encara que n'afegeix de nous en francès. Així mateix, el tractament irònic sobre el cristianisme és més subtil en francès. El procés va ser l'invers a *Tot esperant Godot*. La versió francesa, més col·loquial, resulta més còmica; l'anglesa, en canvi, és més curta. Les referències, en molts casos, de burla cap el cristianisme, no existeixen en francès, i també afegeix modificacions geogràfiques d'autors rellevants i canvia Berkeley per Voltaire.

Així, podem afirmar que el bilingüisme és un dels aspectes fonamentals de la poètica de Beckett que funciona com un mitjà de renovació artística a través del diàleg intertextual entre l'original i la traducció, o entre dos textos paral·lels. Per tant, és essencial llegir Beckett en les dues llengües. La crítica beckettiana recent fins i tot afirma que el text d'una obra de Beckett no es troba ni en el francès ni en la versió en anglès, sinó que “it hangs in there, so to speak, between the two, in a space which no available geometry allows us to represent, but which the white space that runs down the middle of every book, the double margin separating recto and verso, the space that bookmakers tellingly call the 'gutter', allows us,

"I believe, to imagine" (Lyndon, 1997: 7). Per tant, cap de les versions és millor que l'altre. La doble identitat lingüística de cada text, per descomptat, no és visible en un text únic, i per tant pot ser discutit en un marc més gran i extra-textual, en el qual s'examini l'autor o l'obra en el seu conjunt (Beer, 1994: 217). Això vol dir que l'obra de Beckett exigeix un lector bilingüe? Un crític bilingüe? Un traductor bilingüe?

Després de considerar tots aquests fets, la qüestió de com traduir el treball bilingüe de Beckett roman oberta. Chiara Montini ha analitzat la qüestió a l'escriure sobre la traducció de textos de Beckett a la llengua italiana. La traductora afirma que el bilingüisme de Beckett deixa molt espai per als traductors en una tercera llengua i que han de ser conscients de l'existència dels dos textos i consultar-los durant el treball.

Una gran quantitat més de preguntes que podrien abordar. ¿Cal que el traductor sàpiga anglès i francès? S'han d'utilitzar ambdues versions durant el procés de traducció? És possible traduir a partir de dos textos alhora i podria ser una traducció de dos textos? Si només es tradueix la primera versió, s'utilitza la segona per aclarir dubtes? O la versió que està més a prop de la cultura receptiva ha de ser l'escollida per a la traducció? I què fer en cas que les versions difereixin en gran mesura, com en el cas

de *Mercier et Camier* i *Mercier and Camier*? Es podrien fer dues traduccions diferents, una de l'anglès i un altre del francès?

I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

I.1. MARC TEÒRIC

Samuel Beckett és un dels autors contemporanis sobre el que s'ha escrit i es continua escrivint més. Existeix una gran quantitat de treballs acadèmics que dista molt de disminuir. Entre aquesta vasta resposta acadèmica a la seva obra, que s'ha disparat en els darrers anys en centenars de treballs monogràfics i milers d'articles, es presenta una dificultat: trobar un mínim consens sobre el seu treball a partir del voluminós material disponible. La seva importància com a figura clau de la literatura dels segle XX és evident i la natura de la seva contribució el que manté el debat actiu. Des de les diverses perspectives, ha estat considerat com el darrer humanista, al retratar un subjecte que sobreviu en la situació més extrema; el darrer dels modernistes, al mostrar en el seu treball l'exigència experimental dels anys d'entreguerres; un dels primers postmodernistes, al desmuntar sistemàticament els discursos ideològics.

Quins són els motius d'aquest interès? Inicialment, la seva obra es percebuda com a profundament implicada amb qüestions fonamentals, essencials sobre la natura de l'existència humana. Encara que aquest enfocament "humanista" –en el sentit en què l'experiència de l'existència humana és una constant en les diferents cultures i períodes històrics- ha disminuït amb el biaix anti-essencialista de la teoria literària més recent, segueix estant present la noció d'una obra beckettiana elemental, confrontadora, valenta i profunda. En segon lloc, la evident dificultat de l'obra de Beckett, ja sigui la erudició de la seva primera època o els escenaris alienants dels darrers anys, és un incentiu per a molts estudiosos, que consideren que la seva obra demana una interpretació, malgrat les reticències en aquest sentit per part de l'autor a donar cap tipus d'explicació sobre el sentit dels seus treballs. A la profunditat i dificultat, podríem afegir la creativitat formal, el qüestionament de les estructures bàsiques del drama i la novel·la/ficció, incentivant la resposta crítica i acadèmica de manera irresistible. El seu rebuig a comentar la seva obra ha alimentat l'interès sobre la seva figura, una figura que és reconeguda per la seva perspicàcia i per una integritat artística absoluta. En molts casos se'l considera com un autor transcendeix les condicions socials i històriques des de les quals escriu. També existeix una fascinació

perquè la seva obra s'ha encabir en diferents sistemes o models teòrics en els darrers cinquanta anys i un bon nombre de mètodes i escoles crítiques han trobat les seves reflexions darrera els treballs de Beckett: existencialistes, teòrics narratius, postestructuralistes, hermeneutes, religiosos o psicoanalistes.

Els principals esdeveniments significatius que han canviat visió autor i han donat un gir als estudis de la seva obra han estat diversos. En primer lloc, l'auge dels estudis biogràfics a partir del nou material consultable a la Universitat de Reading i que reforcen el treballs de referència de Deirdre Bair (1978), Anthony Cronin (1996) i l'autoritzada de James Knowlson, *Damned to Fame* (1996). Els tres han aportat llum sobre la gènesi de la seva obra, encara que només ha estat traduïda al castellà la de Cronin. La investigació de Knowlson, amic de l'autor i gran expert en la seva obra, va mostrar per primer cop el rostre d'un Beckett desconegut, així com la relació vital entre Beckett i la seva obra. Knowlson rebutja la idea de què Beckett fos un intel·lectual hermètic, pessimista i solitari o allunyat dels problemes del món, i el retrata com a una persona íntegra, generosa i dotada d'un extraordinari sentit de l'humor. Segons el biògraf, Beckett no només coneixia perfectament el que passava al món, sinó que mostrava una preocupació especial per tots els esdeveniments

relacionats amb el sofriment humà. Amant dels esports i les arts, gaudia en companyia de nombrosos amics que rebia a París. Va escriure un gran nombre de cartes, més de tres mil que ara s'estan publicant i que estan donant un gir a l'hora de relacionar autor i obra, i mantenia una activa vida social. No concedia entrevistes als mitjans. Un aspecte interessant és el seu gran interès i coneixement de la història, la qual cosa va començar a invalidar certes interpretacions "antigues" o errònies. En aquest sentit també han proliferat els llibres de memòries: converses i records d'amics, directors d'escena, crítics i col·laboradors. Destaca pel seu interès les converses amb l'escriptor francès Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, entre 1968 i 1977 -publicades el 1986-, ja que Beckett fa comentaris sobre la seva obra, cosa que no solia fer amb freqüència, en els quals es manifesta contra la idea de l'absurd, insistint en la forma i en la constant investigació formal. Un altre llibre interessant, més centrat en l'obra dramàtica, són les converses amb el crític teatral del New York Times Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, de 1978 a 1989. En aquests diàlegs, Beckett comenta els seus muntatges o interpretacions de les seves obres. Entre llibres escrits per amics, cal mencionar el de la poeta Anne Atik, esposa del pintor Avigdor Arikha, amb el títol *How it Was: A Memoir of Samuel Beckett* (2001), i el de James i Elisabeth Knowlson, *Beckett Remembering, Remembering Beckett* (2006), que conté

entrevistes inèdites així com homenatges d'autors que li deuen una gran influència, com Paul Auster, Edward Albee o J. M. Coetzee. Un altre tipus de publicacions entorn a la seva obra dramàtica, però que aporten molta llum a tota la seva obra, són els quaderns de direcció d'escena (*The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*), que escrivia amb cura abans de dirigir les seves pròpies peces.

L'any 2006, amb motiu de la commemoració del centenari del seu naixement, es van celebrar nombrosos esdeveniments –conferències, seminaris, festivals de teatre, etc.-arreu del món, que van demostrar la vigència de la seva obra.

A l'actualitat existeixen dues revistes especialitzades dedicades als estudis sobre Beckett: *Journal of Beckett Studies* i *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*.

I.2. JUSTIFICACIÓ DELS MARCS TEÒRICS A L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Els estudis sobre Samuel Beckett s'han realitzat majoritàriament en tres llengües: anglès, francès i alemany. Si bé en els darrers anys hi ha hagut

una gran producció crítica sobre Beckett a Irlanda, el seu país natal, degut, en gran mesura, a l'adscripció d'un Beckett explicat des dels nacionalismes, per a aquest treball ens resulten d'especial importància els estudis realitzats a Gran Bretanya per diversos motius. En primer lloc, perquè van ser els pioners, els primers en assentar unes bases teòriques sobre l'autor irlandès -especialment a partir que aquest guanyés el premi Nobel-, i que encara avui resulten de gran interès i fins i tot de certa actualitat en l'enfocament. En segon lloc, les principals tendències crítiques que han guiat els estudis beckettians s'han realitzat ininterrompudament per part d'acadèmics de renom que han investigat en universitats especialitzades en Beckett, ja sigui per uns continguts acadèmics reconeguts internacionalment com pel fet de ser seu d'institucions, societats o fundacions dedicades exclusivament a l'estudi i la difusió de l'escriptor dublinès. Així mateix, la Universitat de Reading posseeix el fons de manuscrits de Beckett més important del món. En aquest sentit, el fet d'oferir als estudiosos la possibilitat d'accedir a un material fins ara inèdit, ha creat un camp intel·lectual al voltant de la figura de Beckett que evoluciona ràpidament, especialment en la darrera dècada. Així, els estudis de genètica –a partir d'arxius- que estan sorgint de la Universitat de Reading proporcionen noves dades amb les quals enfrontar-se als textos de Beckett, com es veurà mes endavant.

Els estudis en llengua francesa resulten també determinants per entendre la recepció de l'obra de Beckett en el seu país d'adopció. Beckett va viure a França des de l'any 1930 -amb algun interval a Irlanda- fins la seva mort l'any 1989. Per aquest motiu, ha estat sovint incorporat dins d'un teatre de l'absurd de caire existencialista, vinculat a Sartre i Camus. Per tant, la crítica francesa es pot situar en general dins d'aquests paràmetres filosòfics. Més endavant, la importància del postestructuralisme francès i la deconstrucció marcaria una manera de llegir Beckett que des de molts sectors encara s'està donant a l'actualitat.

Els estudis en l'àmbit alemany ens semblen rellevants per a aquest treball, bàsicament, que dues raons. Primerament, el fet d'examinar els textos de Beckett des d'una lectura emmarcada teòricament des del pensament de Walter Benjamin fa que resulti especialment significatiu que no hi hagi cap estudi que treballi comparativament conceptes que preocupaven ambdós autors. Per una altra banda, la relació personal que va mantenir Beckett amb Alemanya, país on viatjava sovint i on va dirigir les seves pròpies obres amb freqüència, ha permès conèixer de primera mà un material essencial. El contingut dels seus diaris escrits en els seus repetits viatges durant el nacionalsocialisme aporten informació d'un

Beckett desconegut per la crítica en general: un Beckett molt vinculat i compromès amb la Història. Així mateix resulta important poder tenir accés a les seves llibretes de direcció per entendre com enfocava la pràctica teatral. En aquest sentit, les publicacions de crítics alemanys amb qui Beckett va treballar són especialment il·luminadores perquè mostren la màxima importància que Beckett donava a la il·luminació, a les noves tecnologies o a la música. La visió teatral des del punt d'un punt de vista formal i espectacular en Beckett es especialment rellevant en les seves obres tardanes, en les quals atorgava tota la força escènica a una única imatge, força punyent, que es mantenia en tota l'obra.

Finalment, és necessari un balanç de la recepció crítica de Beckett al nostre territori. Beckett ha estat un autor poc representat i encara menys estudiat. Així i tot, des de la celebració a nivell internacional del centenari del naixement de l'autor l'any 2006, sembla que tant a Catalunya com a la resta de l'estat espanyol, Beckett ha estat reeditat, traduït i present tant en llibreries com en la premsa. Es podria parlar d'una "moda" que, malgrat tot, segueix sense aportar monografies reflexives o d'interès acadèmic.

Els estudis beckettians tenen un abast acadèmic internacional, especialment a partir de l'emergència dels estudis culturals. No obstant

això, l'anàlisi exhaustiva de la producció acadèmica en altres marcs no és l'objectiu del present estudi. La base teòrica a partir de la qual se sustenta aquesta investigació parteix dels marcs que es presentaran a continuació i que es justifiquen en aquestes línies.

I.3. RECEPCIÓ I RESPOSTA ACADÈMICA A L'OBRA DE SAMUEL BECKETT

I.3.1. ELS ESTUDIS ANGLOSAXONS⁶

Els primers estudis beckettians

Els primers estudis acadèmics complets i de certa extensió s'inicien a la dècada dels seixanta. En general, aquests treballs inicials tendeixen cap a una orientació filosòfica, bàsicament en termes existencialistes, i on es presenta Beckett com un dramaturg que expressa quelcom fonamental sobre la "condició humana". Aquesta vessant filosòfica, a partir d'emmirallar les seves obres en una realitat existencial i abstracta, farà

⁶ Per elaborar aquest apartat, m'he basat en la informació aportada pels següents treballs: Rónán McDonald a "Beckett Criticism" (2006); David Pattie a "Beckett and bibliography"; Lois Oppenheim (ed.) a *Samuel Beckett Studies*; i Mary Bryden a "Beckett's Reception in Great Britain", dins Nixon, Mark i Feldman, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009, pp. 40-54.

que les primeres lectures de les seves obres, especialment les dramàtiques, es facin en termes al·legòrics. Així mateix, la interpretació filosòfica es considera plenament justificada per les contínues referències a la filosofia que l'autor irlandès introdueix en totes les seves obres sense excepció fins aquell moment, especialment les evidents al·lusions a Descartes i Schopenhauer en la seva obra primerenca. Aquest enfocament filosòfic es complementa amb l'atenció formalista del New Criticism, mitjançant una lectura immanent dels textos i un interès per les estructures del llenguatge. Emprant els mètodes de close-reading d'aquest corrent crític, sovint es desplegaven idees humanistes en la traducció del significat o del possible sentit dels textos.

El punt partida dels estudis acadèmics en anglès sobre Beckett generalment s'atribueix al número especial de la revista *Perspective* (Samuel Beckett Issue, *Perspective; a quarterly of literature and the arts*, vol. 11, nº 3, 1959, St. Louis, MO, p. [117]-196) editat per Ruby Cohn. Ruby Cohn és una de les primeres autoritats en l'obra de Beckett, especialment reconeguda des del seu treball *Samuel Beckett: the Comic Gamut* (1962), un clàssic dels estudis sobre Beckett, i, més tard, *Back to Beckett* (1973), *Just Play: Samuel Beckett's Theatre* (1980) i, més recentment, *A Beckett Canon* (2001). El seu treball, junt amb el de Hugh Kenner, se'l reconeix com el

que inaugura els estudis beckettians. En el seu primer llibre, Cohn destaca que la gran complexitat de la comèdia beckettiana -estudiada en referència al treball sobre la comèdia de Bergson, *Le rire* (1900)- no es perd en la falta de sentit ni en l'absurd, a diferència de l'èmfasi que posaven sobre aquesta qüestió els estudis menors de la premsa divulgativa publicats fins llavors.

El també clàssic treball de Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (1961), primer estudi ampli sobre Beckett, va resultar molt influent degut a la vinculació que va establir entre els aspectes filosòfics desplegats per l'autor a les seves obres i Descartes. En aquesta monografia, Kenner argumenta que la divisió ment-cos resulta central en l'obra de Beckett. A "The Cartesian Centaur", capítol del llibre sovint reeditat en altres volums, Kenner adueix que la imatge de l'home en bicicleta, tan freqüent en l'obra de Beckett, és una metàfora d'aquest dualisme, sent la bicicleta una extensió de les qualitats mecàniques del cos. A mesura que l'obra de Beckett va progressant, l'harmonia entre ment i cos, ciclista i bicicleta, es trenca. Així, a *L'innombrable*, «The bicycle is long gone, the Centaur dismembered; of the exhilaration of the cyclist's progress in the days when he was lord of the things that move, nothing remains but the ineradicable habit of persisting like a machine.» (Kenner, 1961: 131).

Aquest mateix any Martin Esslin va publicar *The theatre of the Absurd*⁷ (1961) i, més tard, *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays* (1965). La introducció d'Esslin a aquest recull s'ha descrit com “undoubtedly the most influential fifteen pages in the history of Beckett criticism in English” (Murphy, 1994: 17). Aquesta introducció és especialment reveladora pel fet d'insistir en l'interès de Beckett per la forma; contra la tendència del moment de situar l'obra de Beckett com un lloc on discorren idees abstractes i filosòfiques. Per mostrar-ho, Esslin recorre a Kierkegaard i Kafka per, de manera molt productiva, relacionar-los amb una lectura de l'obra de Beckett en el seu conjunt. Paradoxalment, el treball també presenta la tendència del moment de trobar l'obra de Beckett moralment elevada pel fet de no apartar la mirada davant el sense sentit. Per al crític, la mirada de Beckett pot ser desolada, però hi ha una integritat, inclús un heroisme, en el fet de mirar la desfeta i el fracàs del segle XX sense cedir al consol fàcil. Curiosament, i tal com adverteix Rónán McDonald (2006: 119), en aquest sentit Esslin invoca la història al referir-se al “consol superficial del passat”, però, alhora, l'evita

⁷ Existeix traducció al castellà: Martin Esslin, *El teatro del absurdo* (traducció de Manuel Herrero), Barcelona, Seix Barral, 1966.

al manifestar que Beckett ha arribat a plasmar una visió universal de la “condició humana”.

Entre la primera generació de crítics de Beckett, la tendència a parlar de la condició humana o d'una existència universalment compartida i experimentada, que se centra en aspectes eminentment abstractes, sol excloure la Història. Així els punts de vista trans-històrics i essencialistes negaran que sigui possible parlar del que significa ser humà fora de les construccions de condicions històriques i socials específiques; és a dir, entre aquestes aproximacions s'incorporen les condicions històriques en el quals va escriure Beckett. No obstant això, Cohn, Kenner i Esslin encara resulten indispensables en els estudis sobre l'autor irlandès i els seus procediments presenten elements d'anàlisi molt més subtils que els seus contemporanis, que oferien una reducció humanista i existencialista. De fet, moltes de les seves interpretacions de passatges de l'obra beckettiana anticipen molts dels enfocaments suposadament més radicals que van començar a mostrar-se en dècades posteriors.

El període d'expansió

L'any 1969 succeeix un fet fonamental que canvia totalment la recepció de l'obra de Beckett: la concessió del premi Nobel. A partir d'aquest

moment, la indústria cultural al voltant de la figura de Beckett comença a expandir-se i consolidar-se de manera significativa. Durant la dècada dels setanta s'inicien els primers treballs especialitzats en els diversos gèneres que conrea, com publicacions específiques sobre la seva prosa o drama. En són exemples significatius: *Samuel Beckett: A Study of his Novels* (1970) i *The Plays of Samuel Beckett* (1972), d'Eugene Webb; *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect* (1973), de H. Porter Abbot; o *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett* (1972), de James Knowlson. Un treball científic que mereix una atenció especial és *Samuel Beckett: Poet and Critic* (1970), de Lawrence Harvey, no només per donar accés a entrevistes - fins llavors pràcticament inexistents- i converses amb el mateix Beckett, sinó per presentar una investigació extensament anotada de les fonts dels primers treballs de Beckett, específicament de la -encara avui poc atesa- poesia i obra crítica dels seus primers anys.

Malgrat que en general l'atenció acadèmica durant els anys setanta es dividís seguint les línies bé de la prosa o del teatre, seguia existint un gran interès en la vessant filosòfica en l'obra de Beckett en conjunt. L'encara avui vigent *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett* (1971), de David Hesla, és el primer estudi enterament dedicat a l'anàlisi filosòfica, considerant l'obra de Beckett a partir d'una base ontològica. El

treball de John Pilling, *Samuel Beckett* (1976), ofereix una informació exhaustiva de les diverses influències de Beckett -tant literàries com filosòfiques-, una lectura atenta a les obres, així com una detallada cartografia dels contextos culturals en els quals es pot ubicar la seva escriptura. *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett* (1979), de James Knowlson i John Pilling, se centra, per primer cop, no en el període intermedi, més comentat -*Godot*, *Fi de partida* o la trilogia-, sinó en les darreres obres, a partir de *How It Is* (1961), juntament amb les primeres temptatives, llavors encara inèdites, com *Dream of Fair to Middling Women* i *Eleutheria*.

Els anys de la teoria

En els anys vuitanta les corrents dominants de la teoria literària en els departaments d'anglès de les universitats van fer que la lectura de Beckett es fes, en gran mesura, des del postestructuralisme i la deconstrucció. Aquesta dècada també es va centrar en un dels debats més vius que encara avui ocupa moltes pàgines: la modernitat o postmodernitat de Beckett. Els seus personatges són narradors compulsius, però rarament aconsegueixen explicar una història de manera competent o i deixen al receptor sense la seguretat que les seves divagacions estiguin vinculades a un món coherent. Així, la qüestió és si les històries que expliquen aquests

personatges s'han de considerar uns instruments inadequats ja que no resolen la necessitat d'articular o expressar una condició o una realitat externa que permeti identificar experiències comunes. En aquest cas, encara que, en paraules del mateix Beckett, el llenguatge estigui condemnat al "fracàs" en la seva "obligació d'expressar", tampoc existeix una realitat inefable al darrere. Com ho expressa McDonald:

The question, simply put, is whether the stories should be regarded as inadequate instruments, not fulfilling the need to articulate or express a condition. In which case, though language is doomed to fail in its obligation to express, there is nonetheless an ineffable reality behind it. Or are they rather constitutive, generating the reality that they purport to articulate, one story yielding into another without any 'real' world anterior to the system of signs spilling onto the page? (McDonald, 2006: 120).

No obstant això, aquesta qüestió no és nova en els estudis de Beckett. El desdibuixament dels límits entre art / vida, llenguatge / realitat, ja es va tractar en els primers textos acadèmics. La inestabilitat del significat, la relació tensa entre els noms i els seus objectes -the "nameless things" d'allò modern, the "thingless names" d'allò postmodern a *Molloy* (citat a McDonald, 2006: 120)- i la idea que el llenguatge sovint inventa el que fingeix descriure ja havia quedat delimitat als treballs de Ruby Cohn.

Per tant, el pas a les lectures postestructuralistes de l'obra de Beckett dins el marc anglosaxó no van ser tant una revolució –com sovint es creu– com un major interès en les formes lingüístiques i en el poder constitutiu de la textualitat. El Beckett modern emfatitza la necessitat d'innovació formal per articular un món caòtic, per confrontar “the mess”⁸ amb les eines -inevitablement reduïdes- que permet el llenguatge. MacDonald exemplifica les postures dels crítics segons se situïn en la banda moderna o postmoderna de la crítica beckettiana: El Beckett postmodern desconfia de la idea que el nom va després de la cosa i afirma que el llenguatge construeix l'objecte. El personatge beckettianà modern diu –o fracassa en dir- alguna cosa *sobre* el “jo”; el personatge postmodern *anomena/diu* el “jo” i no existeix un “jo” anterior al “jo” que parla; el llenguatge crea el jo i l'experiència humana no es descrita mitjançant la narració, sinó que es forma en aquest mateix procés (MacDonald, 2006: 121).

El discurs postmodern enderroca jerarquies conceptuals, com la preeminència de l'original o l'autèntic sobre la còpia o la falsificació. La repetició o la rèplica soscava l'original, ja que aquest queda més desplaçat

⁸ Segons Beckett, la funció de l'artista és mostrar el caos, confrontar “the mess”, com explica a la cèlebre i sempre citada entrevista amb Israel Shenker publicada a *The New York Times* l'any 1956.

cada cop que es repeteix. Steven Connor, a *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (1988), analitza temes i trops de repetició a l'obra de Beckett per mostrar com aquest rebutja i subverteix l'experiència humana original. Altres exemples d'enfocaments postmoderns o estructuralistes són *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett* (1982), d'Angela Moorjani, i *Beckett's Fiction: In Different Words* (1990), de Leslie Hill.

En el camp anglosaxó, encara que existeixen diferències entre ambdues posicions, en molts casos s'ha optat per la via intermèdia per evitar la "pertinença" a una o altra opció. Els estudis deconstruccionalistes van desplegar models més teòrics que fins aleshores, però generalment es va seguir llegint Beckett en termes textuais -seguint la tradició anglosaxona del close-reading, independentment de la porositat o inestabilitat que es pogués considerar el text. Les dues tendències, però, van mostrar-se reticents a teoritzar el context de Beckett o a recol·locar els escenaris desarrelats dins d'unes condicions socials o històriques determinades.

A més a més, la crítica al voltant de Beckett creada per les aproximacions anteriors es manté a l'època postestructuralista, encara que amb un gir diferent. Mentre que els crítics del seixanta enaltien a un Beckett pel seu

heroisme existencial, els dels vuitanta ho fan per la seva resistència al desenllaç, a la convenció i a les certeses. Precisament, la manca de sentit i d'arrelament en les seves obres, el rebuig a qualsevol concepte que impliqui totalitat, el qüestionament radical de molts dels supòsits de la metafísica occidental, són alguns dels elements que van elogiar els crítics més teòrics, recelosos de les estructures del pensament hegemònic, que consideraven l'obra de Beckett una crítica frontal als models de dominació i subordinació. Evidentment, es pot observar una dimensió política més o menys articulada en aquest sentit. Segons aquests autors, al problematitzar els significats fixos i estables, l'obra de Beckett no pot llegir-se des d'una lògica jeràrquica imposada per un pensament binari cartesià -tant present en els primers estudis sobre Beckett- darrera parells com subjecte/objecte, amo/esclau, home/dona, jo/altre.

L'obertura a múltiples perspectives

Alguns crítics postestructuralistes han desenvolupat d'una manera clara les implicacions polítiques de l'obra de Beckett abans mencionades. Steven Connor, com ja s'ha comentat, argumenta que la repetició a l'obra de Beckett té un rerefons subversiu antihegemònic. Els anys noranta es van revoltar contra la idea postmoderna d'un Beckett separat del "món real" i a *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph* (1996), H.

Porter Abbot s'oposa als acadèmics que consideraven l'escriptura de Beckett com un mer joc molt elaborat i dedica un capítol que porta el títol "Political Beckett" (Porter Abbott, 1996: 127-148).

Les aportacions sobre enfocaments psicoanalítics també han estat rellevants en la dècada dels noranta. El mateix Beckett va psicoanalitzar-se al voltant dels anys trenta i va llegir extensament sobre el tema. El llibre de Phil Baker, *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis* (1997) va suposar un avanç perquè va vincular l'aproximació psicoanalítica amb una consciència de localització històrica. D'aquesta manera, el treball no va quedar reduït a una biografia psicològica, sinó que al darrere hi ha un paisatge físic, l'irlandès, retrospectiu i de pèrdua.

La crítica feminista té autores importants com Linda Ben-Zvi, que l'any 1990 va editar un recull amb el títol *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*. Per la seva part, a *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama* (1994), Mary Bryden desplega la tasca de feministes i teòrics francesos, com Julia Kristeva, Gilles Deleuze i Felix Guattari, per argumentar que existeix una progressió en l'obra de Beckett des de l'associació essencialista de dona / cos a la seva primera prosa fins a una

noció de gènere molt més fluida, contingent i políticament progressista en les obres més tardanes.

David Lloyd al seu article “Writing in the Shit” (Lloyd, 1993: 41-58) argumenta que l’obra de Beckett “stands as the most exhaustive dismantling we have of the logic of identity that at every level structures and maintains the post-colonial moment” (Lloyd, 1993: 56). Resulta sorprenent, però, que, malgrat el gran creixement dels estudis postcolonials durant els darrers anys, hi ha hagut pocs intents de llegir Beckett en aquests termes després de l’article de Lloyd. Segons Rónán McDonald, aquest fet es deu a la “qüestió irlandesa” de Beckett junt amb la seva resistència a la pertinència del concepte. Es poden trobar treballs sobre aquest tema, com *The Beckett Country* (1986), d’Eoin O’Brien, i *The Irish Beckett* (1991), de John Harrington. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation* (1995), de Declan Kiberd, és un text molt influent en els estudis irlandesos que segueix models postcolonials i que reclama a Beckett com el primer veritable dramaturg irlandès per ser el primer autor que es mostra totalment lliure davant d’elements d’“irlanditat”. De totes maneres, la qüestió d’Irlanda a Beckett, fins l’actualitat, mai ha estat veritablement rellevant.

Una altra perspectiva que es va iniciar en els estudis beckettians va ser la traducció. La publicació de la col·lecció d'assajos a *Beckett Translating / Translating Beckett* (1987) va traslladar aquest tema a una posició de centralitat. Recentment, un important nombre d'estudis ha pres en consideració la dimensió bilingüe de Beckett⁹. Els autors que han abordat la qüestió del bilingüisme en Beckett s'han centrat en les pròpies traduccions de l'autor, en un intent de determinar l'estat de la segona versió de la seva obra. L'objecte d'aquests estudis és resoldre si una traducció és secundària a l'obra original o si és digne per si sola, i les conclusions són molt diferents ja que és impossible saber si els canvis es deuen a la intenció de l'autor o les exigències de la llengua. Lance St John Butler afirma que la divergència entre les obres originals i traduccions pròpies de Beckett són resultat de “the radical incommensurability of languages”. El crític desenvolupa l'argument que Beckett no canviava intencionalment la segona versió dels seus treballs per fer-los més clars o per repensar les seves idees anteriors, sinó a causa dels imperatius externs de la llengua i la cultura. Butler afirma que la naturalesa del

⁹ Cfr. Fitch, B. (1988): *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press; Edwards, M. (1998): *Beckett ou le don des langues*, París, Éditions Espaces; Collinge, L. (2000): *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies, l'imaginaire en traduction*, Genève, Droz; Oustinoff, M. (2001): *Bilinguisme d'écriture et autotraduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan; Sardin, P. (2002): *Samuel Beckett auto-traducteur ou « l'art de l'empêchement »*, Arras, Artois Presses Universitaires; Montini, C. (2007): *La bataille du soliloque, Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam, Rodopi.

llenguatge, en aquest cas, de les llengües anglesa i francesa, fa que les traduccions “definitives” siguin impossibles (Butler 1994: 115).

No obstant això, la majoria dels estudiosos de Beckett generalment consideren les autotraduccions de Beckett com textos que amplien l'original. Molts crítics argumenten que les traduccions de Beckett són textos paral·lels en un segon idioma i semblen corroborar aquesta postura moltes de les contradiccions irreconciliables entre els textos originals i els secundaria. Harry Cockerham, un dels primers a abordar el problema del bilingüisme a Beckett, suggereix que les seves traduccions es converteixen en “distinct works of art, fresh treatments of the original subject with their own qualities and characteristics” (Cockerham, 1975: 144). Les investigacions posteriors tendeixen a donar suport a les conclusions de Cockerham.

En un assaig publicat a l'abans mencionat *Beckett Translating / Translating Beckett*, Raymond Federman aborda la qüestió crucial de si la traducció d'un text no és més que un substitut de l'original, o si en realitat es converteix en una continuació, una ampliació de l'original. Federman utilitza l'exemple de Beckett per dissipar la noció de la traducció com un

acte subversiu, derivat, corrompent a un que tranquil·litza, reafirma el coneixement ja present al text original. (Federman, 1987: 12-14).

Brian T. Fitch també sosté que la producció bilingüe de Beckett és potser l'exemple per excel·lència de text paral·lel i que les proves ofertes pels textos auto-traduïts per Beckett confirmen les inadequacions inevitables de qualsevol text traduït. Els exemples són sovint reveladors en la desviació respecte del text primer/original i demostren que fins i tot el que tradicionalment podria considerar-se com una pèrdua, en la traducció pot també ser un guany. Fitch suggereix, a més, que les traduccions de Beckett resulten un comentari crític creatiu del text original i crític conclou que la segona versió no pot ser considerada una mera duplicació de la primera, així com que el procés i el producte de l'auto-traducció no són els mateixos que el procés i el producte de qualsevol altra forma de traducció. Per tant, cap de les versions pot ser degudament substituïda per l'altra per part del crític: cadascuna ha de ser estudiada en el seu propi dret, juntament amb la relació precisa que existeix entre les dos (Cfr. Fitch, 1987).

Les lectures inspirades en les teories postestructuralistes desacrediten l'objectiu de recuperar un text original i definitiu. Un exemple de lectura

postestructuralista de l'obra de Beckett en aquest camp és el ja mencionat llibre de Steve Connor *Samuel Beckett: Repetition, Theory and text* (2007), basat en les teories de Jacques Derrida i Gilles Deleuze, en el qual Connor considera les traduccions com la repetició que de la qual depèn o que reuneix la integritat del text original i afirma que, amb Beckett tant com a autor i traductor, les dues versions del seu text tenen el mateix dret a ser “definitives”.

Each becomes merely a version of the other, and is apprehensible at itself only by virtue of its difference from its partner, which in turn has identity only in *its* difference from the other text. This also necessarily abolishes the precedence of original over copy, since the English text is not only a ‘mutilation’ of the original, but also, in some senses, an improvement upon it, so that the French might be considered as in some respects as an inferior, derived version of the English. As with the text in the Trilogy discussed earlier, translation is a ‘supplement’ or sequel to the original text which, while appearing to guarantee the integrity of that original, actually subverts that integrity by opening up areas of absence or ‘lack’ in it (Connor, 2007: 124-126).

Per acabar la perspectiva de la traducció cal dir que la majoria dels enfocaments conserva la noció del text original com a unitat discreta i característica definitòria de models de traducció occidentals. Shreads suggereix que l'auto-traducció desafia la definició dominant convidant al que compremem com a traducció a anar més enllà del marc binari -que no permet la multiplicitat- cap a una noció de co-autoria. Una de les

característiques distintives de l'autotraducció és la seva capacitat de prendre's unes llibertats que serien inacceptables per a algú que no fos l' "autor" de l'obra. Les anomenades "infidelitats" estan permeses sempre i quan estiguin clarament delimitades per l'autorització dels autotraductors (Shread, 2009: 51-69, citat a Sindicic).

A finals dels noranta es va donar un èmfasi nou en el context -gir que es va donar de manera general en els estudis literaris i, en particular, en els estudis anglosaxons amb l'ascens del neohistoricisme-. A partir d'ara, el context biogràfic en el qual va sorgir l'obra resulta impossible d'ignorar. Aquesta és una dècada rellevant per la publicació de biografies que avui encara es consideren d'indiscutible autoritat. Aquest és el cas de la publicació l'any 1996 de la biografia autoritzada de Beckett escrita per James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. A diferència de la biografia de Deirdre Bair (1978), la de Knowlson es va escriure amb la col·laboració del mateix Beckett en forma d'entrevistes i donant accés a material fins llavors inèdit. La biografia de Knowlson va donar un gir radical en els estudis beckettians al presentar i situar l'home i la seva obra en context, lluny del mite de l'artista visionari que produeix expressions atemporals, que encara predominava en cercles anglosaxons - i, de manera determinant, a casa nostra-. Knowlson va remarcar la

influència d'altres formes d'art a Beckett, com les arts plàstiques i la música. Aquesta apertura a altres camps ha originat nous estudis sobre l'estètica a Beckett, com els de Mary Bryden, *Samuel Beckett and Music* (1998), Lois Oppenheim, *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and Non-Print Media* (1999) i Daniel Albright que a *Beckett and Aesthetics* (2003) va investigar amb detall la relació de Beckett amb els mitjans artístics.

Altres biografies rellevants que cal citar són *Samuel Beckett: The Last Modernist* (1996), d'Anthony Cronin, que dilucida el context irlandès; *The World of Samuel Beckett 1906-1946* (1998), de Lois Gordon, posa l'accent en les crisis per les quals va passar el dramaturg; *Beckett Before Godot: The Formative Years 1929-1946* (1996), de John Pilling, contextual, proporciona un anàlisi erudit sobre la gestació de l'escriptura de Beckett durant els anys previs al seu gran esclat creatiu. La publicació de la correspondència amb el director nord-americà Alan Schneider el 1998 (editat per Maurice Harmon, *No Author Better Served: The Correspondance of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, MA, i Londres, Harvard University Press, 1988) va avivar l'interès per les seves cartes que actualment s'estan publicant de forma íntegra.

Els anys recents

Aquesta tasca biogràfica i contextual depèn en gran mesura dels recursos arxivístics. La gran varietat de resposta crítica suscitada per Beckett ha coexistit amb una investigació genètica molt rigorosa. Molts dels quaderns, manuscrits, esborranys, correspondència, programes d'obres, etc., han estat donats o recollits per diverses universitats, com la Universitat de Reading -sota els auspicis de la Beckett International Foundation-, la Universitat de Austin a Texas, el Trinity College de Dublín, la Washington University, St Louis i Dartmouth College a New Hampshire. Aquest material ha resultat fonamental per al desenvolupament dels estudis més recents sobre Beckett, ja que ha permès contrastar informació inèdita sobre l'autor així com sobre el procés de creació, a la qual era impossible accedir la dècada anterior.

Algunes recerques van ser pioneres en aquest sentit. La investigació de Richard L. Admussen a *The Samuel Beckett Manuscripts* (1979) ha resultat molt útil acadèmicament durant els anys vuitanta i noranta. Un altre estudi significatiu basat en manuscrits és *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* (1985), de S. E. Gontarski, el qual demostra que Beckett anava esborrant les referències d'una realitat reconeixible, com mostren els esborranys previs de les obres. Una altra contribució

extremadament significativa des del punt de vista de l'arxivística és la publicació dels “quaderns teatrals” que Beckett utilitzava quan dirigia les seves pròpies obres durant els anys seixanta i setanta. Aquestes inclouen les anotacions de direcció de les seves obres més importants, que van ser editades per James Knowlson i publicades per Faber. El treball de Dougald McMillan i Martha Fehsenfeld a *Beckett in the Theatre* (1988) ha donat una idea de com era Beckett com a director; aquestes notes revelen la meticulositat dels assajos i la gran atenció que prestava a la forma. A més a més, desvelen la infinitat d'ajustaments i canvis que Beckett realitzava als textos ja publicats durant la realització sobre l'escenari. D'aquí que es recuperi la problemàtica ja iniciada amb els estudis de traducció sobre si es pot parlar d'un text original o definitiu en Beckett.

De la mà del rigor dels estudis arxivístics, s'ha experimentat un important augment d'estudis empírics, especialment genetistes, que tenen en compte l'edició dels textos –a nivell formal- i el seu procés d'escriptura així com la recopilació de tot tipus de material sobre el context en què va sorgir, encara que sense una consciència de la Història. Així i tot, aquest fet està canviant en el segle XXI i a partir d'aquests estudis de caire neopositivista estan començant a sorgir tímides

iniciatives per situar l'autor i l'obra dins la Història, aproximació que ha rebut l'etiqueta “historicising Beckett” –ja avançada en aquest treball-.

I.3.2. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE SAMUEL BECKETT A FRANÇA¹⁰

El primers comentaristes dels anys cinquanta

Samuel Beckett era pràcticament un desconegut a França fins que es va estrenar *Tot esperant Godot* al Théâtre de Babylone el gener de 1953, moment a partir del qual els seus treballs van començar a descobrir-se més enllà del petit cercle de crítics i amics avantguardistes que ja coneixien i apreciaven *Molloy* i *Murphy* –publicats en francès el 1951 i 1947 respectivament- (Clément, 1953, dins Derval, 2007: 111). En realitat, fins llavors a França es coneixia a Beckett principalment com a traductor de l'obra d'altres autors (Nadeau, 1951, dins Graver & Federman, 1979: 51). No obstant això, a meitats de l'any 1953, els comentaris crítics a diverses publicacions tant de la trilogia –publicada

¹⁰ Per elaborar aquest apartat m'he basat principalment en les crítiques aparegudes en els mitjans francesos recopilats al volum *The Critical Heritage* de Graver & Federman, així com en els treballs de Weller i Derval.

entre 1951-53— com de *Tot esperant Godot* va ser nombrosos, la qual cosa va situar Beckett a l'altura dels escriptors contemporanis més importants, ja considerats clàssics, com Kafka, Faulkner, Sartre, Camus, Ionesco i Adamov (Weller, dins Nixon, 2009: 24). Des de llavors els comentaris crítics sobre Beckett a França han continuat ininterrompudament, encara que des d'un camp intel·lectual de revistes molt reconegudes, però generalistes com *Combat*, *Esprit*, *Critique* o *La Nouvelle Revue Française*. Potser per aquest motiu, el nombre de llibres -i molt especialment monografies acadèmiques- escrits en francès sobre Beckett sigui considerablement menor que a Gran Bretanya o els Estats Units.

Es podrien considerar tres enfocaments dominants sobre l'obra de Beckett a França: el filosòfic, el psicoanalític i el lingüístic-retòric. A diferència de Gran Bretanya, els estudis literari-històrics o els basats en arxius i manuscrits segueixen sent una minoria a França.

Els primers autors -i més significatius- que comenten l'obra de Beckett a França des d'una vessant filosòfica són Maurice Nadeau, George Bataille i Maurice Blanchot. A l'article de 1951 publicat a *Combat*, en el qual comenta l'edició francesa de *Murphy*, "L'Expulsé" i *Molloy*, Nadeau destaca en Beckett un humor de tipus kafià i un nihilisme filosòfic,

concepte que –junt amb el de l'absurd– s'havia introduït com a corrent principal del discurs literari-filosòfic a França una dècada abans amb la publicació de *Le Mythe de Sisyphe* (1942):

Beckett settles us in the world of the Nothing where some nothings which are men move about for nothing. The absurdity of the world and the meaninglessness of our condition are conveyed in an absurd and deliberately insignificant fashion: never did anybody dare so openly to everything which man holds as certain, up to and including this language which he could at least lean upon to scream his doubt and despair (Nadeau, traduït a l'anglès dins Graver & Federman, 1979: 53)

Nadeau segueix aquesta mateixa línia en el comentari sobre *Malone mor* (*Mercure de France*, març 1952), on assegura que en aquesta novel·la la metafísica és molt concreta i explosiva, inclús “alegre” (Nadeau, dins Graver & Federman, 1979: 78). La centralitat del no-res en les primeres obres en francès de Beckett també es pot trobar en la crítica de Bernard Pingaud sobre *Molloy* (*Esprit*, setembre 1951). Segons Pingaud, Beckett està obsessionat davant la idea de la mort i el no-res; el crític francès veu la novel·la *Molloy* com un “mite monstruós i pertorbador”, en el qual el mateix Molloy és “a wreck, hardly a man, an absence of a man. He is what would appear in man if all this human, logical, rational, polished and decent attributes were erased at a stroke” (Pingaud, dins Graver & Federman, 1979: 68). A partir d'aquest comentari es pot inferir que, a

diferència de Nadeau, Pingaud troba quelcom “positiu” a Molloy a l'argumentar que la segona part de la novel·la és de natura essencialment satírica i que, com a sàtira, té una funció correctiva (Weller, dins Nixon, 2009: 25).

Georges Bataille, a la seva crítica de *Molloy* (“Le Silence de Molloy”, *Critique*, 15 maig 1951, 387-96), també posa l'accent en el no res, encara que estén aquesta noció a la literatura en general. En aquest article, Bataille remarca la incongruència, l'obscuritat i la indiferència moral del narrador Molloy y declara que la novel·la revela no simplement la realitat, sinó la realitat en el seu estat més pur (Bataille, dins Graver & Federman, 1979: 55). A més a més, Bataille veu a Beckett com si fes del llenguatge “a façade, eroded by the wind and full of holes, that would possess the authority of ruins” (Bataille, dins Graver & Federman, 1979: 57)¹¹. El llenguatge de Molloy, afirma Bataille, és “nothing more than a deserted castle whose gaping cracks let in the wind and rain: it is no longer the signifying word, but the defenceless expression death wears as a disguise” (Bataille, dins Graver & Federman, 1979: 57). Si Nadeau declara que a Beckett el llenguatge “s'aniquila a si mateix” (Nadeau, dins

¹¹ És sorprenent la semblança del propòsit del propi Beckett a la coneguda “Carta alemanya”, que va escriure a Axel Kaun el 9 de juliol de 1937, i que analitzarem amb detall més endavant.

Graver & Federman, 1979: 52), Bataille també ho pensa així, al mantenir que la literatura és al final silenci en la seva negació d'un llenguatge significatiu (Bataille, dins Graver & Federman, 1979: 58). Una dècada més tard, Nadeau afirmarà que, com a l'escriptura d'Antonin Artaud i Henri Michaud, l'obra de Beckett excedeix el que habitualment anomenem "literatura" (Nadeau, dins Graver & Federman, 1979: 225 i 228).

La preocupació pel llenguatge és també el centre d'un dels primers comentaris que tindrà més repercussió sobre els estudis de Beckett: el de Maurice Blanchot sobre la trilogia publicat per primer cop a la *Nouvelle Revue française* el 10 d'octubre de 1953, inclòs posteriorment dins *Le Livre à venir* (1959) amb el títol "Où maintenant? Qui maintenant?" (a l'edició espanyola: "¿Dónde ahora? ¿Quién ahora?", Blanchot, 2005: 248-255) que pren de l'inici de *L'innombrable*. Segons Blanchot, si bé *Molloy* segueix participant -encara que amb estranyesa- dels elements propis de la narrativa tradicional tendint, inclús, cap a una funció al·legòrica, això ja no és així a *Malone mor*. De totes maneres, l'alliberament del llenguatge respecte del subjecte parlant -el narrador ja no domina el relat o el llenguatge com a tal- arriba de manera extrema a *L'innombrable*, en el qual ja ni tan sols es compta amb la protecció tranquil·litzadora d'un nom

propí. Com Bataille, Blanchot troba a Beckett el que creu que és l'essència de la literatura: un discurs neutral que escapa al domini i que ja no és expressiu, representacional o instrumental (Weller, dins Nixon, 2009: 26). La trilogia per a Blanchot és una progressiva tasca de “désœuvrement”.

A partir de l'estrena de *Tot esperant Godot*, les crítiques teatrals van ser nombroses i sovint connectaven l'obra amb l'existencialisme (Cfr. Thierry Maulnier, dins Derval, 2007: 87), però també s'incidí sobre l'element clownesc i l'influència del music-hall, com el comentari de Jean Anouilh (*Arts*, 27 febrer 1953) que va ser citat posteriorment moltes vegades per considerar l'obra beckettiana un sketch de les *Pensées* de Pascal interpretats pels Fratellini (Anouilh, dins Derval 2007: 97). Així, per a aquests primers comentaristes de l'obra dramàtica de Beckett, el riure era la resposta a l'absurd de l'existència. Un altre element destacable és la compassió que l'obra expressa pel sofriment de la humanitat¹². Finalment, un dels trets més rellevants que s'observa és la teatralitat; Per a Robbe-Grillet, el tema essencial a l'obra de Beckett és la pura presència desproveïda de tot contingut i significat (Robbe-Grillet, 1963: 105).

¹² Encara que les crítiques van ser molt negatives per part de cristians-existencialistes com Gabriel Marcel pel seu “sadisme obscè” (cfr. Marcel, a Derval, 2007: 158).

Durant els anys seixanta la recepció de l'obra de Beckett va seguir dominada per una crítica que insistia en les preocupacions filosòfiques i la relació –o distància– amb l'existencialisme. Seguint aquesta línia majoritària, van començar a aparèixer les primeres monografies. Al primer estudi publicat a França, *Samuel Beckett* (1963), d'André Marissel, el van seguir dos llibres d'un amic de Beckett, Ludovic Janvier, amb els títols *Pour Samuel Beckett* (1966) i *Beckett par lui-même* (1969). A partir de finals dels seixanta es van publicar treballs sobre l'obra en prosa o dramàtica, entre els quals cal mencionar *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett* (1969), d'Olga Bernal¹³.

La crítica a partir dels anys setanta

A meitat dels anys setanta es va iniciar un nou enfocament psicoanalític als estudis sobre Beckett a França amb l'article de Julia Kristeva "Le Père, l'amour, l'exil", publicat per primer cop en el número especial de *Cahiers de l'Herne*, dedicat a Beckett l'any 1976, en el qual, a partir d'una lectura lacaniana, s'explora el dol vers la figura paterna i la limitació de la

¹³ Malgrat que les traduccions de l'obra de Beckett es van publicar en castellà molt sovint amb un cert retard i que els assajos sobre l'autor, simplement, no arribaven a editar-se, resulta sorprenent que el treball de Bernal es publicués el mateix any de l'edició francesa per part de Lumen, una editorial fonamental per a la difusió de l'obra de Beckett a Espanya. No obstant això, les raons comercials, sens dubte, es troben en la concessió del premi Nobel a Beckett aquell mateix 1969.

figura de la mare. Un altre treball important des d'aquesta perspectiva és el de Didier Anzieu a *Beckett* (1992), en el qual intenta demostrar que l'escriptura de Beckett no és sinó la reescenificació de les pròpies sessions de psicoanàlisi amb el doctor W. R. Bion.

Una de les característiques més notables -i inesperades des de la perspectiva actual- en la recepció crítica francesa rau en la relativa escassetat del que es podria anomenar una lectura deconstructiva de l'obra de Beckett a França. El treball de Blanchot de 1953, abans mencionat, va exercir una gran influència en l'esfera anglosaxona -i, evidentment, també a França-, però, segons Bernold, una de les absències significatives és la manca de resposta real a l'obra de Beckett per part de Jacques Derrida, a pesar de l'interès que ambdós van mostrar per l'altre¹⁴. Malgrat les reserves de Derrida sobre la possibilitat de respondre deconstructivament a Beckett, Hélène Cixous ho ha fet en dues ocasions: en el text "Une Passion" publicat al número especial de *Cahiers de l'Herne* (1976) sobre Beckett i, més tard, a *Le Voisin de zéro: Sam Beckett* (2007). En el primer text, Cixous no posa l'èmfasi en la

¹⁴ Cfr. Bernold, 1992: 85, i Derrida, "«This Strange Institution Called Literature»: An Interview with Jacques Derrida", dins Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Nova York, Routledge, 1992, p. 60. Derrida considera impossible trobar una manera de respondre a Beckett que eviti "un suposat metallenguatge acadèmic" i que simplement no repeteixi Beckett.

negativitat de Beckett, sinó en la seva afirmativitat, argumentant que els seus treballs constitueixen una “resistència” a la paràlisi, la impotència i la mort en la seva lluita amb el llenguatge. També assegura que les seves obres contenen una alta càrrega política, ja que “salvatgement deconstrueix el sistema de l’apropiació i el consum capitalista”. Al segon text, Cixious presenta Beckett com un escriptor essencialment deconstructiu en el sentit en què anul·la la distinció entre l’interior i l’exterior –tant del text com de la veu-, entre allò parlat i no parlat, entre espectacle i discurs (Cixious, 2007: 23). Sobre tot, per a Cixious Beckett és un escriptor lingüístic, sent els seus trops dominants el palíndrom (seguint a Anzieu) i la paronomàsia –el final interminable-.

Un altre crític que ha tingut una gran influència en estudis posteriors –i no només a França- és Gilles Deleuze amb el text “L’Épuisé”, on se centra en les obres de Beckett per a la televisió, situant-les en relació amb la resta de la seva obra a manera d’una teoria dels tres llenguatges a Beckett -el llenguatge dels noms (a *Watt*), el de les veus (a la trilogia) i el de les imatges (obres per a la televisió). Deleuze també introdueix un principi general, que pren com a principi rector de l’obra de Beckett: el d’esgotar tot allò possible: la llengua, l’espai, els moviments dels actors, etc. Segons Deleuze, mitjançant el llenguatge d’imatges, Beckett finalment

aconsegueix complir la tasca artística que s'havia proposat a la "Carta alemanya" (carta del 9 juliol 1937 a Axel Kaun): la "imatge pura" es determina com a pura forma i acaba amb si mateixa.

Durant els anys noranta -i en contrast amb la tradició francesa-, Bruno Clément, a *L'Oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett* (1994), proposa un comentari sobre Beckett que mantingui una distància crítica, i ho fa mitjançant una anàlisi organitzada no de manera cronològica – aproximació emprada per Blanchot i Deleuze al considerar que l'obra evoluciona cap a una realització cada cop més pura, cap a la seva essència-, sinó segons les cinc divisions de la retòrica, és a dir, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria i actio*. D'aquesta manera, Clément espera aconseguir un punt de vista decididament taxonòmic, és a dir, impersonal, per, així, evitar que el seu propi discurs quedi contaminat per Beckett. Segons Clément, des dels primers textos de Bataille i Blanchot sobre Beckett als anys cinquanta, la tendència ha estat repetir les posicions teòriques dels seus propis textos. Clément també se separa de la gran tradició francesa que considera l'obra de Beckett com a nihilista¹⁵.

¹⁵ En aquest sentit, Gottfried Büttner recull en una entrevista a Beckett: "I simply cannot understand why some people call me a nihilist. There is no basis for that" (10 setembre 1967).

El filòsof Alain Badiou també intenta rebatre l'estesa concepció del nihilisme a l'obra de Beckett que ha dominat la recepció francesa. El nihilisme de Beckett és, segons Badiou, un estereotip, una caricatura i una burda falsificació. No obstant això, l'acadèmic britànic Shane Weller opina que en molts casos aquesta acusació no és exacta. En el cas de Blanchot i molts crítics francesos, existeix una "afirmació heroica" que rau en l'aparent negativitat tant de les obres en prosa, com en el drama (Weller, 2009: 34). Així, per a molts, la posició crítica de Badiou, en realitat, s'alinea contra la mateixa tradició crítica francesa a la que considera "sofista" i "antifilosòfica". En el cas concret de Beckett, Badiou argumenta que el que cal fer és prendre Beckett al peu de la lletra ("au pied de sa lettre", Badiou, 2003: 40) i proposa una sèrie de lectures filosòfiques identificant cinc possibles funcions, d'entre les quals la que considera el moll de l'os –i la més vinculada a la qüestió ètica– és la de l'Altre. Així, a partir de la lectura de Lacan, per a Badiou, l'existència dels Dos, o la virtualitat de l'Altre mitjançant la qüestió de l'Amor serà el fil que unirà tota l'obra beckettiana.

En el camp intel·lectual francès, si en algun moment s'ha associat Beckett amb altres escriptors, generalment s'han omès autors angloamericans per alinear-lo sobre tot al costat de Kafka i també de

Ionesco, Adamov, Robbe-Grillet, Artaud o Michaux. Si bé la figura de Beckett ha resultat d'un particular interès per als filòsofs francesos, aquest interès no s'ha concretat en les influències filosòfiques del propi Beckett o de la informació aportada per l'arxivística, a diferència del context anglosaxó, sinó que l'obra de Beckett ha servit per projectar les pròpies teories i per apropiar-se de Beckett i projectar-lo sobre els interessos de diverses posicions filosòfiques.

I.3.3. ELS ESTUDIS BECKETTIANES A ALEMANYA¹⁶

L'obra de Beckett ha estat molt influent a l'Alemanya de la postguerra des de diferents àmbits. Beckett ha escrit en anglès i francès, però des de molt jove ha estat vinculat amb Alemanya¹⁷, on ha passat llargues estades i ha dirigit moltes de les seves obres per a teatre i televisió.

Des del punt de vista de la crítica, els estudis beckettians han estat molt arrelats a Alemanya i existeix un gran llegat sobre Beckett als

¹⁶ Per elaborar aquest apartat, m'he basat en la informació aportada per Eckart Voigts-Virchow, a "Shades of Negativity and Self-Reflexivity: The Reception of Beckett in German Literary Studies", dins Nixon, Mark, i Feldman, Matthew (eds.), 2009: 97-107.

¹⁷ Des de molt jove ja parlava la llengua alemanya amb fluïdesa i freqüentment viatjava a Alemanya a visitar la seva tia materna, Cissie, a Kassel, on passava llargues temporades.

departaments de teatre de les universitats alemanyes. La seva obra sempre ha estat ben rebuda pels crítics teatrals de renom, com Georg Hensel o Peter Iden¹⁸. La seva obra també ha tingut molta repercussió entre acadèmics de departaments de literatura i estudis culturals. El reconegut crític d'art Werner Spies, antic director del Centre Pompidou i amic personal de Max Ernst, Picasso i el mateix Beckett, va aconseguir que la seva obra s'emetés per la Süddeutscher Rundfunk Stuttgart i va encapçalar la necessitat d'estudiar Beckett als departaments d'art (Voigts-Virchow, dins Nixon i Feldman, 2009: 97).

A més a més, la bona recepció de Beckett es va veure afavorida per un factor determinant: les traduccions. En gran mesura, les traduccions van ser realitzades amb molta cura per Elmar i Erika Tophoven, en estreta col·laboració amb el mateix Beckett, i Sigfried Unseld, director de Suhrkamp Verlag i editor de Beckett.

Cal assenyalar que l'alemany de Beckett era excel·lent i aquesta llengua li agradava particularment. De manera que, en certa mesura, Beckett també

¹⁸ Peter Iden parlava de Beckett com l'autor que, juntament amb Brecht, ha donat forma al teatre contemporani d'una manera més definitoria (Garforth, 2000: 318).

és un autor en alemany, ja que va controlar tot el procés de traducció de la seva obra i va adaptar les seves obres a aquesta llengua les nombroses vegades que va dirigir-les, especialment al Schiller Theater, a Berlín, o a Stuttgart¹⁹. Les connexions biogràfiques de Beckett amb el món alemanoparlant, que es remunten a les visites a la seva família, els Sinclair, a Laxenburg (Sud d'Àustria) i Kassel des de l'any 1928 –quan Beckett tenia vint-i-dos anys-, estan captant una gran atenció per part de tota la crítica beckettiana a nivell internacional a l'actualitat ja que durant els darrers anys s'ha fet pública una gran quantitat de material documental, amb informació molt valuosa sobre els interessos de Beckett en relació a Alemanya, que queden reflectits de manera molt clara en els “diaris alemanys”. Els sis diaris alemanys manuscrits que s'han trobat han centrat l'atenció dels estudis beckettians, sobretot a partir de les commemoracions del centenari del seu naixement, amb una gran quantitat de publicacions centrats en aspectes arxivístics, biogràfics i sobre la seva filiació cultural i, fins i tot, política durant el nacionalsocialisme.

¹⁹ Resulta molt interessant veure aquestes adaptacions als quaderns de direcció, que s'han anat publicant en diversos volums des de 1995: Gontarski, S. E. (ed.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Londres, Faber. En el primer volum, dedicat a *Godot* es pot contrastar la tasca de direcció de Beckett al Schiller Theater de Berlín amb la realitzada amb els interns de la presó de Saint Quentin, als Estats Units.

Es sabut que Beckett gaudia de la música i de l'art del Romanticisme alemany, particularment amb els quartets de corda de Beethoven o els lieder de Schubert, i les obres de Caspar David Friedrich. Els seus contactes amb l'expressionisme alemany en literatura –Georg Trakl-, i art –Schmidt-Rottluff, Karl Ballmer i Emil Nolde- s'han investigat exhaustivament (Cfr. Knowlson, 1996: 232-42; Prinz, 1999). Beckett, que era amic personal de Giacometti i Duchamp, mantenia estrets vincles amb l'avantguarda europea d'entreguerres, inclosa la corrent austro-alemanya. Durant el seu viatge a l'Alemanya nazi, de l'octubre de 1936 a l'abril de 1937, va prendre notes de la situació política, però també d'humoristes alemanys, com Joachim Ringelnatz i Karl Valentin. També llegia literatura alemanya de manera extensiva i les referències a Goethe, Rilke i Fontane són nombroses en els seus treballs (Cfr. Nixon, 2011; Nixon: 2010).

És important recordar que Beckett va treballar freqüentment a Alemanya i col·laborava amb amics alemanys vinculats al teatre. *Play*, dirigida per Deryk Mendel, es va estrenar mundialment a Ulm el 1963; a finals dels seixanta i els setanta el mateix Beckett va dirigir les seves obres al Schiller Theater de Berlín (*Fi de partida*, 1967; *L'última cinta*, 1969, *Oh, els dies*

feliços, 1971; *Tot esperant Godot*, 1975; cfr. Völker, 1986). A partir de la seva tasca com a director teatral, va treballar en cooperació amb directors i actors com Hans Lietzau, Walter Asmus, George Tabori, etc.; el 1966, Beckett va dirigir l'obra per a televisió *Eb Joe*, per a la Süddeutscher Rundfunk a Stuttgart; el 1977 va produir *Ghost Trio* i *...but the clouds...*, a les quals van seguir *Nacht und Träume*, *Quad I & II* el 1982-83, i *Was Wo* el 1985.

Es podria dir, però, que l'aspecte més important de la recepció de Beckett va ser la manera en què la seva obra va encaixar perfectament al món acadèmic de l'Alemanya de la postguerra. Segons Voigts-Virchow:

The early 1950s in Germany were marked by a restitution of humanist ideas of Bildung (high cultural education, epitomized in the theatre by Gustaf Gründgens) and a wholesale rejection of politics. Whereas mainstream culture after de Holocaust sought to disregard and cancel out the atrocities that had occurred in a country proud of its intellectual and cultural heritage, the reception of the so-called "theatre of the absurd" –Esslin's term remained popular in Germany well into the 1980s- coincided with a belated awakening in Germany to the international trends towards neo-avant-gardism such as Neue Music, surrealism and radical modernism (Voigts-Virchow, dins Nixon, Mark, i Feldman, Matthew (eds.), 2009: 98).

Als anys 50, la Teoria Crítica va començar a intentar donar respostes a l'esquerda que havia suposat Auschwitz i Beckett ho va traduir

mitjançant una forma dramàtica i narrativa específica que resultava revolucionària, encara que, paradoxalment, ho fes partint de la tradició i, per tant, pressuposant que al públic li era familiar aquesta tradició, cosa que va resultar molt atractiva per als lectors alemanys des dels cinquanta als setanta. De fet, l'obra de Beckett ha tingut repercussions en nombrosos escriptors de llengua alemanya i la seva influència és notòria a Thomas Bernhard o Uwe Johnson, entre d'altres.

La negació de Beckett a atorgar una forma amb significat –forma amb manca d'estructura dramàtica i que nega el sentit del material- va ser definitòria per atraure l'atenció de dos lectors de Beckett durant la postguerra: Theodor Adorno i Wolfgang Iser, que van escriure les seves primeres apreciacions sobre l'obra de Beckett a finals dels anys cinquanta.

Des de 1961 fins la seva mort, el 2007, Iser va escriure una sèrie de assajos sobre Beckett i va abordar la seva obra a dos dels seus estudis més importants, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972) i *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976). Per Iser, Beckett personifica un enfocament de la literatura moderna al fer del text i el mateix llenguatge un problema en la seva

escriptura. El crític rebutja particularment les lectures al·legòriques de Beckett al considerar-les impulsos defensius contra un llenguatge que buscava minimitzar la seva pròpia referencialitat. L'escriptura de Beckett redueix els elements connotatius a favor d'una pobresa denotativa, que Iser denominava *Minusverfahren*, en la literatura moderna i que es caracteritza per cancel·lar les tradicions narratives i crear un particular tipus de "llacuna" (*Leerstelle*), uns processos d'indeterminació que provoquen que el lector es mantingui actiu. Segons Iser, Beckett fa que els lectors "implicats", "mobilitzats" per buscar possibles sentits, només trobin la futilitat de la seva activitat (Voigts-Virchow, dins Nixon, Mark, i Feldman, Matthew (eds.), 2009: 100). Iser s'anirà desplaçant d'una anàlisi d'estructures textuais que provoquen unes respostes del públic/lector cap a un treball de marcat caràcter antropològic. El crític alemany va argumentar que no existeix un riure col·lectiu a les obres de Beckett perquè confronta una "unpalatable contradiction within ourselves" (Iser, 2000: 224). Segons Iser, *Fi de partida* nega les solucions del drama convencional i, encara que es pugui reconèixer la falsedat de les solucions convencionals, ens estranyem davant el rebuig radical de Beckett de la fórmula còmica convencional que permet l'experiència del subjecte descentrat, establint, així, una crítica al subjecte cartesià. Aquest tema també ha estat desenvolupat a finals dels setanta per Gabriele

Schwab, que va seguir les passes del seu mestre Iser a la Universitat de Califòrnia, a Irvine, fusionant crítica de la recepció, psicoanàlisi i postestructuralisme.

Així i tot, entre tots els assajos sobre Beckett escrits en alemany, el més important és “Intent d’entendre *Fi de partida*”, de Theodor W. Adorno, que va generar una nombrosa sèrie de debats i relectures. De fet, l’Escola de Frankfurt va obrir una via d’investigació sobre Beckett inequívocament alemanya, que s’allunya molt de l’apropiació que es va fer de Beckett per part del marxisme dels països de l’Est -el comunisme de la República Democràtica Alemanya-, apropiació totalment obsoleta des de la caiguda del mur de Berlín. L’obra de Beckett, segons Adorno, és una expressió de negativitat estètica i, per tant, la única possible forma d’expressió artística “després d’Auschwitz”.

Degut a les nombroses crítiques, l’assaig d’Adorno ha resultat molt influent, no només en el territori alemany, sinó en les corrents internacionals dels estudis beckettians. En aquest sentit, els estudis realitzats a Alemanya a l’actualitat, segueixen molt d’aprop les línies que s’estan donant a nivell més internacional.

L'obra de Beckett ha tingut repercussions en nombrosos escriptors de llengua alemanya i la seva influència és notòria a Thomas Bernhard, Uwe Johnson o Peter Handke, per citar només alguns noms. La deixebla de Beckett, Sarah Kane, mitjançant Thomas Ostermeier, ha trobat una audiència molt receptiva entre els joves alemanys, així com el norueg Jon Fosse, un dels autors més exitosos del moment i altament influenciat per Beckett.

En els darrers anys sembla que hi ha un interès més gran per la seva prosa, així com pel seu treball més fragmentari i tardà, i per les peces de ràdio i televisió. Així mateix, la direcció dels estudis actuals i gràcies al material descobert recentment està potenciant a la universitat els estudis arxivístics, especialment els aspectes alemanys de Beckett i les seves filiacions culturals.

I.3.2. LA RECEPCIÓ DE BECKETT A ESPANYA²⁰

Des de l'àmbit acadèmic, la recepció crítica de Beckett a l'estat espanyol ha estat pobra. Aquest fet, que es deu a diversos factors, arranca amb un país amb una llarga dictadura i on difícilment arriba l'avantguarda europea. Per tant, abans de poder considerar una resposta crítica, s'hauria de plantejar la dificultat d'editar i traduir l'obra de Beckett d'una manera normalitzada fins el període de la Transició espanyola. La major part de l'obra de Beckett ha estat publicada i traduïda per autors de renom durant els anys setanta, com Anna M^a Moix, Gabriel Ferrater, Pere Gimferrer, Félix de Azúa o Jenaro Taléns. Així i tot, pràcticament totes les edicions són de la dècada dels setanta i urgeixen revisions i noves traduccions, encara que des de la commemoració del centenari del seu naixement, el 2006, sembla que s'està donant un renovat interès per l'autor al territori espanyol.

La situació de les publicacions en català és encara molt més escassa. La totalitat de l'obra dramàtica ha estat molt ben traduïda i publicada per l'

²⁰ Per elaborar aquest apartat, m'he basat en la informació aportada per José Francisco Fernández a "Critical Response to Samuel Beckett in Spain and Portugal", dins Nixon i Feldman, 2009, pp. 273-289, així com en els treballs de Antonia Rodríguez Gago i José Sanchís Sinisterra.

Institut del Teatre / Diputació de Barcelona en dos volums (*Teatre complet I i Teatre complet II*), però de la seva obra en prosa només ha vist la llum la novel·la *Molloy*.

En general, a Espanya les obres dramàtiques de Beckett han estat representades repetidament, però només per grups experimentals i marginals. Podríem dir, per tant, que el seu teatre no han arribat al gran públic. No obstant això, en els darrers anys es pot apreciar una tendència a produir obres de Beckett per part de teatres públics o companyies compromesos amb una qualitat teatral, com el Teatro de la Abadía a Madrid o el Teatre Lliure a Barcelona.

La situació de la crítica també ha estat molt precària i, fins fa una dècada, l'exploració de l'escriptura de Beckett no s'ha mogut més que dins els clixés propis de la literatura espanyola dels anys cinquanta i seixanta.

La representació dramàtica de Beckett a Espanya

El reconeixement d'introduir l'obra de Beckett a Espanya se li ha d'atorgar a Trino Martínez Trives, un jove estudiant que va assistir a l'estrena de *En attendant Godot* al teatre Babylone de París, el gener de 1953. Absolutament impressionat, va traduir l'obra al castellà i la enviar

als directors del únics teatres on es podria representar l'obra a Espanya, els "teatres de càmera", que presentaven les noves produccions avantguardistes. No obstant això, inclús en aquests cercles alternatius *Godot* no es va aconseguir estrenar a Espanya fins que el mateix Martínez Trives la va dirigir dos anys més tard gràcies a una petita companyia independent, Dido Pequeño Teatro, a la Universitat Complutense de Madrid el 28 de maig de 1955. La seva traducció de l'obra es va publicar a la revista *Primer acto* a l'abril de 1957 (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 273).

A meitat dels anys cinquanta, en el teatre que Martínez Trives va trobar a Espanya regnava un clima de subdesenvolupament escènic (Ruiz Ramón: 445) basat en el teatre comercial de les comèdies de costums. També existia una corrent de comèdia de l'absurd, representada per obres de Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, amb un humor acrític i escapista (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 273). Òbviament, totes les produccions havien de passar per la censura. La traducció de Martínez Treves, la primera de Beckett a Espanya, té un aire "transcendental i solemne" (Rodríguez-Gago, 1999: 99), seguint la línia existencialista, molt en voga en aquell moment i del qual Beckett era considerat l'epígon també a Espanya. I aquesta és, precisament, una de

les dues respostes bàsiques per part de la crítica de l'època a Espanya: la que vinculava Beckett dins del corrent de la filosofia existencialista i el teatre de l'absurd, com ho testimonia l'article de Ricardo Doménech "Un teatro crepuscular", un dels primers escrits sobre l'autor irlandès al territori espanyol (*Acento Cultural*, 4 febrer, 1959, pp. 61-66). Així, una característica comuna d'aquest tipus de crítica eren comentaris abstractes i intel·lectualitzants amb pràcticament cap referència sobre l'obra en si mateix.

El segon tipus d'interpretació —encara que, en ocasions, no molt distant del primer— era política i estava directament vinculada a la situació a Espanya sota la dictadura de Franco. L'article del dramaturg Alfonso Sastre "Siete notas sobre *Esperando a Godot*", publicat al primer número de *Primer acto*, l'any 1957, és el primer escrit teòric publicat a Espanya, juntament amb la primera traducció de *Godot* de Martínez Trives. Cal remarcar la importància d'aquesta revista en la transmissió del teatre de Beckett. De fet, va néixer amb Beckett. Els responsables de la publicació estaven vinculats a la generació realista dels cinquanta i compartien l'interès en renovar l'escena espanyola —Alfonso Sastre formava part del consell editorial—. El crític teatral José Monleón —que era el subdirector en aquest primer número— recorda en el número especial dedicat a

Beckett arrel de la seva mort, que els membres de la revista dubtaven entre dedicar el primer número a *Les bruixes de Salem*, d'Arthur Miller, o *Tot esperant Godot*, de Beckett. Finalment, van decidir Beckett perquè *Godot* era “un lúcido y revolucionario camino para hacer del drama un factor de nuestra concienciación, una vía para encarar el mundo [...] con los ojos de la inteligencia abiertos” (Monleón, 1990: 78). A l'article abans esmentat, Sastre argumenta que *Godot* és una obra realista, en el sentit en què és un drama amb la clara intenció de revelar la veritable estructura de l'experiència quotidiana i, així, mostrar i estendre la capacitat crítica de l'individu, seguint l'estela brechtiana.

El biaix polític que s'aplicava al teatre de Beckett va ser habitual als anys seixanta fins l'arribada de la democràcia²¹. Encara que Bertolt Brecht era l'autor més reconegut en el cercle de directors teatrals innovadors, les obres de Beckett, junt amb les d'altres exponents del teatre de l'absurd, resultaven el vehicle ideal per estendre un discurs crític al marge del règim autoritari del moment.

²¹ L'eterna espera de *Godot* sovint era interpretada com l'esperada mort de Franco, que no arribava mai (Sorel: 2006: 20)

A més d'aquests dos corrents parcials, l'intel·lectual i filosòfic, i el polític, existia una recepció molt negativa per part dels crítics oficials del règim, que observaven l'escletxa que el teatre de Beckett suposava sobre el que ells entenien que havien de ser les pràctiques teatrals. Alfonso Paso, un dels principals representants de la comèdia burgesa comercial i no problemàtica durant les dècades dels cinquanta i seixanta, va ser dels primers en dictaminar contra Beckett, així com Alfredo Marqueríe, crític teatral del diari *ABC*, que considerava *Godot* una obra d'un realisme baix i repulsiu (Monleón, 2006: 127-28). Quan l'obra es va estrenar a Barcelona, al teatre Windsor, el 8 i 9 de febrer de 1956, la crítica va ser igualment negativa²². A mesura que es feia evident que les obres de Beckett no eren una mera moda passatgera, la crítica oficial va anar adoptant un to més dur i bel·ligerant.

Així, les postures que defensaven una avantguarda teatral i en contra la complaença del drama burgès estaven cada cop més enfrontades amb uns crítics, com Marqueríe, que negaven qualsevol valor a l'obra de Beckett. Aquest debat, pujat de to, es mostra clarament a l'article de

²² José María Junyent parla de *Godot* com una obra que "carece en absoluto de valores escénicos [...]. Literariamente, el drama es pura basura, con unas expresiones no ya soeces, sino fecales, que hasta la fecha nunca se habían pronunciado en las tablas españolas" (London: 134).

Francisco Álvaro “-¡¡Beckett, sí! -¡¡Beckett, no!!”, que resumia els punts de vista sobre l’obra *Krapp: última gravació* de cada una de les parts (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 276).

Durant els seixanta, l’obra de Beckett va seguir sent representada, en general, per companyies no comercials i a teatres universitaris. Per una banda, aquests grups independents, junt amb els “Teatros de Cámara”, eren els únics que mostraven algun interès en tendències innovadores. A més, podien aconseguir els permisos necessaris per representar autors que no passaven la censura degut al tan limitat impacte de públic. Així, el Teatro Universitario de Murcia, dirigit per César Oliva, va representar *Fi de partida* el 1961. Gogó, un grup de teatre experimental, va estrenar les obres *Cascando*, *Per a un balanceig* i *Comèdia* a l’INEF de Madrid el 1967, traduïdes per Jenaro Taléns, un dels traductors i crítics que més s’ha dedicat a l’obra de Beckett.

Durant aquesta dècada, l’interès a Catalunya va ser molt superior que a la resta d’Espanya. Barcelona era un centre editorial important -l’obra de Beckett es publicarà majoritàriament en aquesta ciutat-; A més, la proximitat amb França feia que es rebés informació del país veí molt abans que a la resta del territori nacional i Beckett era un autor de

l'avantguarda parisenca. El primer llibre publicat a esmentar va ser *La última cinta. Acto sin palabras* (Barcelona, Aymá, 1965). Apart de la traducció de les dues peces dramàtiques, aquesta edició contenia material molt divers: informació sobre l'autor i articles de directors teatrals, així com de crítics de diferents tendències. Cal destacar "El teatro escéptico Samuel Beckett", en el qual el seu autor, Ángel Fernández Santos, desmarca Beckett de la filosofia existencialista i qüestiona la garantia del discurs racionalista que fins llavors se li atribuïa a l'autor irlandès.

Durant la dècada dels setanta, s'inicia un canvi en la recepció de l'obra de Beckett i fins i tot Alfonso Paso canvia de postura i reconeix que el seu judici inicial estava equivocat. Coincidint amb la fi de la dictadura, les obres de Beckett van ser repeses per nous dramaturgs que empraven estratègies radicalment noves, com José Sanchis Sinisterra. Per a aquest director, existien tres factors que havien forçat la presència poc sòlida de Beckett a Espanya. En primer lloc, l'exigència de les seves obres a ser explicades implicava que el qüestionament radical sobre el subjecte quedés simplificat a vagues clixés existencialistes; en segon lloc, encara hi havia una ignorància total dels treballs en prosa, essencial per conèixer l'obra en el seu conjunt; finalment, la prioritat del teatre més radical era denunciar la situació política. Així, al ser considerat per molt sectors

intel·lectualitzats un autor abstracte, la presència de Beckett no deixava de ser perifèrica (Sanchis Sinisterra, 1984: 37).

L'any 1977, Sanchis Sinisterra va crear la companyia teatral Teatro Fronterizo a Barcelona, que seria responsable d'algunes de les posades en escena més interessants de l'obra dramàtica de Beckett durant la dècada següent. L'any 1984 va dirigir una excel·lent producció de l'obra *Oh, els bons dies*, amb Rosa Novell en el paper de Winnie. Per Sanchis Sinisterra, l'obra confirmava un “riguroso mecanismo escénico” (Sanchis Sinisterra, 1984: 39), i negava qualsevol tipus de fosc simbolisme. Per la seva part, Miguel Narros, que considerava que el Beckett dramaturg no podia dissociar-se del Beckett reformador del teatre contemporani, va crear una sèrie de propostes escèniques concretes i no basades en teories abstractes.

Segons Antonia Rodríguez-Gago, a la dècada dels vuitanta, Beckett va deixar de ser per als directors espanyols el poeta de l'absurd i es va convertir en “un maestro del lenguaje teatral con un sentido del humor corrosivo” (Rodríguez-Gago, 2006: 189). La mateixa Rodríguez-Gago va tenir un paper molt important a l'incorporar una nova apreciació de l'obra de Beckett des de l'acadèmia. Professora a la Universidad

Autónoma de Madrid i amiga de l'autor, va contribuir a canviar l'enfocament en els estudis beckettians a Espanya amb els seus articles i les seves traduccions, especialment *Los días felices*, publicat a Cátedra, amb un exhaustiu pròleg. Per exemple, va escriure sobre les obres radiofòniques en un moment en què encara no hi havia cap tipus de material crític disponible al país.

Rodríguez-Gago també va ser un dels membres organitzadors, junt amb Jordi Dauder i Jesús Campos, d'un esdeveniment crucial: El Festival Beckett, celebrat al Círculo de Bellas Artes de Madrid del 28 de març al 5 de maig de 1985. Va ser el primer cop en el qual es van organitzar una sèrie d'actes al voltant de Beckett que demanaven la cooperació de diferents institucions. Es van representar deu obres dramàtiques i es van produir obres radiofòniques i per a la televisió amb els directors més innovadors del moment. Estudiosos internacionals de Beckett, com James Knowlson -l'autor de l'única biografia autoritzada, *Damned to Fame-*, van donar conferències i es van poder veure exposicions. El Festival va tenir una gran ressonància en els mitjans de comunicació i va suposar, per fi, la majoria d'edat en la recepció de Beckett a Espanya (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 278), començant-se a reduir

l'abisme entre l'apreciació de l'obra de Beckett a Espanya i a altres països europeus.

En aquesta tònica inicial de normalitat, que va arribar amb molt retard, es van publicar les primeres monografies i presentar les primeres tesis doctorals. Els actes teatrals i acadèmics van tenir continuïtat, com el Memorial Beckett o el "I Simposio Samuel Beckett". L'any 1989 José Sanchis Sinisterra va inaugurar la Sala Beckett a Barcelona com a seu fixa de la seva companyia, El Teatro Fronterizo, i el 1991 el Centro Dramático Nacional va presentar un espectacle titulat *Beckettiana*, que consistia en quatre obres (*Nana*, *Monólogo*, *Impromptu de Ohio* i *Yo no*) traduïdes per Juan Benet, dirigides per Álvaro del Amo i interpretades per actors de primera línia, com Joaquín Hinojosa i Marisa Paredes.

El actes commemoratius del centenari Beckett, el 2006, van suposar una sèrie de celebracions de tota mena per tot el territori espanyol. Amb el títol *Beckett. El eco de sus pasos*, el Círculo de Bellas Artes de Madrid va organitzar una ampla mostra de la obra dramàtica presentada des d'una completa revisió, així com xerrades i debats a càrrec de Julián Jiménez Heffernan, Manuel Asensi, José Manuel Cuesta Abad i José Antonio Sánchez.

Malgrat tot, durant aquests darrers anys, les obres de Beckett encara en mouen en cercles alternatius i difícilment es presenten grans produccions. Podríem citar com a excepcions el *Godot* que Lluís Pascual va presentar al Festival de Otoño a Madrid el 1999, La producció de *Fi de partida* del Teatro de la Abadía l'any 2010, amb direcció de Krystian Lupa, i amb José Luis Gómez en el paper de Hamm i Susi Sánchez en el de Clov, o *Els dies feliços*, dirigit per Sergi Belbel amb Emma Vilarasau en el paper de Winnie, al Teatre Lliure la temporada 2013-14 i que, cosa insòlita, es va reposar la temporada 2014-15 per èxit de públic.

La recepció de l'obra en prosa a Espanya

La recepció de l'obra en prosa de Beckett a Espanya ha estat molt irregular. La primera novel·la que es va traduir va ser *El innombrable* (*The Unnamable*), per Rafael Santos Torroella i publicada per l'editorial catalana Lumen el 1966. El fet que fos la darrera novel·la de la trilogia pot donar una idea de la mala planificació en les publicacions de l'autor irlandès a Espanya. Tres anys més tard, la mateixa editorial publicaria el altres dos volums: *Molloy*, traduït per Pere Gimferrer, i *Malone muere*, per Ana Maria Moix. Així, durant aquests anys, els primers estudiosos espanyols de l'obra en prosa de Beckett no tenien un coneixement

complet de la producció en conjunt i havien de recórrer a edicions argentines²³.

No va ser fins els setanta que es van donar els primers intents seriosos d'oferir una visió general de la producció en prosa de Beckett i a partir de la publicació de la resta de la seva obra, especialment els nombrosos relats curts que encara no s'havien editat en castellà. Dues editorials catalanes serien les encarregades de fer-ho: Tusquets publicaria els relats curts i Lumen les novel·les. Cal remarcar que la situació és encara avui dramàtica en el cas català, ja que, a dies d'ara, només s'ha publicat *Molloy* amb traducció de Ramón Lladó a Edicions 62, Barcelona, 1990 [2a ed., 2002]. Félix de Azúa va traduir *Residua* (Tusquets, 1969) i també va escriure una introducció ben documentada.

Tal com apunta José Francisco Fernández, és interessant notar que l'encàrrec de les traduccions al castellà les van realitzar autors que eren escriptors creatius que mostraven interès per Beckett, però que no eren llavors traductors professionals (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009:

²³ Benito Varela, a *Renovación de la novela en el siglo xx* (1967), havia treballat amb l'edició de *Malloy* [sic] publicada a Editorial Sur de Buenos Aires. La visió que aporta sobre els personatges de Beckett mostra encara una visió molt restringida (Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 280)

281), com Azúa, Ana Maria Moix o Pere Gimferrer, fenomen que no es habitual en la resta de països europeus. Segons el traductor de Beckett Martínez-Lage (citat a Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 281), a finals dels seixanta, la professionalització de la figura del traductor no existia a Espanya i s'encarregava aquesta tasca a escriptors que tenien un nom i que podien ajudar a incorporar l'autor traduït al mercat. En general, el resultat és molt "literari" i mostra una profunda manca d'investigació. El problema principal, segons Martínez-Lage, és que aquests són els textos que se segueixen reeditant amb una manca total d'interès per part de les editorials de restaurar-les i, fins i tot, renovar-les. Dins de l'àmbit de les publicacions dramàtiques en castellà, un problema afegit que ajuda a explicar l'absència de produccions d'obres de Beckett en un circuit més ampli a l'actualitat podria ser degut a, com apunta Sanchis Sinisterra, les males traduccions²⁴. Així, alguns directors i actors han optat per treballar amb la seva pròpia versió del text a partir dels originals en francès i/o anglès²⁵.

²⁴ "Resulta lamentable comprobar que la única traducción editada en España de *Quoi Où* (dins *Pavesas*, Tusquets, 1987) presenta deficiencias tan graves como: dos acotaciones y dos réplicas inexplicablemente omitidas, cuatro errores flagrantes (dos de ellos repetidos), tres opciones más que discutibles y un número indeterminado de "libertades" dudosamente justificadas" (Sanchis Sinisterra, 1990: 48).

²⁵ L'actriu Eva Varela, de la companyia La Pajarita de Papel, va treballar amb una versió pròpia de *Final de partida*, representada el 2000, davant els nombrosos errors i omissions de la traducció existent en castellà, amb la supervisió d'Antonia Rodríguez-Gago (citat a Fernández, dins Nixon i Feldman, 2009: 279-80). També van consultar els quaderns de direcció, editats per James Knowlson. El resultat va ser

El punt d'inflexió de la crítica

No obstant això, els anys setanta van suposar també un interès creixent des del punt de vista crític. Malgrat uns primers retrats vagues i difosos, com el de Fernández Ponce o el mateix Martínez Trives, cal esmentar importants treballs teòrics, com la monografia d'Olga Bernal ja citada i traduïda del francès *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett* (Barcelona, Lumen, 1970), així com el primer assaig important escrit a Espanya, *Galería de Moribundos*, de Francisco Pérez Navarro, que aporta molt bona informació sobre l'obra i aspectes llavors desconeguts de Beckett. Altres llibres rellevants en el seu moment van ser *Conocer Beckett y su obra* (1979), de Jenaro Taléns, i *Samuel Beckett y la narración reflexiva* (1992), de José Ángel García Landa.

Durant els anys setanta, la concessió del premi Nobel i la instauració de la democràcia al país van fer que es comencessin a editar els poemes, així com obres escrites i editades per l'autor en els darrers anys. Després

una experiència nova, oferint una producció que accentuava el punt de vista performatiu, tan cuidat per Beckett en la direcció de les seves pròpies obres.

d'aquest intens període de publicacions, el ritme va tornar a baixar dramàticament.

A l'actualitat, les edicions en prosa estan exhaurides i amb la necessitat de què les traduccions siguin revisades. Durant la darrera dècada, ja al segle XXI, només petites editorials, com La Uña Rota, s'han fet càrrec de la situació i han traduït els escrits dels darrers anys de l'autor, recuperant elements essencials per a la comprensió de la seva obra que, fins ara, semblaven absents en la seva producció, com el ritme i la musicalitat o l'humor.

Val a dir que durant aquesta dècada, si bé els treballs crítics segueixen brillant per la seva absència, sí que s'han començant a traduir l'obra de Beckett en gallec o basc. A Catalunya la tasca de tota l'obra poètica, crítica i en prosa segueix pendent.

II BENJAMIN-BECKETT

En un intent de situar el lloc i la funció de l'obra de Samuel Beckett en la cultura occidental contemporània, el pensament estètic i literari de Walter Benjamin proporciona un marc teòric idoni per comprendre la crisi de la modernitat des d'una perspectiva estètica que ha estat constitutiva de l'escriptura dels autors més importants des de finals del segle XIX.

Beckett no només va representar la catàstrofe històrica viscuda, sinó que va assenyalar la destrucció de la tradició i dels valors de la societat europea com una crisi de fons en el llenguatge i la representació estètica. *Tot esperant Godot*, estrenada al Théâtre de Babylone de París el cinc de gener de 1953, presenta aquesta qüestió. Els vagabunds Vladimir i Estragon han perdut tant la capacitat d'explicar la seva història i com d'acudir a la seva memòria. No només no aconsegueixen recordar com van arribar on són ara, sinó que tampoc saben què fer. “No hi ha res a fer” és el leitmotiv del seu frustrant diàleg, així com “el temps s'ha aturat” que, prevenint qualsevol canvi o desenvolupament històric,

implica la impossibilitat de progrés en la comprensió del món o de construir cap tipus d'experiència.

V.: And where were we yesterday evening according to you?
 E.: How do I know? In another compartment. There's no lack of void.
 V.: (*sure of himself.*) Good. We weren't here yesterday evening. Now what did we do yesterday evening?
 E.: Do?
 V.: Try and remember.
 E.: Do... I suppose we blathered.
 V.: (*controlling himself.*) About what?
 E.: Oh... this and that, I suppose, nothing in particular. (*with assurance.*)
 Yes, now I remember, yesterday we talked about nothing in particular. That's been going on now for half a century.
 V.: You don't remember any fact, any circumstance?
 E.: (*weary.*) Don't torment me, Didi.
 V.: The sun. The moon. Do you not remember?
 E.: They must have been there, as usual.
 V.: You didn't notice anything out of the ordinary?
 E.: Alas!

Les criatures de Beckett han estat despullades de tots els elements que identificaven el subjecte burgès com el centre del món: possessions i propietats²⁶, relacions i vincles socials, coneixement i raó. Beckett tracta

²⁶ Beckett mostra aquesta pèrdua a través de la paradoxa, una de les figures més presents en la seva escultura. Els personatges Valdimir i Estragon queden dignificats a partir de l'èmfasi que es fa a l'obra de l'ús del barret i les botes -elements que representen el subjecte burgès- però que tindran un aspecte tronat i que només els hi proporcionarà mals de cap. És especialment significatiu el gag en el qual

aquests valors de la vida burgesa amb cínic menyspreu, parodiant els principals discursos que han proporcionat un suport ideològic a la societat occidental –la Bíblia, la Ciència i la Filosofia– el fracàs dels quals a l’hora d’explicar el món i d’aportar un coneixement del subjecte va mostrar-se dràsticament inoperant en el moment històric concret de la catàstrofe de la 2^a Guerra Mundial.

La incapacitat de comunicar experiència mitjançant una “història” també és el tema principal de la trilogia en prosa (*Molloy*, *Malone mor*, *L’innombrable*) que precedeix *Tot esperant Godot*. L’heroi de la primera novel·la de la trilogia, Molloy, intenta reconstruir com va arribar a la cambra de la seva mare en la qual està vivint, incapacitat, després d’arrossegar-se per una rasa en un terreny desconegut. Com a *Godot*, manquen els elements essencials necessaris per a fer experiència i, encara que el protagonista encara es capaç de recordar persones, esdeveniments del passat i certs aspectes de la seva vida, l’escriptura no comprèn una “història” unificada, ja que les coordenades tradicionals d’espai i temps no funcionen. Després d’haver descartat possessions materials o

Estragon s’intenta treure unes botes que li fan mal, i que es desenvolupa seguint la línia dels còmics admirats per Beckett: Stan Laurel i Oliver Hardy.

qualsevol tipus de vincle humà, Molloy s'entreté en pensaments i activitats trivials, simplement per passar el temps i per esperar el seu final, que esdevindrà a *Malone mor*, la segona novel·la de la trilogia.

I listen and the voice is of a world collapsing endlessly, a frozen world, under a faint untroubled sky, enough to see by, yes, and frozen too. And I hear it murmur that all wilts and yields, as if loaded down but here there are no loads, and the ground too, unfit for loads, and the light too, down towards an end it seems can never come
(Beckett 1959: 40)

Molloy, com molts dels protagonistes de Beckett, és esclau d'una veu que li parla. La veu no el descriu ni el defineix; no proporciona una sèrie de instruccions que expliquin quins són els seus pensaments o quines les seves accions; no indica quin és el final del recorregut cap a on va el seu trajecte. Mes aviat, segons David Pattie, la veu de Molloy descriu una imatge que és

“a potential allegory for his condition, and a direction that is, if not a route map for his life, then a bare, unfinished (indeed, probably unfinishable) sketch of the course in front of him. The effect of the voice, on Molloy, and arguably on the reader, is to add another level of complexity to his already convoluted tale; wherever Molloy is, the world in front of him is not the only that he inhabits. Alongside the visible –the hillside, the town, Lousse’s house and garden, the seashore, the wood– there is, superimposed, the image of another place, described as though it were in the last stages of entropic decline.” (Pattie 2008: 161)

Una veu presenta a Molloy amb una imatge indeterminant; a la narració, el Molloy que parla presenta al lector una successió d'imatges similars. Si en una novel·la tradicional el narrador proporciona una informació subreptícia sobre la vida del protagonista i els esdeveniments principals, la narració a Molloy es mou en una direcció contrària; comença amb un propòsit –trobar la seva mare- i continua sumint-se en una quietud sense cap propòsit, “a mirror of the wilting, yielding world described by his internal voice” (Pattie 2008: 161). Inclús es nega el fet que els esdeveniments a la seva vida formin una successió amb sentit:

And truly it matters little what I say, this or that or any other thing. Saying is inventing. Wrong, very rightly wrong. You invent nothing, you think you are inventing, you think you are escaping, and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten, life without tears, as it is wept. To hell with it anyway. Where was I (Beckett 1959: 32).

En aquest fragment es pot percebre quelcom característic de l'obra de Beckett, el que molts estudiosos de Beckett britànics anomenen “embodied thinking”, en el qual la incomprendibilitat de l'experiència es capta en una sèrie d'imatges bruscament representades que s'evoquen i abruptament es desestimen, com en la citació de més amunt, en la qual la figura que tartamudeja la lliçó apareix i desapareix en un instant. En una sèrie d'imatges discontinües, el protagonista de Beckett es confronta a un món fracturat, que no acabarà tenint sentit. Existirà només com a

fragments, com a ruïnes, com a imatges que es cancel·len un cop apareixen. I sota les imatges que s'amunteguen a la ment, la veu que parla desitja sempre el silenci final.

Ajagut a l'habitació de la seva mare, Malone, sol, espera la seva mort. No hi ha cap necessitat de reconstruir el passat, només jugar al darrer joc -el joc sempre ajuda als personatges beckettians a "passar el temps"-. Lligat al llit i amb un llapis gastat com a únic estri, Malone relata les últimes "històries", "lifeless like the teller" (*The Unnamable*, 1959: 180), històries sobre la impossibilitat de narrar, de descriure i de comunicar. El desig de Malone és escriure la seva novel·la en la mort, morir escrivint i escriure morint, néixer en la mort: "being given... birth to into death" (*The Unnamable*, 1959: 150). Néixer és morir i viceversa per als personatges beckettians i d'aquí que la idea de finitud quedi trastocada. El temps mític en el qual estan submergits nega qualsevol possibilitat d'experiència en la mort, encara que molts d'ells, per pur avorriment, només desitgin morir.

A *L'Innommable* existeix un punt de no retorn. Un jo inidentificable està assegut, segons Bruck al purgatori (Bruck, 1982:162), veient passar les ombres de Malone, Molloy i tots els herois de les novel·les prèvies, ja

sense vida. Només és present l'emissió d'una veu que parla. Ja no hi ha una història, ni tan sols rudimentària, per contar. Les categories de temps, lloc, subjecte/objecte estan negades; qualsevol sentit de continuïtat, tradició o identitat s'ha perdut, i la desconfiança en el poder de la memòria és absolut. El que queda són les deixalles d'un conglomerat de declaracions contradictòries, no referencials, que flueixen de pàgina a pàgina sense descans, "murmuris inarticulats" que no acaben de -o no poden- finalitzar. De fet, la "història" acaba sense el que s'entendria per un final en una novel·la:

... the voice begins again... it begins trying again, quick now before there is none left, no voice left, nothing left but the core of murmurs, distant cries, quick now and try again, with the words that remain, try what, I don't know, to have them carry me into my story, the words that remain, my old story, which I've forgotten, far from here, through the noise, through the door, into the silence, that must be it, it's too late, perhaps it's too late, perhaps they have, how would I know, in the silence you don't know... [...] I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on, perhaps it's done already, perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens my story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be silence, where am I, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on (Beckett, 1959: 417).

En aquesta novel·la Beckett va aconseguir expressar el fonamental dilema lingüístic i comunicatiu que va formular diverses vegades als seus assajos teòrics (*Three Dialogues*, I) i que reapareix, de manera distorsionada, a *l'Innommable*:

The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never (Beckett, 1959: 294).

Un dels aspectes fonamentals en la seva obra resideix en produir textos que no aporten els ingredients essencials de la narració —és a dir, arguments amb un començament, desenvolupament i final clars, i personatges segurs de posseir una identitat— Beckett demostra que escriure històries amb sentit (“meaningful”) ja no és possible. Tal i com ho ha definit Margret Rose, és “metaficció” en el sentit en què “it supersedes a tradition of prose, while making this reflective supersession a subject of another fiction” (Rose, 1979: 65). Mitjançant aquesta paròdica autodestrucció, les “històries” de Beckett representen el dilema de la narració i la crisi del subjecte de la Modernitat.

A partir dels anys seixanta, el seu teatre s'anirà desposseint gradualment de tot el seu instrumental i de les seves convencions dramàtiques, considerats imprescindibles per la dramaturgia occidental: en les seves últimes obres ja no hi ha situació, ni acció dramàtica, conflicte, gruix psicològic dels personatges, ubicació espai-temporal, decorats, identitat, relat. Beckett inicia un procés de sostracció encara més intens i comença a reduir l' "espessor de signes" tant des d'un punt de vista material com conceptual. Comença a experimentar amb "una reducció del dispositiu espectacular" i simplifica l'acció dramàtica al grau "0" de la teatralitat (Sanchis, 2002: 112). L'escena serà un àmbit neutre, buit, en penombra, figures humanes vagues, a vegades, sobre l'escena només un rostre, inclús només una boca humana parlant, com a *No jo* (1972).

La reducció també és temporal i les seves peces –a les quals Beckett anomenarà "dramaticules" – ja no tindran la duració normal d'una representació. Aquesta contracció se situa en un límit intolerable (Sanchis 2002, p. 112) amb *Respir* (1969) només 30 segons. La concentració i la brevetat assoleixen una qualitat extrema. No hi ha cap tipus de concessió i tot està perfectament i rigorosament mil·limetrat per produir una imatge potent amb una màxima càrrega de condensació.

En aquestes obres la paraula també s'aproxima al límit, a la frontera de la comunicabilitat, al mutisme, ja sigui mitjançant la verborrea de la boca parlant, que no reconeix la seva pròpia veu, com en el darrer intent de pervivència, d'hàlit a *Respir*. Finalment, l'eliminació del signe verbal a escena és total a *Acte sense paraules I i II* (1956): textos únicament amb acotacions i sense diàleg.

Quin és el sentit d'aquestes situacions límit? Precisament en aquestes obres els conceptes de *memòria* i falta d'*experiència* són essencials per comprendre els problemes que presenta tant Beckett com l'estètica en l'art contemporani i per tractar la demolició de les fronteres expressives en la pràctica de l'autor, una pràctica centrada en la incapacitat de comunicar experiència -i Història- mitjançant una "història".

A *Ruptura de la tradició*, Gabriel Amengual, Mateu Cabot i Joan Vermal consideren el concepte de "tradició" com quelcom

esencial a toda cultura, entendida en su sentido más amplio, que abarca usos y costumbres, rituales e instituciones, saberes y convicciones, experiencia y sabiduría de la vida, modos de comportamiento y de trabajo, significaciones y valoraciones, es decir, todo aquello que, recibido de la generación anterior, reclama vigencia y mantiene la cohesión de una comunidad. [...] La tradición se podría definir, así, como aquello que une la serie de generaciones; es un presupuesto para la identidad de una comunidad, tanto bajo el aspecto sincrónico como

diacrónico, en el sentido que crea comunidad (simultánea, coetánea) y continuidad (a lo largo del tiempo). Tradición es la expresión de la continuidad y del cambio que caracteriza la historicidad de la existencia humana (Amengual, 2008: 9).

Però què pot fer-se quan ja no hi ha res a dir, a transmetre? És característica del nostre temps la percepció d'un continu trencament amb el passat (Amengual, 2008: 10), així com el sorgiment de les formes de vida individualitzades i destradicionalitzades: “La forma de existencia no solo la configura el individuo, sino que se ve obligado a hacerlo al no tener más centro de referencia que él mismo” (Amengual, 2008: 11). Allà on es perd la connexió històrica i la memòria, es fa impossible també la comunicació i, en definitiva, la vida humana” tal i com l'entendem.

Walter Benjamin, a *Experiència i pobresa* (1933) constata la pèrdua irreversible de l'experiència i apunta com a causes a la tècnica i a la guerra: “Todo ha cambiado. Los que volvieron de la guerra se encontraron con un paisaje en el que todo menos las nubes ha cambiado, y en cuyo centro [se encuentra] el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (citada a Amengual, 2008: 39). De la mateixa manera, en el seu conegut assaig *El narrador. Reflexions sobre l'obra de Nikolai Leskov* (1936), Benjamin diu que en acabar la guerra la gent tornava emmudida del camp de batalla

no pas més rica, sinó més pobra en experiència comunicable (Benjamin 2001, p.150). Aquests canvis són tan profunds i ràpids que no permeten als individus digerir-los i assimilar-los, viure'ls i compartir-los, de manera que aquests individus han quedat muts i tancats en sí mateixos, fent que degenerin a mer material humà cosificat.

Segons Amengual, “experiencia no es solo lo que hacemos y contamos, sino que es también el sustrato transcendental que hace posible que tengamos experiencias, que las podamos expresar y transmitir” (Amengual, 2008: 43). La qüestió bàsica de l'experiència és la del subjecte: ell mateix es constitueix per les seves experiències, que queden afectades –en realitat no viscudes al no ser transmissibles- per la disgregació i la fragmentarietat. Això vol dir que la capacitat dramàtica d'intercanvi d'experiències i de narració oral queda dramàticament danyada.

A fi de desvelar les possibles causes d'aquesta crisi i la problemàtica de com hauria de ser la seva representació estètica, hem de reprendre a Walter Benjamin, de qui, segons Bruck, podem senyalar dos qüestions rellevants: per una banda, determinar els vincles existents entre les formes canviants de creació artística i, per una altra, el “procés de

producció” general, la tècnica de producció i reproducció d’obres d’art (Bruck, 1982: 163).

Mentre que la reproducció de les obres d’art ha revolucionat la seva recepció –tant en els mitjans de comunicació com per l’ús de la impremta o la litografia-, les formes artístiques estan sotmeses a una crisi que reclama la introducció de noves formes. A l’època preindustrial, quan la producció d’obres artístiques depenia de la tècnica de l’artesà, la narració era el medi de comunicació dominant. Amb la industrialització i la invenció de la impremta, la producció literària va reemplaçar la tradició oral i la novel·la va esdevenir la forma dominant fins que, més tard, amb l’aparició d’una tecnologia més avançada, com ara els diaris i el cinema, el domini de les formes tradicionals de narració va ser substituïda per una nova forma de comunicació que Benjamin anomena “informació”.

En aquest procés de desenvolupament va tenir lloc un canvi fonamental: a la societat preindustrial, en la qual la producció artística era part d’un ritual o de culte, l’obra d’art estava dotada d’una “distància” sagrada, una originalitat en el lloc i el temps, és a dir, una “aura”, i contenia una veritat que passava de generació a generació. Amb l’adveniment de la reproducció mecànica, l’obra d’art es va desplaçar del context col·lectiu

cultural cap a l'esfera competitiva del mercat, en el qual el “valor d'exhibició” va passar a ser el predominant, destruint el sentit tradicional d'aura. Amb la pèrdua de l'aura i del seu caràcter d'autenticitat i autoritat es va produir un trencament en la percepció estètica. Així i tot, d'aquesta crisi va sorgir una nova forma de comunicació que emancipava el públic de l'autoritat i la tradició a la vegada que alliberava el seu potencial crític, passant de ser un contenidor passiu de veritats preestablertes a un col·laborador actiu. Benjamin va aplicar aquest model a l'anàlisi de la crisi de la comunicació en la modernitat i, consegüentment, del declivi de les formes estètiques tradicionals als seus assajos *El Narrador* i *Sobre alguns motius a Baudelaire*, que proporcionen una base teòrica per a una discussió crítica del problema de la narració a Beckett.

L'assaig *El Narrador* exposa les raons de la desaparició de la narració a la modernitat. Les narracions tradicionals, que Benjamin defineix com formes ideals, deriven de les tradicions orals de la cultura artesana, i descriuen esdeveniments i tradicions locals -del passat- o viatges -de llocs distants-. Aquests relats es caracteritzen per estar orientades cap a qüestions pràctiques, és a dir, directrius útils en forma de consells. A l'època moderna -probablement a finals de l'Edat Mitjana- donar consell mitjançant una història es fa cada cop més difícil, ja que la

comunicabilitat de l'experiència va en retrocés i la "saviesa" –que Benjamin defineix com un "consell teixit en la tela de la vida real" està desapareixent. El consegüent declivi de la narració coincideix amb l'auge de la novel·la com a forma dominant. Com a expressió de les aspiracions de l'era industrial de la burgesia, aquesta nova forma de comunicació estètica evoluciona a partir de la pèrdua de moltes de les característiques que definien la narració, en especial, el canvi d'una estructura social col·lectiva a una d'individualista. Mentre que el narrador transmetia les seves experiències als altres membres del seu grup social en forma de consell i en una situació comunal, el novel·lista parla des d'un individu solitari, un subjecte que ja no està vinculat als altres membres de la societat mitjançant llaços comunals, sinó mitjançant aparells de socialització i comunicació cada cop més complexos i racionalitzats.

Benjamin no efectua una anàlisi dels factors socials i econòmics responsables de la radical transformació de l'artesà a la cultura industrial. Bàsicament li preocupa l'impacte dels canvis tecnològics que acompanyen la transformació social en la percepció estètica i en els modes de producció artística. Per a ell, són indicadors que revelen la canviant funció social de la literatura i l'art. El procés de transformació, que va tenir lloc gradualment durant centenars d'anys des de l'edat mítica

a la societat industrial moderna, va conduir a la substitució de les formes tradicionals d'informació com els nous mitjans de comunicació.

A l'assaig *El narrador*, Benjamin explica la diferència fonamental entre la narració i la informació, que radica en què el valor de la informació no sobreviu al moment en què era novetat. Només viu en aquell moment; ha de renunciar-hi completament i explicar-se sense perdre temps. Per aquest motiu, la informació ha de ser constantment reemplaçada i renovada. La comunicació dels mitjans de masses no té per objecte la formació d'una experiència completa i unificada que pugui perpetuar-se a futures generacions; el seu propòsit és aïllar el que passa del regne en el qual podria afectar l'experiència del lector. Els principis de la informació periodística (novetat, brevetat, comprensibilitat i, sobre tot, manca de connexió entre nous elements) contribueixen tant a això. La quantitat d'estímul sensorials i elements d'informació s'ha multiplicat a través de l'augment del nombre de senyals, l'acceleració del tràfic i la comunicació, el ritme del treball a la fàbrica i la mobilitat general fins arribar a la vida de l'individu a les grans metròpolis.

El 1903, Georg Simmel a "Las grandes urbes y la vida del espíritu" va catalogar una sèrie de trets que dibuixaven un esbós de les metròpolis

des de la sociologia a un treball que establia la relació entre individu i paisatge urbà per, així, comprendre la construcció de la identitat a les noves metròpolis (Simmel, 1986: 247-261).

En les metròpolis, els ciutadans han de reprimir el sentiment i esforçar l'enteniment ja que en elles es viu una existència flotant, sense arrels i anònima. La vida rural o de les petites ciutats permetia una protecció sentimental per proximitat, parentiu, i veïnat, que no pot mantenir-se en la metròpoli on tothom és estrany. La seguretat que ofería la xarxa d'afectes i llaços familiars, amb la contrapartida d'odis concrets i venjances localitzades, desapareix en la metròpoli. Els individus s'han de protegir utilitzant l'enteniment, fent-se funcionals, pràctics, eficaços abstractes i calculadors.

Com a nucli de la tècnica, la metròpolis és el centre de totes les operacions econòmiques i economitza totes les operacions, sent el dinerari el més adequat per establir valors ràpids i segurs. D'aquí resulta un tracte objectiu, una taxació que permet el maneig de les persones mitjançant una justícia estricta. La impossibilitat de mantenir una jerarquia sentimental com la que mantenien els malnoms en la societat tradicional –cada un tenia un lloc assignat en la seva societat des del

naixement i l'ordre no estava marcat només pels diners- condueix a una jerarquia fluctuant segons la pura capacitat de compra. De fet, ja ningú ocupa un lloc per si mateix, sinó que més aviat fluctua en una infinitat de possibilitats segons el que cada qual decideix ser i les múltiples variants que influeixen en aquesta possibilitat.

El bombardeig d'impressions sensibles, impossibles d'emmagatzemar (i ja no diguem reflexionar) obliguen al desenvolupament d'una constant indiferència davant fets (crims, escàndols, misèria) i espectacles (publicitaris, arquitectònics). La perpetua presència de miler d'éssers humans seria insuportable si no es compensés mitjançant una ceguesa conscient. L'habitant de la metròpolis és un ésser negador que gasta els seus esforços en no veure, no sentir, no oïr, no tocar, amb el fi de preservar una minúscula part de la seva interioritat sense la qual cauria en la malaltia mental, i es guareix en aquesta frontera. Per una altra banda, les impressions capaces de perforar aquesta cuirassa cada cop són més violentes.

La indiferència generalitzada produeix un amplíssim marge d'acció que pot denominar-se llibertat. L'individu de la metròpoli pot entregar-se a accions extravagants, e inclús aberrants, amb la certesa de que ningú li

prestarà atenció i ningú li impedirà. Si aquesta llibertat no s'exerceix – per malenconia- el ciutadà se sent desolat i abandonat. Un ser humà que exerceixi d'humà en la metròpoli –ex. sense indiferència a l'agonia dels miserables- està condemnat a no aguantar, a morir. La conseqüència mecànica de lo anterior és la infinita divisió del treball que permet tota sort de capricis i tendència al deliri. Certes funcions, com llogar nens per mendicar, o disfressar-se per perseguir un morós, adquireixen una racionalitat perversa a l'unir la imitació d'una “activitat lucrativa” i la ironia sobre la nostra pròpia condició. La fugacitat del tracte, reduït a subtilíssims pot ser insofrible.

La capacitat d'absorció de les infinites ofertes, especialment les anomenades “culturals”, per par de l'individu de la metròpoli és minúscula. I allò que aconsegueix acumular té un caràcter caòtic, atzarós i transitori. L'individu es plena d'informacions fragmentàries i desintegrades que no pot posar en ordre i es buida de les anteriors informacions obeint a la pressió que exerceixen les noves.

Finalment, el burg tenia com a riquesa pròpia els seus habitants, però la metròpolis és independent d'ells. L'habitant del burg era l'essència

mateixa del burg; l'habitant de la metròpoli és de qualsevol lloc i l'adscripció "jo sóc de..." no té contingut.

En aquest context resulta pràcticament impossible estructurar les notícies i la informació d'una manera unificada i que tinguin sentit en aquesta totalitat. Amb aquests canvis tan ràpids en què viu l'home modern, la connexió entre el present i el passat, el subjecte i l'altre, l'individu i la comunitat es dissol, situació que es veu empitjorada per l'augment de la dependència de l'individu amb una burocràcia anònima i uns interessos econòmics. Com a resultat d'aquesta expansió i, alhora, desintegració dels vincles entre el subjecte i el seu entorn, aquell ja no posseeix un discurs que funcioni com a font de veritat i saviesa a la manera de les antigues històries. En contraposició, aquest subjecte emet uns discursos tan contradictoris com la realitat en la qual viu.

El declivi de la narració també es manifesta en canvis fonamentals en les nocions de *veritat* i *representació*. Les formes més senzilles de la narració, com la saga, la llegenda o el conte, consistien en una línia molt clara que dominava les parts de la narració: l'evolució de la trama i el personatge. En aquest sentit, no diferia molt de l'explicació –i, més tard, escriptura– de la història i, més que assumir un personatge ficcional, podia afirmar

una “veritat” com la que oferia la Història, ja que relatava esdeveniments del passat importants per a la comunitat, inclús si eren mífics o llegendaris. La “veritat” de la història/Història raïa en la coherència i plausibilitat dels fets, es revelava al llarg d’un ordre estructurat i l’oient/lector ho comprenia perquè la història, normalment transmesa en una situació col·lectiva, mostrava una veritat explicable en termes d’experiència compartida per l’audiència.

Amb l’auge de la novel·la -i després dels intents fallits dels escriptors romàntics de recuperar la història tradicional mitjançant antigues llegendes- la integritat d’una història i la seva capacitat de relatar una experiència “vertadera” ja no queda garantida en la nova estructura. Els novel·listes realistes es veien cada cop més obligats a buscar la veritat – ara, privada i íntima- en la relació entre la realitat i l’obra d’art, entre l’estructura interna del text i la del seu objecte. La dificultat de representar de manera objectiva la realitat mitjançant el llenguatge es va convertir en una qüestió filosòfica i estètica prioritària a finals del segle XIX i aquesta tendència pot rastrejar-se des d’un intent d’expressar, des d’una esfera estètica i epistemològica, l’atròfia de l’experiència i el replegament del subjecte a un espai cada cop més reduït. Aquest és el

dilema que expressa el treball de Beckett mitjançant l'ús d'una expressió metaficcional.

Per tal d'entendre les implicacions d'aquest dilema, caldrà examinar de manera exhaustiva els conceptes de *memòria* i *experiència*, l'estructura i funció dels quals Benjamin i Beckett determinen en els seus assajos, com a *Sobre una imatge de Baudelaire* i *Proust* respectivament.

Segons Benjamin, la *memòria* és una facultat bàsica a l'hora de contar i escoltar una història; és la facultat èpica per excel·lència ja que crea la cadena de tradició que permet transmetre un esdeveniment de generació a generació proporcionant, així, els vincles culturals i espirituals necessaris per a l'experiència de formar part integrant de la comunitat i de la seva H/història: "On hi ha experiència (Erfahrung) en el sentit estricte de la paraula, alguns continguts del passat individual combinen amb material del passat col·lectiu. Els rituals amb les seves cerimònies, festes... memòria durant tota una vida". Amb l'auge de la novel·la, el paper de la memòria canvia. Per al subjecte modern, els vincles comunals s'han tallat i la relació immediata amb la mort i la eternitat s'ha destruït, donant pas a l'expressió d'un "desempament transcendental" ("transzendente Obdachlosigkeit"), concepte que Lukács desenvolupa

a *La teoria de la novel·la* (Lukács,1985: 308) i que considera característic de la novel·la moderna. En el millor dels casos, el passat pot ser recordat sintèticament, mitjançant l'associació i la reminiscència, com en el cas de Proust. Conseqüentment, la “recerca de la vida” es converteix en l'objectiu de la novel·la moderna, que se centra en el desenvolupament d'un heroi individual i la seva consciència que, en termes hegelians, intenta reconciliar-se amb la realitat i comprendre's com a part d'un necessari procés històric dintre d'un ideal de totalitat.

El nou element constitutiu d'aquest procés és la “memòria involuntària”, que es diferencia de la “voluntària”; Beckett i Benjamin prenen el terme de Proust, que va introduir el concepte a la seva novel·la modificant la “memoire pure” de Bergson. A l'assaig *Proust*, Beckett defineix la “memòria involuntària” com la facultat que el novel·lista requereix per evocar una imatge tant del passat com de la unitat subjacent a la complexitat de l'acció humana. A *A la recerca del temps perdut*, el “miracle de l'evocació”, que s'inicia a partir d'intenses percepcions sensorials, que Beckett anomena “fetitxes” –la famosa magdalena sucada al te-, es dona unes tretze vegades. Aquests percepcions extraordinàries retornen el passat del narrador, revelant la seva unitat amb el present i, així, la seva essència. En canvi, la “memòria voluntària” és la “memòria uniforme de

la intel·ligència”, que només pot reproduir “les impressions del passat que es van crear de manera conscient i racional”. Les imatges evocades mitjançant la “memòria voluntària” son “arbitràries” i “remotes de la realitat”, i les seves accions es poden comparar al gest de girar les pàgines d’un àlbum de fotografies: “el material que aporta no conté res del passat, simplement una projecció uniforme i imprecisa un cop eliminat de la nostra ansietat i oportunisme, és a dir, res”. El novel·lista, incapaç de recórrer a la potència de la memòria involuntària, no pot superar la bretxa entre el present i el passat, la consciència i el món en una imatge totalitzadora.

En un intent d’aconseguir una definició més precisa de la noció de “memòria voluntària”, Benjamin s’inspira en el treball de Freud *Més enllà del principi de plaer* (1921), on estableix les diferències entre *memòria* i *consciència*: “Ser conscient i deixar enrere un rastre de memòria són processos incompatibles entre si”. Reformulat en termes proustians, això vol dir que “només el que no s’ha experimentat explícitament i conscientment, el que no ha esdevingut al subjecte com a experiència (*Erlebnis*), pot convertir-se en un component de memòria involuntària”. Freud havia afirmat que la consciència no reté traces permanents de la memòria; més aviat, la seva funció consisteix en la “protecció contra

estímul” i contra les excessives energies en joc del món extern que entren com a percepció en forma de “shocks”. “Com més fàcilment la consciència registra aquests shocks, hi ha una menor probabilitat de tenir un efecte traumàtic”. Els que Freud descriu resulta similar al mecanisme de repressió mitjançant el qual es desplacen experiències i problemes desagradables al subconscient per evitar quedar trastornats per ells, però mentre que el mecanisme de repressió implica emmagatzemar-ho i clausurar-ho, la funció de la consciència o memòria voluntària, tal com es descriu aquí, és evitar que els estímuls i els shocks externs es converteixin en una *Erfahrung* traumàtica, que deixin un rastre de memòria, convertint-los en una efímera i conscient *Erlebnis*. Benjamin fa ús dels dos tipus de conceptes diferents que es tradueixen per “experiència” en alemany i que no tenen equivalents en català o castellà. *Erfahrung* representa una totalitat i continuïtat, una experiència de la realitat unificada, que aporta un increment de coneixement i saviesa; en aquest sentit, la gent gran té experiència, *Erfahrung*. En contrast, *Erlebnis* és una experiència atomitzada i aïllada, una realitat viscuda en moments disperss i fragmentats que no comporta un sentit de coherència i continuïtat²⁷.

²⁷ Cal senyalar que encara que actualment no s'utilitzi amb la plenitud de generacions anteriors, és impossible viure sense rastres de memòria, sense cap noció de continuïtat i tradició com a punt de referència de la nostra identitat individual, social i nacional.

Sense tenir encara coneixement de Freud i un any abans que Benjamin, Beckett va arribar a unes conclusions bastant similars respecte la funció de la consciència i la “memòria voluntària”, que Beckett equipara a l’”hàbit”: “Habit is a comprise affected between the individual and his environment” (*Proust*: 18). També és un “agent of security,” i “when it ceases to perform that second function, when it is opposed by a phenomenon that it cannot reduce to the condition of a comfortable and familiar concept, when, in a word, it betrays its trust as a screen to spare its victim the spectacle of reality, it disappears, and the victim, now an ex-victim, for a moment free, is exposed to that reality” (*Proust*: 21).

Segons Beckett, un element relacionat amb l’hàbit és la curiositat, “a non-conditioned reflex... a reaction before a danger stimulus, [...] the safeguard, not the death, of the cat²⁸” (*Proust*: 30), una disposició i alerta mental que inclou l’aparició de l’inesperat en el seu horitzó. La curiositat del gat és l’actitud que reclama l’artista modern, separat dels vincles de la comunitat que aportaven un ordre i una tradició. Encara que Beckett reconeix la funció protectora de la consciència i la memòria voluntària,

²⁸ Aquesta frase fa referència a la dita en anglès: “Curiosity killed the cat”.

considera la pèrdua de la memòria involuntària i la consegüent atrofia de l'experiència -que ha fet de la narració un instrument de comunicació ineficaç- com el símptoma de la incapacitat fonamental de l'artista de comunicar-se, com la veritable fi de la comunicació. Beckett expressa aquesta catàstrofe, especialment a partir de la seva experiència amb la Segona Guerra Mundial, des de la dificultat d'associar la consciència i la memòria. Així, es dedicarà a l'expressió del fracàs de l'artista modern d'acomplir la seva tasca tradicional: donar sentit i unitat al món mitjançant el seu discurs. Però per arribar a aquesta posició, es veu forçat a escriure, a expressar, “encara que no hi hagi res que expressar”.

Benjamin va trobar en la pèrdua de l'aura i la desaparició de les formes artístiques tradicionals -com el conte- el potencial per a un nou i revolucionari mitjà de comunicació que podia ajudar a alliberar l'audiència de l'autoritat i a inculcar una conscienciació política, assentant així les bases d'una producció artística com la concebuda pels cineastes russos dels anys vint i per Bertolt Brecht. La teoria i pràctica del teatre èpic de Brecht, així com la seva noció d'intervenció dialèctica (*Eingreifen*) mitjançant l'art es va convertir en un model per a Benjamin. Així, per a Benjamin la tasca de l'artista modern consisteix en ensenyar a desenvolupar una consciència que ha d'estar sempre preparada per aturar

el bombardeig continu d'estímuls sensorials amenaçadors, els “shocks”, i saber utilitzar el seu potencial crític.

Segons Benjamin, el primer escriptor per a qui “l'experiència del shock va esdevenir una norma” va ser Baudelaire, la poesia del qual opera amb aquesta consciència i revela “un pla de composició” similar a les històries de “ratiocination” de Poe (Bruck, 169). Benjamin considera Baudelaire el primer artista modern i mostra com l'experiència del shock de la multitud anònima a les ciutats industrials ha esdevingut constitutiu de la seva poètica. Durant les primeres dècades del segle XX, moviments d'avantguarda com el futurisme, el dadaisme i el surrealisme fonamentaven els seus manifestos estètics i pràctiques artístiques a partir de l'experiència del shock, intensificada per la guerra. Si a nivell formal aquestes noves corrents s'expressaven amb una destrucció de la sintaxi tradicional i un menyspreu per les relacions de causa-efecte empíriques, en aquest sentit, el que per a Benjamin és l'art modern més revolucionari, el cinema, estableix la percepció en forma de shock com a principi formal. Lluny de les regles d'observació lògiques, les innovacions tècniques del cinema -amb els salts de muntatge, primers plans, càmera lenta, etc.- funcionaven com a temptatives de representar l'experiència de shock, descontextualitzant certs aspectes i detalls del fil dels

esdeveniments perquè la impressió quedés aïllada i esdevingués estranya, possibilitant una anàlisi crítica comparable a la del teatre èpic de Bertolt Brecht.

Beckett va participar d'aquestes tècniques des dels seus inicis per mostrar “the mess”, però mentre que l'autor irlandès considerava la tecnologia com una força destructiva, Benjamin creia en un cert potencial políticament alliberador i estèticament productiu, al menys fins la dècada dels trenta -posteriorment ho matisarà-, en la qual va escriure les diferents versions de *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat*. Més tard, a *Sobre el concepte de història* mostra que no és precisament el progrés tecnològic el que condueix a l'alliberament polític ni estètic, sinó que el mode de producció capitalista assimila les pràctiques artístiques més radicals, cosa que limita la influència i la posició de l'artista modern. En aquest sentit tots dos autors abogaran i optaran per una pràctica estètica que, més que demanar una intervenció, assumeix una posició de negació i de reconeixement forçós d'un fracàs, com a única opció vàlida. Aquesta “poètica del fracàs” ja queda patent en l'actitud de l'artista que presenta Beckett a l'assaig *Proust*: “The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn into the core of the eddy”. Per a Beckett, qualsevol intent d'escapolir-se del dilema de

la comunicació artística és fútil al considerar l'art com “the apotheosis of solitude”. Les implicacions d'aquests aspectes han estat discutits per Olga Bernal a “El dilema de la representació” (1969)²⁹.

²⁹ Olga Bernal, “El dilema de la representació” dins dels seu interessant treball *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett* (1969), estudi en part basat a partir del discurs de Foucault a *Les Mots et les choses* (1966).

III PROUST, DE SAMUEL BECKETT

III.1. PROUST I LES IMATGES DE GIOTTO³⁰:

UN MODEL HERMENÈUTIC

El 1304 el pintor florentí Giotto di Bondone va pintar a les parets i el sostre de la Capella dels Scrovegni -també anomenada Capella de la Sorra-, a Pàdua, un cicle de frescos que es considera una de les obres mestres més importants de la història de l'art. La major part dels frescos es compon d'escenes narratives la iconografia de les quals descriu la vida de Jesús i de la Verge Maria. A més, a la paret lateral de la capella es poden veure catorze frescos que són representacions al·legòriques de les set Virtuts i els set Vicis. Els tres últims frescos d'aquesta paret, que personifiquen la Caritat (*Caritas*), l'Enveja (*Invidia*) i la Justícia (*Justicia*),

³⁰ Aquest va ser un dels temes de debat al Samuel Beckett Working Group l'estiu de 2013 i introduït per Irit Degani-Raz. La semiòtica israeliana va incidir en l'element ètic al teatre de Beckett, concretament a *Tot esperant Godot*.

apareixen a *Du côté de chez Swann* (Proust, I: 79-82) a *A la recerca del temps perdut* de Proust.

L'ús de les imatges sempre ha estat especialment significatiu en la creació del món literari de Beckett. James Knowlson, l'acadèmic i amic de Beckett més autoritzat en qüestions biogràfiques, afirma que l'art sempre estava present en la configuració de les escenes de les seves obres³¹. En molts casos, una pintura que l'havia impactat en algun museu el perseguia durant anys fins que quedava incorporada en algunes de les "imatges pures" -en termes de Deleuze- en què consistien les seves darreres obres dramàtiques (Knowlson, 2013: 71). No és estrany, doncs, que Beckett prestés una especial atenció al tractament que fa Proust dels frescos de Giotto i que ho incorporés al seu assaig sobre l'escriptor francès. Tant en el cas de Proust com de Beckett, no es tracta només d'incorporar l'obra plàstica dins l'obra literària³², presentant-la en les seves pàgines; en realitat, les imatges de les Virtuts i els Vicis transcendiran cap a un enfocament ètic que, segons la crítica israelí Irit Degani-Raz, evolucionarà en Beckett i es concretarà en obres posteriors

³¹ Cfr. Knowlson (1996) i (2003).

³² Proust ho fa de manera recurrent a tota *A la recerca* i de manera significativa amb exemples ficticis com les pintures d'Elstir i, especialment, el tractament del *Septuor* de Vinteuil.

com a *Tot esperant Godot*. Les imatges de Giotto es transformaran, doncs, traspasant les fronteres de diversos arts: la pintura -de Giotto-, la literatura -de Proust-, l'assaig -de Beckett sobre Proust- i el drama -de Beckett-. Irit Degani-Raz, anant encara més lluny, considera que les idees que sorgeixen a partir de la meditació de Proust sobre els frescos al·legòrics de Giotto serveixen com a fons a partir del qual Beckett extraurà els principis formals que conformen qüestions ètiques en la seva obra dramàtica.

El context general en el qual apareixen les pintures de Giotto a l'obra de Proust és a la visita de la família a Combray, més exactament quan la minyona embarassada, “une pauvre créature malade, dans un état de grossesse déjà assez avancé” (Proust, I: 79), es enviada per Françoise per servir el cafè. A la minyona, a diferència de Françoise, no se la coneix pel seu nom de pila, sinó pel nom més general de *minyona* (“fille de cuisine”). Aquest és un fet que podria haver passat desapercbut si no fos per l'observació del narrador: “La fille de cuisine était une personne morale, une institution permanente à qui des attributions invariables assuraient une sorte de continuité et d'identité, à travers la succession des formes passagères en lesquelles elle s'incarnait: car nous n'eûmes jamais la même deux ans de suite.” (Proust, I: 79). Per tant, per a la família de Marcel

l'existència de la minyona implica la impossibilitat de la seva actualització o, més concretament, de la seva concreció, en la continuïtat d'aquesta institució abstracta que és “la minyona”. Aquesta entitat abstracta, per la seva banda, no és més que la forma permanent -“des attributions invariables”- subjacent als canvis que es produeixen quan les minyones són sovint reemplaçades, sense que això repercuteixi en la casa: la minyona com a subjecte individual es dissol en una entitat abstracta.

La postura asèptica del narrador en aquesta descripció d'un fenomen social que, per altra banda, identifica clarament, encara que - aparentment- sense cap tipus de judici ètic, resulta inquietant i cruel. De fet, esmenta respecte a la “pobra criatura embarassada” que, malgrat la seva condició, se li feien fer molts encàrrecs i molta feina a casa: “on s'étonnait même que Françoise lui laissât faire tant de courses et de besogne, car elle commençait à porter difficilement devant elle la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie” (Proust, I: 79). Així i tot, el narrador mostra poca compassió pel que fa al tractament tan insensible i inhumà de Françoise que subjau en aquesta actitud. En la descripció de la minyona, que realitza més en termes del conjunt de les funcions totals sobre les quals es fixa el concepte de “minyona” que en termes de la seva complexitat individual, el narrador d'alguna manera

respon a la regla social que abstreu i, per tant elimina, la seva individualitat d'una manera tan punyent.

No obstant això, malgrat la identitat “buida” de la minyona, en el text es planteja una nova problemàtica en relació a aquest personatge en els passatges que segueixen a continuació a l'obra proustiana. Aquesta vegada, però, la minyona esdevé el focus d'atenció des d'una perspectiva totalment diferent, centrada en el poder simbòlic que Proust atribueix a la seva aparença. Això fa que les qüestions ètiques adquireixin importància i, en certa manera, obliga el lector a rellegir el que a primera vista semblava una descripció “no humana” de la minyona. Així, la contigüitat dels temes tractats suggereix una nova lectura dels primers, però no des d'un punt de vista neutral i indiferent d'un fenomen social - tal com se'ns havia presentat fins ara-, sinó, més aviat, com una sofisticada i afinada crítica social que sorgeix a partir dels comentaris d'un personatge aliè a la família.

La problemàtica apareix a partir d'un petit detall que es manifesta en l'abillament de la minyona: els amplis plecs de la seva bata són molt similars als mantells de les figures al·legòriques de les Virtuts i els Vicis a les pintures de Giotto. Aquesta semblança exigeix una anàlisi de les

imatges de Giotto i dels valors que aquestes personifiquen per, posteriorment, revisar la configuració del narrador sobre els seus valors. El narrador explica que va ser el senyor Swann qui per primer cop va assenyalar la semblança i que quan s'interessava per la minyona preguntava: "Comment va la Charité de Giotto?" (Proust, I: 80). A partir de la lectura d'aquesta frase es percep que la representació de la realitat de la minyona de Swann es fa en relació a una obra plàstica, doncs sembla que Swann la veu a partir d'una imatge preexistent: la imatge al·legòrica atribueix a la minyona un ampli espectre de significats amb diferents nivells d'abstracció.

Fascinat per l'analogia explícita continguda a la pregunta de Swann, el narrador s'endinsa en una profunda interrogació sobre les pintures de Giotto, obres que coneix perquè el mateix Swan li havia regalat unes reproduccions de les obres en format fotogràfic que havien penjat a la seva sala d'estudi.

En un primer estrat, el narrador ofereix una exposició de les Virtuts i Vici de Giotto, mediada per una descripció poc amable de la minyona que funciona com un mirall a través del qual es representen imatges de Giotto: "D'ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisée par sa grosseur,

jusqu'à la figure, jusqu'aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges, fortes et hommasses, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l'Arena" (Proust, I: 79-80). La semblança familiar que el narrador indica aquí, una semblança de caràcter eminentment visual, continua d'una manera més abstracta i funcional al relacionar la similitud entre la minyona i el poder simbòlic que ell atribueix al seu embaràs amb la que existeix entre les imatges de Giotto i la idea que simbolitzen:

De même que l'image de cette fille était accrue par le symbole ajouté qu'elle portait devant son ventre, sans avoir l'air d'en comprendre le sens, sans que rien dans son visage en traduisît la beauté et l'esprit, comme un simple et pesant fardeau, de même c'est sans paraître s'en douter que la puissante ménagère qui est représentée à l'Arena au-dessous du nom «Caritas» et dont la reproduction était accrochée au mur de ma salle d'études, à Combray, incarne cette vertu, c'est sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire (Proust, I: 80).

Proust considera, per tant, que en ambdós casos ens trobem amb figures que són úniques perquè la seva fisonomia està en contradicció amb la idea de què són portadores: igual que el rostre vulgar i energètic de la Caritat mai podria expressar la idea de la caritat, així tampoc l'expressió facial de la minyona mai podria reflectir la bellesa i el significat espiritual del seu embaràs. Aquesta manca de correspondència entre el símbol i el

seu significat és percebut per pel narrador com una deficiència real i descriu la figura de Giotto com una “Caritat desproveïda de caritat”. Per tant, les imatges al·legòriques de Giotto fracassarien en el sentit en què no compleixen amb la seva funció com tals. Segons Degani-Raz, cal observar que la relació amb les imatges és biunívoca: d'una banda, la minyona es percep en termes de la Caritat de Giotto mentre que, d'altra banda, les figures de Giotto es descriuen amb els trets de les minyones. Així, la minyona queda “elevada” ja que és considerada per Proust no com un personatge real, sinó com un símbol, com si la seva fisonomia portés un significat espiritual que transcendís la seva presència física; és a dir, l'objecte real s'ha transformat en una imatge. En contraposició, la força de la Caritat de Giotto queda minvada com a resultat de l'analogia perquè la imatge no es pot traduir en la idea que la simbolitza, sinó a través de la seva fisonomia descrita en termes terrenals: la seva cara és vulgar. Cal mencionar que la descripció de la Caritat de Giotto com a correlatiu de la minyona continua durant tota l'exposició del narrador i s'estén per abastar també el seu gest:

Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser ; et elle tend à Dieu son coeur enflammé, disons mieux, elle le lui “passe”, comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son

sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée
(Proust, I: 80).

Com es pot observar, la descripció del narrador de la Caritat de Giotto queda menyscabada tant metafòricament com literalment degut a que només s'utilitzen termes propis de món de la minyona. Així, quan la minyona s'eleva al nivell d'un símbol i el símbol de Giotto descendeix a la realitat material i terrenal, es fa possible la comparació entre les dues imatges, és a dir, la relació entre la seva expressió facial i el pensament o idea que simbolitzen. En aquest sentit, Proust exposa la presumpció de que la fisonomia d'una imatge simbòlica hauria de reflectir la idea que personifica, com si esperés que l'expressió facial de la Caritat fos tan delicada i suau com la idea de la caritat mateixa.

En qualsevol cas, és evident que les paraules del narrador ja no són descriptives, sinó, més aviat, de judici; i paradoxalment l'actitud del judici empra s'encarrega termes negatius per descriure la imatge al·legòrica. Els termes més negatius, però, no estan reservats per a la Caritat, sinó per una altra de les imatges al·legòriques de Giotto: precisament, la Justícia:

[...] une Justice, dont le visage grisâtre et mesquinement régulier était celui-là même qui, à Combray, caractérisait certaines jolies bourgeoises pieuses et sèches que je voyais à la messe et dont plusieurs étaient

enrôlées d'avance dans les milices de réserve de l'Injustice" (Proust, I: 81).

Així, el narrador troba una contradicció real entre l'expressió facial de les imatges de Giotto i la idea que simbolitzen i, per tant, com ell mateix confessa, no havia trobat cap plaer en veure-les a la sala d'estudi.

Aquesta lectura negativa, però, obliga a fer una revisió de la concepció mateixa de caritat, quan el narrador reexamina les imatges de Giotto. Aquesta vegada suspèn tot judici i examina els frescos amb una mirada, en la mesura del possible, alliberada de prejudicis, o més precisament, una mirada nova que no contingui una imatge prefigurada. Això significa un esforç per posar en parèntesi qualsevol coneixement previ, és a dir, suprimir, tant com es pugui, l'aspecte conceptual a favor del visual, per tal que la informació que s'encapsula en la pròpia imatge actuï i activi el pensament. En aquest procés es troba exposat al que descriu com "l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques" (Proust, I: 81). En el seu esforç per desxifrar el secret del poder latent en aquestes pintures, el narrador s'impressiona i s'adona del caràcter especial del simbolisme de Giotto. Marcel entén per primera vegada que la seva gran

bellesa i estranyesa resulta de “la grande place que le symbole y occupait”

(Proust, I: 81), explicant que:

le fait qu'il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'oeuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant ((Proust, I: 81).

Per tant, el que anteriorment el narrador experimentava com un aspecte negatiu en les imatges de Giotto, ara les llegeix sota una llum positiva. Segons aquesta nova visió, és la materialitat, la tangibilitat del símbol la que atribueix un poder especial a la idea que transmet. Amb aquesta nova observació el narrador s'identifica amb una estructura més profunda que subjau al simbolisme de Giotto i al comprendre-ho soscava les suposicions que havien dictat la seva lectura anterior. Aquesta lectura negativa suposava que el símbol representa una idea que pre-existeix i que està separat de l'acte de representar-se. L'aparent decepció del narrador amb les figures de Giotto, per tant, deriva precisament del fet que la imatge en el pla sensible no aconsegueix transmetre la idea i es troba a faltar la correspondència entre elles. No obstant això, en la seva nova lectura, el poder dels símbols de Giotto rau precisament en el fet que el símbol i la idea simbolitzada són inseparables, en què els dos estan

incorporats en una entitat indivisible. El que caracteritza el simbolisme de Giotto és que el símbol és, sobretot, quelcom real, concret i sensible; i la seva importància radica en la seva materialitat i no únicament en la seva funció -no per representar una idea absent, sinó per presentar-se com una cosa real-. D'aquesta manera el pensament simbolitzat està inserit en la concreció del seu aspecte sensual i el real i l'abstracte es col·loquen en el mateix nivell, sense cap precedent jeràrquic. El narrador ara entén que és precisament el concret, la terrenalitat de la imatge de Giotto de la Caritat, la seva literalitat, el que transmet el pensament d'una manera més precisa i impactant.

El fet d'arribar a aquestes conclusions planteja algunes qüestions a l'entendre que la materialitat del símbol de Giotto com allò que “donnait à la signification de l'oeuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant” (Proust, I: 81). Per què el narrador acaba trobant en l'aspecte real del símbol allò més rellevant? Quina lectura implica el potent element de realitat de les Virtuts i els Viciis de Giotto? Com afecta aquesta nova forma de conciliar l'estranya contradicció entre la fisonomia de les imatges al·legòriques que presenta Proust i les idees que representen?

La resposta a aquestes preguntes es podria trobar en el següent passatge, que posa l'accent en el caràcter paradoxal de la Bondat, en general, i de la Caritat, en particular:

Quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine, aucune crainte de la heurter, et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté (Proust, I: 81).

En aquest fragment sorgeix una revisió real de la concepció de la idea de caritat i de bondat. Com podem observar, aquestes ja no són idees, que resideixen “fora” en un món de formes que és totalment independent i indiferent al nostre món real, sinó que les entitats estan inserides en la materialitat d'allò real. La separació del món de les formes de la realitat garanteix que el Bé o la Caritas, fonament de l'ètica, no es vegin afectades per les accions humanes. Irit Degani suggereix que quan inicialment el narrador es troba amb pintures de Giotto es tracta d'algun tipus de versió d'imatge platònica i d'aquí la seva decepció. En la seva terrenalitat i aspecte tosc, les imatges de Giotto es consideren incompetents per representar la forma de la Caritat en la seva puresa transcendental. La reavaluació de Proust de les imatges al·legòriques de Giotto l'obliga a

tornar a valorar no només els modes únics de representació de Giotto o l'especial naturalesa del seu simbolisme, sinó, sobretot, l'essència de les idees que hi estan representades.

La base de la nova visió consisteix en el reconeixement de què la condició d'estar assimilats a la vida real i material constitueix un component necessari de la forma de la Bondat i la Caritat, així com la sensació que hi ha una contradicció interna en la concepció mateixa d'una forma de Caritat abstracta i pura que no es materialitza en actes reals de la caritat. La Caritat i la Bondat, d'acord amb la nova comprensió del narrador, més que qualsevol altra forma, han de tocar la vida real o, millor, abandonar-se en la vida real en tota la seva lletjor; han de fregar el sofriment que es materialitza en el món material:

Chez la pauvre fille de cuisine, elle aussi, l'attention n'était-elle pas sans cesse ramenée à son ventre par le poids qui le tirait ; et de même encore, bien souvent la pensée des agonisants est tournée vers le côté effectif, douloureux, obscur, viscéral, vers cet envers de la mort qui est précisément le côté qu'elle leur présente, qu'elle leur fait rudement sentir et qui ressemble beaucoup plus à un fardeau qui les écrase, à une difficulté de respirer, à un besoin de boire, qu'à ce que nous appelons l'idée de la mort.

Il fallait que ces Vertus et ces Vices de Padoue eussent en eux bien de la réalité puisqu'ils m'apparaissaient comme aussi vivants que la servante enceinte, et qu'elle-même ne me semblait pas beaucoup moins allégorique. (Proust, I: 80)

D'acord amb aquesta percepció, cada allunyament de la vida real és, de fet, un distanciament de l'essència de la idea de Caritat. És com si Proust hagués trobat una bretxa insalvable entre la passivitat d'una idea abstracta de la Caritat i la total activitat que l'acte de caritat reclama per la seva pròpia naturalesa; ja no estem tractant amb una ètica abstracta inserida en una imatge estètica, sinó amb una de “terrenal” en el sentit en què la realitat hi està profundament involucrada.

De la mateixa manera, les figures de Giotto es caracteritzen per una fisonomia que està desproveïda de pensament reflexiu sobre la idea de Caritat; més aviat, estan totalment plenes de l'acte de la caritat en si. El que sembla ser una manca per part de les figures de la idea que transmeten és, de fet, una encarnació perfecta de la idea de Bondat, que actua en el límit de la contradicció. La manca de correspondència entre l'expressió facial de les figures al·legòriques de Giotto i el pensament que simbolitzen s'ha resolt: estan tan immersos en els mateixos actes de caritat que fa que qualsevol concepte sigui redundant. Els seus rostres, com les de les exemplificacions humanes reals de la Bondat, en els quals es pot percebre la compassió i la tendresa a la vista del patiment del món, paradoxalment, esdevenen l'encarnació perfecta de la caritat, la

humanitat i la solidaritat humana. Es pot afirmar, per tant, que el que Proust descriu com “la impressionant estranyesa, la bellesa especial d'aquests frescos” sorgeix de la seva capacitat evocadora, del poder latent per activar una cadena de pensaments que, al final, veu emergir una nova percepció més purificada i més profunda.

III.1.1. La lectura ètica del model Giotto-Proust a Beckett

El 1931 Beckett va escriure un assaig sobre *A la recerca* de Proust que s'ha considerat pels estudiosos un filtre per tamisar la seva obra. Una de les qüestions que Beckett discuteix en aquest assaig és la singularitat de l'obra de Proust en el panorama de la literatura contemporània. Particularment, planteja la naturalesa concreta del simbolisme de Proust en contraposició al simbolisme intel·lectual, abstracte, i discursiu d'un Baudelaire. És en aquest context que Beckett esmenta els frescos de Giotto i afirma que el simbolisme de Proust, com el de Giotto, i en marcat contrast amb el de Baudelaire, no està determinat per un concepte:

His [Baudelaire's] “correspondence” is determined by a concept, therefore strictly limited and exhausted by its own definition. Proust does not deal in concepts, he pursues the Idea, the concrete. He admires the frescoes of Paduan Arena because their symbolism is handled as a

reality, special, literal and concrete and is not merely a transition of a notion (*Proust*, p. 60).

Segons Irit Degani-Raz, *Tot esperant Godot* sembla haver estat modelat d'acord amb el model de Giotto-Proust; és més, al ser una obra d'art teatral que consisteix, segons Rozik (*Cfr.* Rozik, 2010) en un tipus especial de “imagistic thinking”, aquest model es pot transportar per aconseguir una exemplificació perfecta. El model de semiosi teatral de Rozik depèn de tres suposicions bàsiques. En primer lloc, el mitjà del teatre es basa en un pensament “imaginista”; en segon lloc, el medi teatral és icònic; i, finalment, en el teatre, a diferència d'altres arts -en contraposició a la pintura, per exemple, en què les imatges estan impreses sobre tela-, el tema en el qual la imatge s'imprimeix són els cossos dels actors.

Aquest caràcter únic de la semiòtica teatral permet a Beckett particularitzar el model Giotto-Proust. Proust, com hem vist, sosté que el poder latent a les pintures de Giotto es desprèn de les característiques especials del seu simbolisme, és a dir, el pensament simbolitzat -com la idea del bé- no es tracta com un símbol en si mateix, sinó com una veritable realitat concreta experimentable en una trobada directa no

mediada. Per tant, queda clar que el medi teatral, més que els frescos de Giotto i les paraules de Proust, facilita la representació al nivell experiencial-fenomenològic, del que Proust descriu com a “pensament basat en el material”. Només en el teatre els valors humans s'imprimeixen en el cos humà i són tractats com a realitat concreta, al menys pel que fa a l'aspecte fenomenològic.

I, d'acord amb Degani-Raz, les idees de caritat, compassió i solidaritat s'imprimeixen en els cossos dels actors a *Tot esperant Godot*, seguint el “plantejament Giotto”: en l'expressió facial de Vladimir i Estragó, que manca de qualsevol pensament de caritat; en els seus senzills, terrenals, baixos, i fins i tot, grollers gestos; i en els seus actes, privats de qualsevol aura del sublim. A més d'aquests aspectes particulars, el “plantejament Giotto” també es manifesta en la trama plana de l'actuació en conjunt, en la qual no hi ha diferència entre gestos alts i baixos: Vladimir dóna a Estragon l'última pastanaga de la bossa amb la mateixa naturalitat amb què orina, i proposa carregar-se a Estragon a l'espatlla quan aquest es fa mal a la cama amb la mateixa naturalitat amb què es treu la sabata. Els actius actes de caritat de Vladimir es projecten de forma espontània derivats d'un instint primordial que no exigeix la participació del pensament reflexiu. És aquesta trama “maldestra” de la representació

teatral, però, la que permet a la desgràcia el poder expressar el “sublim”. Aquesta és la lliçó que Beckett extreu de Giotto: la sublimitat de la caritat es demostra d’una manera més eficaç en l’aspecte terrenal dels gestos comuns, mundans.

Ara bé, Beckett no només assumeix aquesta lliçó, sinó que també la desafia. Hi ha un passatge a *Tot esperant Godot* en què Vladimir li pregunta a Pozzo en quin moment Lucky va quedar mut. Pozzo respon amb unes paraules que anul·len la pregunta de Vladimir, canviant tant el seu significat com la idea de concepció del “temps”:

When! When! One day, is that enough for you, one day he went dumb, one day I went blind, one day we’ll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (*calmer.*) They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it’s night once more. (*He jerks the rope.*) On! (*Waiting for Godot*, p. 60)

La metàfora de Pozzo sobre la naturalesa del temps s’ha considerat com una de les metàfores poètiques més poderoses del drama modern. La seva essència rau en la idea que el temps és una construcció humana i que des d’una perspectiva transcendent tot passa simultàniament. De fet, el temps és un dels temes que han suscitat més debats en el marc teatral des d’una vessant teòrica, però el que interessa aquí és el pensament que

entranya el “discurs de temps” de Pozzo. Cal plantejar-se per què Pozzo insisteix, repetint-ho dues vegades, en la seva afirmació sobre la naturalesa fictícia de temps. En primer lloc diu: “one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second”; i immediatament: “They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it’s night once more”. Més enllà del seu valor estètic i poètic, la darrera metàfora amplia l'especial qualitat semiòtica del signe visual característic a la dramaturgia, una qualitat que el signe lingüístic no té: la simultaneïtat.

En el passatge citat, Beckett vol transmetre una idea de realitat desproveïda de la categoria de temps -que emfatitza la idea de finitud i que respon a quelcom que no es poder abastar- i ho fa mitjançant un ús dramàtic que propicia la nostra capacitat de concebre aquesta possibilitat. Aquesta situació dramàtica evoca a l'espectador una imatge visual que no només narra esdeveniments -com el naixement i la mort-, que es despleguen en la nostra percepció en el temps com si fossin simultanis, sinó que la imatge visual en si mateixa és independent de la dimensió del temps. Aquesta és la qualitat única de la metàfora de Beckett que exemplifica la simultaneïtat tant en forma com en contingut, que carrega les imatges visuals amb una potència més enllà del text literari. La representació pictòrica de la idea d'un món que ajuda a entendre que el

temps com a construcció té una importància especial, ja que no només anul·la la idea mateixa d'espera -que revela la presumpció d'una concepció del temps com a entitat absoluta independent de l'activitat humana- i no només indueix a Vladimir a fer una pregunta moral, sinó que en realitat desafía la mateixa estructura sobre la qual es basen les qüestions morals en general:

Was I sleeping while the other suffered? Am I sleeping now? Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today? That with Estragon my friend, at this place, until the fall of night, I waited for Godot? That Pozzo passed, with his carrier, and that he spoke to us? Probably. But in all that what truth will there be? [...] Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries (*he listens*) but **habit is a great deadener**³³. [...] (*Waiting for Godot*, p. 90-91)

La responsabilitat del pensament humà d'errar, fins i tot pel que fa a les categories bàsiques del temps, demostra de manera molt clara la fal·libilitat del pensament humà en general i, per tant, fa que la qüestió de la veritat, sobretot la veritat ètica, resulti encara més important. De fet, en aquest context apareix la qüestió de la veritat per primera vegada en l'obra. “But in all that what truth will there be?” pregunta Vladimir i amb

³³ L'ènfasi és nostre.

això expressa la necessitat humana d'una veritat que vagi més enllà d'un concepte dictat pels homes i separada del món real dels fenòmens.

Aquest és un possible model a partir del qual articular l'univers creatiu beckettian en tot el seu conjunt, inclús des de les obres inicials. Aquesta articulació es podria resumir en un moviment eminentment hemenèutic que abordaria el material d'allò concret i contingent a allò essencial, del microcosmos al macrocosmos³⁴ a partir de la forma de la paradoxa.

³⁴ Com es veurà a continuació, aquest és un concepte recollit per l'acadèmic i crític Lawrence Harvey (Cfr. Harvey, 1970).

III.2. A LA RECERCA DEL TEMPS PERDUT

L'obra mestra de Marcel Proust *A la recerca de temps perdut*, publicada entre 1912 i 1927, està formada per diversos volums, més precisament, per parts amb títols independents: *Pel camí de Swan*, *A l'ombra de les joves noies en flor*, *El món de Guermantes*, *Sodoma i Gomorra*, *La presonera*, *Albertina desapareguda* i *El temps recobrat* (els tres últims ja publicats pòstumament). No obstant això, no es tracta d'un cicle novel·lesc, com era freqüent a l'època (Todó, 1996: 817), sinó d'una sola i única novel·la.

Aquesta és una novel·la circular que narra la infància, adolescència, joventut i primera maduresa d'un home que vol escriure però que contínuament fracassa en l'intent d'aconseguir-ho i d'esdevenir un artista. Al final d' *El temps recobrat*, gràcies a una sèrie de moments consecutius de revelació, el protagonista/narrador comprendrà que ha arribat el moment de posar-se a escriure *el llibre*; evidentment, la novel·la que acabem de llegir. Aparentment, el material que constitueix la major part de *A la recerca* està format per esdeveniments i vivències del narrador que només procedeixen d'un jo superficial –un jo mundà i esnob que

freqüenta la noblesa i la classe alta-. En la ficció, el narrador descobreix que ha arribat el moment de posar-se a escriure després d'una sèrie d'experiències -que duren molts anys- relacionades amb la memòria involuntària i que es manifesta gràcies a sensacions olfactives, tàctils i gustatives –la famosa magdalena sucada a la infusió-, que tenen la virtut de sostreure al subjecte del flux del temps. Les primeres vegades que el narrador té experiències d'aquest tipus no sap interpretar-les correctament i no aconsegueix trobar el sentit encara que intueix que són la clau de quelcom cabdal; no sap què significa la felicitat que l'envaeix quan menja una magdalena, quan veu uns campanars que varien d'aspecte segons varia la perspectiva, o quan s'eixuga els llavis amb un tovalló emmidonat. Finalment comprèn que aquest jo profund que es manifesta en aquests instants privilegiats és el que li permetrà posar-se a escriure. Aquests moments privilegiats seran la base de la teoria de l'art de Proust, que Beckett assimilarà per escriure el seu assaig *Proust* i, més tard, per reelaborar-la en les seves obres posteriors. La teoria estètica esdevindrà per al jove Beckett, igual que per al jove narrador d' *À la recerca*, l'autèntica religió de l'artista.

À la recerca, com a obra paradigmàtica de la modernitat, tracta del fracàs del subjecte modern, que només pot redimir-se gràcies a l'Art. La

novel·la narra una sèrie d'il·lusions i decepcions del protagonista que, al final, s'enfrontarà amb l'única activitat que no pot decebre'l: la literatura i l'art, com afirma el mateix protagonista. De la creació literària espera –i en la novel·la ho obté– una salvació última més propera a la transcendència religiosa que a la fama o a la immortalitat, tal com aquesta s'entenia en la tradició clàssica. La major part de l'obra mostra la vida banal i mundana d'un subjecte que viu contínuament en la decepció. Per marcar la distància entre la il·lusió o l'aparença en què viu l'home modern i l'intent de desvelar una veritat, com a funció eminent de l'artista, Proust utilitza diferents elements de contrast, com el llenguatge. Proust mostra la distància entre els noms i les coses (en un principi, l'obra havia de dividir-se en dos parts: *L'edat dels noms* i *L'edat de les coses*). El Narrador capta el poder evocatiu d'algunes paraules, sobretot de certs noms propis –de persona o de lloc–: els noms de Venècia, Parma, Guermantes li fan concebre esperances desmesurades sobre el plaer que li proporcionarà conèixer-los. Després, inevitablement, es produeix el desengany. Cap persona, cap ciutat, podrà contenir tanta bellesa com prometen els seus noms (Todó, 1996: 819).

El tema de la decepció i el fracàs s'articula en diversos temes principals, com la mundanitat, l'hàbit, la impossibilitat de l'amor, i el Temps. La

mundanitat o l'esnobisme és un dels temes freqüents de la tradició novel·lesca del segle XIX en Stendhal, Balzac o Flaubert. A *A la recerca* apareixen molts esnobs, tant entre els burgesos com entre els nobles; personatges devorats per l'ansia d'ascendir en l'escala social, torturats per la por que el seu saló no sigui el centre d'un món que, mort l'últim rei, ha perdut definitivament el seu centre (Todó, 1996: 819). Inclús Françoise, la criada, per influència de la seva filla abandonarà la seva espontaneïtat provinciana i s'anirà contaminant de modernismes parisencs. El narrador mira amb certa displicència irònica els patiments dels esnobs, encara que ell pateix un altre tipus d'esnobisme igual de decebedor: vol conèixer a marqueses i duquesses, sobre tot si pertanyen al màgic món dels Guermantes, perquè li posin en contacte amb la poesia que prometen els seus noms; una poesia feta d'antiguitat medieval, de la llum de les esglésies filtrades per les cristalleries, d'un parentesc mitològic. Però un cop coneguts, els nobles, els Guermantes, encara que descendents en línia directa dels merovingis, o de Genoveva de Brabant, resulten ser unes persones mesquines, maniàtiques i tan esnobs com els burgesos enriquits. Només alguns, molt pocs, es salvaran, i en part només gràcies al poder de la paraula: la Duquesa de Guermantes o el baró de Charlus, que han tingut el bon gust de conservar en la seva manera de parlar alguna cosa del fons de la seva casa feudal. Però, inclús en aquest cas, la

freqüentació de la raça mitològica dels Guermantes acabarà sent avorrida i empobridora: una altra forma de perdre el temps. Com diu Gilles Deleuze a *Proust y los signos*, el temps perdut no és només el temps que ha passat, sinó també el temps que s'ha perdut, en el sentit més col·loquial de “perdre el temps”. Després de l'enlluernament inicial –amb el consegüent enamorament en el cas de la duquessa de Guermantes–, els aristòcrates de *A la recerca* passaran a ser tractats com qualsevol altre personatge i la freqüentació quotidiana i l'hàbit farà que perdin tot el prestigi mitològic. Per un altra banda, molts d'ells, ja al final de l'obra, acabaran casant-se per diners amb persones que, anys enrere, no haurien consentit rebre als seus salons (Todó, 1996: 820).

Una altra modalitat de decepció, l'amor, resulta molt més amarga perquè afecta més profundament que la decepció mundana. Proust tracta l'amor d'una manera molt particular, establint una analogia directa entre amor i gelosia o amor i patiment. En quant a l'amistat, afecta a una part del subjecte massa superficial com perquè pugui ser considerada un sentiment autèntic. L'amor-passió que lliga el narrador amb Gilberte Swan, després amb la duquessa de Guermantes i, al final, amb Albertine Simonet -i també a Swan amb Odette, Saint-Loup amb Rachel, o el baró de Charlus amb Charlie Morel-, aquest amor sexual i obsessiu, està

conformat bàsicament de gelosia, ànsia de possessió, desig de control, desconfiança i sofriment. Swan, desdoblament del narrador, calma finalment el seu sofriment casant-se amb Odette de Crézy, una dona de poques llums, que li es infidel i que no li agrada. En el cas del narrador, Albertine, l'única dona que hauria pogut encadenar-lo a un amor quotidià i separar-lo de l'obra artística, mor al caure d'un cavall. Així, pel narrador, el final de l'amor no és tant la decepció –que hauria arribat, segons la lògica de la novel·la-, sinó l'oblit. En aquest sentit, el temps és un dels protagonistes d' *A la recerca*. Tota la galeria de personatges passa per ell i els sotmet. Com la novel·la passa al llarg de molts anys, podem veure com canvien d'aspecte físic, de forma de parlar i pensar, i com, a través d'aquest Temps, acaben convertint-se en fantasmes grotescs, especialment a la festa final a casa dels Guermantes. Aquest oblit, igual que l'amor, la gelosia, el sofriment i tots sentiments profunds del narrador, estan subjectes al fenomen que Proust anomena “les intermitències del cor” i que explica com els diferents jos que els seus personatges són en realitat: una sèrie discontinua de jos que en ocasions es superposen, a vegades es succeeixen, a vegades lluiten i s'anul·len un a l'altre, concepció absolutament moderna en el pensament proustià.

A la recerca també representa un intent de crear la Gesamtkunstwerk, l'obra d'art total. Encara que al tractar-se d'una novel·la la totalitat és relativa, Proust supleix aquesta limitació creant una sèrie d'obres fictícies dins la novel·la i això constitueix un dels elements essencials del llibre. Apareix un músic, Vinteuil, i un pintor, Elstir, que creen obres d'art imaginàries; es descriuen els quadres d'Elstir amb gran precisió que s'utilitzen d'una manera molt concreta per desenvolupar una teoria estètica de l'art. Però l'obra d'art imaginària més important és musical: les famoses peces de Vinteuil, especialment el seu Septuor.

Una de les característiques de la novel·la, sobre tot tal com es manifesta en l'obra poètica de Mallarmé, és l'ambició –com l'obra d'art total– de fondre poesia i poètica, de crear un artefacte literari que sigui al mateix temps pràctica i teoria poètiques. Això és el que Proust fa al seu llibre: una novel·la que és una obra de ficció a la manera tradicional, però al mateix temps, conté tota una teoria de la novel·la i de l'art en general, que parla en termes rigorosos sobre les relacions entre l'art i la vida, sobre l'artista, la seva funció i la seva formació; una novel·la que diu, com Mallarmé, que el món existeix per desembocar en un llibre (Todó, 1996: 822).

ESTRAGON:

That's the idea, let's abuse each other.

They turn, move apart, turn again and face each other.

VLADIMIR:

Moron!

ESTRAGON:

Vermin!

VLADIMIR:

Abortion!

ESTRAGON:

Morpion!

VLADIMIR:

Sewer-rat!

ESTRAGON:

Curate!

VLADIMIR:

Cretin!

ESTRAGON:

(with finality). Crritic!

VLADIMIR:

Oh!

He wilts, vanquished, and turns away.

(Waiting for Godot, CDW, p. 70)

III.3. ELS ESCRITS CRÍTICS DEL JOVE BECKETT. BECKETT SOBRE JOYCE... I PROUST

Segons Lawrence Harvey, crític nordamericà i amic personal de Beckett durant els anys a l'École Normale Supérieure, l'obra de Beckett en conjunt és la imatge d'una evolució que es sintetitza en una frase: “from citizen of the macrocosm to poet of the microcosm” (Harvey, 1970: 401). Aquesta frase pot esdevenir la tesi a partir de la qual articular tota la seva obra, des dels escrits crítics i teòrics d'un jove Beckett.

A l'inici del que pensava que seria una carrera acadèmica -que es va acabar frustrant -, Beckett va començar a dedicar-se a la crítica literària. El resultat d'aquests primers treballs ofereixen una visió molt clara de l'artista que esdevindrà posteriorment.

L'any 1929 Beckett va publicar “Dante... Bruno. Vico.. Joyce”³⁵ en dos formats: en forma de llibre i en la revista literària *transition*³⁶. El llibre, *Our*

³⁵ Raymond Federman i John Fletcher a *Samuel Beckett: his works and his critics. An essay in bibliography*, llibre bibliogràfic cabdal per als primers estudis beckettians, citen les paraules de Beckett sobre la particular puntuació del títol: “from Dante to Bruno is a jump of about three centuries, from Bruno to Vico about one and from Vico to Joyce about two” (Federman and Fletcher, 1970: 4). En

*Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*³⁷, consisteix en un conjunt d'assajos sobre l'obra de Joyce, *Work in Progress* –que més tard esdevindria *Finnegans Wake*–, escrit per diversos autors³⁸ – en tots els casos són contribucions d'amics de Joyce– que es va publicar gràcies a la iniciativa d'Eugene Jolas, editor de la revista *transition*. El tema de l'assaig de Beckett va ser suggerit per Joyce, encara que aquell va disposar de l'espai dedicat a cada autor que, segons Cohn, “almost half the essay expounding Vico, a bare nod offered to Bruno, and parallel admiration accorded to Dante and Joyce³⁹” (Cohn, 1984: 169). En aquest assaig Beckett perfila els procediments comuns de Joyce i els tres escriptors italians –Dante, Bruno i Vico– i defensa l'autor irlandès dels seus detractors. La preocupació bàsica de l'assaig és explicar les raons sobre les dificultats que trobaria el lector modern en relació al que seria *Finnegans Wake*. La dificultat, així, es converteix en pedra de toc per esdevenir un artista modern, però també per accedir a un contingut de

aquesta, una de les primeres publicacions de Beckett ja es pot observar una manera pròpia, particular, “idiosincràsica,” de tractar la forma i la normativa gramatical.

³⁶ *transition* 16-17, París, 1929, revista “d'autors anglosaxons emigrés”, com els mateixos col·laboradors la descriuen- editada per Eugene i Maria Jolas.

³⁷ *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* es va publicar en anglès en forma de llibre a París per l'editorial de Sylvia Beach, Shakespeare and Company, l'any 1929.

³⁸ Entre els autors, podem citar: Samuel Beckett, Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Victor Llon, Robert McAlmon, Thomas McGreevy, Elliot Paul, John Rodker, Robert Sage, William Carlos Williams, G.V.L. Slingsby i Vladimir Dixon.

³⁹ Dante havia estat des dels seus anys d'estudiant un dels seus autors predilectes i *La Divina Comèdia* la seva obra de capsalera. Així, ja apareix en un dels seus primers escrits de creació, “Dante the Lobster”, editat posteriorment a *More Priks than Kicks*. En aquest relat, el protagonista, l'anti-heroi Belacqua, no comprèn la seva complexitat, concretament l'explicació de Beatrice sobre les taques de la lluna als cants 2-4 del Paradís (Knowlson, 1996: 52).

veritat mitjançant l'art. Aquest fet implica que l'art modern és autònom - i la dificultat està implícita en les obres avantguardistes-, però, alhora, quedarà concretat en una experiència real que esdevindrà en un descobriment d'una veritat.

L'assaig *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* comença amb la frase “The danger is in the neatness of identifications” i continua qüestionant sobre els compartiments estancs dins la crítica de l'art: “Must we wring the neck of a certain system in order to stuff it into a contemporary pigeon-hole, or modify the dimensions of that pigeon-hole for the satisfaction of the analogymongers? Literary criticism is not book-keeping” (*Dante...*: 6). Beckett acusa el lector contemporani -el lector de l'any 1929- d'estar massa interessat en idees, en el contingut, en abstraccions i de no entendre la sensibilitat d'allò particular i concret: “[...] You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other... The wind in the trees means as little to you as the evening prospect from the Piazzale Michelangiolo” (“Dante...”: 11; citat a Harvey, 1970: 402). I justifica l'atac a partir de la teoria de les tres edats de l'home de Vico⁴⁰:

⁴⁰ A les tres edats de l'home de Vico -la teocràtica, l'heroica i la humana o civilitzada-, no són meres fases temporals, sinó que determinen una determinada natura de l'home; a cadascuna els correspon un dels tres estadis del llenguatge: jeroglífic -sagrat-, metafòric -poètic- i filosòfic -capaç d'abstracció i

“Poetry is essentially the antithesis of Metaphysics: Metaphysics purge the mind of the senses and cultivate the disembodiment of the spiritual; Poetry is all passion and feeling and animates the inanimate; Metaphysics are most perfect when most concerned with universals; Poetry, when most concerned with particulars” (“Dante...”: 8; citat a Harvey, 1970: 402). En aquest escrit primerenc Beckett ja vincula la filosofia -concretament la metafísica- i la poesia considerant-les en dimensions complementàries: cada una atindrà un àmbit -universal contra particular-, però el perill del món modern radica en l'abstracció. Per Beckett, el llenguatge passa per una evolució similar: d'allò concret i particular a allò abstracte i general, mentre que el mite passa de de la representació literal a l'al·legoria intel·lectualitzada de la civilització moderna (Harvey, 1970: 402).

Com Beckett argumenta a l'assaig sobre Joyce, l'autor de l'*Ulysses* està dedicat a la tasca de “desofisticar” el llenguatge: “Mr. Joyce has desophisticated language. And it is worthwhile remarking that no language is so sophisticated as English. It is abstracted to death. [...] Form is content, content is form. [...] His writing is not *about* something;

generalització- (Cfr. Vico (1725) *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*).

it is *that something itself* (“Dante...”: 10). “They [Dante i Joyce] both saw how worn out and threadbare was the conventional language of cunning literary artificers, both rejected an approximation to a universal language” (“Dante...”: 11). Beckett argumenta que Joyce va saber reconèixer la importància de tractar les paraules com a quelcom més que mers símbols refinats, igual que Shakespeare, que utilitzava paraules repulsives per expressar la corrupció. De la mateixa manera, Dante preferia la brusquedat “bàrbara” de la llengua vulgar a la “suau elegància” d’un sofisticat però menys immediat llatí. Així, tant Dante com Joyce van compondre un llenguatge sintètic afavorint la particularitat i la concreció (Harvey, 1970: 403).

El nucli de l’argumentació rau en la distinció entre el regne de les idees i el de la poesia i com els dos troben la seva expressió en el llenguatge. Aquest debat estarà present en les tres obres crítiques més reconegudes de Beckett segons Gontarski⁴¹: “Dante...”, els diàlegs amb Georges Duthuit i *Proust*⁴².

⁴¹ Gontarski, un dels crítics beckettians més eminents, va ser un dels primers en realitzar aquesta selecció (Gontarski, 2008: 10)

⁴² *Proust* sempre es va publicar separatament dels seus escrits crítics primerencs, editats per primer cop gràcies a Ruby Cohn l’any 1983 sota el títol *Disjecta*. Beckett va triar el títol que va extreure de les *Metamorfosis* d’Ovidi (llibre vi). La idea dels *disjecta membra*, o “membres dispersos”, suggereix que per a ell aquests escrits no eren més que intents fragmentaris, de poc valor, que va acceptar publicar amb reticència “per a profit dels estudiosos”. Ruby Cohn discrepa respecte la opinió de Beckett sobre

III.4. LA BIBLIOTECA DE BECKETT.

LES MARGINALIA D' A LA RECERCA

“The greatest part of a writer’s time is spent in reading in order to write.

A man will turn over half a library to make a book”⁴³

Samuel Johnson

Samuel Johnson, un dels autors més admirats per Beckett, declarava que si un escriptor llegeix per poder escriure, els llibres que alimenten aquest vincle creatiu són tot sovint la clau que pot desvelar alguns dels enigmes dels textos. Aquest fet encara resulta més evident si els llibres personals de l'autor mantenen les empremtes de la lectura que mostren el diàleg entre el lector-escriptor.

La biblioteca de Beckett resta igual que com estava en el moment de la seva mort, l'any 1989, al seu apartament del Boulevard St. Jacques, a París. Només un nombre relativament petit de volums havia estat separat

els seus treballs crítics i afirma que aquestes obres “menors” “reuneixen una estètica”, tenen molt a dir sobre l'obra més celebrada de Samuel Beckett i són representatives de l'estètica emergent de Beckett (pròleg Gontarski a Proust y otros ensayos, p. 9 / COHN)

⁴³ Boswell, James, (1791) *The Life of Samuel Johnson*, vol I., Londres, Henry Baldwin, p. 476.

del conjunt. Poc abans de la seva mort, Beckett va demanar al seu amic i biògraf James Knowlson que integrés els exemplars que podien tenir un interès acadèmic a la Beckett International Foundation's Collection de la Universitat de Reading⁴⁴. A partir d'aquest moment, van poder ser consultables per primer cop els seus llibres de Hölderlin, Dante o Proust. Anys enrere Beckett ja havia començat a regalar part de la seva biblioteca als seus amics, com la seva nombrosa col·lecció del llibres d'art que va donar al pintor Avigdor Arikha i a la seva dona, Anne Atik.

En aquest sentit, el treball de Dirk Van Hulle i Mark Nixon *Samuel Beckett's Library* (2013) resulta de gran rellevància perquè examina críticament les notes de lectura -o *marginalia*- que contenen els set-cents llibres restants de la biblioteca privada de Beckett a París. Aquest estudi, de gran envergadura, resulta essencial per als estudis beckettians ja que fins ara aquesta informació era inassequible. El fet de tenir a l'abast les inscripcions, dibuixos i notes manuscrites als llibres que van ser de la seva propietat permet posar-les en context amb els llibres de la seva col·lecció que es troben a l'arxiu Beckett, a la Universitat de Reading, així com amb els manuscrits de les seves obres -consultables al mateix arxiu-

⁴⁴ L'arxiu Beckett de Reading es troba a la Special Collections Services de la Universitat de Reading i pertany a la Beckett International Foundation's Collection.

i que permeten examinar com Beckett absorbia i “traduïa” les seves lectures per generar la seva pròpia escriptura. Com afirma Jean-Michel Rabaté en una crítica al llibre, a partir d'aquestes referències, es pot tenir accés a la seva biblioteca, extensiva i poliglota, però també a la seva memòria cultural.

Mentre Beckett escrivia l'assaig *Proust*, la lectura era un tema recurrent en la seva correspondència. El 25 d'agost de 1930, Beckett li deia al seu amic íntim Thomas MacGreevy que tenia la intenció de llegir els *Aforismes sobre la saviesa de la vida* de Schopenhauer, ja que Proust els admirava “for its originality and guarantee of wide reading - transformed” (*LSB I*, 43). Beckett considerava que llegir el que Proust havia llegit formava part de la seva tasca com a assagista i crític (Van Hulle, 2013: 13). Per aquest motiu, va prestar una atenció especial al capítol sobre música a *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) de Schopenhauer ja que Proust l'havia llegit per, després, crear tot un univers musical. A la mateixa carta, Beckett parafraseja un passatge sobre el fet de rellegir a *El temps retrobat*: “A noble bitch observes to the Duchesse de Guermantes: «Relisez ce que S. dit sur la Musique.» Duchesse snarls & sneers: “Relisez! Relisez! Ça alors, c'est trop fort!””, because she has the snobbism of ignorance” (*LSB I*, 43).

Per redactar l'assaig *Proust* (1931), Beckett havia estudiat les obres crítiques que s'havien publicat sobre Marcel Proust, encara poc nombroses. Segons Van Hulle i Nixon, la biblioteca de París encara conté el llibre -sense marques- de Léon Pierre-Quint⁴⁵, *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre* (rev. ed. 1928). Encara que l'edició del seu volum de Robert Curtius⁴⁶, *Marcel Proust* (1952), és més de vint anys posterior a l'escriptura de *Proust*, Beckett havia llegit amb tota seguretat aquest treball en alemany o en la traducció francesa d'Armand Pierhal (1928), ja que els dos autors assenyalen les nombroses metàfores botàniques que va utilitzar Proust a la seva obra magna. Un dels capítols de l'estudi de Curtius porta el títol "Die menschliche Flora" ("La flora humana") i el vincle amb Schopenhauer pot quedar esbossat a partir del capítol "Wille" (Curtius, 1972: 70); així i tot, Beckett criticarà el treball de Curtius⁴⁷ (Van Hulle, 2013: 68). El món proustià va seguir estant present a la seva biblioteca després de la guerra: des de l'edició en tres volums de la Pléiade d' *A la recerca* (1954) fins a *The Proust Screenplay* (1977) de Harold

⁴⁵ Léon Pierre-Quint (1928): *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, París, Le Sagittaire. Aquest volum de Pierre-Quint, amic personal de Proust, es troba a la biblioteca de Beckett de París.

⁴⁶ Curtius, Ernst Robert (1952): *Marcel Proust*, Frankfurt a.M., Suhrkamp. Aquest volum també es troba a la biblioteca de Beckett a París.

⁴⁷ Més endavant, Beckett també va criticar el resultat del seu assaig sobre Proust. Deirdre Bair, autora de la primera biografia de Beckett, va descobrir un exemplar de *Proust* amb el següent comentari manuscrit per l'autor: "I have written my book in a cheap flashy philosophical jargon" (Bair, 1990: 115, n.56).

Pinter, escrit en col·laboració amb Joseph Losey i Barbara Bray. El 23 de febrer de 1955, Beckett va escriure a Pamela Mitchel: “The thing I always felt most, best, in Proust was his anxiety in the cab (Last volume) on his way home from the party. Often feel like that now, in all due humility, no, unhumblly. And sometimes I think I shall dribble on to 80” (citat a Knowlson, 1996: 405). No obstant això, la seva lectura intensiva d’ *A la recerca* va ser els anys 1929-30.

Per escriure Proust, Beckett va llegir “l’abominable edició de la Nouvelle Revue Française” -com ho declara a la nota liminar de l’assaig *Proust*⁴⁸- en setze volums d’ *A la recerca du temps perdu*, “achevé d’imprimer” el 1927-28. Quinze dels setze volums que van ser propietat de Beckett van ser donats a la Beckett International Foundation i es conserven a l’arxiu Beckett de Reading -l’exemplar perdut és el volum 3, que correspon a la primera part de *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*-. Els exemplars estan subratllats i molt anotats als marges, fet que, com mostrarem, ha permès estudiar i demostrar l’interès específic de Beckett en certs temes i autors d’una manera molt clara.

⁴⁸ En el preàmbul fa referència a aquesta edició de setze volums de Gallimard: “[...] The references are to the abominable edition of the *Nouvelle Revue Française*, in sixteen volumes” (*Proust*, “Foreword”).

L'element biogràfic que podem trobar en la seva experiència lectora queda il·lustrada per l'única data mencionada en les notes del seu exemplar d' *A la recerca*. Al volum 4, pàgina 99, Proust descriu els complexos sentiments de separació del narrador, presentats com una forma de mort, quan el vell jo (“l'ancien moi”) queda reemplaçat per un jo diferent⁴⁹. Les marginalia corresponents al paràgraf és un exemple d'identificació directa: “Mail Boat - Aug 1928”. L'agost de 1928, Beckett havia agafat el vaixell a Dublín, deixant la seva família per anar a veure la seva cosina Peggy Sinclair a Kassel, Alemanya⁵⁰.

La cronologia de la lectura de Proust per part de Beckett està molt ben documentada a partir de la publicació de les seves cartes⁵¹. L'estiu de 1929 Beckett va començar a llegir el primer volum d' *A la recerca*. Un any més tard, el juny de 1930, Richard Aldington va proposar a Beckett com a candidat per escriure un assaig sobre Proust a l'editorial Chatto and Windus. Mentre estava llegint l'obra de Proust, també llegia *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer. L'agost de 1930, Beckett va

⁴⁹ “ce serait donc une vraie mort de nous-même, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent et jusqu'à l'amour duquel ne peuvent s'élever les parties de l'ancien moi condamnées à mourir” (Proust, 1928: 4.99). Volum consultable a l'arxiu Beckett de la Universitat de Reading.

⁵⁰ Cfr. Knowlson, 1996: 82.

⁵¹ Resulten d'especial interès per a aquesta qüestió les cartes dirigides a Thomas MacGreevy corresponents als anys 1929-31, publicades al primer volum de *The Letters of Samuel Beckett, 1929-1940* (2009).

mencionar a Thomas MacGreevy que estava acabant de rellegir *A la recerca* (carta 5 agost, 1930) i el 25 d'aquest mes va començar a escriure l'assaig que acabaria tres setmanes més tard, el 17 de setembre, data en què el va enviar a l'editorial londinenca.

Respecte les anotacions als marges, es poden considerar algunes qüestions d'interès. En la primera meitat del primer volum -la primera part de *Du Côté de chez Swann*- no hi ha comentaris als marges; només correccions d'errors textuais, com una "d" per una "p" (Proust 1928: 1.51). En alguna ocasió qüestiona elements lingüístics, com l'elecció d'algun mot, al suggerir en un marge que a "Même à Paris... je sais une fenêtre", hauria de dir "je connais une fenêtre" (Proust 19228: 1.99). També introdueix faltes i escriu que "un pétale de rose" hauria de ser "une pétale" (Proust 19228: 1.78-79). Encara que va seguir anotant alguns errors més endavant, aquests comentaris van desapareixent. Resulta del tot evident que no estava satisfet amb l'edició. De "l'abominable edició" comenta en el seu assaig "an edition that cannot be said to have transmitted the writings of Proust, but to have betrayed a tendency in that direction".

Beckett utilitza diferents marques en les diferents lectures. Malgrat que sigui difícil reconèixer la cronologia de les marques, sembla que en una primera lectura les anotacions estiguin fetes en llapis i en les subsegüents lectures els comentaris siguin en tinta.

Una de les qüestions bàsiques que apareixerà constantment a l'obra de Beckett ja queda patent l'interès que mostra en la lectura sobre la borrosa separació entre subjecte i objecte. En el primer volum, estan marcats diversos passatges que tematitzen l'acte de la lectura (Cfr. cap. I de Van Hulle, 2009). Quan l'àvia li demana al narrador que surti fora per tal que jugui i li toqui l'aire, aquest agafa el llibre i continua llegint al jardí. Llavors comença a descriure la seva experiència de lectura, començant per la imatge d'una zona d'evaporació com a metàfora de la manera en què la seva consciència prevenia el contacte entre subjecte i objecte:

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je la voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation (Proust 1928: I.124).

A l'assaig *Proust*, Beckett va comentar la descripció posterior d'aquesta “pantalla” desplegada per la seva consciència:

Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre (Proust 1928: I, 124).

A més de la frase subratllada per Beckett, hi ha una anotació al marge sobre aquest paràgraf: “emersive tendency / to be replaced by an immersive necessity”. Beckett va “apropriar-se” de la imatge de la zona d'evaporació⁵², que va incorporar a *Dream of Fair to Middling Women*, a Belacqua i Alba, concretament a “expression of themselves at odds”: “the profound antagonism latent in the neutral space that between victims of real needs is as irreducible as the zone of evaporation between damp and incandescence”⁵³ (*DFMW*, 191-91). En aquest primer volum, Beckett continua enfatitzant el moviment “du dedans au dehors” a les pàgines següents (p. 125 i 126), però també percep certa ingenuïtat. A la

⁵² L'expressió “zona d'evaporació” apareix també en els apunts que Rachel Burrows va prendre a les classes de Beckett al Trinity College i en la col·laboració en una traducció d'un llibre de Georges Duthuit, *The Fauvist Painters* (Van Hulle, 2013: 233).

⁵³ Més endavant, explicita l'apropiació: “We stole that one. Guess where.”

pàgina 128 escriu “same naive movement” junt al passatge en el qual el narrador parla de la possibilitat de visitar la regió descrita en una novel·la.

Més endavant continua marcant passatges relacionats amb la lectura, com el fragment en el qual el narrador explica com reconeix algunes característiques de l'escriptura de Bergotte, que afegeixen intensitat a certes expressions, de manera que els particulars esdevenen universals: “un morceau particulier” esdevé un “morceau idéal” (Proust 1928: I, 139). A la pàgina següent subratlla les paraules “imatge” i “metàfora”:

Chaque fois qu'il [Bergotte] parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée... il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi, ... j'aurais voulu posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses (Proust 1928: I, 140).

A part de les paraules subratllades, Beckett sembla haver-se sorprès pel verb “exploser”. En les cartes a Thomas MacGreevy, Beckett escrivia sobre la seva ambivalència en relació a *A la recerca*; però mentre expressava els seus dubtes sobre el que estava llegint, absorbia i assimilava vocabulari proustià, que després utilitzava. Quan Proust explica com les imatges de Bergotte causen una “explosió” de bellesa,

Beckett apunta que algunes de les metàfores de Proust tenen el mateix efecte explosiu:

There are incomparable things... and then passages that are offensively fastidious, artificial and almost dishonest. It is hard to know what to think about them. He is so absolutely the master of his own form that he becomes its slave as often as not. Some of his metaphors light up a whole page like a bright explosion, and others seem ground out in the dullest desperation" (*LSB II*).

Un exemple del segon tipus de metàfora és l'opinió del narrador sobre el seu treball com un mirall d'augment que donaria als seus lectors les eines per "llegir-se a si mateixos", passatge junt al qual Beckett escriu "Balls" (Proust 1928: 16.240). No obstant això, en el darrer volum també hi ha marginalia de color blau, mostrant metàfores i passatges que apreciava profundament, especialment aspectes de la poètica en procés del narrador, presentats com el revelat intel·lectual de negatius fotogràfics d'experiència (Proust 1928: 16.48). Les anotacions diuen: "Negatives of experience / developed by intelligence" (Proust 1928: 16.46). Com a futur escriptor, Beckett estava molt interessat en les reflexions de Proust sobre el talent: "Le talent d'un gran écrivain... n'est qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence, imposé à tout le reste" (Proust, 1928: 16.41). Respecte a l'evolució posterior de Beckett com a autor bilingüe, resulta de summe interès que marqués dues vegades el

passatge sobre la tasca de l'escriptor, que hauria de ser la de traductor: "Pour exprimer ces impressions pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans les sens courant à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur (Proust, 1928: 16.41).

Més tard Beckett va llegir el llibre d'Albert Feuillerat *Comment Proust a composé son roman* (1934), sobre el qual va redactar una ressenya titulada "Proust in pieces" publicada a *The Spectator* el 23 de juny de 1934⁵⁴ (Van Hulle, 2009: 71-72). Tant si Beckett coneixia o no que Proust va començar escrivint les parts primera i última, i que poc a poc va anar completant les parts intermèdies de la seva obra magna, Beckett va establir una connexió entre aquestes dues parts -inicial i final- d' *A la recerca* en el seu assaig. Al darrer volum, Beckett va escriure en llapis les paraules "Indirect perception" junt al rellevant passatge sobre la poètica de la metàfora proustiana:

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport... et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style..., il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (Proust, 1928: 16, 40).

⁵⁴ Cfr. SBT/A, After Beckett, p. 471: "Fragmentation in "Proust in pieces" (1934)"

Al primer volum també va escriure en tinta: “indirect -& consequently in[tegral]- apprehension of reality -frequent motif” (Proust, 1928: 1, 123), al costat de la descripció de la cambra del narrador, concretament la “obscure fraîcheur de ma chambre”, que és en si mateix una manera indirecta de presentar l’habitació com una cambra fosca en la qual la intel·ligència pot desenvolupar “the negatives of experience” (Van Hulle, 2013: 72). Si l’experiència de viure implica sortir de casa i gaudir del sol, per al narrador la blanca llum solar encega i ho anivella tot. El jove narrador és capaç de copsar-ho negativament al veure la violenta llum a través de la finestra. Només des de la foscor de l’interior de la seva habitació podrà copsar la contingència dels objectes que estan al seu voltant i de la lectura, que esdevindrà més real que la vida exterior del joc infantil.

Beckett repassa els moments de memòria involuntària, que va anotar en tinta com a “revelations”, començant amb la “Rev. I”, la de la magdalena (Proust, 1928: 1, 69). Al seu assaig *Proust*, fa un recompte del que anomena “the list of fetishes” (*Proust*, 36). Després de la “Rev. 6” del volum 8 (Proust, 1928: 8, 166), en la qual el narrador s’inclina per desbotonar-se les botes durant la seva segona visita al Grand Hotel de

Balbec en la secció les “Intermittences du coeur”, la següent no arribarà fins al darrer volum, quan apareix una ràpida seqüència de diverses escenes de memòria involuntària: “Rev. 7” -les llambordes desiguals del pati dels Guermantes- (Proust, 1928: 16, 7); “Rev. 8” -el soroll de la cullareta al plat- (Proust, 1928: 16, 9); “Rev. 9” -el tacte del tovalló emmidonat- (Proust, 1928: 16, 10); i “Rev. 10” - el soroll de l’aigua de les canonades- (Proust, 1928: 16, 18). Beckett anomena aquesta ràpida seqüència un “bombardeig” (“bombardment”) (Proust, 1928: 16, 18) de *records involuntaris*, i després marca la “Rev. 11” -*François le Champi* de George Sand- (Proust, 1928: 16, 30). En relació al llibre de George Sand, Beckett va marcar el passatge sobre el vincle entre un llibre particular i la corresponent “versió” individual el primer cop que es va llegir:

Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu’il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors; si je reprends dans la bibliothèque *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place (Proust, 1928: 16, 34).

A jutjar per les marginalia, el passatge va recordar a Beckett la “union of / subject]. & object]. / (Baudelaire.)” (Proust, 1928: 16, 34) o, com va escriure a l’assaig *Proust*: “he understands the meaning of Baudelaire’s definition of reality as «the adequate union of subject and object», and

more clearly than ever the grotesque fallacy of a realistic art” (*Proust*, 76). A la mateixa pàgina (*Proust*, 1928: 16, 34), Proust menciona el tipus de literatura anomenada “realista” però que, segons ell, és la que més s’aparta de la realitat. Beckett es sorprèn de què fos “la littérature qui se contente de «décimer les choses»”. Al marge escriu la correcció “décrire!?” (seguida d’una exclamació i una interrogació). Segons Proust, la realitat tractada pels realistes no és més que residus de l’experiència - “déchet de l’expérience” (*Proust*, 1928: 16, 40)-. Aquí la nota al marge pot funcionar com a zona de transició entre la lectura i l’escriptura: Beckett va traduir “déchet” per “waste product”, però va transformar-ho en un aconseguit passatge al seu assaig *Proust*:

[Proust’s] contempt for the literature that “describes”, for the realists and naturalists worshipping the offal of experience, prostrate before the epidermis and the swift epilepsy, and content to transcribe the surface, the façade, behind which the Idea is prisoner. Whereas the Proustian procedure is that of Apollo flaying the Marsyas and capturing without sentiment the essence, the Phrygian waters (*Proust*, 78).

En aquest punt del text, Beckett escriu la citació d’un llibre que havia comprat quan era estudiant d’italià a Dublín, *Storia della Letteratura Italiana*, en el qual Francesco de Sanctis observa en relació a la *Divina*

Comèdia de Dante: “Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla”⁵⁵.

A *Le Temps retrouvé*, al destacat passatge sobre la metàfora, la frase sobre la literatura realista es repeteix quasi literalment, però aquest cop amb el verb “décrire” en comptes de “décimer”: “La littérature qui se contente de «décrire les choses», de donner un miserable relevé de leurs lignes et de leur surface est malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité” (Proust, 1928: 16, 40). Aquesta repetició s’observa també a la carta de Beckett dirigida a MacGreevy:

He [Proust] has every kind of subtle equilibrium, charming trembling equilibrium and then suddenly a stasis, the arms and the balance wedged in a perfect horizontal line, more heavily symmetrical than Macaulay at his worst, with primos and secundos echoing to each complacently and reechoing... And to think that I have to contemplate him at stool for 16 volumes ([estiu 1929], *LSB*, 11-12).

Un exemple d’aquestes duplicacions és la paraula “névralgie”, present al Carnet 2⁵⁶, i que apareix a *La presonera*: “Pour Franck / Ce n’est pas un

⁵⁵ Sanctis, Francesco de (1925): *Storia della Letteratura Italiana*, 2 vols., nova ed. Benedetto Croce, Bari, Gius. Laterza & Figli. Citat a Van Hulle, 2013: 73). El novembre de 1956 Richard Roud va preguntar a Beckett sobre l’origen d’aquesta citació i el 28 d’aquell mateix mes, Beckett va contestar-li que probablement era de Francesco de Sanctis (*LSB II*, 677).

⁵⁶ Els “carnets”, quatre petits quaderns dipositats a la Biblioteca Nacional de França, són el millor testimoni del lent inici i desenvolupament de la gran obra de Proust. Aquests carnets van acompanyar a

motif qui reprend, c'est une névralgie qui recommence" (Proust, 1993 (ed. per N. Mauriac): 588; citat a Van Hulle, 2013: 233). Proust va utilitzar aquesta idea tant a l'evocació de *Tristan und Isolde* com a la del Septet. A l'escena de *Tristan und Isolde*, el narrador recorda alguns temes de la música de Wagner, que són "si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie" (Proust, 1928: II, 217); a l'escena del septet, el narrador queda fascinat per una frase musical, "presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était d'un thème ou d'une névralgie" (Proust, 1928: 12, 78). Beckett va subratllar la paraula "névralgie" als dos passatges, apuntant, així, el "primo" i el "secundo", com els anomena a la carta a MacGreevy ([estiu 1929], *LSB*, 11-12). A l'inici de l'escena del septet, va indicar també els números de pàgina de les correlatives escenes musicals al marge inferior: "62-85 / cf. Prisonnière I.215-221" (Proust, 1928: 12, 62).

Aquest és un exemple concret que Beckett va poder tenir en ment quan va desaprovar la "theory of *Correspondances*, that trusty standby of all

Proust en la creació d'*A la recerca* de 1908 a 1918 i contenen notes preparatòries i complementàries a la novel·la en el seu conjunt. Les editores, Florence Callu i Antoine Compagnon, aporten una transcripció completa i anotada.

Romantics from Hoffmann to Proust” a la ressenya “Schwabenstreich” que va publicar al *Spectator* el 23 de març de 1934 (*Disjecta*, 62). Així i tot, a la crítica que va escriure per a la mateixa publicació el mes següent, va defensar a Proust contra els intents de Feuillerat d’accentuar la uniformitat i la cohesió, el “stock-in-trade exactly of the naturalism that Proust abominated” (*Disjecta*, 64), assenyalant, en canvi, la “uncontrollable agency of unconscious memory”, la “full complexity” de les “clues and blind alleys” de l’obra, i la manera com Proust distribuïa el material en comptagotes (“in dribs and drabs”) (*Disjecta*, 65). A partir del seu estudi sobre el procés d’escriptura de Proust, Feuillerat presentava un Proust que no encaixava amb la idea que tenia Beckett d’*A la recerca*. Com apunta Van Hulle, Beckett llegia Proust “en comptagotes”, aplicant, així, la noció de *contresens* de Proust per al seu propi treball (Van Hulle, 2013: 233).

En aquest sentit, cal emfatitzar el paper formador de la lectura. La modernitat de l’estètica proustiana es fonamenta en la funció creadora de la lectura, com s’afirma a les “Conclusions” de *Contre Saint-Beuve*: “Les beaux livres son écrits dans une sorte de l’ange étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais, dans les beaux livres, tous les contresens

qu'on fait sont beaux" (Proust 1979: 361). L'episodi de la lectura d'*Albertine disparue* evidencia dos elements importants que constitueixen dos des pilars essencials en què es bases les reflexions estètiques modernes sobre l'art de Proust i que Beckett va desenvolupar. Per una banda, al jutjar la seva pròpia producció literària des del punt de vista d'un lector, el narrador expressa la idea que la personalitat artística i la crítica coexisteixen a l'acte de la creació literària. Per una altra banda, al conferir a la lectura l'estatut d'activitat independent que produeix la bellesa i el valor d'un text, l'hi investeix poders creadors que són la creació mateixa. Així, les dues activitats, l'escriptura i la lectura, fan que la funció artística i la crítica siguin inseparables. Antoine Compagnon considera que la modernitat de Proust resideix justament en aquest fet (Compagnon, 1989: 16) i entén per modern el signe del "caràcter profètic" de l'obra de Proust, trobant la raó d'aquest caràcter justament en l'aspecte crític de la seva obra, gràcies al qual aquesta mai queda superada.

A *Proust*, Beckett encunya la frase "the plagiarism of oneself" (*Proust*, 33) en relació a l'Hàbit. Beckett va comprendre que, en termes de tècnica narrativa, la repetició textual creava un efecte similar al que produeix l'Hàbit a la vida real, seguint el lema de Proust: "les vrais paradis sont les

paradis qu'on a perdus” (Proust, 1928: 16, 103). Segons Van Hulle, aplicat al text de Proust, gràcies a la repetició “autoplagiària” del mot “névralgie”, Beckett va experimentar l'equivalent textual de la memòria involuntària i el seu reconeixement radica en el fet d'adoptar la paraula en el seu propi assaig en relació a la quasi religiosa experiència de “salvació” (Van Hulle, 2013: 74):

This accidental and fugitive salvation in the midst of life may supervene when the action of involuntary memory is stimulated by the negligence or agony of Habit, and under no other circumstances, nor necessarily then. Proust has adopted this mystic experience as the Leitmotiv of his composition. It recurs, like the red phrase of the Vinteuil Septuor, a neuralgia rather than a theme (*Proust*, 35).

Així, conclou Beckett, “the germ of the Proustian solution is contained in the statement of the problem itself. The source and point of departure of this «sacred action», the elements of communion, are provided by the physical world, by some immediate and fortuitous act of perception” (*Proust*, 36). La formulació d'aquesta percepció, amb l'encertat ús del qualificatiu “fortuït”, ja està present a la llarga nota al marge a la pàgina 300 del volum primer: “Purely musical impression, independent of memory. Compare with the experience of «un peau de temps à l'état pur», released [for] P[roust]. / by fortuitous encounter with certain

objects, at [times] when conscious memory is entirely obliterated” (Proust, 1928: I, 300).

Malgrat que en alguns aspectes citats Beckett era crític respecte a la memòria involuntària proustiana, les epifanies joyceanes i els moments de ser (“moments of Being”) woolfians, l’obra proustiana el va influir molt més del que s’ha afirmat fins el moment. Quan va rellegir els dos volums de *Le Temps retrouvé* el desembre de 1932, no li va agradar tant el primer volum -fins al punt que el considerava “pure Balzac” (Van Hulle, 2013: 74), però el segon volum (volum 16 de la NRF, especialment les cent primeres pàgines) el contemplava “as great a piece of sustained writing as anything to be found anywhere” (carta 5 desembre 1932, *LSB*, 145).

A la seva introducció a *Sésame et les Lys* (Cfr. Cap. I de Van Hulle, 2013) de Ruskin, publicada posteriorment com a llibre independent amb el títol *Sobre la lectura*, Proust argumenta que un text només pot oferir un impuls, una incitació, i que la lectura esdevé perillosa quan no incita a crear, sinó que serveix com a substitut de la vida espiritual del lector esdevenint una conclusió: “Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et

limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations »⁵⁷ (Ruskin, 1906: 32). Així, Proust distingeix entre dos tipus de lectors: “l'érudit” i “le lettré”. El primer no busca el contingut de veritat del text, sinó les proves als índexs per mostrar el seu coneixement mitjançant l'esnobisme. L'actitud del segon, en canvi, es caracteritza per una reverència fetitxista pels llibres. Sembla que Beckett no compartia cap de les dues categories.

III.5. PROUST. CONTEXTUALITZACIÓ

Dos anys després de l'assaig sobre Joyce, Beckett va escriure *Proust*⁵⁸, la seva principal aportació a la crítica literària. Per escriure la monografia *Proust* va llegir *A la recerca del temps perdut*, de Marcel Proust (1871-1922), dues vegades durant l'estiu de 1930 en l'“abominable” edició de la Nouvelle Revue Française. Els setze volums que conformen la novel·la

⁵⁷ Proust, Marcel (1906), “Sur la lecture. Préface du traducteur Ruskin”, dins Ruskin, John, *Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines* (3e édition), Paris, Mercure de France (traducció, notes i prefaci de Marcel Proust).

⁵⁸ En aquest treball utilitzarem la primera edició original de *Proust*, publicada a Chatto and Windus, Londres, 1931. Existeixen diverses versions al castellà traduïdes per Bienvenido Álvarez (Ed. Nostromo, 1975; *Proust* -ed. bilingüe-, Eds. Península / Ed. 62, 1989), Marcela Fuentealba (*Proust y otros ensayos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008) i, darrerament, Juan de Sola (*Proust y Tres diálogos con Georges Duthuit*, Barcelona, Ed. Tusquets Marginales, 2013).

completa de Proust van ser publicats de 1913 a 1927, els tres darrers pòstumament. Beckett va treballar enterament amb l'edició original francesa. A l'assaig, ell mateix va traduir a l'anglès les citacions que va emprar de l'obra francesa, sense consultar la traducció a l'anglès d'Scott Moncrieff, traducció de la qual ja estaven disponibles els primers quatre volums des de 1924 i els darrers a partir de 1927.

Beckett va redactar *Proust* l'estiu de 1930. Va ser un encàrrec⁵⁹ -gràcies a la intermediació de Thomas MacGreevy⁶⁰, Charles Prentice⁶¹ i Richard Aldington⁶²- que es va publicar a l'editorial londinenca Chatto & Windus⁶³ el 5 de març de 1931 dins la col·lecció The Dolphin Books. Entre els títols de la mateixa col·lecció s'inclouen *Vulgarity in Literature*, d'Aldous Huxley; *Euripides' Alcestis*, de Richard Aldington; o *Thomas Stearns Eliot*, un estudi de Thomas MacGreevy. Aquesta era una col·lecció veritablement generalista dirigida a un públic molt educat, pero

⁵⁹ Encara que l'assaig va ser un encàrrec, Beckett mai va tenir la certesa que el text fos finalment admès i, per tant, publicat.

⁶⁰ Amic íntim de Beckett, a qui va substituir en el seu càrrec al'ENS. Gràcies a MacGreevy el jove Beckett, acabat d'arribar a París, va entrar en els cercles intel·lectuals avantguardistes i, particularment, en l'entorn íntim de Joyce. Beckett i MacGreevy an mantenir l'amistat -i una àmplia correspondència- durant dècades.

⁶¹ Editor de la reconeguda editorial Chatto & Windus, Londres.

⁶² Poeta i amic de Beckett a París arrel del concurs de poesia de l'editorial avantguardista Hours Press, del qual va ser jutge junt amb la creadora i directora de l'editorial, Nancy Cunard. L'editorial va atorgar el primer premi a Beckett pel poema "Whoroscope", aconseguint, així, la seva primera publicació.

⁶³ Posteriorment va ser reimprès per Grove Press el 1957 i reeditat per John Calder el 1965. A Espanya l'assaig *Proust* va ser publicat per primer cop a l'editorial Nostromo, Madrid, l'any 1975 i traduït per Bienvenido Álvarez.

ampli. Beckett no va escriure l'assaig seguint aquest perfil i, possiblement per aquest motiu, la recepció de *Proust* va ser desigual. Quan l'any 1931 va publicar *Proust* en anglès, Beckett havia publicat poesia, crítica, relats i una novel·la. *Whoroscope* (1930) i la col·lecció de poemes *Echo's Bones* (1935) van passar desapercebuts, però *Proust, More Pricks Than Kicks* (1934) i *Murphy* (1938) van ser ressenyats per prestigiosos crítics i poetes reconeguts. Com passarà fins a l'actualitat, el talent “refractari” (Grave & Federman, 1979: 1) del jove Beckett va suscitar respostes contradictòries. En un assaig dedicat gairebé per complet a *A la recerca del temps perdut*, Desmond MacCarthy Desmond va parlar dels comentaris excèntrics i sovint foscos de Beckett com “admirable...one of the best...on Proust” (*The Sunday Times*, 24 de maig 1931) i el *Times Literary Supplement* va veure “a great deal of subtle analysis packed into 72 pages” (*TLS* 2 abril 1931; reproduït a Graver, 1979: 1). En canvi, Bonamy Dobrée es va queixar d'un llenguatge i d'una prolixitat excessiva:

Mr.Beckett's little book on 'Proust' is a spirited piece of writing; but it is a good deal too 'clever,' and disfigured with pseudo-scientific jargon and philosophic snippets. He does not tell us so much about Proust as Mr. Wilson does, who would disagree with him when he says that Proust was in no way concerned with morals: for he is not so much concerned to probe the truth about Proust as to write sparkingly about him (*Spectator*, 18 abril 1931, pp. 641–2; reproduït a Graver, 1979: 41).

Aquests mateixos trets van portar al poeta F. S. Flint a confessar la seva incomprensió: “If we could understand this essay, we might be able to praise it” (*Criterion*, Juliol 1931, p. 792; reproduït a Graver, 1979: 42).

D'entre les crítiques de *Proust*, de caire molt divers, pràcticament totes estaven d'acord en una cosa: *Proust* parla de Beckett: “For Beckett has published obviously important work, and the *Proust* not only shows his talent at a formative stage but discusses what the important work is forbidden to discuss, namely ideas. It is the best introduction to Beckett, though not to Proust” (Frank Kermode a *Encounter*, juliol 1960, p. 73-76; reproduït a Graver, 1979: 221). Northrop Frye tindrà la mateixa opinió: “As a fiction writer Samuel Beckett derives from Proust and Joyce, and his essay on Proust is a good place to start from in examining his own work” (Northrop Frye a *Hudson Review*, tardor 1960, pp. 442-449; reproduït a Graver, 1979: 229).

Acabat de publicar l'assaig, en una carta a Thomas MacGreevy⁶⁴ es pot apreciar la dificultat que li va suposar a Beckett el procés de creació, així com la manca de satisfacció pel resultat, que va considerar un fracàs. A la

⁶⁴ Carta de l'onze de març de 1931 (*The Letters of Samuel Beckett, 1929-1940: 72*)

carta expressa com l'assaig li sembla massa abstracte i reconeix que revela aspectes de sí mateix en “a cheap flashy philosophical jargon⁶⁵”:

After reading your appreciation of the essay I know that it is worth more than I thought. I read the book through quickly and really wondered what I was talking about. It seemed like pale grey sandpaper, stab stab stab without any enchantment. It's too abstract because my head comes breaking every now & then through the epidermis for a breath of merely verbal enthusiasm. It has the plausibility of a pattern, a kind of flat syllogistic drift [...]: at its best a distorted steam-rolled equivalent of some aspect or confusion of myself (*The Letters of Samuel Beckett, 1929-1940*: 72).

Segons Harvey, en aquest assaig descobrim, un altre cop, la radical escissió entre una evocació de la realitat intuïtiva, discontinua, sensual i emocional, i el *continuum*⁶⁶ abstracte i lògic, construït per la raó conceptual (Harvey: 403). Tant Proust com el jove Beckett mostren dos formes diferents de coneixement, l'artístic i el científic, assignant un valor al primer i devaluant el segon. Aquest és un dels motius pels quals l'interès de Samuel Beckett per l'obra Marcel Proust va prendre forma en aquesta obra il·luminadora i primerenca, que no només ofereix una

⁶⁵ Segons Bair, Proust no va voler traduir mai *Proust* al francès perquè considerava que seria una acció pretenciosa i una falta de respecte al que ell considerava un dels dos genis del segle XX i aquest sentiment queda verificat per aquesta frase escrita per Beckett en un exemplar de *Proust* trobat en una llibreria de vell a Dublín: “I have written my book in a cheap flashy philosophical jargon” (Bair, 1978: 109).

⁶⁶ S'entén per *continuum* una sèrie contínua o una totalitat, cap part de la qual resulta perceptiblement diferent de les parts adjacents.

lúcida mirada a l'obra proustiana, sinó que també -podríem dir, bàsicament- projecta llum sobre l'obra de l'autor irlandès. El Temps, sostingut per la memòria i l'hàbit, és l'eix que vertebra l'anàlisi que Beckett realitza a *A la recerca del temps perdut*. La memòria té un important paper, però no la memòria buscada, «voluntària», sinó la «involuntària», i la interrupció del costum desencadena revelacions com les suscitées per la magdalena submergida al te. El text ofereix pàgines sobre la soledat, la percepció del passat i del present, l'amistat, la mentida i la por, o sobre la vida com successió de paradisos denegats, idees que Beckett desenvoluparà en les seves obres posteriors.

Cal tenir en compte que el *Proust* de Beckett es basa no en la figura de Proust -comentadíssima en aquells anys-, sinó en una obra, *A la recerca del temps perdut*, plenament contemporània ja que només feia tres anys que s'havia publicat el darrer volum de l'obra mestra de l'escriptor francès. Per tant, Beckett disposava de molt poca distància temporal per analitzar una de les obres més influents en el segle XX. Malgrat que l'assaig es recolza en el treball de crítics coetanis -que podia consultar a la biblioteca

de l'École Normale- com Jacques Benoist-Méchin⁶⁷, Ernst Robert Curtius⁶⁸, Léon Pierre-Quint⁶⁹ i, particularment, en el pessimisme de Shopenhauer, segons Gontarski filtrat per l'assaig d'Arnaud Dandieu⁷⁰ de 1930 (Ackerley i Gontarski, 2006: 460), la seva visió de Proust va diferir molt respecte de la dels seus contemporanis.

Encara que el títol de l'assaig pugui portar a equívoc⁷¹, el *Proust* de Beckett no mostra ni la correspondència, ni el testimoni, ni la biografia de l'autor francès. Tampoc és crítica literària. L'assaig es desmarca voluntàriament de les principals corrents de la crítica proustiana del moment des d'una perspectiva francesa, però també de la que tindrà més importància i pes posteriorment, basada en l'anàlisi de les estructures enunciatives de la novel·la, de la seva organització narrativa, que s'iniciava en aquells anys, i que serà conduïda sistemàticament per Louis Martin-Chauffier⁷² i més tard traduïda i successivament per Marcel Muller⁷³, B. G. Rogers⁷⁴ i Gerard Genette⁷⁵ (Brun, 1984: 79). Segons

⁶⁷ Benoist-Méchin, Jacques "De la musique considérée par rapport aux opérations du langage dans l'oeuvre de Marcel Proust", *Intentions*, gener 1923; i *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Simon Kra, París, 1926.

⁶⁸ Curtius, Ernst Robert (1928): *Marcel Proust*, La Revue Nouvelle, París.

⁶⁹ Pierre-Quint, Léon (1925): *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, Ed. du Sagittaire Simon Kra, París.

⁷⁰ Dandieu, Arnaud (1930): *Marcel Proust: sa révélation psychologique*, Firmin-Didot, París.

⁷¹ En aquest cas, el títol vindria imposat per la línia editorial de la col·lecció The Dolphin Books, de Chatto & Windus.

⁷² Martin-Chauffier, Louis (1943): "Proust et le double je de quatre personnages", dins *Confluences*, Lió.

⁷³ Muller, Marcel (1965): *Les voix narratives dans "A la recherche du temps perdu"*, Droz, Ginebra.

Brun, Beckett aporta una lectura personal i un desenvolupament fenomenològic i metafísic que només s'utilitzarà en una crítica bastant posterior, com en els treballs de Lucette Mouline⁷⁶, Alain de Lattre⁷⁷ i Anne Henry⁷⁸ (Brun, 1984: 79-80).

En la seva anàlisi de l'univers proustià, Beckett veu la influència determinant de la filosofia romàntica alemanya, especialment a partir de Schopenhauer i en la relació entre subjecte i natura, sent aquesta objecte de coneixement (Brun, 1984: 80). La seva interpretació és deliberadament filosòfica. Per Beckett, seguir la demostració proustiana és reconstruir un recorregut interior i aquest recorregut comença pel final, per *El temps recobrat*. Un recorregut pels principals temes de l'assaig *Proust* demostraran que, a partir de la visió dual de l'escriptor Proust, l'autor francès va resultar decisiu per a la posterior obra de creació de Beckett.

⁷⁴ Rogers, B. G. (1965): *Proust's narrative techniques*, Droz, Ginebra.

⁷⁵ Genette, Gerard (1972): *Figures III*, Seuil, París.

⁷⁶ Mouline, Lucette (1981): *Roman de l'object*, José Corti, París.

⁷⁷ Lattre, Alain de (1978, 1981 i 1985): *La doctrine de la réalité chez Proust* (3 vols.), José Corti, París.

⁷⁸ Henry, Anne (1982): *Proust, théories pour une esthétique*, Klincksieck, París.

III.6. PROUST: UNA NOVA FORMA DE CREACIÓ

Beckett és un dels primers crítics que es mostra seduït pel nou postulat de Proust: oferir una realitat que no és intel·ligible d'una manera total i immediata, encara que aquesta sigui la qüestió que, precisament, va desconcertar als seus primers lectors. En general i fins el moment, l'obra literària es presentava com un tot comprensible. Es podia mostrar una “orfebreria oculta” (Albéres, 1971: 17), unes connexions i uns detalls que podien passar desapercebuts en una primera lectura, però, en tot cas, s'oferia una imatge coherent de la realitat i dels personatges en un món que no quedava sense explicació.

Segons Albéres, en Proust es percep no només una arquitectura diferent, sinó també una nova visió. Ja no es discuteix únicament la novetat de l'edifici narratiu, ans la natura mateixa de l'autopercepció, del punt de vista: l'ull del lector deixa d'ocupar un lloc privilegiat per veure desfilant davant de si un remolí d'imatges que ens donen la impressió de patir de miopia o presbícia, degut a visions preses des de massa a prop o des de massa lluny, que exigeixen al lector un esforç constant d'acomodació i d'identificació (Albéres, 1971: 17).

En aquesta nova arquitectura artística, Proust va impulsar que la novel·la no fos un relat ni una crònica, sinó el trajecte d'una aventura espiritual, intel·lectual o estètica: una epopeia íntima. Així, l'obra de creació ja no es planteja com una exposició o un relat, sinó com una recerca, un enigma (Albéres, 1971: 18-19).

A través de centenars d'instantànies i d'un desig d'estil evident, la monumental novel·la proustiana renuncia a seguir el fil conductor d'una sèrie d'"aventures" per exposar una sèrie d'autoreflexions pròpies de memòries o confessions mitjançant un desordre d'impressions caòtic. Tanmateix, no és un llibre de confessions ni de memòries: l'autor no refereix fets objectius o històrics notables, ni exposa els secrets de l'ànima del narrador. Aquest, es limita a evocar el món exterior que havia conegut –un determinat cercle social parisenc–, amb la peculiaritat que aquesta evocació surt filtrada a través de les imatges efímeres, il·lusòries i discutibles que s'havia forjat sobre aquest món. En aquesta evocació només es revela a si mateix en la mesura en què havia intentat comprendre el món que el rodejava. És la primera obra de creació que no es basa en una descripció de la "realitat" ni en l'exposició subjectiva de les intimitats d'una vida personal. A *A la recerca* Proust aporta una nova dimensió per reconstruir un món en contraposició a la construcció

tradicional, consistent en episodis rígidament encadenats encaminats cap a una intriga i un desenllaç. Aquesta nova perspectiva es construeix d'una manera inèdita: sota l'estat d'entreson i els desenvolupaments musicals. En aquest sentit, ja no es pot parlar de l'expressió d'una línia recta sobre una superfície plana, sinó d'una xarxa de moltes línies que se superposen i alternen, que s'agrupen o desagrupen formant laberints. Així, el lector es veu immers en un món en el qual vaga sense direcció, evidenciant la dislocació de la novel·la moderna, juntament amb Joyce i Kafka.

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me réveiller : «Je m'endors.» Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé (Proust, I: 3).

Així comença *A la recerca*. Ja a l'inici de la novel·la es mostra un desdibuixament de fronteres nítid, amb un narrador desorientat en una nit de records sense identificar i de somnis fragmentaris. Aquest subjecte

ja no es pot situar en un eix de coordenades d'espai i temps perquè ambdós paràmetres resulten il·lusoris. El narrador es troba en un estat entre el son i la vigília encara que no queda clar si està somiant el que descriu, llegint, pensant o somiant en la lectura que tenia entre mans abans de caure adormit. A aquest estat no s'hi arriba mitjançant la raó i Proust sembla voler desenvolupar en aquestes primeres línies – significatives respecte del que serà tota la novel·la- la sensació d'una manca total de domini de la situació. Malgrat que el narrador intenta orientar-se i situar-se en un marc espai-temporal, aquest se li nega. Només al despertar-se completament, la “raó” acudirà i li donarà la resposta, però el “jo profund” –tal com l'anomena Proust en múltiples ocasions i amb el qual experimentarà posteriorment certs moments privilegiats de veritat- haurà desaparegut.

A través d'aquest narrador anirà dibuixant-se la crònica de Combray i Balbec, però no es contarán els esdeveniments tal com van succeint, sinó que tot el material es va filtrant a través dels somnis d'un insomne: “Un 191èri qui dort tient en cercle 191èrie de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre” (Proust,

I: 5). Resulta difícil reconstruir la cronologia del narrador o esbrinar en quin moment de la seva vida passa aquesta escena: quan és un nen, quan és ja adult, a l'actualitat de l'acció? Després de llegir vint pàgines es comença a reorganitzar el caos dels records, que remet a una època passada. El narrador s'evoca en el passat al somiar en la seva infància. De fet, mai sabrem el nom del protagonista omnipresent, que parla en primera persona i que destil·la el món polièdric representat. No sabem el nom –en algun moment, indirectament, se sabrà que es diu Marcel-, ni l'edat, ni el seu aspecte físic⁷⁹. Malgrat que l'explicació dels centenars de personatges i dels espais que habiten en la novel·la i que veiem mitjançant els seus ulls és abundantíssima i detalladíssima, tenim molt poca informació sobre aquest subjecte –que en alguns moments sembla una ombra fantasmagòrica-, la qual cosa resulta especialment significativa.

A *A la recerca* ja no és el protagonista de la novel·la el que es troba situat en el món en el qual viu; és la visió del món “real” la que es veu sotmesa a les relacions entre el protagonista i el món. La “realitat” ja no constitueix el “fons del quadre”; ara és la consciència del personatge-

⁷⁹ Es pot deduir que al llarg de la novel·la el narrador és un nen, posteriorment un home d'uns trenta anys i a la matinée dels Guermentes pot tenir de cinquanta a seixanta anys.

narrador la que domina la novel·la i el món real no té més existència que la que es reflecteix a través de la seva consciència. En aquest sentit, és una novel·la “fenomenològica”, donant-se una inversió de papers entre l'home i el món.

El problema que planteja Proust no és el problema de la realitat –ni del somni–, sinó el problema de la representació de la realitat del subjecte: no es pot fer un retrat d'un subjecte sotmès a constants canvis en els seus “jos” consecutius i en la seva imatge. Proust va contra la classificació i la tipificació; només hi ha multitud d'imatges i representacions calidoscòpiques, constantment canviants, d'una “realitat” impossible de captar. L'art de Proust consisteix en avivar, contrarestar i sacsejar el calidoscopi. *A la recerca* és una obra interior on Marcel està perdut en un bosc d'imatges de les pròpies representacions que esdevé, com a la matinée dels Guermantes després de la guerra, una fantasmagoria.

Aquesta “representació 193èrie193r193193afia193” (Albéres, 1971: 96) implica un canvi radical en l'autoreconeixement del subjecte respecte de com s'havia donat fins llavors. Després de centenars de pàgines descrivint un ambient parisenc molt determinat, al final de la novel·la –concretament al capítol III d'*El temps recobrat*, que funciona com a epíleg–,

el narrador burgés casi no pot reconèixer tots aquells individus que havien conformat la societat en la qual s'havia inserit, tots aquells a qui havia conegut i admirat setze anys abans; és més, pràcticament no es reconeix a si mateix. El narrador ha envellit sense adonar-se'n. El moment d'entrada al pati dels Guermantes inicia aquest canvi de paradigma a partir de trepitjar una llamborda desigual. A partir d'aquest instant, el temps present i passat es fonen. Al llarg de les setanta pàgines següents Proust elabora una teoria estètica i metafísica sobre el temps, el coneixement de la "realitat" i la construcció del jo.

El malson arribarà quan entri al saló en una visió panoràmica a través d'una galeria de miralls deformats i que mostrarà personatges vells, descolorits, irreconeixibles, caricaturescos; simples mostatxos i barbes blanques que es mouen, gesticulen, parlotegen, com si estiguessin vius. Marcel no pot posar cap nom a cap cara, però tots el reconeixen i li parlen amb naturalitat; ell, en canvi, no pot dirigir la paraula al que semblen figures de cera⁸⁰. Aquest efecte exagerat i sardònic és molt prolongat. Resulta èpic i còmic, però destil·la un caràcter tràgic: és el retrat d'el fracàs i l'evidència de la finitud mitjançant un temps perdut.

⁸⁰ Pren per un dels seus amics al seu fill; no reconeix a Gilberte Swan. Inclús pensa que tots s'han disfressat.

[...] Este final de *El tiempo recobrado*, este último volumen de la obra va produciendo lenta y pesadamente un mundo obsesionante... Aunque más que un mundo diríamos un “problema del mundo”, pues aquí lo esencial es esa impresión constante que se siente de estar asistiendo a un encuentro entre fantasmas filmados a través de un objetivo desenfocado...

Acaso brote de esta impresión, más que una filosofía esencialista elemental sobre las diversas formas del tiempo, el arte fenomenológico de *En busca del tiempo perdido*: esa visión artística y novelesca de lo que pudiéramos llamar la “miopía temporal de los hombres. En la novela de corte proustiano ya no se trata de describir “la realidad” (¿qué realidad?), ni de narrar su vida, sino de estudiar los efectos de la miopía (y de nuestra miopía) en toda evocación de lo real y en toda autobiografía (Albéres, 1971: 98-99).

Com suggereix Albéres, els problemes de l'art són problemes de “visió”. En aquest sentit, allò “real” no depèn tant d'una realitat com del sistema focal variable amb què es pretén veure. Així és com el narrador comença a ser conscient de la seva finitud al mostrar-se el seu envelliment pel simple fet de no veure-hi clar: el seu sistema visual no funciona correctament. Aquesta situació el portarà a observar el temps passat com un fracàs, però, alhora, a experimentar la revelació del “temps retrobat”. El món ja no es divideix en un objecte d'observació i un subjecte que observa, sinó que l'experiència mostrarà un univers mòbil que intenta reproduir una sèrie de jos diferents que moren i s'alternen:

On était effrayé en pensant aux périodes qui avaient dû s'écouler avant que s'accomplît une pareille révolution dans la géologie d'un visage, et de voir quelles érosions s'étaient faites le long du nez, quelles énormes alluvions, au bord des joues, entouraient toute la figure de leurs masses opaques et réfractaires. J'avais bien considéré toujours notre individu à un moment donné du temps comme un polypier où l'oeil, organisme indépendant bien qu'associé, si une poussière passe, cligne sans que l'intelligence le commande; bien plus, où l'intestin, parasite enfoui, s'infecte sans que l'intelligence l'apprenne, mais aussi et pareillement pour l'âme, dans la durée de la vie, comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux comme ceux qui, à Combray, prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir. (Proust IV, 516).

A partir d'aquest zoom brutal, el narrador torna a Combray i poc escriure l'agonia-mort i renaixement de Marcel. El final del llibre remet al començament ja que sense aquesta experiència no pot començar a comprendre la seva memòria passada i les primeres línies de visió. Quan es recordava de Combray, només podia veure una “pantalla lluminosa retallada sobre un fons de tenebres imprecises”. Només més tard arriben les “il·luminacions”: l'episodi de la magdalena, els campanars de Martinville, la frase de Vinteuil, el terra de Venècia: ràfegues quasi místiques que suposen la reconquesta del seu passat i que desperten la consciència de si. Així i tot, aquests moments privilegiats només

apareixeran a partir de fets trivials i contingents, que acabaran mostrant-se com a rellevants.

Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés (Proust, IV: 446).

Seguint aquest procediment, Proust nega el temps purament exterior així com la possibilitat d'una representació objectiva del món. La memòria és incapaç de reproduir la sensació de la vida viscuda i només es pot substituir per imatges falsejades. En aquest sentit, Proust repudia art com a col·lecció de fotografies postals convencionals –amb què es basava la novel·la anterior a Proust. Per a Proust, com després reproduirà Beckett, només són clixés en contraposició a text que cal desxifrar.

III.7. Els temes de *Proust*

Microcosmos contra macrocosmos

La primera frase de l'assaig *Proust* s'inicia amb un epígraf: "E fango è il mondo" ["...I el món és fang"]. Beckett pren aquest vers del poema "A se stesso", de Leopardi, que ja suggereix, abans d'iniciar la lectura, un radical pessimisme i el caràcter il·lusori de la vida. Aquesta és la primera i, com apunta Harvey, potser l'última paraula sobre l'obra *A la recerca del temps perdut*, una paraula que evoca l'ubic fang -present a tota l'escriptura posterior de Beckett, com al món de Bom i Pim de *Comment c'est-* i que es pot traduir com una igualació -el fang que tot ho cobreix, que elimina qualsevol rastre d'identitat distintiva i que subratlla la uniformitat, és a dir, l'absència d'allò accidental i particular (Harvey, 1970: 404). Per una altra banda, una segona lectura, més prosaica, podria tenir relació amb l'amistat que mantenia amb Joyce durant aquesta època i l'especial gust pels jocs de paraules amb els quals els dos gaudien⁸¹.

⁸¹ Sembla que a Joyce li agradava específicament el joc de paraules de "è il mondo" i "è immondo". Podria ser, per tant, un gest de complicitat humorístic. Una de les dificultats interpretatives de l'obra beckettiana és, concretament, discernir entre la densitat i complexitat artística i filosòfica amb l'humor negre, elements que, per altra banda, en la seva obra s'han de contemplar conjuntament.

En tot cas, la noció de superfície i profunditat és recurrent a tot el treball. L'ésser físic que habita el món exterior es definit per Beckett com una “closca d'engrut i peltre” [“carapace of paste and pewter”] (*Proust*: 19). Però amagada a l'interior de la cuirassa exterior, en el que Proust anomena “gouffre interdit à nos sondes”, hi ha la perla que representa l'essència dels múltiples “jos” del subjecte, com es demostra a la segona visita a Balbec del narrador, un any després de la mort de l'àvia (p. 35). Tant per a Proust com per a Beckett, la comunicació amb un altre no és possible. L'amistat, un fenomen del món superficial que és limita a ser un expedient social, és “like the madness that holds a conversation with the furniture”. L'artista no tracta amb la superfície. S'adona que no hi ha comunicació perquè, simplement, no existeixen els vehicles de comunicació i, per tant, sap que l’“art is the apotheosis of solitude”. Per ell, l'únic possible desenvolupament espiritual rau en el sentit de la profunditat: “The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent. The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn into the core of the eddy” (*Proust*: 46-48). Són múltiples en Proust les imatges que parteixen d'un moviment exterior cap a una idea interior com “el centre del remolí”. Entre d'altres, “the heart of the cauliflower” o “the ideal core of the onion” (*Proust*: 16). Proust descriu la superfície,

l'epidermis, la façana darrera de la qual la Idea està presonera. La tasca de l'artista és recuperar l'essència i, per fer-ho, com els personatges Murphy i Watt, cal optar pel microcosmos i no el macrocosmos.

L'equació proustiana

Abans d'iniciar l'assaig, Beckett escriu un preàmbul, una nota aclaridora, que situa l'assaig a llegir a continuació en els límits. Certament, lluny de buscar la *captatio benevolentiae*, la nota es pot llegir com tota una declaració d'intencions i de principis:

Foreword

There is no allusion in this book to the legendary life and death of Marcel Proust, nor to the garrulous old dowager of the *Letters*, nor to the poet, nor to the author of the *Essays*, nor to the Eau de Selzian correlative of Carlyle's "beautiful bottle of soda-water". I have preferred to retain the titles in French. The translations of text are my own. The references are to the abominable edition of the *Nouvelle Revue Française*, in sixteen volumes.

En aquestes primeres línies del treball, Beckett es posiciona davant la crítica literària contemporània, per tant, en els marges de la crítica del moment, i aclareix, per endavant, tot allò que *no* s'ha d'esperar del seu treball. Per començar, es mostra clarament contrari al biografisme, model

imperant a l'època, optant pel subjectivisme. Proust serà, bàsicament, un assaig, un exercici de crítica contra els tòpics.

De fet, el que fa Beckett és aplicar to allò que ja havia fet Proust. Beckett elabora un assaig seguint els criteris que la teoria literària de Proust representava. En primer lloc, resulta evident la ruptura de les aproximacions decimonòniques, tal com Proust va evidenciar a *Contre Sainte-Beuve*; davant de l'acumulació de dades de caire positivista, la reacció de Proust és eminentment espiritualista. Així, Beckett se situa contra un teòric científisme literari que, a la pràctica, semblava només interessat en aspectes morbosos de la vida de l'autor francès. Beckett, a més, se suma a certes idees estètiques pròpies del simbolisme i, a la manera de Proust, exalta l'Art en detriment de la vida. Així, es contrasta allò ideal i allò real: la percepció estètica sembla més real que la percepció ordinària i es converteix en filosofia de l'art.

Beckett va escriure aquest assaig a l'inici del que ell esperava que seria una carrera acadèmica, però el resultat és marcadament antiacadèmic, no només en la forma d'apropar-se a l'objecte d'estudi, sinó també en l'estil i en la densitat del llenguatge emprat. No obstant això, encara que *Proust* resulti un treball antiacadèmic, Beckett exigeix un lector cultivat que sigui

capaç i tingui els coneixements necessaris per establir els vincles amb Madame de Sévigné o la Comtessa de Noailles i les seves *Cartes*, o amb Ruskin, l'obra del qual Proust va traduir al francès i a qui Thomas Carlyle havia qualificat com “a bottle of beautiful soda-water”.

Les primeres línies de l'assaig comencen així:

The Proustian equation is never simple. The unknown, choosing its weapons from a hoard of values, is also the unknowable. And the quality of its action falls under two signatures. In Proust each spear may be a spear of Telephus. This dualism in multiplicity will be examined more closely in relation to Proust's “perspectivism”. For the purposes of this synthesis it is convenient to adopt the inner chronology of the Proustian demonstration, and to examine in the first place that double-headed monster of damnation and salvation – Time (*Proust*: 81).

Proust comença amb aquest paràgraf, en el qual podem preveure l'estil que caracteritzarà tot el treball: dens, de difícil accés per al tipus de lector a qui va dirigida una obra que hauria de ser una introducció a Proust. Evidentment, si el que es pretenia és tenir una visió panoràmica de la gran novel·la de Proust, el producte no està recixit. Si ho està, però, si el que es vol és *pensar* sobre Proust i sobre la figura de l'artista a París a les primeres dècades del segle XX. La primera frase és lacònica: “L'equació proustiana mai és simple” i la incògnita (“the unknown”) és

incognoscible; no es pot aclarir a partir de les armes que poden oferir uns valors acumulats, una tradició. La qualitat d'acció de les armes manté un dualisme en la seva representació en la multiplicitat, qual llança de Tèlef –la llança que l'havia ferit, l'havia de curar-. El dualisme emmarcat en la multiplicitat s'examinarà en relació al “perspectivisme” de Proust. L'adopció de la cronologia *interna* de la demostració de Proust es fa a partir del monstre de dos caps: de condemna i salvació de la llança de Tèlef.

L'estructura és revelada al narrador a la biblioteca de la princesa de Guermantes, abans Mme. Verdurin, i el caràcter dels materials a la *matinée* següent, moment en el qual el llibre pren forma a la seva ment (tema: literatura sobre la literatura).

Beckett és conscient de les limitacions a les quals es veu sotmès l'artista degut a les convencions literàries. Aquestes limitacions són de caràcter divers però afecten la relació entre forma i contingut, essencial en l'obra d'art: l'artista no pot separar la relació de causa i efecte; haurà de desfigurar el desig del subjecte per cert alliberament còmic [?]; impossibilitat de preparar centenars de màscares; acceptació amb pesar la regla de la geometria literària (rel. forma), però, finalment, segons

Beckett, l'artista no se sotmetrà a escala espacial ni al límit del cos home (Finitud). I aquesta posició queda evidenciada a l'obra de Proust en les darreres paraules del llibre:

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

(text de l'édition Gallimard, Paris, 1946-47, en 15 volumes; vol. 15; p. 391)

Les criatures de Proust són presoners i víctimes, com els organismes inferiors, del Temps: "There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday. There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. The mood is of no importance. Deformation has taken place." (p. 82).

El Temps i l'espai

El punt de partida es dona a partir de la negació de l'espai o, més aviat, de la subordinació de l'espai al Temps i, per tant, del rebuig a la representació literària tradicional, a la representació de la “geometria literària”⁸² (*Proust*, 2). Alhora, però, resulta en una primera problemàtica: l'escriptor no pot sostreure's totalment al principi de causalitat. Segons Brun, la matèria del seu art és l'univers de les representacions i de totes les concessions que requereix. La revelació final precedeix immediatament a l'última *matinée* mundana, a la concreció del món visible i els seus límits (Brun, 1984: 80). El subjecte - i l'objecte del seu disign són presoners del temps: “Il n'y a qu'une impression vraie, et une façon correcte de l' évoquer. L' une et l' autre échappent à notre contrôle” (*Proust*, 4). Així, el coneixement passa necessàriament pel temps -passat o futur-, que condiciona la relació entre subjecte i objecte: “Deux forces immanentes, distinctes, que ne met en rapport aucun système de synchronisation” (*Proust*, 7). Res es realitza ni s'aprehèn sinó en un ordre de successió fragmentària, on l'un i l'altre es transformen i s'escapen

⁸² En aquest sentit, cal mencionar la influència de Joyce i el fet que que fos íntim amic de Beckett en aquest període. En un intent de revertir la forma lògica literària, Joyce va reescriure les primeres versions de relats com *The Sisters*”, publicat el 1904 a *The Irish Homestead*, a partir de textos de Dante. Segons Lucia Bodrini, seria l'època en la qual Joyce va pensar en utilitzar la geometria euclidiana amb fins purament literaris (Cfr. Bodrini, Lucia (2004): *Joyce, Dante and the Poetics of Literary Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 165).

constantment. L'objecte no té realitat ni significació pròpies, sinó que està dislocat en l'univers de la consciència latent i sempre en moviment. Per aquest motiu, la memòria voluntària no té valor. Aquesta visió “pessimista” queda il·lustrada des de l'inici de l'assaig a partir de la relació de Swann i Odette i la del narrador amb Albertine (Brun, 1984: 80).

Però el Temps és ambivalent i Beckett insisteix en l'estructura doble i dialèctica de la novel·la: el Temps condemna, però salva. Per il·lustrar-ho, Beckett utilitza metàfores clàssiques com Janus Bifrons o la llança de Tèlef, que fereix i guareix alhora -que més tard desenvoluparem- o, més aviat, que conté els dos principals elements de salvació: l'hàbit i el record. En el cas de Janus Bifrons (“dieu bifront”), va el déu romà de dues cares, considerat primer el déu de les llars romanes o més tard el guardià de les entrades de les cases. Apareix representat amb dues cares: una que mira endavant i l'altra enrere. Al seu honor es va dedicar el primer mes de l'any: gener. Porta una clau perquè és el guardià de les portes i a vegades el nombre de 365 a les mans, per recordar l'any que ell “obre”⁸³.

⁸³ Cfr. *Enciclopèdia Espasa*, tom. núm 28, pp. 2459-60.

Es pot veure, en tot cas, que l'actitud de Beckett en aquesta anàlisi del dualisme que governa els diferents nivells de l'obra de Proust queda anunciada en la introducció de l'assaig: l'espai està sotmès al temps, i la memòria a l'hàbit.

L'hàbit

A l'obra proustiana, l'home és una criatura d'hàbits immersa en l'espai i el temps. La vida és una successió d'acords entre aquest subjecte i el món objectiu. Els pactes, o patrons d'hàbit, estableixen les relacions i fan la vida tolerable, encara que monòtona. No obstant això, un canvi en l'entorn espacial o el pas del temps, que canvien tant l'objecte com el subjecte, inevitablement afecta l'estat de les coses, l'estatus quo, i posa el subjecte en un contacte dolorós –encara que possiblement productiu– amb el veritable ésser. El jo habitual o superficial mor una i una altra vegada durant el curs de la vida per fer sorgir/donar peu, després de cada període dolorós de transició, a un nou jo, tranquil i segur en el seu nou i fa familiar escenari. En tots els casos, the subject's “total consciousness [is] organised to avert the disaster, to create the new habit that will empty the mystery of its threat –and also of its beauty” (Proust: 10-11).

Com afirma Harvey, "in this tension between time and stasis, being and habit, it is not difficult to discover again the dualism that divides reality into microcosm and macrocosm, depth and surfaces –the latter under the sign of conceptual reason" (Harvey: 405).

Segons la filosofia romàntica alemanya, el món és una projecció de la consciència individual. És, doncs, una successió de subjectes i d'universos. L'hàbit és l'avorriment, però també allò que permet viure. L'hàbit controla la vida en totes les seves manifestacions i serveix de para-xoc al regular la relació entre els diferents subjectes que constitueixen l'individu i l'univers corresponent i mòbil de les seves percepcions. Evidentment, aquesta relació ha de reconstruir contínuament, ja que la vida consisteix en una sèrie d'adaptacions successives i de nous hàbits a adoptar, és a dir, d'una sèrie de morts i de vides.

L'hàbit suprimeix el sofriment, però també la realitat. Els períodes de transició i readaptació són perillosos, ja que posen al descobert la realitat, provocant el patiment. Beckett exposa dos exemples dolorosos d'aquesta ruptura a l'obra de Proust. El primer d'aquests exemples té lloc a la nova cambra a Balbec. Es dona en aquest nou espai on el narrador ha de

“viure-hi” en la seva primera nit a Balbec, malgrat els esforços de l'àvia en descordar-li els botins o els cops del narrador a la paret per tal que ella el senti. El sentiment d'estranyament que li causa aquesta cambra és tan gran que li causa un sofriment que resulta un negar-se a morir, de separar-se de si mateix o dels seus éssers estimats. I aquest sofriment augmenta davant la idea que ella -l'àvia- desapareixerà i, encara molt pitjor, que al dolor succeirà la indiferència, indiferència creada per l'hàbit. El segon exemple és la trucada telefònica que, anys més tard, fa a l'àvia, que viu a París. La veu de l'ésser estimat li resulta molt estranya, com el rostre descompost de la vella malalta quan el narrador torna precipitadament. L'estranyament d'un nou mitjà de comunicació -el telèfon- a més d'una ruptura en la percepció convencional fan que el sentiment de seguretat no funcioni. No obstant això, és fàcil que tot torni al seu lloc: la readaptació és ràpida. En aquest doble moviment, es pot detectar la necessitat del sofriment -és a dir, la porta oberta a la realitat i, per tant, a l'experiència artística- i la seva substitució per la indiferència i l'avorriment.

La memòria

Com va escriure Benjamin a Sobre una imatge de Proust, per recordar, cal oblidar. La rememoració està condicionada per la “mala memòria”. La “bona memòria” és uniforme, rutinària, un instrument de referència. És lineal, com una “corda d’estendre”, utilitària “com la curiositat”, que forma part dels reflexes no condicionats, de les formes de defensa de les quals l’organisme disposa davant d’un perill. És una variant de l’hàbit i no té res a veure amb la “mala memòria”, és a dir, la rememoració, el record veritable com a instrument de descoberta. Només pot quedar enregistrada en moments de manca d’atenció racional i només es conserva fora de la zona d’influència de l’hàbit, a l’interior del jo profund, “la torre inexpugnable de l’ésser” de la qual no es té la clau. Beckett assimila a l’alienació els moments rars en els quals aquesta porta s’obre pel record involuntari, ja sigui des de l’estat de somni o de son/vigília, i des de la intel·ligència, la imaginació i la voluntat. La memòria intel·lectual és fotogràfica, sense relació amb la realitat; la involuntària queda assimilada com a nova metàfora cristiana de resurrecció dels morts (Brun, 1984: 82). La memòria involuntària, feblesa de l’hàbit, restaura la relació real entre el subjecte i la realitat / el seu entorn. Aquesta memòria escapa de tot control, però és el suport sobre el qual es construeix l’obra i el seu contingut de veritat.

El procés proustià té una naturalesa mística en la seva base: el temps és la mort i la resurrecció dels éssers i les coses dins d'una relació que és la condició necessària del coneixement. L'hàbit oculta la mort i impedeix la resurrecció. La memòria aporta la salvació trencant aquests tipus de vida a partir d'una sèrie d'accidents. L'obra és, de fet, un accident, i també una "salvació". Beckett ignorava el títol original de la primera part de *El temps retobat*: "l'adoration perpétuelle", però no ha oblidat l'itinerari místic de leitmotivs -a la manera wagneriana- vinculats a objectes fetitxes. Beckett elabora un llistat precís i minuciós d'aquestes reminiscències de caràcter salvífic proporcionades pel món exterior i per l'atzar en la percepció. En comptabilitza onze, de les quals les sis primeres són enunciacions i les cinc darreres corresponen a la revelació final. A la llista següent, Beckett anota les referències dels setze volums de la *Nouvelle Revue Française*:

1. La magdalena sucada a la infusió de te (*Du Côté de Chez Swann*).
2. Els dos campanaris de Martinville, vistos des del cotxe del doctor Percepied (*Du Côté de Chez Swann*).
3. L'olor a tancat en uns banys públics dels Camps Elisis (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

4. Els tres arbres vistos prop de Balbec des del carruatge de Mme. de Villeparisis (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).
5. La mata d'arç blanc prop de Balbec (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).
6. El moment en què el narrador s'inclina per discordar-se les botes a la segona visita al Grand Hôtel de Balbec (*Sodome et Gomorrhe*).
7. Les llambordes desiguals al pati de la casa de Guermantes (*Le Temps retrouvé*).
8. El soroll d'una cullera contra un plat (*Le Temps retrouvé*).
9. El moment en què el narrador es neteja la boca amb un toballó emmidonat (*Le Temps retrouvé*).
10. El soroll d'aigua a les canonades (*Le Temps retrouvé*).
11. *El François le Champi* de George Sand (*Le Temps retrouvé*).

Segons Beckett, aquesta llista no és completa i afegeix diverses experiències vacil·lants i fracassades, que constitueixen premonicions o aproximacions al que esdevindrà. Tampoc compta, però sí menciona les rememoracions no catalogades com a tals, de les quals la principal és al començament de l'obra amb el records de les cambres. Entre aquestes evocacions imprecises o de difícil interpretació per al narrador, n'hi ha un grup de tres que, per a Beckett, resulta especialment significatiu i que apareixen a *Côté de Guermantes*:

He is waiting at home for Mlle. de Stermaria (who might have been the narrator's Albertine if she had not failed him then). He is transported successively to Balbec, Doncières and Combray by the twilight perceived above the curtains of his window, the descent of the stairs side by side with Robert de Saint-Loup who has just arrived, and the dense fog that has settled on the street. These three evocations, although incomplete, are intensely violent, and for a moment he is conscious of the heterogeneous matter and substance of these periods of his past: of the sombre, rugged sandstone of Combray, as opposed to the compact, glittering, translucent, rose-veined alabaster of Rivebelle. But he is not alone, he is interrupted by Saint-Loup, and what might have been the turning-point in his life, the climax that is not to be reached until many years later in the courtyard and library of the Princesse de Guermantes, is nothing more than one of its most fugitive precursors (*Proust*, 24).

Les cinc darreres “visitacions”, les que tenen lloc a la biblioteca de la casa dels Guermantes -les llambordes, la cullera i el plat, el tovalló, l'aigua a les canonades i el llibre infantil- poden considerar-se com episodis d'una única “anunciació” que resulta en l'experiència clau de la seva vida i obra.

La sexta experiència capital es especialment important -encara que no tan reconeguda com la de la magdalena- per a Beckett i, en la seva opinió, el millor passatge que va escriure Proust: *Les Intermittences du coeur*. Parafraçant l'episodi a partir de la mirada de Beckett (*Proust*, 25-30), l'incident es produeix la primera nit de la segona visita del narrador a Balbec. Després de la mort de la seva àvia un any enrere, aquesta vegada

està amb la seva mare, però “the dead annex the quick” (*Proust*, 25) i la seva mare s’ha anat convertint en la seva àvia, “whether through the suggestion of regret or an idolatrous cult of the dead or the disintegrating effect of loss that breaks the chrysalis and hastens the metamorphosis of an atavistic embryo [sic] whose maturation is slow and imperceptible without the stimulus of grief” (*Proust*, 25): ella porta la bossa i el maniguet de la seva mare, així com un volum de Mme. de Sévigné, encara que sempre se n’havia burlat. Els motius dels narrador en aquesta segona visita ja no són aquells que li treien la pau mentre Balbec mantenia el misteri i la bellesa del seu nom.

El narrador arriba cansat i malalt. Es dona, així, una repetició respecta a la primera visita, analitzada prèviament com a exemple de la mort de l’hàbit. Aquest cop, però, el drac està domesticat i la caverna és una cambra (*Proust*, 26). L’hàbit s’ha reorganitzat. S’ajup amb cura per descordar-se les botes. De cop l’envaeix una presència familiar, la d’aquell ésser que, ple de tendresa, anys enrere i en un moment similar d’angoixa i fatiga, li havia regalat un moment de calma: l’àvia abans d’aquell atac fatal d’apoplexia, després del qual no quedava d’ella més que el nom, de manera que la seva mort va tenir per al narrador poca

importància. I igual que en aquell moment, “he is restored to himself” (*Proust*, 27):

À n'importe quel moment que nous la considérons, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles, qu'il s'agisse d'ailleurs de richesses effectives aussi bien que de celles de l'imagination, et pour moi, par exemple, tout autant que de l'ancien nom de Guermantes, de celles, combien plus graves, du souvenir vrai de ma grand'mère. Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tout cas, si elles restent en nous c'est, la plupart du temps, dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous, le moi qui les vécut. Or, comme celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand'mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec, ce fut tout naturellement, non pas après la journée actuelle, que ce moi ignorait, mais – comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles – sans solution de continuité, tout de suite après le premier soir d'autrefois que j'adhérai à la minute où ma grand'mère s'était penchée vers moi. Le moi que j'étais alors, et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit (*Proust*, 1988: III, 153-154).

Ara, un any després del seu enterrament, gràcies a la misteriosa acció de la memòria involuntària, ell és conscient de la seva mort:

At any given moment our total soul, in spite of its rich balance-sheet, has only a fictitious value. Its assents are never completely realisable. But he has not merely extracted from this gesture the lost reality of his grandmother: he has recovered the lost reality of himself, the reality of his lost self. As though the figure of Time could be represented by an endless series of parallels, his life switched over to another line and proceeds, without any solution of continuity, from that remote moment of his past when his grandmother stooped over his distress (*Proust*, 27).

Mentre que és incapaç de reconstruir i visualitzar els incidents que han marcat la seva vida durant aquesta intermitència, apareix la contradicció: ella l'ha havia considerat com una estranya -i, per tant, ell com un estrany a si mateix- i, per primera vegada des de la seva mort, sap que està morta, “he knows *who* is dead” (*Proust*, 28). Així, aquesta contradicció entre presència i irremeiable desaparició li resulta intolerable.

Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusée en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux sillon (*Proust*, 1988: III, 156).

La mort en si mateixa s'ha revelat bruscament al narrador. Així i tot, Beckett mostra com en aquest moment d'intermitències del cor", la voluntat de no patir, la voluntat de viure, l'hàbit, tot havent-se recuperat de la sobtada paràlisi, fa que la visió de l'àvia comenci a esvair-se i a perdre nitidesa.

Aquesta experiència de rememoració participa enterament d'una tensió entre el temps i la mort, l'hàbit i la vida, el patiment i la creació. Segons Brun, aquestes són experiències de mort que permeten extreure alguna realitat del món (Brun, 1984: 83).

Albertine i el desig com a sofriment

Albertine ocupa una part important de l'assaig beckettian, just abans de la darrera part, que ell anomena el "discurs del mètode" proustian. Albertina és una fugitiva i significa la pèrdua. En aquest cas, Beckett privilegia un altre exemple de la teoria proustiana del desconeixement, mitjançant la reutilització dels dos temps de l'estada a Balbec, model privilegiat de l'estructura dual de la novel·la. Després d'una sèrie de decepcions, de reajustaments i de regressions, la imaginació de la noia dona pas gradualment a una concepció que no és, ni serà, la realitat. La

multiplicitat d'un ésser és moral sempre que estigui determinada pels aspectes físics que es perceben des de l'exterior. Albertine és virtuosa, malgrat la primera impressió. La visita del narrador a París indica el contrari. La hipòtesi inicial es veu tan desmentida com confirmada. L'objecte del desig és complexe.

Així, l'amor és incompatible amb la possessió: l'homosexualitat, la mentida, la gelosia, tal i com observem en la segona estada a Balbec. I Beckett ho resumeix amb la història d'Albertine. L'amor queda determinat per les imatges arbitràries del record i de la imaginació, una ficció a la qual la dona s'ha de conformar, i el narrador l'ha de sofrir (*Proust*, 37). La persona d'Albertine no compta per a res: no posseeix cap tipus d'individualitat a Balbec o de realitat a París, i Beckett descomposa el mecanisme d'un amor sense realització, sense objecte (Brun, 1984: 84).

La vida en comú amb Albertine és volcànica. Els rars moments de tranquil·litat són més dolorosos encara: la certesa que el sofriment un dia s'acabarà és més intolerable que el mateix sofriment. Són innombrables les Albertines que el narrador haurà d'oblidar quan ella hagi desaparegut físicament, i innombrables els jos que l'hagin estimat successivament.

Beckett apunta, precisament, a aquest llarg període d'oblit que constitueix *La fugitive*.

Tant a Proust com a Beckett, el desig està sovint vinculat al sofriment. La fantasia d'assolir una totalitat o un absolut, que resulten inaccessibles, mostra inevitablement la manca. Proust descriu els mecanismes del desig com la “dissémination du mal sacré” que transforma l'afecció vers un objecte en una necessitat ansiosa, exclusiva, absurda [“besoin anxieux, [...], exclusif, [...], absurde”], “que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et impossible à guérir” (Marcel Proust, *Un amour de Swann*, París, Gallimard, coll. "Quarto", 2003, p. 190.).

Com Beckett assenyala a *Proust* el desig està condemnat al fracàs perquè el subjecte desitjant resta mòbil, mentre que l'objecte que persegueix és sempre fugaç i evanescent. Subjecte i objecte evolucionen de forma independent l'un de l'altre. Ambdós ocupen plànols separats i segueixen trajectòries que els separen encara més l'un de l'altre de manera que mai es creuin. Són com àtoms que es desplacen de manera aleatòria i totalment imprevisible, obeint a diferents lleis dinàmiques. Beckett ho expressa posant de manifest l'estabilitat de les relacions humanes. L'objecte desitjat és un objecte mòbil davant el subjecte fix desitjant:

“Dos dinamismes diferents i immanents, sense sincronització entre ells (Proust, 28).

Aquesta situació de desig fa de l'amor una coincidència poc probable, ja que una trobada en un mateix pla o una "col·lisió" semblen impossibles. A l'obra proustiana, Albertina no queda representada com un ésser únic, sinó múltiple; És una “fugitiva”, que s'escapa constantment del narrador. Per a Beckett, el pessimisme de Proust deixa entreveure en aquest cas concret el fracàs de la relació entre subjecte i objecte, que és “el mateix tipus de pròpia tragèdia en totes les relacions humanes: el seu fracàs està predeterminat” (Proust, p 28).

A Proust, aquest fracàs es centra en la relació amorosa: “On aime que ce qu'on ne possède pas tout entier” (A la recerca, p 62.). Aquestes paraules, encara que puguin considerar-se com a restes romàntiques a l'obra de l'autor francès, prefiguren la misèria del desig modern que representarà Beckett a les seves obres posteriors. A Flaubert i, després, a Proust, l'amor no pot representar la realització total del desig. Emma Bovary es desespera perquè coincideixi el seu somni amb la realitat, i el seu fracàs demostra l'estretor de la realitat i la petitesse dels objectes sobrevaluats per seu desig. Per a Emma, la felicitat a partir del desig no

existeix: “Ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagèrait”⁸⁴ Emma accentuarà aquest descobriment mitjançant el suïcidi i, així, escollirà no sobreviure a aquesta mentida, qüestió que denuncia la novel·la. Beckett assenyala que també per a Proust “l'amor [...] no pot coexistir amb un estat d'insatisfacció neix de la gelosia o el que el va precedir, el desig. L'amor és la nostra obligació per a tots. La seva posada en marxa i la seva persistència impliquen una falta de consciència” (*Proust*, 66-67).

Segons Lüscher-Morata, l'objecte aprehès per la imaginació mai es correspon amb l'objecte que està en poder del subjecte; cap moment posterior s'acostarà en intensitat a l'instant fulminant en què el desig es va fer càrrec de l'objecte, apoderant-se d'ell. Per Proust, l'objecte de desig, el desig en si mateix, no sembla mostrar cap sentit pel “càncer” (*Proust*, 28) que és el temps. El temps modifica el desig del subjecte -un subjecte en moviment que es transforma constantment- per un objecte -igualment canviant i elusiu- i no permet que les insatisfaccions s'enfrontin als febles incentius del desig d'ahir, perquè mori amb el subjecte: “El que

⁸⁴ Flaubert, G., *Oeuvres Complètes*, I, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 497 (citada a Lüscher-Morata, 2006: 118).

ens decep és res del que ens agrada anomenar l'assoliment. Però el que aquest èxit? És la identificació del subjecte amb l'objecte del seu desig. Ara el tema està mort - probablement diverses vegades- (*Proust*,3.).

En la seva anàlisi sobre el patiment als personatges beckettians, Thomas Hunkeler recorda que el problema, pe la seva irreductible ambigüitat, pot estar relacionat node a l'arrel del sofriment molts altres personatges de Beckett, “ne peut être résolu, car il a à faire avec la temporalité de l'être, avec le décalage temporel entre le problème et la solution” (Hunkeler, 1997: 124-25; citat a Lüscher-Morata, 2006: 119).

En el subjecte que desitja hi ha una manca fonamental. Aquesta consciència de la carència és la causa d'un sofriment que aboca al subjecte al fracàs. Per al narrador de Proust, com assenyala Beckett: “la saviesa és per anestesiar la capacitat de patir en lloc de tractar en va d'alleujar l'agulló que exacerben” (*Proust*, 74.); i demana "no fer el desig sadollat però abolit" (*Proust*, 29). Aquesta supressió del desig sembla més aviat una ascési i no una actitud burgesa que amortiguaria la carència al respondre a una sèrie de gratificacions immediates. El jove Beckett descriu la pena del desig amb paraules que podrien provenir de *Madame Bovary* o de *Fedra*, de Racine: "Qualsevol que sigui el tema, [...] la nostra

set de posseir pot, per definició, pot ser apagat" (*Proust*, 28). Beckett, però, atorga a aquest fracàs, a aquest caràcter d'incomunicabilitat entre el subjecte i l'objecte, un gir encara més radical que s'estén a tot tipus de relacions. A *Proust* Beckett amplia clarament l'horitzó problemàtic del desig; per a ell, sigui quin sigui l'objecte, el desig d'aquest objecte causa infelicitat.

En les novel·les de Samuel Beckett, el desig apareix sota múltiples formes. Ja des de *Dream of Fair to Middling Women* -amb un títol suficientment il·lustratiu- els personatges s'encenen per certs objectes. Belacqua (a *Dream of Fair to Middling Women* i a *More Pricks than Kicks* -amb títol encara més il·lustratiu-) i Murphy tenen relacions amb dones; Neary⁸⁵ persegueix incansablement els seus desitjos. L'amor que no aconsegueix satisfer la manca, el buit, crea un sofriment. Això és el que sembla dir Belacqua quan declara a Alba que "love is a great Devil, a fiend" (*DFMW*⁸⁶, 1993: 173). L'amor mai implica compenetració i el seu fracàs està "predeterminat" (*Proust*, 28), encara que en ocasions pugui ser compartit, com és el cas de Murphy i Celia: "Celia loved Murphy,

⁸⁵ Segons l'observació de Rabinovitz, Neary és l'anagrama de "yearn", que significa "llanguir, sospirar per alguna cosa" i, per tant, desitjar (Rabinovitz, 1984: 79; citat a Lüscher-Morata, 2006: 119).

⁸⁶ En endavant, utilitzarem l'abreviatura *DFMW* en les referències a *Dream of Fair to Middling Women*.

Murphy loved Celia, it was a striking case of love requited” (*Murphy*, 16); No obstant això, es primeres paraules que els amants es dirigeixen són: “God blast you⁸⁷,” he said. “He’s doing so,” she replied. Celia. (*Murphy*, 1957: 7).

Belacqua, enamorat de la Smeraldina-Rima, busca una imatge exaltada per la seva imaginació. L'objecte tal com apareix al subjecte no està disponible ni vacant; per la seva abstracció, segueix sent difícil d'assolir. Així, Beckett assenyala a *Proust*: “Tot el que és, tot el immers en el temps i l'espai ha el que podria descriure com un resum impermeable, perfecte, absolut” (*Proust*, 69). Cristal·litzant el seu desig a partir d'una sèrie d'imatges que immobilitzen artificialment l'objecte, Belacqua aconsegueix apropiarse'l, encara que es tracti d'una il·lusió. Sembla que es defensi contra la inviolabilitat constitutiva de l'objecte intentant capturar una imatge distorsionada. Per a Smeraldina-Rima, aquesta imatge segueix sent parcial, perquè és al seu rostre -font de plaer únic per a ell- a qui li dedica un amor espiritual, a l'estar enamorat de Smeraldina de “cintura cap a dalt” (“from the girdle up”, *Proust*, 3). Només el rostre d'aquesta

⁸⁷ «“Que Dios te confunda,” dijo. “Lo está haciendo,” contestó ella. Celia.» (*Murphy*, 2000: 13) La traducció al castellà de Gabriel Ferrater no és exacta per no respectar el joc de paraules “God bless you” (“Que Déu et beneeixi”) amb “God blast you” (“Que Déu et maleeixi”).

dona, “the loveliest little pale firm cameo of a birdface he ever clapped his blazing blue eyes on (*DFMW*, 15), commou Belacqua. Aquest rostre domina un cos que ell considera “because her body was all wrong [...] even at that early stage, definitely all wrong” (*DFMW*, 15). L’apropiació a que aspira Belacqua no és carnal, sinó espiritual. Impulsat pel desig de romandre en el llindar de qualsevol possessió física, busca establir una relació que es manté en l'estadi d’una idealització. La seva visió de la felicitat sembla derivar de l’amor cortès, en el qual el trobador -amb la figura arquetípica del cavaller, que aquí es tractat com un artista que crea una nova realitat- està unit a una dama mitjançant una relació platònica i idealitzada.

Com s’analitzarà més endavant, la figura de Belacqua i Smeraldina-Rima tornaran a emergir a *Krapp, la darrera gravació*, obra dramàtica en la qual el personatge principal fa un balanç de la seva vida i anàlitz a en què s’ha convertit a partir de negar l’amor per seguir la vida d’artista.

La revelació i l'intel·lecte

Harvey es pregunta, la raó pràctica erigeix les estructures de l'hàbit molt per sobre dels perills i encanteris subterranis?. Per al crític anglès, la raó pràctica

chloroforms the butterfly and fixes it on a pin, shuts it up in a box among its immediate kin and files it away in the dusty museum of memory. Practical reason replaces the unique with the species, the species with the genus, the genus with the family, and so on, until reality has been wholly emptied out and only the transparent abstraction remains. (Harvey, 1970: 405)

Beckett ho il·lustra amb la figura del turista, l'experiència estètica del qual consisteix en una sèrie de simples identificacions (*Proust*: 11-12).

La curiositat és un mecanisme estrictament utilitari, l'objectiu del qual és reduir allò desconegut per allò sabut. La memòria voluntària també serveix la raó pràctica que governa el macrocosmos ja que és “uniform, a creature of routine, at once a condition and function of ... habit, an instrument of reference instead of an instrument of discovery” (*Proust*: 17).

Contrari a les bastides de l'intel·lecte, trobem l'obra d'art. L'obra d'un autèntic artista, com Proust, no és racional. Beckett ho argumenta de tres

maneres. En primer lloc, analitza el mecanisme del dualisme proustià que devalua la raó pràctica; en segon lloc, discuteix la natura de l'experiència de la memòria involuntària, condició prèvia a la creació artística. Beckett repassa les situacions en que es dona aquesta experiència a *A la recerca*, analitzant-ne una en detall -*Les intermittences du coeur*, que Beckett considera "perhaps the greatest passage Proust ever wrote"- i mostra com la visió proustiana dels dos mons troba la seva epifania al cor de la novel·la, la tragèdia d'Albertine; En tercer lloc, apunta com la posició de Proust en relació a altres artistes, escoles i moviments, i també en relació a les altres arts -especialment la música- és bàsicament estètica, és a dir, no intel·lectual. Beckett acaba demostrant el caràcter no racional de l'estil, les imatges, l'estructura i la caracterització de Proust.

III.8. PROUST, BECKETT I SCHOPENHAUER.

LA “VISIÓ METAFÍSICA⁸⁸”: Beckett

L'aspecte interpretatiu de l'assaig, que ocupa el primer i el tercer terç del treball, sorgeix a partir de la confrontació dels dos artistes que convergeix en la filosofia de Schopenhauer com a punt de referència principal. Cal assenyalar en quin sentit algunes nocions que es presenten a *Proust* es poden traduir a partir de conceptes que es mostren a *À la recerca* d'una manera bastant precisa i en quins casos Beckett es desvia radicalment del contingut de la novel·la. Els problemes de llenguatge i d'estil també contribueixen a intensificar diferències fonamentals entre els dos autors.

En general, Proust i Beckett comparteixen interessos comuns. Beckett es va sentir atret per certs temes de l'obra de Proust que posteriorment estaran sempre presents en la seva obra: el fracàs de l'intel·lectualisme, el temps i la pèrdua, la relació de l'espai i el temps, l'hàbit o la relació entre torturador i víctima. Segons Beckett, a diferència de la gran majoria de novel·les contemporànies, *À la recerca* marca un punt d'inflexió perquè la

⁸⁸ Aquest subtítol fa referència al treball d'Ulrich Pothast, *The Metaphysical Vision*, en el qual s'analitza la manera en què Beckett fa ús de la filosofia de Schopenhauer, anàlisi que s'exposarà a continuació.

moralitat no hi té cabuda: no existeixen fins exemplaritzants ni didàctics i es mostren explícitament temes com la homosexualitat o el lesbianisme. Tots dos autors mostren directament unes problemàtiques, fins llavors disfressades, i encara exageren la resolució dels conflictes mitjançant l'humor i un clar i serè pessimisme. En ambdós autors l'element còmic assalta bruscament tot allò ombrívol i tant els elements mítics com les il·lusions queden invariablement anul·lats en un continu procés de desmitificació (Lee, 1978: 196).

Reconeguts crítics, com Hugh Kenner, John Pilling o Lawrence Harvey, han reconegut ecos de Proust en les obres de Beckett, però, en tot cas, sempre s'ha considerat Joyce com la gran influència, especialment en les obres primerenques, però la empremta de Proust no s'hauria de menystenir; és més, els temes tractats per Proust seguiran sent presents durant tota l'obra de Beckett. *Molloy* comença amb la frase "I am in my mother's room" (*Three Novels*, 2009: 3) i acaba evocant la revelació a *Le temps retrouvé*, amb la resolució d'escriure el llibre: "But in the end I understood this language. I understood it [...] It told me to write the report [...] Then I went back into the house and wrote" (*Three Novels*, 2009: 170). Hugh Kenner recorda que Molloy o Malone escriuen al llit, com el narrador i com el mateix Proust, i equipara els cubells de brossa

de *Fi de partida* amb els imaginaris flascons de perfum de Proust, en els quals el passat queda clausurat i precintat:

Beckett images have a way of recurring. A quarter century later in *Endgame*, where Hamm's active lifelong denial of love translating the Proustian apathy into a rhetoric of revulsion has made everything go wrong, those perfumed jars where the past is sealed away are transmogrified into two ash cans, which dominate the left side of the stage in metallic obduracy and contain his legless parents. His mother, in one of them, is rapt back by a chance remark to Lake Como, and for a few minutes enjoys before our eyes the Proustian bliss ("It was deep, deep. And you could see down to the bottom. So white. So clean."). And emanating from the other ash can the father's rebuke recalls the child's insomnia (Kenner, 1961: 44).

Lawrence Harvey, al seu important estudi *Samuel Beckett, Poet and Critic*, també suggereix possibles elements proustians a obres primerenques de Beckett com *Cascando*, *Watt* o *More Pricks than Kicks*.

Una lectura atenta de *Proust* revela que un dels vincles més sòlids entre Proust i Beckett és el filòsof Arthur Schopenhauer. En el seu estudi, Beckett utilitza constantment el pensament de Schopenhauer com a punt de referència a fi d'exposar els pilars centrals de la novel·la de Proust. Els dos autors admiraven el filòsof alemany. Proust expressa la seva

“veneració” a Schopenhauer a les cartes que escrivia a la comtessa de Noailles (Proust, 1931: 23). Així mateix, la introducció⁸⁹ que Proust presenta a la seva traducció de *Sèsam i liris*, obra escrita el 1865 per John Ruskin, conté elogis entusiastes sobre *El món com a voluntat i representació* (1819-1844). En aquesta introducció, Proust escriu que Schopenhauer “nous offre l’image d’un esprit dont la vitalité porte légèrement la plus énorme lecture, chaque connaissance nouvelle étant immédiatement réduite à la part de réalité, à la portion vivante qu’elle contient” (Proust, 1906: 44). Anys més tard, Proust caracteritza a un personatge femení de *Le temps retrouvé* com “une personne malgré tout remarquable, connaissant à fond Schopenhauer” (Proust, 1988: 318). Al mateix volum, Mme. de Guermantes també llegia al filòsof: “Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique” (Proust, 1988: 569).

No obstant això, a Beckett no li preocupa el fet de si Proust estava o no influït per Schopenhauer en l’escriptura d’*A la recerca*, sinó que emprà la filosofia de Schopenhauer com a marc teòric per interpretar el text. Pràcticament no realitza ninguna comparació directa entre Proust i Schopenhauer –de fet, només nombra al filòsof quatre cops en tot

⁸⁹ Aquesta introducció, que va publicar el 1906, s’ha publicat de forma independent en català i castellà amb el títol *Sobre la lectura* a Quaderns Crema (1996) i Pre-Textos, València, (1997).

l'assaig; tot i així, llegim termes com “objectes correlatius”, “el real ideal”, “la Idea, el concret” o “la impuresa de la voluntat”, que reforcen les analogies que Beckett basteix entre el novel·lista i el filòsof.

Segons Vera G. Lee, els punts principals en què Beckett centra l'analogia Schopenhauer-Proust són els següents (Lee, 1978: 198):

1. Schopenhauer: El món és una objectivització de la voluntat de l'individu.

Proust, segons Beckett: “The world [is] a projection of the individual's consciousness.” (*Proust*, 4)

2. Schopenhauer: Els objectes són distints i únics, no només mers membres d'una família o classificació.

Proust, segons Beckett: Els objectes són “particular and unique”. Apareixen al narrador com a “enchantments of reality.” (*Proust*, 11)

3. Schopenhauer: Més que tractar amb conceptes, l'artista hauria de tractar el concret, la cosa en si mateixa (essència, Idea).

Proust, segons Beckett: Proust tracta la “essence-the Idea.” (*Proust*, 11); “he does not deal in concepts.” (*Proust*, 60)

4. Schopenhauer: L'artista hauria de comunicar un coneixement perceptiu i sensual, oposat al coneixement racional.

Proust, segons Beckett: La sensació i la impressió triomfen sobre la descripció racional o realista. (*Proust*, 63, 64, 66)

5. Schopenhauer: En l'art, la intuïció ha de reemplaçar la raó.

Proust, segons Beckett: "Instinctive perception - intuition" prevaleix a Proust (*Proust*, 63); la seva actitud és "anti-intel·lectual." (*Proust*, 65)

6. Schopenhauer: El veritable artista és un contemplador, lliure de la seva individualitat, lliure de la seva subjectivitat, un subjecte lliure de voluntat perdut en la contemplació de l'objecte.

Proust, segons Beckett: "Proust is that pure subject. He is almost exempt from the impurity of will." (*Proust*, 69) "The Proustian stasis is contemplative [...] will-less." (*Proust*, 65)

7. Schopenhauer: La música és la mateixa voluntat i l'encarnació de l'Ideal.

Proust, segons Beckett: La música concebuda al septet de Vinteuil és "an ideal and immaterial statement" d'una bellesa única. (*Proust*, 70-72)

Així, el que atreu més a Beckett de Proust és, precisament, el que més l'acosta a Schopenhauer: la perspectiva d'un art anti-conceptual i anti-

intel·lectual. I Beckett és l'únic crític que desenvolupa la relació Schopenhauer-Proust amb detall⁹⁰.

A *Proust*, Beckett qüestiona els procediments racionalistes i positivistes i opta per la intuïció i un tipus d'*élan vital* (Lee, 1978: 199). En aquest sentit, Beckett destaca de Proust "his skepticism before causality" (*Proust*, 61) i l'opció proustiana de la memòria involuntària en clara oposició als intents conscients de la intel·ligència i la raó de reconstruir el passat.

A través de la mirada de Beckett i des de l'inici de l'estudi, els personatges de Proust són "victims" i "prisoners" del temps, "lower organisms" no canviats, sinó "deformed" per l'ahir: "Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, heavy and dangerous. We are not

⁹⁰ Per a alguns autors com John Pilling o Nicholas Zurbrugg, la relació crítica que Beckett estableix entre Proust i Schopenhauer és, en alguns moments, exagerada, com la insistència en el que Beckett anomena "the romantic strain" a Proust. Encara que Schopenhauer no fos *per se* un filòsof romàntic, el seu pensament parteix de la filosofia romàntica alemanya i a *Proust* Beckett intenta ampliar aquest vincle al novel·lista francès. Es pot acceptar que Proust parteix d'un credo estètic-filosòfic de caire romàntic, en el sentit en què Beckett anomena "romantic in his substitution of affectivity for intelligence" (*Proust*, 61). És evident que Beckett s'està referint a la teoria estètica de Proust, no a l'estil ni a l'estructura narrativa de la novel·la. A *A la recerca* hi ha poques mostres d'afectivitat. A banda de la poesia que es desprèn dels "moments privilegiats" i de la intensitat del patiment del narrador, cada pàgina de la novel·la reflecteix la ment analítica i objectiva -per tant, no romàntica- del narrador/autor. Segons Lee, el terme "romàntic" seria apropiat en el sentit en què tant Proust com els filòsofs romàntics qüestionen els procediments racionalistes (Lee, 1978: 199). Així, Beckett anomenarà Proust "romantic in his rejection of the concept in favor of the Idea" i "en el seu "skepticism before causality" (*Proust*, 61).

merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. A calamitous day....” (*Proust*, 3).

El pessimisme de Beckett pren la veu i deforma la visió proustiana. El fet de que no hi ha escapament de l'ahir es mostra en expressions típicament beckettianes com “atrophied faculties”, “paralysis”, “hemiplegia”, “pain”, “eddy”, “Time cancer”, the poisonous ingenuity of Time”, “the science of affliction” o “our pernicious and incurable optimism.” (Lee, 1978: 200).

Quan Beckett analitza la funció de l'hàbit a Proust, mostra amb claredat la doble natura del fenomen. Per al narrador de Proust, l'hàbit serveix tant de pal·liatiu com d'aclucalls que obstaculitzen la visió del món. A la novel·la, quan s'interromp l'hàbit -per exemple, quan el narrador dorm en una habitació que li es estranya o quan Albertine el deixa-, aquest sofreix terriblement. Per una altra banda, la prolongació de l'hàbit el fa somiar en nous paratges a visitar. Així, l'hàbit en Proust té una doble funció: la impossible elecció entre “the boredom of living and the suffering of being.” (*Proust*, 8). D'aquesta manera, el que Proust descriu com la insatisfacció de Marcel o el seu patiment en certs moments, Beckett ho amplia a tota la condició humana.

De la mateixa manera, en relació al tractament de l'amor, Beckett expressa l'alternança del somni insatisfet i la realització insatisfactòria del somni. De fet, el sistema binari que Beckett aplica a les relacions humanes, s'aproxima molt al vaivé de *La prisonnière*. Els denominadors comuns que vinculen els "amants" de Beckett i els de Proust són la necessitat i la impossibilitat de la possessió real. La conclusió de Marcel de què no es pot posseir mai ningú ressona a la frase de Malone: "We have two distinct and separate bodies, each enclosed within its own frontiers." (*Three novels*, 238)

En quant a l'amistat, l'altra forma d'amor, Marcel repudia l'amistat a fi de poder adentrar-se més en si mateix. No obstant això, més que prestar-se a la idea de Proust d'una solitud enriquidora a la qual l'artista s'hi veu abocat, Beckett parla de "that irremediable solitude to which every human being is condemned" (*Proust*, 46). Mentre que Proust suggereix la possibilitat de conèixer una altra persona, Beckett insisteix en "we are alone" (*Proust*, 49).

Pràcticament cada aspecte de Proust que Beckett analitza, es converteix en un element "purgatorial". Com apunta encertadament Lee, sembla

que “Dante seems to accompany Schopenhauer as Beckett’s spiritual guide through the Proustian labyrinth. Then words like “sin”, “damnation”, “salvation” invade the text, labyrinth becomes Inferno” (Lee, 1978: 200). Sembla, per tant significatiu, que la visió pessimista de Beckett enfosqueix el fet que, encara que només al final, *A la recerca* és una novel·la “optimista”. A l’escena de la revelació, l’*ennui* en què es troba Marcel és de dubte: el narrador dubta sobre la seva validesa com a artista i sobre la validesa de la literatura en si mateixa. Aquest dubte, necessari, servirà per la construcció sòlida del narrador com a artista i la literatura reafirmarà qualsevol dubte i canviarà absolutament les prioritats que fins llavors semblaven preocupar al narrador, com la mort. Ni tan sols la mort és important davant la visió: “Mais c’est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l’avertissement arrive qui peut nous sauver: on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu’on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir et elle s’ouvre” (Proust, 1988: 445). Proust, com Beckett, van anar decapant capes i capes a través del pessimisme i la desmitificació, però Proust a *A la recerca* troba en la solució final un salt cap a la transcendència mitjançant l’Art. El narrador troba respostes; la dificultat radica en saber si la visió de l’artista a l’assaig *Proust* tindrà respostes en l’obra posterior de Beckett.

L'única activitat humana que pot apropar-se a una relat complet –no només una descripció abstracta- de la realitat més profunda de la vida és l'art. L'experiència bàsica que fa a l'artista capaç d'oferir una rèplica aproximada (replica) de la realitat verdadera no empírica és un estat de la ment meditatiu, a vegades extàtic, en el qual l'artista s'aproxima a percebre la verdadera realitat en oposició als mers fenòmens que es poden veure normalment. En aquest sentit, l'experiència bàsica de l'art és, segons Schopenhauer, una visió metafísica. També pensa que si un espectador, oient, contempla una obra d'art amb una adequada concentració, l'obra d'art pot estimular una experiència visionària similar en si mateix.

El procés real de l'obra artística, la formació de la rèplica de la realitat verdadera, va ser descrita per Nietzsche, seguidor de Schopenhauer, com “la tasca suprema i la verdadera activitat metafísica d'aquesta vida”. Nietzsche argumenta àmpliament aquesta teoria a *El Naixement de la tragèdia*⁹¹ (mètodes científics, il·lusió).

⁹¹ *El Naixement de la tragèdia* (intr. de Jaume Pòrtulas; trad. de Manuel Carbonell), Martorell, Adesiara, 2011.

Beckett a *Proust*: assaig sobre art ambiciós, també proclamava la preeminència de l'art sobre la filosofia. L'art, declara, és una necessitat qual cal desxifrar la superfície de les experiències aparentment banals per comprendre “el misteri, l'essència, la Idea, empresonada en matèria”. En línia amb Proust, Beckett argumenta que *només* l'art pot aconseguir-ho.

Per una altra banda, la filosofia, el camp en el qual tradicionalment s'esperen esforços i teories metafísiques, es denunciada implícitament per Beckett com una empresa fútil en aquests temes. Per a Beckett la raó és que la filosofia pertany a l'àmplia tipologia d'activitats intel·lectuals que s'emprèn amb mètodes elaborats i intencions clares, però que no són adequades per descobrir la veritable realitat del món i de la vida per sota de la superfície empírica dels fenòmens diaris/habituals. No són aptes per fer-ho perquè segueixen utilitzant mitjans equivocats/erronis. Beckett repeteix insistentment la tesi de Schopenhauer de què qualsevol intent de copsar la realitat vertadera mitjançant l'ús de *conceptes*, tal com la filosofia tradicional intenta fer, ha de fracassar.

A diferència de la filosofia, l'experiència artística, al no ser conceptual sinó visionària, és, de fet, capaç d'enfocar la realitat vertadera. Beckett descriu l'experiència estètica en termes que semblen extrets de l'estètica

de Schopenhauer: “It can capture the model, the Idea, the Thing in itself”. En un altre moment caracteritza l'experiència estètica com “at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal”. Sembla programa metafísic contrari a idea general que l'art entra pels sentits, pels fenòmens, i temporal.

A Beckett l'art, encara que sent completament part del món fenomenològic, pot obrir-se a una realitat verdadera més enllà dels fenòmens; en canvi, els conceptes filosòfics, les tradicionals construccions en bloc dels sistemes metafísics, són rebutjats ja que es mostren totalment insuficients per a aquest propòsit.

Beckett va llegir Schopenhauer abans i, possiblement, durant l'escriptura de *Proust*. En una carta a Thomas McGreevy el 25 de juliol de 1930 parla de la lectura d'aquest filòsof tan passat de moda en base a la justificació intel·lectual de la infelicitat i de la tradició del pessimisme com a futilitat de la vida. També mostra una filiació a Schopenhauer en la teoria de l'art. Així, pren les tesis de Schopenhauer com a base per interpretar *A la recerca* a la seva manera i no sempre segons el text de Proust. Beckett pren el text –i la filosofia de Schopenhauer– com a punt de partida per

desenvolupar les seves pròpies idees filosòfiques sobre la metafísica de l'art i sobre la funció de l'artista.

Aquest intent d'estètica filosòfica d'un Beckett de 24 anys ha estat poc analitzat en detall entre els crítics des d'un punt de vista filosòfic. En general, l'atenció crítica s'ha centrat en la difícil relació de l'assaig de Beckett amb el seu subjecte, A la recerca de Proust, més que en el seu contingut filosòfic. No obstant això, deixar de banda aquest document de pensament filosòfic sobre l'art significa descurar un aspecte intel·lectual important en l'obra de Beckett i oblidar el fet que en part Beckett va actualitzar el pensament romàntic de Schopenhauer al vincular-lo amb obres contemporànies del segle XX. Un dels trets més importants d'aquest assaig és l'assumpció és que "all serious art is based in some way on a characteristically metaphysical vision and that the actual work of art is a means to communicate the contents of this vision to the reader, listener, spectator, etc." (*Proust*, 5), és a dir, la visió de l'art de Beckett al moment d'escriure Proust és decididament una visió metafísica.

A partir de la informació que han proporcionat els diaris de Beckett, se sap que aquest va llegir Schopenhauer molt poc abans i, probablement,

també durant el procés d'escriptura de *Proust*. La terminologia que emprava en aspectes filosòfics es bastant precisa i en ocasions difereix del que es pot trobar a l'obra de Proust. Per tant, sembla que el material sobre Schopenhauer que Beckett utilitza en aquest assaig prové dels seus estudis sobre el filòsof alemany més que no pas dels continguts que puguem trobar a *À la recherche*. Com es veurà, Beckett s'identifica amb Proust en alguns aspectes, però en d'altres se'n separa d'una manera molt clara.

El primer punt de convergència amb la filosofia de Schopenhauer és el supòsit de què existeix una diferència entre la superfície fenomenològica (“fenomenal”) del món i la realitat vertadera (“beyond”). Beckett introdueix la diferència quan exposa el tema proustià per excel·lència: la condició ordinària del subjecte sota l'acció/govern del Temps i la impossibilitat de reconstituir la realitat vertadera dels esdeveniments del passat mitjançant la memòria voluntària. Beckett escriu “Temps” en majúscules per reforçar la influència dominant que aquest exerceix: la condició del subjecte que està dominat pel Temps, que canvia constantment a causa d'ell, però que desitja una realitat exempta d'ell. Beckett descriu aquest anhel humà desproveït de Temps amb el símil de

Tantal: “So that we are rather in the position of Tantalus, with this difference, that we allow ourselves to be tantalised” (P:13).

IV EXPERIÈNCIA, MEMÒRIA I NARRACIÓ: WALTER BENJAMIN

EL CONCEPTE D'EXPERIÈNCIA A WALTER BENJAMIN⁹²

Davant la possibilitat de fer experiència a partir d'un moment privilegiat,

Jay es pregunta:

Might there still be some way in which historical experience happened without that constructive making [i no fent una construcció present del sentit de recordar el passat], thus getting in touch with the passive moment that we have seen was so often understood to be a central component of experience in most of its guises? Might there be some way that the distinction between subjective experience and its object could be preserved without falling back on a naive notion of past *Erlebnis* as that object? (Jay, 2005: 255)

⁹² Per desenvolupar aquest concepte, he seguit principalment els treballs de Thomas Weber (2014) i Martin Jay (2005).

Segons Jay, una temptativa de respondre aquestes preguntes ha estat formulada pel filòsof holandès Franklin R. Ankersmit en el seu treball *Sublime Historical Experience* (2005). En una sèrie d'assaigs escrits durant els anys noranta, Ankersmit va intentar donar resposta al que ell anomenava una “phenomenology of historical experience”⁹³. Després de rebutjar explícitament la proposta diltheana de re-experimentar l'experiència passada, que defineix com una mera “copying of experience rather than experience (of the past) itself” (Ankersmit,1994: 20; citat a Jay, 2005: 256), Ankersmit argumenta sobre la possibilitat d'una trobada inesperada amb el passat (“pastness”), que vagi més enllà de la simple coneixença de documents d'arxius, a partir de les conegudes reaccions de poetes com Goethe -en el seu primer encontre amb les ruïnes de la Roma clàssica- o Byron -a la Venècia renaixentista-, que tindrien el mateix efecte que la magdalena proustiana. Prenent la noció de Johann Huizinga de “intellectual ebrity”, que implica un contacte més íntim amb la realitat que les observacions o impressions, Ankersmit anomena a

⁹³ Citat a Jay, 2005: 256; Cfr. F. R. Ankersmit (1994): *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley, cap. 7.

aquesta experiència “a gift of the moment, comes unannounced and unexpectedly and cannot be repeated at will”⁹⁴:

Essential to the notion of historical experience is that it provides us with a direct and immediate contact with the past; a contact that is not mediated by historiographical tradition, by language or aspects of language (like tropology), by theory, narrative, ethical or ideological prejudice, etc. For if any of these factors would co-determine the content of historical experience, this would destroy the directness and immediacy that is claimed for historical experience (Ankersmit, 1996: 56; citat a Jay, 2005: 256-57).

De vegades, aquest contacte es manifesta a través d'una intensa nostàlgia, que Ankersmit descriu com “the momentary dizzying experience of sudden obliteration of the rift between present and past, an experience in which the past for a fractional moment reveals itself “as it is, or was”, però, més tard, afegeix “this *as it is* is not the historian's *wie es eigentlich gewesen*, but the past invested with *difference*”⁹⁵ (Ankersmit, 1994: 200; citat a Jay, 2005: 257). De fet, segons Jay, l'experiència colpidora que evoca el passat és comparable a la de l'estètica del sublim, ja que, per a Ankersmit “in the sublime, we have an access to reality that is not mediated by the categories of the understanding and, *mutatis mutandi*, much the same can

⁹⁴ Citat a Jay, 2005: 256; Cfr. F. R. Ankersmit (1996): “Can We Experience the Past?”, dins Torstendahl, Rolf, i Veit-Brause, Irmline (eds.): *History-Making: The Intellectual and Social Formation of a Discipline*, Estocolm, KVHAA.

⁹⁵ La cursiva és a l'original d'Ankersmit (Jay, 2005: 257)

be said of historical experience” (Ankersmit,1996: 56; citat a Jay, 2005: 257). Segons aquestes conclusions, l’opacitat del sublim i la seva resistència a una representació directa posa a qui experimenta l’experiència en contacte amb una realitat més profunda, i dóna indicis sobre què hi ha més enllà de la consciència present o de la capacitat d’imaginar-ho.

Els símptomes de la crisi de l’experiència

En una carta escrita des del seu exili a París el set de maig de 1940, Walter Benjamin expressa a Theodor W. Adorno la seva inquietud davant la metòdica destrucció de l’experiència (Adorno i Benjamin, 1998: 311). A la mateixa carta, Benjamin confessa a Adorno que el germen de la seva teoria de l’experiència es pot determinar en un record de la infància:

En los lugares en los que pasábamos el verano mis padres organizaban con nosotros, como es natural, paseos. Los hermanos éramos dos o tres. Estoy pensando aquí en mi hermano⁹⁶. Cuando habíamos visitado alguno de los lugares de excursión usuales de Freudenstadt, de Wengen o de Schreiberhau, mi hermano solía decir: «Ahora ya habremos estado

⁹⁶ Es tracta de George Benjamin (1895-1942). Va morir en un camp de concentració nazi.

allí». La expresión se ha gravado en mí de modo indeleble⁹⁷ (Adorno i Benjamin, 1998: 312).

Com molt bé apunta Martin Jay, es poden trobar alguns elements significatius continguts en aquesta petita anècdota. Tant en l'estil com en les nocions que desenvolupa Benjamin, és característic la insistència en prestar importància a detalls aparentment trivials i, com en aquest cas, la preferència per moments de plaer infantils. Es pot observar, també, la fascinació amb la ressonància auràtica dels noms dels llocs, alguns dels quals posseeixen significats màgics, com Freudensstadt (“ciutat del plaer”). Cal tenir en compte que no només els noms propis són crucials, sinó també remarcar l'existència d'un “lloc” distintiu concret i en contraposició a un lloc o espai abstracte i homogeni. La valoració -i fascinació- del flâneur per part de Benjamin podria emmarcar-se en aquest mateix sentit. Així mateix, podem reconèixer la mentalitat del col·leccionista, en el fet d'haver “estat” a les localitats obligades. També, resulta evident en Benjamin la implicació de la memòria i l'experiència, especialment els records de la infància que queden marcades indefectiblement -“unvergeßlich” (Benjamin, 1978: 328)- en la ment de

⁹⁷ «“Da wären wir nun gewesen.” Das wort hat sich mir unvergeßlich eingeprägt.» (Benjamin, 1978: 328)

Benjamin. A més, en la manera de narrar l'anècdota pot semblar simptomàtic el seu pesar davant l'amenaça que suposa per a l'experiència el comentari “deflacionista” del germà (Jay, 2005: 314).

Des d'aquest moment primigeni, combinant elements teològics i materialistes amb un to a la vegada utòpic i elegíac, Benjamin desenvoluparà la seva discutida teoria de l'experiència que es caracteritza per la seva intensitat, complexitat i caràcter poètic, així com per intentar cicatritzar la separació entre subjecte i objecte a partir d'observar la ruptura de la continuïtat històrica i cultural produïda per la Primera Guerra Mundial, l'exili i l'amenaça del feixisme, que més tard va acabar amb la seva pròpia vida mentre fugia de la França ocupada l'any 1940.

Aquest final tràgic era difícil de preveure en la seva infància, viscuda en un entorn protector. Benjamin va ser un nen privilegiat. El primer fill d'una família jueva assimilada de classe mitjana alta, el seu pare era comerciant d'antiguitats i la seva mare familiar llunyana de Heinrich Heine. Els records de la seva infància a Berlín al voltant del 1900, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, en un barri de l'alta burgesia a l'oest de Berlín, mostren un nen sensible, callat i observador, cada cop més alerta a la manera en què el món dels seus pares fracassava a l'hora de satisfer les

seves fantasies infantils, però, així i tot, amb la determinació de prendre-les-hi seriosament.

Gerhard Richter al seu treball *Walter Benjamin and the corpus of Autobiography* analitza els textos autobiogràfics de Benjamin, de caràcter dispers, que presenten, especialment a *Berliner Chronik* (1932), complexes evocacions que mostren més un cos fragmentat que un ésser unificat. Així, les reminiscències, sempre obliqües, de les pròpies experiències de Benjamin deliberadament soscaven el mode confessional de l'auto-representació (Jay, 2005: 314*n*).

En aquest sentit, Giorgio Agamben, a *Infancia e historia*, escriu sobre l'experiència a Proust:

Pero la objeción más perentoria contra el concepto moderno de experiencia se ha recogido en la obra de Proust. Pues el objeto de *En busca del tiempo perdido* no es una experiencia vivida, sino exactamente lo contrario, algo que no ha sido vivido ni experimentado; y ni siquiera su repentino surgimiento en *Les intermittences du coeur* constituye una experiencia, desde el momento en que la condición de ese surgimiento es precisamente una vacilación de las condiciones kantianas de la experiencia: el tiempo y el espacio. Y no sólo se ponen en duda las condiciones de la experiencia, sino también el sujeto que les corresponde, puesto que ya no es por cierto el sujeto moderno del conocimiento (Proust parece aludir más bien a ciertos estados crepusculares, como el adormecimiento y el desmayo: “je ne savais pas

au premier instant qui j'étais" es su fórmula típica, cuyas innumerables variaciones ha registrado Poulet). Pero ni siquiera se trata en este caso del sujeto bergsoniano, a cuya realidad última nos hace acceder la intuición. Lo que la intuición revela no es de hecho más que la pura sucesión de los estados de conciencia, es decir, algo todavía subjetivo (e incluso, por llamarlo de alguna manera, lo subjetivo en estado puro). Mientras que en Proust ya no hay en verdad ningún sujeto, sino sólo, con singular materialismo, una infinita deriva y un casual entrechocarse de objetos y sensaciones. El sujeto despojado de la experiencia se presenta allí para poner de relieve lo que desde el punto de vista de la ciencia únicamente puede aparecer como la más radical negación de la experiencia: una experiencia sin sujeto ni objeto, absoluta. La *inexpérience* por la cual, según Rivière, murió Proust ("... il est mort de ne pas savoir comment on allume un feu, comment on ouvre une fenetre"), debe entenderse en sentido literal: rechazo y negación de la experiencia (Agamben, 2007: 56-7).

En la època en què Benjamin va abordar per primera vegada el tema de l'experiència, Jay el descriu com "already a restless and rebellious son, fiercely resisting assimilation into the world of philistine respectability" (Jay, 2005: 314). De fet, la tensió del concepte d'experiència a Benjamin ja està present des dels seus primers escrits de joventut. Tant per a la història individual com per a la social, l'experiència és el punt de referència ineludible per a la transformació i, alhora, força per a la persistència (Weber, 2014: 480).

L'experiència metafísica

El 1913 Benjamin publica el seu primer article sobre el tema, que porta el simple títol d' "Experiència" ["Erfahrung"], a *Der Anfang*, revista del moviment juvenil the Freie Studentenschaft, dirigit per Gustav Wyneken. El moviment, en el qual Benjamin va arribar a tenir una posició de lideratge, es concebia a si mateix com un grup d'avantguarda i d'agitació juvenil, caracteritzat per un profund espiritualisme utòpic del qual Benjamin en va ser partícip. L'objectiu de l'article és, com adverteix el mateix Benjamin de manera retrospectiva, mobilitzar a totes les forces rebels de la joventut contra la paraula "experiència" (Benjamin, II/3: 902), perquè en el discurs dels adults l'apel·lació a l' "experiència" apareix, precisament, com a mitjà per eliminar les forces rebels de la joventut. L'experiència, que reclamen els adults com a pròpia, predica la inutilitat de la rebel·lió (Weber, 2014: 480-81).

"Todo lo han vivido ya estos adultos: juventud, ideales, esperanzas, mujeres. Todo resultó ser una ilusión" (*Metafísica de la juventud*, 93).

L'article té el caràcter d'un escrit combatiu que sostrau tots els conceptes apreciats i cars per al discurs dominant: "la verdad, la bondad, la belleza", "grandeza", "sentido", "responsabilidad", "fidelidad", "valores", "verdad", "espíritu" i, per últim, "experiencia". Benjamin posa de

manifest com en el discurs dels adults aquests conceptes esdevenen paraules buides i vanes. L'experiència dels adults no és autèntica. És la "màscara" verbal amb la qual el burgès camufla la seva vida sense consol i "sense sentir": "los años de compromisos, de pobreza intelectual y de carencia de entusiasmo", "trivialidad de vida", i propensió a tot allò "eternamente vuelto al pasado" (Weber, 2014: 481). En contraposició, Benjamin reclama una altra "experiència" -ja al títol original la paraula està escrita en cometes-; una "experiència" que no adopti el seu "contingut" de la vida quotidiana, "infame": "Nosotros conocemos algo distinto, que ninguna experiencia nos ofrece, a saber: que existe la verdad aunque todo lo pensado hasta ahora sea un error" (Benjamin, II/1, 54ss.).

Com afirma Thomas Weber, "el texto constituye un «nosotros» espiritual autárquico que se inmuniza contra las imputaciones de los poderes establecidos, en la medida en que, bajo el nombre de una experiencia "distinta", compromete a este «nosotros» en un ámbito que se libra de toda experiencia empírica" (Weber, 2014: 481); és a dir, existeixen valors que van més enllà de l'experiència demostrable i que resulten "inexperimentables". Així i tot, l'intent de Benjamin d'explicar la «nostra experiència» en aquest text manca de concreció i queda reduït a una

voluntat d'autoafirmació (Weber, 2014: 482) juvenil inversament proporcional amb la noció d'autoritat: al "gran" li manca "grandesa". Com afirma Benjamin, "como los adultos jamás elevan sus ojos hacia la grandeza y la plenitud de sentido, su experiencia se convierte en el evangelio de los filisteos" (II/1, 55 - Exp, 94ss.).

De fet, l'element problemàtic d'aquesta polèmica radica en la comprensió de l'ambivalència de l'experiència. En aquest text primerenc, l'experiència se situa com a ideologia dels que ostenten el poder i com a dispositiu per desanimar als que es rebel·len i que van contra aquest poder. No obstant això, Benjamin és conscient de què no existeix moviment de renovació sense experiència, però no explicita en funció de què es desplega⁹⁸. A l'experiència -sense cometes- Benjamin la desposseeix de qualsevol relació amb la praxis d'allò quotidià, d'allò comú del que s'ha d'escapar per anar a la recerca d'una voluntat transcendent⁹⁹. Així, Benjamin situa la seva radicalitat no en allò aconseguit, sinó en allò renunciat:

Una vez más diremos: conocemos sin duda otra experiencia. Puede ser hostil frente al espíritu y destruir muchos sueños, pero es lo más bello, y lo más intangible e inmediato, dado que nunca carecerá de espíritu si es

⁹⁸ Segons Benjamin, la revista *Der Anfang* havia de ser redactada com el primer periòdic purament espiritual -no estètic o d'altre tipus- que es mantingués allunyat de la política (*Br* 1, 63).

⁹⁹ Com apunta Weber, aquest caràcter es perd en el buit, ja que pot seguir les formulacions de qualsevol acció, ja sigui revolucionària o reaccionària (Weber, 2014: 482-83), com va demostrar-se històricament amb les connexions profascistes del grup de Wyneken.

que *nosotros* permanecemos jóvenes. Uno solamente se experimenta a sí mismo, dice al final de su camino Zaratustra. El filisteo hace su “experiencia”, la experiencia eterna de la carencia de espíritu. El joven quiere en cambio experimentar el espíritu; y cuanto más le cueste alcanzar lo grande, tanto más encontrará en su camino y en los seres humanos al espíritu (Benjamin, II/1, 57).

Aquest idealisme s'intensifica encara més en l'escrit *Sobre el programa de la filosofia venidera* (1917), amb el qual Benjamin intenta fonamentar una nova metafísica i, per aconseguir-ho, es proposa una “purificación de la teoría del conocimiento” de Kant, tant de la seva noció d'experiència com de la noció de coneixement. Això implica, en primer lloc, la “conversión de la «experiencia» en «metafísica»” a través del concepte d'una “experiència superior”, i, en segon lloc, “fundar de un modo autónomo la esfera cognoscitiva, prescindiendo de la terminología sujeto” (II/1, 163, 169, 160, 167). El que intenta Benjamin es resoldre la relació entre el coneixement i l'experiència amb la consciència humana empírica (II/1, 161).

Kant denomina *experiència* a un coneixement empíric (Kant, *Crítica de la raó pura*) i també vincula el coneixement estrictament amb l'empíria. Segons el filòsof, tot el que podem conèixer teòricament queda limitat als mers fenòmens, junt amb l'aportació de les categories en tant que

components *a priori* del coneixement per a la possibilitat de coneixement empíric. L'experiència com a coneixement empíric és de per si una percepció elaborada amb medis que no necessàriament sorgeixen de l'experiència, mentre que les categories a priori serveixen per poder llegir els fenòmens com experiència (Kant, 2007: 215). Així, no es poden conèixer les coses -tal com són- ni Déu; en tot cas, se'ls pot pensar o creure. La disposició metafísica és una disposició a la qual l'home tendeix naturalment, com una necessitat de preguntes que no poden contestar-se mitjançant un ús empíric de la raó. En aquest sentit, a la *Crítica de la raó pura* Kant adverteix de “no aventurarnos nunca, con la razón especulativa, más allá de los límites de la experiencia, [...] en la limitación de todo conocimiento especulativo posible de la razón a meros objetos de la experiencia” (Kant, 2007: 27-28).

Tot això al que Kant es refereix, Benjamin ho considera únicament com “una realidad de un rango inferior, quizás de rango ínfimo” (II/1, 158). Benjamin connecta “lo más bajo y profundo de la experiencia de esa época” -de la qual participa inconscientment el pensament de Kant- amb “la ceguera religiosa e histórica del Iluminismo”. “La experiencia de la época de Kant no necesitaba de metafísica alguna” (II/1, 160). A la “metafísica futura” de Benjamin, en canvi, tant el concepte de

coneixement com el d'experiència han de ser posats “en forma *excloent*” (“en forma *excluyente*”) en relació amb “la consciència trascendental” (II/1, 164): “Toda experiencia auténtica reposa en la consciencia cognoscitiva pura teórica (trascendental)” (II/1, 162).

El nexa entre coneixement i experiència, en el qual Kant posa èmfasi, també ha de preservar-se en Benjamin, però no per separar l'àmbit de la fe del saber, sinó per reformular aquest nexa des del punt de vista de la religió. Per a Benjamin “las condiciones del conocimiento son las de la experiencia” (II/1, 163) i aquestes condicions s'han d'entendre com condicions *a priori* i -a diferència de Kant- metafísiques. L'experiència “autèntica” es fonamenta en el coneixement “pur” i “Déu” funciona com la seva “quinta essència”. Com a resultat, obtenim un sistema de referència d'instàncies metafísiques: “experiència autèntica”, “coneixement pur” i “religió vertadera”, reunides pel concepte d'idea. Doncs allò característic en el concepte de metafísica radica, segons Benjamin, en “su poder universal para relacionar inmediatamente con ideas la totalidad de la experiencia con el concepto de Dios” (II/1, 164). Només si se la capta d'aquesta manera, l'experiència podria ser ella mateixa “el lugar lógico y la posibilidad lógica de la metafísica” (II/1, 163), abandonant el concepte d'empíria de Kant.

L'experiència sociohistòrica

Sembla, però, que el “Programa de la filosofia venidera” de Benjamin s'esgota per si mateix i vint anys més tard, a *Sobre algunos motivos en Baudelaire (Poesía y capitalismo)* formula el que pot ser llegit com una autocrítica: “Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición a la experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas” (I/2, 608). En lloc de procedir a partir de “l'existència de l'home a la societat”, aquestes temptatives, que invoquen la “literatura”, la “naturalesa”, l’“edad mítica” van constituir una línia filosòfica que, partint de Dilthey, van desembocar en Klages i C. G. Jung, és a dir, en el fascisme.

Resulta evident que hi ha un canvi de paradigma. Si abans Benjamin buscava l'experiència en allò “incondicionat”, amb el temps la noció cobrarà una base materialista-històrica en la mesura en què es planteja la pregunta per la “determinación històrica de la experiència” (I/2, 608s.) i la seva existència en la societat. Per a Benjamin, les “experiències” les segueixen fent els homes, però existeixen diverses formes, una de les

quals és la que Benjamin designa com experiència en sentit estricta, fonamentada en la crítica social.

Així, l'experiència comença a implicar un concepte articulador, en el qual l'articulació ha d'entendre's en un doble sentit: com a vinculació i com expressió. L'experiència és una dimensió de la praxi humana en la qual la relació amb si mateix i la relació amb el món estan articulades de tal manera que la relació amb el món es torna articulable com a relació amb si mateix i viceversa. Aquesta articulació, a través de la qual els individus obtenen una imatge històrico-social de si, és sempre precària i ha de ser reelaborada cada cop. El seu èxit està lligat a diverses condicions sociohistòriques i socio-psicològiques, sobre tot a les relacions de treball, de la comunicació i del record. Per a Benjamin, allò decisiu per a l'estructura filosòfica de l'experiència és la de la memòria, per a la qual resulta determinant la del treball. El record, que construeix l'experiència en el sentit eminent, presenta una homologia estructural amb el treball autodeterminat. A l'apropiació del món com apropiació del si en el treball material correspon, en la praxis del record, la conjunció entre la *rememoració* històrica i la presència d'esperit, així com continguts col·lectius i individuals del record. Així, el concepte vincula tres tesis: “La experiencia es el fruto del trabajo” (*Libre passatges*, Akal, 800), es “un

asunto de la tradición” (ATBaud, 124) i està lligada a la seva condició de comunicabilitat (cf. Exp i pobresa, 128).

El concepte antitètic al d'experiència el constitueix el de vivència; per una banda, com objecte o “materia bruta” del treball de l'experiència; per una altra, com a forma psicològico-social de l'”[auto]alienació de l'home” (*Parque Central*, 202). D'aquesta manera, el jo ha d'entendre's com a objecte i també com a subjecte, en la mesura en què l'alienació de si mateix -el fracàs de l'articulació entre la relació amb un mateix i la relació amb el món- es viscuda de forma activa. Doncs -i aquesta és la tesi de Benjamin- amb el canvi estructural del treball -al passar del mode de producció artesanal a l'industrial-, amb la separació o la contraposició entre allò públic i allò privat, i amb la socialització mediada per les mercaderies, l'articulació entre la relació amb un mateix i la relació amb el món o bé esdevé crítica o bé fracassa. I aquest fracàs es viscut i, al mateix temps, compensat en la vivència.

Per tant, segons Weber:

Si la experiencia es una condición de posibilidad del obrar “autoconsciente”, por otra parte fundamenta también la imposibilidad condicionada de tal obrar. El carácter aporético de la experiencia radica en el hecho de que impide lo que al mismo tiempo y en primer lugar hacer posible: las “experiencias realizadas” pueden obstaculizar “el

realizar nuevas experiencias”. Así, en Benjamin, la experiencia en sentido propio no es tan solo una apropiación elaboradora de vivencias, sino, al mismo tiempo, una actividad destructiva que, en última instancia, debe posibilitar la *autotransformación* como *transformación del mundo* (Weber, 2014: 490-91).

Experiència i memòria

Henri Bergson a *Matière et mémoire* (1896) posa de manifest el “carácter decisivo de la estructura de la memoria para la estructura filosófica de la experiencia” (I/2, 608), és a dir, la remissió de l'experiència a la memòria. Bergson distingeix dos tipus de memòria: la *mémoire pure*, contemplativa; i la motora, les formes de reacció amagatzemades a través de la costum i l'entrenament del cos. Només la primera aconseguix la “presentificació contemplativa del flux vital” (I/2, 609 - ATB, 126), tal com es concep aquí l'experiència. La memòria pura és el mèdiu en el qual és possible que cada ú cobri una imatge de si mateix, pugui apoderar-se de la seva experiència (I/1, 610 - ATB, 127). El record té la funció de transformar allò viscut en experiència, de transformar les “experiències realitzades” en experiències que un té. L'experiència en sentit estricte només existeix com experiència apropiada cognitivament.

Marcel Proust reprèn aquest concepte. El fet que allò viscut en el record es converteixi en experiència no és per a ell una resolució lliure (I/2, 609 - 126), sinó que esdevé involuntàriament. La *mémoire pure* de Bergson es converteix en *mémoire involontaire* en Proust; al mirar enrere, a la infància, Proust observa que la informació que el record voluntari imparteix sobre el passat no retè res d'aquest passat (610 - 126). El passat enregistrat no arriba al present del que recorda, ja que el record roman fora d'ell. Molt diferent és el record que sorgeix involuntàriament, com el gust d'una magdalena. La memòria voluntària, dominada per la intel·ligència (609 - 126), proporciona una base de dades al qual la consciència té accés en tot moment, però les dades enregistrades són insignificants per al subjecte. Precisament per això, justament la consciència és la que impedeix l'*autoconsciència*.

Benjamin troba en Freud -i en el seu deixeble Theodor Reik- una corroboració de la distinció de Proust i, alhora, “una determinació més sustanciosa” de l'aspecte, desestimat per Proust, de la *memòria voluntària*¹⁰⁰. La hipòtesi formulada per Freud a *Més enllà del principi del*

¹⁰⁰ A diferència de Freud, Reik també s'ajusta terminològicament a aquesta diferenciació: “La función de la memoria [...] es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su demembración” (citat a ATB, 128s.).

plaer de “que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema” (citad a Weber, p.492-3), queda expressat de la següent manera per Benjamin sobre el llenguatge de Proust: “”solo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido “vivido” explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como “vivencia”” (ATB, 129). Segons Freud, la consciència té principalment la funció de “defensa frente a los estímulos”, de defensar l’organisme davant la “influencia [...] destructiva de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior” (citad a ATB, 130), davant els *shocks*, com diu Benjamin. Així, la funció del record és atorgar “el tiempo para organizar” la percepció dels estímuls, el temps que ha faltat primerament en la recepció (ATB, 130s.). El “registre” dels *shocks* per la consciència atenua el seu “efecte traumàtic”; sobretot, la “recepción del *shock*” pot veure’s alleugerada a través d’un “entrenamiento en el dominio de los estímulos”, per la “consciencia despierta” o retrospectivament mitjançant el record o el somni. Aquesta defensa davant el shock per part de la consciència li confereix a “el incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto” (ATB, 131). El shock queda incorporat “inmediatamente al registro del recuerdo consciente”, que pot recuperar-se sempre que es desitgi i, d’aquesta manera, queda també “domesticat” (Weber, 493). Les impressions

convertides en vivències no deixen cap altra empremta que segueixi actuant en la memòria, doncs ja estan esgotades amb el seu registre per part de la consciència: “Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al *shock* en que asigna al incidente, a expensas de la integridad en su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciencia” (ATB, 132).

La memòria voluntària i la involuntària mantenen una relació temporal antitètica. En el record voluntari allò recordat es converteix en passat; en l'involuntari, en present. En aquest, allò esdevingut cobra un grau de realitat superior que en el moment de l'esdeveniment, en la mesura en què es torni actual en el subjecte, i d'una manera molt diferent a la de la “vivència” i la forma del record que li correspon. Benjamin aporta l'anècdota de la seva infància en la qual descobreix retrospectivament l'arrel de la seva “teoria del coneixement”, com ja s'ha comentat. Quan el seu germà li diu que ja han estat a cada un dels diversos destins d'excursió obligats, la reminiscència [*Andenken*] funciona com a complement de la vivència [*Erleben*]. Com després reflexionarà Benjamin: “En él la reminiscencia [*Andenken*, en el sentit de *souvenir*] se cristalizó la creciente [auto]alienación del hombre quien inventariza su pasado como una posesión muerta” (I/2, 681), *Parque Central*, 202). Per tant, la

vivència / rememoració designa una forma de percepció / record en la qual presència i absència coincideixen, Segons Weber: “En el acto de vivenciar / recordar, lo vivenciado [Erlebte] / recordado, ya ha sido postvivenciado [verlebt] / olvidado (Weber, 2014: 494): “La rememoración complementa la vivencia. En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia” (*Parque Central*, 290).

L’ experiència històrica autèntica

A través d’aquest recorregut, Benjamin aspira a un concepte materialista històric d’experiència i, per tant, els punts de partida de Proust li acabaran resultant insuficients, ja que es mostren com ahistòrics i asocials. En aquest sentit, encara que Proust no segueixi fil pel randa les nocions de temps de Bergson, Benjamin sí reflexiona sobre les condicions en què es dóna la memòria i el temps en l’autor francès a l’article *Sobre alguns motius a Baudelaire*. Així, Bergson refusa “especificar històricament la memòria” (I/2, 608s., *Sobre Baudelaire*, 125), cosa que reforça teòricament el fet que en el concepte de *durée* la “mort cessa”. La cessació de la historicitat implica que *la durée* pot ser concebuda com “la

quintaesència de una vivència, que se pavonea en la vestimenta tomada en préstamo de la experiència” perquè ella ha estat impermeabilitzada justament “en contra del orden històric (así como también de un orden prehistòric)” (Weber, 2014: 495*m*; I/2, 642). En la concepció de Proust, l’ “exclusió recíproca” del record voluntari i l’involuntari a Benjamin li acabarà resultant problemàtica ja que l’aparició de la memòria involuntària queda condicionada a l’atzar i forma part d’ “el inventario de la persona privada en su múltiple aislamiento” (I/2, 611, Sobre Baudelaire, 128), per a la qual allò públic s’ha convertit en allò totalment altre. Segons Weber, per a Benjamin, i degut a la separació entre record individual i record col·lectiu, per molt variada que sigui la memòria involuntària de Proust, és un símptoma de l’atròfia històric-social de l’experiència, atròfia que cobra una expressió prototípica a la següent frase: “la redención es cosa suya y muy privada” (I/2, 643, *Sobre Baudelaire*, 160).

En l’experiència, segons Benjamin, “ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del pasado colectivo” (I/2, 611; *Sobre Baudelaire*, 128) i menciona com a exemples els cultes amb el seu cerimonial i les festes. La conjunció -i no exclusió- d’ambdues reminiscències es una condició de possibilitat de la experiència històrica

autèntica, ja que, sense mediació, la percepció temporal de cada una per separat són “ahistòriques”. Per a la memòria voluntària només existeix el “transcurso temporal vacío”, mentre que la involuntària passa per sobre de qualsevol transcurs temporal. En aquest sentit, “Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la consciència del paso del tiempo (*Acerca de la embriaguez*, citat a Weber, 2014: 496n).

Per a Benjamin, els dos “components constitutius” de l'experiència històrica autèntica han estat tractats al *spleen* i a l'*ideal* de Baudelaire. “El ideal dispensa la fuerza para la reminiscencia; el spleen en cambio ofrece la desbandada de los segundos” (I/2, 641, *Sobre Baudelaire*, 158). Les correspondències de Baudelaire remetent al “contingut” de les dates de reminiscència, que serien els dies de culte, els dies que destaquen respecte de la quotidianitat. Mentre que en aquestes trobades culturals el temps es torna atemporal, al spleen, en canvi, “la percepción del tiempo se afila de manera sobrenatural; cada segundo encuentra a la conciencia dispuesta para parar su shock” (I/“, 642, *Sobre Baudelaire*, 159). Com ho expressa Weber:

Las dos percepciones del tiempo son ahistóricas, ya que no están mediadas: aquí, salto hacia atrás a la prehistoria; allí, inmersión en la actualidad.

Benjamin lee el hecho de que en Baudelaire (ya) no se logre la mediación como síntoma de un cambio estructural de profundo alcance del recuerdo / experiencia, que se consuma en la “época de la gran industria”. Tanto Baudelaire como Proust reaccionan a este cambio estructural desde un punto de vista anacrónico. En ambos casos se hace valer una “voluntad restauradora” que, sin embargo, ha de fracasar. A diferencia de Baudelaire, Proust desconoce este fracaso en la medida en que [...] produce nuevamente en forma “privada” lo que ya no es posible socialmente; “en el éxito sin fisuras de su intención final” - encontrar efectivamente el tiempo perdido- “en Proust se manifiesta” precisamente eso ante lo cual él reacciona y contra lo cual escribe: la “atrofia de la experiencia” (Weber, 2014: 497-98).

En el cas de Baudelaire, presenta elements socials, encara que al marge de la crisi que el capitalisme ha causat en la forma de moviment de reproducció social, però és el testimoni modern de quelcom irremeiablement perdut.

A l'article *Sobre algunos temas en Baudelaire* i especialment a *El narrador*, Benjamin analitza un procés epocal en el curs del qual les aspiracions “exteriors” de l'home tenen cada cop menys oportunitat de ser “incorporades” a l'experiència de l'home individual. A aquest procés d'abstracció, l'abolició dels interessos del patrimoni comú de les experiències dels individus, li correspon un canvi en la relació dels homes amb si mateixos (Weber, 2014: 499): las “aspiraciones interiores del

hombre cobran un carácter privado [...] irremediable” (I/2, 610; *Sobre Baudelaire*, 127), de la qual cosa a *A la recerca* ofereix un grandíssim testimoni literari, especialment a partir de la separació entre allò públic i allò privat. A través de la representació crítica dels elements sociohistòrics en aquest procés d’alienació, a Benjamin li interessa desenvolupar un nou concepte d’experiència per tal de poder recuperar-la.

Experiència i el mode de producció artesanal contra mercaderia

Benjamin associa el concepte d’experiència al mode de producció artesanal. En aquesta, el treballador és independent, és a dir, controla els seus medis i les seves condicions de treball. El seu treball és segmentat i implica dominar diferents processos parcials en la producció completa de l’artefacte. Així, i seguint a Marx, l’experiència té una importància doble: per una banda, com a exercici i, per una altra, com a transmissió d’un mestratge transmès de generació a generació, conferint virtuosisme, ja que cada rama particular de la producció troba en l’experiència la figura tècnica que li correspon, i la perfecciona lentament, sobre la base de l’exercici. D’aquí que “la experiencia es el fruto del trabajo” (*Libro de los Pasajes*, 800).

Cada producte artesanal és un exemplar únic que resulta del saber trasmès. Per a Benjamin, l'experiència constitueix la força productiva principal en la qual la tradició, en tensió dialèctica amb allò sempre nou, es transforma i s'actualitza (Weber, 2014: 501). Tal com apunta Weber, “esta dialèctica constitueix asimismos el hilo conductor para la búsqueda benjaminiana de las condiciones de posibilidad de una “experiencia histórica auténtica” [*Origen Trauerspiel*, 80], que resulta ante todo del análisis del cambio estructural de la experiencia, tal como está condicionado por la transformación del modo de producción i de vida” (Weber, 2014: 501).

Al comparar la relació entre treball i experiència en el mode de producció artesanal respecte el de la manufactura, resulta evident el “procés de l'atròfia de l'experiència” (*Libro de los pasajes*, 803), en la mesura en què en la manufactura es canvia el treballador qualificat pel peó. En el capitalisme industrial, aquest procés d'atròfia esdevé dominant, ja que posseeix una base tecnològica en el propi procés de producció. Si el mode de producció artesanal situa al treballador en una posició “independent”, en el sistema manufacturat, la màquina el posa com a “dependent” i queda apropiat, especialment en la cadena de muntatge, on l'obrer de la fàbrica no només no té marge d'acció, sinó

que queda despullat de la seva voluntat, esdevenint, amb els moviments idèntics i eternament repetits, part de l'engranatge de la màquina: una simple peça recambiable. El treballador ja no aprèn, sinó que adapta els seus moviments als d'un autòmat¹⁰¹; es posa en moviment en ell un mecanisme reflex, la futilitat, el buit. La capacitat de realitzar-se ve negada per la falta de connexió dels moviments propis individuals en tant que meres repeticions. Benjamin compara aquesta situació amb els jocs d'atzar. Com en el joc, els mecanisme els acapara esdevenint subjectes alienats: “incluso en su esfera privada, por muy apasionados que sean siempre, no serán capaces de actuar más que mecánicamente” (I/2, 634; *Sobre Baudelaire*, 150)

D'aquesta manera, a través d'aquesta inversió subjecte-objecte: “al obrero no especializado es al que más humilla el adiestramiento en la máquina. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia. El ejercicio pierde en él su derecho” (I/2, 631; *Sobre Baudelaire*, 148). Per tant, com afirma Weber, en aquest canvi estructural del treball artesà pel treball en la cadena de muntatge, l'èmfasi es desplaça de l'experiència a la vivència; en canvi, en el paradigma artesanal, el treball es caracteritza pel fet que

¹⁰¹ Respecte aquest tema, Benjamin va quedar fascinat per la pel·lícula *Temps moderns* (1936), de Charles Chaplin.

transforma les vivències en experiències (Weber, 2014: 503). Aquest treball que produeix experiència, summament diferenciat, pot donar-se, inclús, en el treball “espiritual” (I/2, 633; *Sobre Baudelaire*, 149).

Contràriament a la forma d'actuar mecànica, l'experiència, estrictament:

es una forma socioindividual de apropiación, en la qual la relación consigo mismo y la relación con el mundo están articuladas entre sí, y transforma por igual a lo apropiado y al apropiador. El “orden de la experiencia” es dinámico i Benjamin establece el “deseo” como uno de los elementos de esta dinámica. El deseo anticipa el tiempo; la experiencia estructura. Si la experiencia es pasado presente, el deseo es futuro presente, en tanto energía pulsional. Entre lo saciado de la experiencia y lo incumplido del deseo existe una conexión que mantiene en marcha el proceso vital (Weber, 2014: 505).

Si per a Benjamin una de les possibles definicions d'experiència és el “fruto del trabajo”, la vivència és la “fantasmagoría del ocioso” (*Libro de los pasajes*, 800). La “societat de la vivència” es caracteritza en què el procés de treball desapareix dels productes de treball, és a dir, de la mercaderia. Aquestes mercaderies esdevenen màgiques ja que apareixen com a sagrades i sobrenaturals, a fi de no poder-les reconèixer com a treball. Benjamin utilitza el terme “fantasmagoria”. El caràcter fantasmagòric de la mercaderia es la dissolució del seu valor d'ús i, per tant, l'abstracció respecte del treball productor del valor d'ús i

l'abstracció respecte de les condicions tant de domini com de tècniques de la producció (Weber, 2014: 507).

Al *Llibre dels passatges* Benjamin posarà de manifest com l'aparença estètico-mercantil que emana de les mercaderies i els llocs on se les presenta -les grans botigues, els passatges i les exposicions universals com a “entronització de la mercaderia” (*Libro de los pasajes*, 42) i com a fetitxisme- es mostren com fantasmagories, com ideologia material que, junt amb la indústria de l'entreteniment i la publicitat, crearan la disposició d'autoalienació: “alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. “Verlo todo, no tocar nada”” (*Libro de los pasajes*, 219); “fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer” (*Libro de los pasajes*, 42); la indústria de l'entreteniment “eleva al propio hombre a las alturas de la mercancía: él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás” (*Libro de los pasajes*, 42).

La pèrdua de l'experiència i les formes de comunicació.

La Primera Guerra Mundial va aniquilar totes les experiències precedents. La gent va tornar de la guerra:

[...] no enriquecida, sino más pobre en cuanto a experiencia comunicable, muda. [...] Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes habían cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (*Experiencia y pobreza*, 168).

Per a Benjamin, aquestes experiències ja no poden ser comunicades, no només pel seu contingut en el sentit de shock, sinó per la transformació de les formes de comunicació. Tant a *Experiencia y pobreza* com a *El narrador*, Benjamin considera que narrar resulta essencial per a “la capacitat d’intercanviar experiències” (*El narrador*), però la narració ha quedat desplaçada per la informació: “De igual manera que el proceso de trabajo industrial se distingue claramente de la artesanía, la forma de comunicación que le corresponde -la información- se distingue claramente de la que corresponde al proceso de trabajo artesanal, que es la narración” (*Libro de los pasajes*, 803).

En la modernitat, el contingut formal de la informació “impermeabiliza los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector” (*Sobre Baudelaire*, 127) i Benjamin considera que

això és degut a les següents determinacions formals: “curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí” (*Sobre Baudelaire*, 127).

Sens dubte, aquestes determinacions formals participen de la pèrdua estructural de l'experiència. La informació és abstracta (deslligada de la praxis vital), arbitrària (sense un interès d'articulació), inconnexa (sense memòria) i orientada a allò actual (nou en funció de la novetat mateixa). Representa la forma de la vivència en l'àmbit de la comunicació i s'intensifica en la sensació (Weber, 2014: 512).

Si la informació apunta a transmetre purament el succés, la narració se submergeix “en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen” (*Sobre Baudelaire*, 127). Les fonts de la narració són l'experiència que passa de boca en boca (El narrador, 190). La pràctica de la narració involucra el record i està implicada en reforçar la cadena de la tradició (*Sobre Baudelaire*, 127), mentre que la informació, immediata i deslligada de la praxis, és aliena a la tradició, ja que ho impedeix quelcom elemental: la novetat. “La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva”, mentre que la narració “es capaz de desarrollarse durante mucho tiempo” (*El narrador*, 195). És

precisament la inactualitat de la narració el que fa possible la seva actualització. Perquè sigui així, mitjançant la narració les experiències dels oients/receptors es configuren cada cop d'una manera nova per ampliar-se; quant menys se'ns explica, més imaginem, ens retrobem i ens reconfigurem. Pel contrari, la informació és externa a l'experiència del receptor encara que aquest conegui tots els detalls del succés: “Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Ello proviene de que ya no se nos distribuye ninguna novedad sin acompañarla de explicaciones” (*El narrador*, 194).

Per tant, l'efecte de la informació és tornar passiu; el de la narració, activar al receptor, ja que aquesta té la capacitat d'actualitzar el seu contingut (Weber, 2014: 514); en canvi, l'actualitat de la informació consisteix en el coneixement simple de la novetat, que deixa de ser important quan ja no és actualitat. Per tant, “la coacción a la actualidad de la información sería justamente lo que se sustrae a la actualización de su contenido en la forma de la transposición en experiencia” (Weber, 2014: 514).

Un altre element important que cal mencionar és la saturació puntual de la informació que, a l'oferir totes les explicacions, nega l'activitat imaginativa i de construcció-reconstrucció i impedeix, així, la interpretació i la incorporació a les pròpies experiències. L'experiència està associada a la capacitat de comunicació i d' "estar a la escucha" (Weber, 2014: 515*n*) i, per això, la narració és compartida i està vinculada al consell. El narrador dóna consell per a molts casos justament perquè aconseguix -a diferència del novel·lista, que escriu en soledat- referir-se com a exemples a fets importants que l'afecten, expressa la seva situació en paraules i també la dels receptors. D'aquesta manera, la vida que narra incorpora tant les pròpies experiències com les alienes, és a dir, incideix en els fets importants i en la seva praxis.

Benjamin explica a *El narrador* que la comunicabilitat de l'experiència va desapareixent i, per tant, no sabem donar ni rebre consells (*El narrador*, 192). També per aquest motiu, la informació, en el seu caràcter de vivència, resulta una forma de comunicació adequada per a la multitud d'individus aïllats de les grans ciutats que, com apunta Weber, es presenten predominantment com a consumidors (Weber, 2014: 516)

L'experiència implica un desplegament temporal al passat i al futur. Narrar és una forma de comunicació de les experiències fetes i que, per tant, tenen a veure amb una dimensió retrospectiva i rememorativa. D'altra banda, el fet de sorprendre's és el punt de partida de l'experiència a ser realitzada, que tindrà una dimensió futura. L'interès¹⁰² queda contraposat al desinterès produït per la informació de la premsa capitalista en tant que provoca distracció.

¹⁰² En el sentit en què Benjamin escriuria en relació al teatre èpic de Brecht (cfr. Bert Brecht, dins *Obras* II, 2, p. 275-282).

V KRAPP: ÚLTIMA GRAVACIÓ

Krapp: última gravació [*Krapp's Last Tape*] és una obra en un acte escrita el 1958, traduïda al francès pel mateix Beckett i Pierre Leyris amb el títol *La Dernière Bande* i publicada per primer cop a la revista *Evergreen Review* l'estiu de 1958¹⁰³. Inicialment plantejada com a obra preliminar per ser representada abans de *Fi de Partida*, es va estrenar al Royal Court Theatre de Londres el 28 d'octubre de 1958 i va ser dirigida per Donald McWhinnie, amb Patrick Magee en el paper de Krapp¹⁰⁴. Beckett admirava l'actor irlandès i va escriure *Krapp* tenint Magee en ment,

¹⁰³ *Evergreen Review* (2.5, estiu 1958, pp. 13-24). Posteriorment va ser publicat juntament amb *Embers* (Faber, 1959) i, l'any següent, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* (Grove, 1960). Un enregistrament en gramòfon (Nova York: Spoken Arts #788, 1960), basat en la producció original americana va ser distribuït a Gran Bretanya per Argo i per HEAR, Home Educational Records, Londres (1964).

¹⁰⁴ Des de l'estrena es van representar trenta-vuit actuacions (fins al 29 de novembre de 1958). El mateix Beckett va dirigir diverses produccions teatrals de l'obra. L'estrena nord-americana va ser a Nova York, el 14 de gener 1960, dirigida per Alan Schneider, amb Donald Davis en el paper de Krapp. Schneider va dirigir a Hume Cronyn al Repertory Theater del Lincoln Center, el 20 de novembre 1972, durant el reconegut Samuel Beckett Festival. Es va adaptar diverses vegades per a la televisió amb el suport del mateix Beckett. La West-Deutscher Rundfunk de Colònia va realitzar una versió televisiva de la producció del Schiller-Theater de 1969, *Das Letzte Band*, que es va emetre el 28 d'octubre de 1969. Per a l'ocasió, Beckett va escriure un conjunt de "Suggeriments per a Krapp TV" (Cfr. Zilliacus). La primera versió televisada de la BBC va ser produïda per Peter Lucas, amb Cyril Cusack (13 de novembre, 1963); la segona per "Thirty Minute Theatre", dirigida per McWhinnie amb Patrick Magee (29 novembre, 1972). Schneider va dirigir Jack MacGowran en una versió americana de TV, produïda per Mark Wright (juny de 1971) i després d'un retard considerable va ser gravat en color per la National Educational Television de Nova York. Beckett va contestar a les peticions de canvis de càmera per part de Schneider de la següent manera: "[...] Les meves notes no són més que suggeriments i no tenen pretensions de caràcter definitiu" (Harmon, 256). La col·laboració Schneider/MacGowran, mai emesa i durant molt temps donada per perduda, està ara disponible a Pennebaker Hegedus Films.

especialment la seva “cracked voice” i “distinctive intonation” (*Krapp*, 215)¹⁰⁵. De fet, en el primer manuscrit el títol de l'obra era *Magee Monologue* i va ser la inoblidable interpretació de Pat Magee a *From an Abandoned Work*, escrita per Beckett el 1954-5 i emesa al Third Programme de la BBC el 14 de desembre de 1957, el que va fer pensar a Beckett sobre les possibilitats teatrals del monòleg. En una carta del 2 febrer de 1958, Beckett va escriure a Alan Schneider: “I’m working on a short stage monologue (in English) for Pat Magee... It looks as if it might come off” (Beckett, 1998:39)

L'obra va ser escrita amb rapidesa en set fases diferenciades, cadascuna molt revisada, durant tres setmanes de març de 1958. A l'acabar la revisió, Beckett havia refinat el to, passant d'un cert sentimentalisme a un *pathos* còmic, així com una sèrie de variacions sobre el protagonista (Harmon, 2000: 57). A *Krapp*, Beckett va explotar una gran innovació, que no s'havia donat en la història del teatre: el potencial tècnic i dramàtic de les cintes gravades a escena. Segons Ackerley i Gontarski (Ackerley, 2004: 302), l'enregistrament de l'obra radiofònica de Beckett *All That Fall* (BBC 3, 13 de gener de 1958) va donar-li la idea d'utilitzar la

¹⁰⁵ Beckett posteriorment diria que li agradava particularment el seu “banana walk” (Ackerley and Gontarski, 302).

gravadora a *Krapp*. Beckett també va desenvolupar una estètica molt novedosa, basada en el domini del blanc i el negre sobre l'escenari. Per als reconeguts beckettians Ackerley i Gontarski (Ackerley, 2004: 302), aquest fet significaria un complex patró de dualitats cartesianes, en particular de la imatgeria gnòstica; la nostra anàlisi s'inclina, més aviat i com veurem més endavant, per una tensió de contraris que configura una estructura dialèctica.

Krapp té una composició aparentment simple. De la mateixa manera que el personatge Krap¹⁰⁶ de l'obra *Eleutheria*¹⁰⁷, Krapp ha rebutjat l'amor i el món burgès per uns fins més elevats: el desig d'escriure la seva obra magna. El resultat d'aquest rebuig, però, no és la culminació aconseguida per Marcel. Des del seu trenta-i-un (l'edat exacta es torna més imprecisa en les posteriors revisions) fins al seixanta-nou aniversari, Krapp ha avaluat diligentment els esdeveniments de l'any, els seus èxits i el seu desenvolupament mitjançant una gravadora (l'obra se situa en algun moment del futur per fer-la menys anacrònica). Així, el dia del seu

¹⁰⁶ Víctor Krap, el protagonista d'*Eleutheria*, opta per escapar del fracàs de la seva existència buscant refugi a la seva habitació, d'on de tant en tant en surt per furgar entre les escombraries de la classe alta parisenca. Rebutja les mesquines famílies Krap i Piouk (Piuk, homòfon de "puke", "vòmit" o "vomitar" en anglès col·loquial) i va a la recerca de la llibertat renunciant al desig, com Schopenhauer, de qui comparteix el pessimisme. Krap és la desesperació del seu pare (Henri) i la seva mare (Violette). Abandona la recerca de la foscor interior després de morir el seu pare, però es nega a entrar en el món exterior. Rebutja la píndola del suïcidi del Dr. Piouk, donant finalment l'esquena a l'audiència i a la vida.

¹⁰⁷ *Eleutheria* va ser escrita el 1947, però Beckett no va voler que veiés la llum. Malgrat el seu desig, va ser publicada el 1995, sis anys després de la seva mort.

seixanta-novè aniversari, Krapp es prepara per gravar la cinta de l'any i comença a escoltar les cintes del seu passat. Aïllat de l'exterior a causa de les decepcions de la seva vida, només atina a burlar-se de la veu de la seva joventut. De sobte, però, troba quelcom especial a la cinta gravada: un moment tendre i eròtic en una barca, abans del seu “Adéu a l'amor”, l'escena indexada al llibre de registre amb el títol “Farewell to Love”. En aquesta darrera gravació, Krapp, la personificació del fracàs, prop de la mort i en la misèria, reviu el moment en que va prendre aquesta decisió, negant l'amor a la seva vida -una experiència proustiana de memòria involuntària genuïna-, decisió de la qual no s'ha recuperat mai, encara que, potser, no ho havia sabut fins ara.

L'obra es desenvolupa més enllà dels límits del monòleg dramàtic gràcies les possibilitats dramàtiques de la gravadora¹⁰⁸. L'ús de la cinta permet capturar diversos blocs de temps i múltiples nivells del personatge, creant una triple exposició: Krapp als seixanta-nou anys escolta Krapp

¹⁰⁸ La primera versió (*Magee Monologue*) s'obre amb A a la recerca d'una cinta, llençant-ne una de la taula i enfadant-se cada cop més. Mou la taula per estabilitzar-la i la treu de “la zona de la llum”, però, desafiant la naturalesa i la lògica, la llum la segueix. Finalment, s'escolta a si mateix als trenta-un, “a la tercera dècada del Moltó” -Beckett era aries-, en una cinta el tema de la qual, tal com queda identificat al llibre, és “Passió”. El Krapp de trenta-un anys es veu a si mateix se manera heroica, com a líder, i fa una crida a la força de “la misericordiosa Providència” per beure menys i per tenir d'una vida sexual més activa.

La idea d'un personatge que escolta cintes velles es va mantenir en les versions posteriors, però Beckett va alterar l'estructura convertint les dues cintes dels dos Krapps més joves en una sola. En la versió final, el Krapp de la cinta és a mig camí entre el més jove i el més gran, i avalua la informació sobre els records del primer.

als trenta- nou que, a la vegada, parla de la cinta que va gravar deu o dotze anys enrere. El resultat és, segons una expressió d'Ackerley i Gontarski, un “palimpsest de personalitats” (Ackerley, 2004: 303), una estratificació de Krapp. Al presentar-los simultàniament, Beckett representa la disgregació del subjecte modern, la multiplicitat de “jos” a la manera proustiana i, a més, la incapacitat del subjecte per percebre's a si mateix amb precisió o d'una manera raonable, és a dir, la mort del subjecte cartesà. El Krapp de seixanta-nou es burla del Krapp de trenta-nou, que, a la vegada, ho fa d'un Krapp encara més jove. Cada un veu el ximple que era, però no el ximple que és.

V.1. KRAPP, EL PERSONATGE

Com la majoria de les criatures decrepites que vaguen pels escenaris de Beckett, l'heroi epònim de *Krapp*¹⁰⁹: *darrera gravació* es troba sol en el seu cau. Durant la major part de l'obra, no deixa de forfollar sobre la cinta gravada trenta anys enrere en el seu trenta-novè aniversari i va ensopegant -tres vegades- amb el passatge grandiloqüent de la seva

¹⁰⁹ “Crap” significa “merda” en anglès.

“visió”, aquella escena sublim al final del moll i en mig d’una tempesta, en què té una revelació: “the dark I have always struggled to keep under” (*Krapp*, p. 60) seria la matèria prima del seu art¹¹⁰, la visió que li va proporcionar la vocació literària que posteriorment va perseguir. Aquesta epifania és rebuda amb insults i frustració per part del vell Krapp, que només té un riure amarg per teoritzar amb suficiència sobre el seu jo més jove: “Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that” (*Krapp*, p. 62). El passatge que vol sentir no és, sinó l’escena evocadora, sensualment representada, de la dona a la barca. Krapp descubreix que el que li interessa no és el camí que va seguir a la vida, el que l’ha conduït al seu actual estat moribund, sinó el camí del qual es va separar. Igual que en moltes obres de Beckett, i seguint l’estela proustiana, *Krapp: darrera gravació* s’ocupa dels estralls del temps, però, a diferència de les obres que havia escrit fins llavors, aquesta obra no tracta només de la nostàlgia i la pèrdua, sinó també del penediment i el remordiment.

¹¹⁰ Les tres biografies més rellevants sobre Beckett (Knowlson, Bair i Cohn) inclouen aquest passatge com un moment especialment significatiu en la vida de Beckett. Aquí, en canvi, sembla no prendre’s not seriosament aquell episodi sublim viscut.

La visió optimista i melancòlica que molts dels personatges de Beckett adopten vers el passat sovint parla més de la manca de fiabilitat de la memòria voluntària i de la comparativa desídia de la situació actual, que de com va esdevenir el passat realment. “Ah Ahir!” sospira repetidament Nell de *Fi de partida*, amb una nostàlgia reflexiva i gens crítica. A *Krapp* la presència de les cintes obren una nova dimensió en el tractament del passat al teatre de Beckett: el passat no queda limitat a una representació de color sèpia -encara que actualitzat per adaptar-se a les necessitats del present-, sinó que la veu queda capturada en el moment de la gravació, sense les distorsions de la retrospecció. No obstant això, la cinta només conserva el seu sentit més estricte i literal; protegeix la memòria dels anys previs, però, en fer-ho, s'exacerba el sentiment de pèrdua irreparable en el present. La preservació d'un temps intensifica la consciència del seu transcurs.

La influència de les incursions radiofòniques de Beckett resulten evidents a *Krapp*. L'autor irlandès volia investigar l'impacte dramàtic d'una veu sense cos a l'escenari, després d'haver explorat les possibilitats del mitjà a la ràdio a *All That Fall*. Així que des del començament la inspiració a l'hora d'escriure l'obra va ser auditiva, una influència que va deixar-se veure de manera molt clara en la producció final. L'ús de la gravadora a

l'escenari va portar la veu incorporària de la ràdio a la materialitat de la representació sobre l'escenari, però, alhora, va resoldre l'etern problema del drama basat en un monòleg i com fer que el conflicte dramàtic quedi aconseguit. Amb la gravadora, encara que només una persona està a l'escenari, l'obra aconsegueix l'efecte de tenir dues psicologies. Beckett ja havia argumentat a *Proust* l'efecte radical que el temps té en el subjecte. No es tracta només que *nosaltres* passem el temps, sinó que el temps ens passa *a nosaltres*, la qual cosa fa a l'individu fonamentalment diferent del que era: “We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday” (*Proust*, p. 13). Així, el conflicte dramàtic s'aconsegueix mitjançant l'establiment d'un individu en contra del seu jo passat, revelant en el procés la distància i la mort que el temps i l'experiència han generat.

El conflicte rau, llavors, entre el cínic i desil·lusionat Krapp més gran i l'home més esperançador que va ser al començament de la mitjana edat. La diferència queda assenyalada no només per la veu, que sona diferent, sinó també pel diferent llenguatge utilitzat pels “dos” personatges que escoltem i per les diferents psicologies que aquestes veus representen. El Krapp més jove és més enèrgic i petulant: “Thirty-nine today, sound as a bell, apart from my old weakness, and intellectually I have now every

reason to suspect at the... (*hesitates*)... crest of a wave – or thereabouts” (*Krapp*, p. 57). El llenguatge del vell és més auster, inhòspit i fragmentat, la qual cosa reflecteix la seva condició decrepita i afeblida: “What’s a year now? The sour cud and the iron stool” (*Krapp*, p. 62). El vocabulari de l’home més jove és més especialitzat i complex (“mother lay a-dying”) (*Krapp*, p. 59), cosa que el vell Krapp no tolera; de vegades, però, aquest ha de parar la cinta per buscar la paraula “viduïtat” al diccionari. Sembla que la reducció de l’experiència a Krapp es fa patent en el deteriorament del llenguatge. No obstant això, encara que aquestes diferències creïn conflictes en els -podem dir- dos éssers, també hi ha elements que constantment denoten una raó de continuïtat en els personatges, com la descripció del cau o l’hàbit de menjar plàtans i beure alcohol. El Krapp de seixanta-nou anys s’afegeix de tot cor al riure de la veu gravada de Krapp als trenta-nou davant la ingenuïtat i l’idealisme de Krapp de finals dels vint: “Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! (*Brief laugh in which Krapp joins.*) And the resolutions! (*Brief laugh in which Krapp joins.*) To drink less, in particular. (*Brief laugh of Krapp alone.*)” (*Krapp*, p. 58).

Els dos Krapps menyspreen les aspiracions juvenils i els propòsits del seu jo més jove, doncs saben que seran inútils. Només el Krapp vell riu

davant el desig de beure menys, probablement perquè el Krapp de mitjana edat encara no ha deixat per impossible aquest propòsit i encara està determinat a reduir el consum d'alcohol. Evidentment, no tindrà èxit -sentim com el Krapp vell destapa una ampolla a la foscor de l'escenari-. Així, tot i que els Krapp són prou diferents com per crear conflictes, hi ha continuïtats molt hàbilment recreades que resulten veritablement desconcertants. A cada un li agrada fustigar l'excés d'optimisme i d'ingenuïtat del jo més jove mentre l'escolten. Fins i tot el Krapp de quasi trenta anys, malgrat el seu entusiasme, “Sneers at what he calls his youth and thanks to God that it’s over” (*Krapp*, p. 58). En aquest sentit, Beckett emprà una ironia rica i complexa, en la qual l'home de mitjana edat es burla de les seves ambicions juvenils i després, anys més tard, es burla del burleta. La gran decepció de tenir una edat avançada està dramatitzada amb una economia que combina patetisme i humor.

L'obra magna que, com Marcel, Krapp finalment es va decidir a escriure -potser prenent notes per escriure-la als trenta-nou anys-, va resultar un fracàs en termes comercials: “Seventeen copies sold, of which eleven at

trade price to free circulating libraries beyond the seas”¹¹¹ (*Krapp*, p. 62). El Krapp de trenta-nou anys considera la nit del “Memorable Equinox”, quan va tenir la visió, la que va marcar una epifania que el va convertir en un ésser creatiu i començar a explorar la foscor dins d'ell en lloc de buscar el material artístic al món exterior. Aparentment, la seva visió el va portar a donar l'esquena a la seva relació romàntica, rebutjant l'amor i la companyia per perseguir una vida solitària d'artista, una vocació que per a ell requeriria una immersió en si mateix, en una foscor que havia lluitat per mantenir amagada. El fet que “Farewell to Love” vagi just després del “Memorable Equinox” al llibre de registre ho confirmaria. La decisió, com es revela retrospectivament, el porta a una edat avançada dins la foscor, el fracàs i la soledat.

Sens dubte, sembla que “prendre la decisió equivocada” és una solució massa mundana i evitable com a causa de la infelicitat. La misèria que pateixen Hamm o l'Innombrable no pot explicar-se en termes d'una opció de vida errònia. Els personatges de Beckett semblen estar atrapats en un sistema que estreny la possibilitat de l'acció humana. En cert sentit, la situació de Krapp sembla diferent ja que aquest personatge encara té

¹¹¹ Aquesta frase ens fa pensar en les decebedores vendes de les primeres publicacions de Beckett, com va ser el cas de *Murphy*.

cert control sobre la seva vida. Certament, va rebutjar una opció, però almenys va tenir l'ocasió de poder prendre una decisió. D'altra banda, sembla la càrrega d'aquesta llibertat empitjora les coses per a Krapp. El seu turment podria semblar pitjor al saber que es podria haver evitat si hagués pres una decisió diferent. Així, mentre que la major part de personatges de Beckett tenen cert consol en la nostàlgia, Krapp té la càrrega del penediment. Per altra banda, l'obra sembla mostrar que el penediment és tan quimèric com la nostàlgia. En les obres de Beckett hi ha decepció si no s'aconsegueix el que es vol i desil·lusió en el cas contrari. Krapp pot imaginar una vida feliç en la qual no hagués dit adéu a l'amor, però això és tan fal·laç i il·lusori com el record d'un passat idíl·lic amb què alguns personatges de Beckett es consolen. Beckett va mantenir que si Krapp hagués pres un camí diferent, si s'hagués quedat amb la noia i hagués abandonat la seva *obra magna*, la seva situació seria idèntica a l'actualitat: "I thought of writing a play on the opposite situation with Mrs Krapp, the girl in the punt, nagging away behind him in which case his failure and solitude would be exactly the same" (McMillan, p. 288-89).

Beckett sembla decidit a no permetre que una solució posi fi a la situació dels seus personatges. El seu sofriment aparentment no té una sortida

temporal ni terrenal, encara que alguns d'ells poden enganyar-se pensant que si alguna cosa arribés a succeir en el futur, si hagués d'arribar un Godot o, en aquest cas, si alguna cosa diferent hagués succeït en el passat, la seva situació es veuria alleugerada. Com diu Hamm, “you’re on earth, there’s no cure for that” (*Endgame*, 37).

V.2. KRAPP: UNA OBRA PROUSTIANA?

LA MEMÒRIA A KRAPP

Krapp: última gravació és per a molts crítics l’obra més proustiana i, alhora, antiproustiana de Beckett. Per analitzar-ho ens haurem de detenir en algunes qüestions bàsiques en l’obra de Proust i que segueixen mostrant el seu influx en Beckett. En aquest sentit, caldrà interrogar la qüestió de la memòria. Quina funció té a *Krapp: darrera gravació*? De quin tipus de memòria estem parlant? Per a Beckett, com ja ho va expressar a *Proust*, la memòria reposa i es decanta en atuell (“vessels”). A *Krapp: última gravació*, Beckett sorprén i utilitza un nou tipus de recipient, fent ús de les noves tecnologies. Així i tot, aquest impuls vers formes experimentals serveix per decantar temes i imatges familiars. De nou, en aquesta obra ens trobem amb una paradoxa entre la forma i com aquesta planteja el

contingut, amb la possibilitat d'interpretar la tecnologia com una eina contra el propi subjecte-Krapp. En relació amb *Krapp: última gravació*, cal unir aquestes nocions per il·luminar la continuïtat respecte de l'assaig *Proust* d'una -ja en certa mesura- rebutjada estètica de l'“ideal real” (*Proust*, p. 56), en el seus treballs posteriors.

Després d'una experiència de memòria involuntària proustiana, Krapp queda en un punt mort que no el deixa amb la sensació d'haver triomfat en el temps, sinó d'haver fracassat. A diferència de Marcel, el temps li ofereix un dubtós consol. Així, la tragèdia de Krapp pot llegir-se com una mena de tancament d'un debat estètic que havia generat a *Proust*. *Krapp* serà, doncs un punt d'inflexió i de referència per a *Eb Joe* i *All That Time*, obres en les quals Beckett busca altres maneres de moure's més enllà del carreró sense sortida per les que les seves obres acaben transitant.

A l'inici d'*El món com a voluntat i representació* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819) Schopenhauer argumenta que per al subjecte pur de coneixement el cos és una idea com qualsevol altra, un objecte entre d'altres, però, al mateix temps, es coneix immediatament com a *voluntat* (Schopenhauer 1844 [1896, I, p. 129]). El coneixement del cos apareix a

la consciència d'una manera especial, amb una realitat immediata que altres idees no posseeixen (Ackerley i Gontarski 2004, pp. 64-65). De la mateixa manera, es podria argumentar que els objectes de memòria posseeixen aquesta relació “especial”, bàsicament una relació *de voluntat*, amb el subjecte que es percep: de la mateixa manera que el cos representa una extensió del jo cap a l'espai, la memòria representa una extensió similar del jo al passat¹¹². Ackerley presenta una analogia molt clara per exemplificar-ho (Ackerley, 2009:279). Per al cos -per continuar amb l'analogia en referència a dues de les imatges obsessives de Beckett-, aquesta extensió pot prendre la forma metafòrica d'un bastó o una pedra, és a dir, una relació contigua encara que menys immediata, com quan un bastó (a *Molloy*, per exemple) amplia l'abast del cos, o per una funció disjuntiva, com quan el bastó es converteix en una pedra (o míssil) i, per tant, afecta una relació més ambigua per a l'espai que ocupa o a través del qual es mou (Ackerley i Gontarski 2004, pàg. 542). La memòria voluntària, en termes d'aquesta analogia, implica una relació entre el present del subjecte que percep i els objectes del seu passat, dos “dinamismes separats i immanents” reunits en un moment a través d'un

¹¹² Com a justificació parcial d'aquesta analogia, cal comparar aquest comentari casi al final de *Le Temps retrouvé* (Proust 1927, XV, p. 226): “Non seulement tout le monde sent que nous occupons une place dans le Temps, mais, cette place, le plus simple la mesure approximativement comme il mesurerait celle que nous occupons dans l'espace.”

“sistema de sincronització” construït (*Proust*, p. 7), amb l'ajut del que he s'ha comparat amb un bastó (o una crossa), però que Beckett, a l'assaig, anomena *Hàbit* (pp. 7-8)¹¹³.

La memòria involuntària és més vívida, però també més erràtica, una “salvació accidental i fugitiva” (p. 22), que més tard anomena “experiència mística” (p. 56), quan per algun “miracle de l'analogia” una sensació del passat es repeteix per recrear l'experiència original, així confrontant l'*Hàbit* i superant l'escletxa entre el passat i el present que està, pel contrari, “interdit à nos sondes” (p. 18)¹¹⁴. Això, Beckett insisteix, equival a “una participació entre l'ideal i la realitat, la imaginació i l'aprehensió directa, símbol i essència” (p. 55). Aquests moments, Beckett insisteix, seguint a Proust, són “reals sense ser actuals, ideals sense ser abstractes” (p. 56)¹¹⁵. Aquesta inflexió proustiana al paradigma cartesià d'extensió ofereix, fins i tot en aquesta etapa inicial de l'obra de Beckett, l'autopercepció com una identitat constituïda o definida per la memòria. En Beckett, especialment el més tardà, el jo és com un míssil en moviment a través del temps, disjuntiu, amb una relació incerta a un

¹¹³ Unes pàgines més endavant Beckett mostra la imatge d'un estenedor amb una quantitat de “past dirty linen redeemed” (*Proust*, p. 17).

¹¹⁴ L'al·lusió de Beckett a “Le Balcon” de Baudelaire accentua el tema: “Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaitront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes [...]?”

¹¹⁵ Proust 1927, XV, p. 15: “reels sans être actuels, idéaux sans être abstraits”.

passat que no és tan immediat (en el sentit de Schopenhauer) com fugitiu i volàtil -però que pot trobar-se per accident, de forma inesperada (Ackerley, 2009:279).

A *Proust*, Beckett caracteritza la relació entre el subjecte individual i el seu passat en termes d' "un constant procés de decantació" d'un recipient que conté "el fluid del temps futur, lent, pàl·lid, en monocrom" a un altre que conté "el fluid del temps passat, agitat i multicolor pels fenòmens de les seves hores" (*Proust*, pp 4-5). En primer lloc, cal remarcar la descripció del passat com "multicolor", donada la incidència monocromàtica que aplicarà posteriorment, i, en segon lloc, la metàfora del recipient ("vessel"). Pel que fa a la primera, no hi ha cap contradicció real, ja que Beckett, seguint a Proust, està distingint de manera inqüestionable entre la memòria voluntària que té "no interest in the mysterious element of inattention that colours our most commonplace experiences" i, per tant, "presents the past in monochrome" (p. 19), i la memòria involuntària, que "conjures in all the relief and colour" la "essential significance" del passat (p. 21), del recipient en el qual està contingut el passat, ja sigui la madalena de Marcel, una antiga urna

elevada de les profunditats (p. 19), o “a vase filled with a certain perfume and a certain colour”¹¹⁶ (p. 55) que podria obrir-se per inundar el present amb l'aire i el perfum del passat, per tal que “we breathe the true air of Paradise”¹¹⁷, un paradís perdut, però en un moment recuperat, creant un efecte de “identification of immediate with past experience” i la “recurrence of past action or reaction in the present” (p. 55).

La metàfora del recipient o atuell com a repositori¹¹⁸ de la memòria es manifesta de diverses maneres a l'obra de Beckett: Molloy, L'Innombrable, Nagg i Nell a *Fi de partida* estan dins d'algun tipus de contenidor i els tres personatges de *Play* parlen des de dins d'una urna, en la qual estan atrapats els seus cossos i els seus records. El narrador sense nom de *How It Is* busca escoltar “an ancient voice in me not mine” (*How it is*, p. 7). La veu és la de la (seva?) memòria, però els records no es reconeixen.

Les bobines de *Krapp: darrera gravació* funcionen també com a dipòsits de la memòria. A l'inici de l'obra aquestes bobines contenen moments de la

¹¹⁶ Proust 1927, XV, p. 12: “dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une temperature absolument différentes.”

¹¹⁷ Proust, íbid.: “les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.”

¹¹⁸ S'entén aquí com a repositori el sistema tecnològic o informàtic on s'emmagatzema la informació amb la finalitat que es pugui compartir.

memòria voluntària perquè aquests records estan numerats (“Caixa... tres... rodets... cinc”), introduïts en un llibre de registre i classificats, de manera que l'experiència enregistrada pugui ser accessible més tard quan sigui necessari. A *Proust* Beckett havia descrit l'exercici de la memòria voluntària com “the application of a concordance to the Old Testament of the individual” (*Proust*, p. 19). I això és el que Krapp intenta fer al buscar la bobina amb l'etiqueta: “Mother at rest at last”¹¹⁹ (Krapp, pàg 57). Mentres escolta la cinta, encara que s'hagi oblidat i no relacioni el sentit que pot tenir la “pilota negra”, de la “infermera bruna” i, especialment, el “memorable equinocci”¹²⁰ i la frase escrita anys enrere “Adéu a (*gira la pàgina*) l'amor” -frase sobre la qual en un primer moment no reacciona-, Krapp està actuant totalment d'acord amb els preceptes de la memòria voluntària tal com Beckett els va presentar a l'assaig *Proust* vint-i-set anys abans: la “memòria uniforme de la intel·ligència” amb la qual es possible “to reproduce for our gratified inspection those impressions of the past that were consciously and intelligently formed” (*Proust*, pàg. 19). Com Proust, Beckett també compara aquesta activitat

¹¹⁹ Es pot observar la irònica ambigüetat de l'expressió “at last”, que podria interpretar-se com el final del patiment de la mare, però, amb la seva desaparició, potser també el del mateix Krapp. A l'obra hi ha altres moments en què es desmitifica aquest moment aparentment crucial, el de la mort de la mare, com veurem més endavant.

¹²⁰ Beckett utilitza freqüentment frases contradictòries i paradoxals en relació a la memòria. En aquest cas, quelcom “memorable”, precisament, difícilment s'oblida. Altres exemples els podem trobar a *Dies feliços*, quan Winnie no pot recordar una frase “inoblidable” d'una obra literària.

amb la d'anar passant els fulls d'un àlbum de fotografies (llavors en blanc i negre), “a blurred and uniform projection once removed of our anxiety and opportunism”; en fi, un plagi del si mateix (p. 20). Aquest és el passat en monocrom.

Per tant, resulta inevitable que els records del “descans de la mare” de Krapp siguin, amb dues excepcions importants, en blanc i negre. Krapp recorda que llavors vivia “on and off with Bianca in Kedar Street” (Krapp, p. 58). La paraula “kedar” en hebreu significa “fosc”, i tot aquell que habiti a Kedar¹²¹ ha de ser separat de l'adoració del Déu vertader, un dels diversos indicis de l'apostasia espiritual de Krapp. Així, es pot vincular la parella blanc (Bianca) / fosc (Kedar). A partir d'alguns exemples ja mencionats, es pot començar a apreciar que tot el text està construït en una tensió dialèctica a partir de sèries d'imatges en blanc i negre, com el plomatge negre de l'ocell mascle vídua (*Krapp*, p. 59) i la jove bellesa que passava, “all white and starch, incomparable bosom, with a big black hooded perambulator, most funereal thing” (p. 59); o el gosset blanc, a qui Krapp li va tirar la “small, old, black, hard, solid rubber ball” (p. 60). A més, Krapp va vestit amb una ronyosa armilla

¹²¹ “Ai de mi, que he de viure a Mósoc / exiliat als campaments de Qedar” (*Salms* 120, 5).

negra i unes botes blanques brutes (p. 55). L'escenari físic de tota l'obra està format per un espai sumit en la foscor i on només un petit cercle està il·luminat per una “forta llum blanca” sobre la taula; Així mateix, l'equinocci (el moment en què la nit i el dia són iguals), segons Knowlson, ha de ser considerat “in terms of the light and dark emblems and the theme of separation and mingling” (Knowlson, 1992: 20). Tal com es pot comprovar en els seus quaderns de direcció, a la producció al teatre Schiller de Berlín, Beckett va afegir més elements blancs i negres: un quartet al fons, il·luminat amb llum blanca però separat de l'escenari patent per una cortina negra; la llum central amb una pantalla clara; un sobre blanc sobre una taula fosca; un llibre de registre negre, però un diccionari amb la coberta de cuir clar (Knowlson, 1992: XXII). Segons Knowlson, “el nivell metafísic de l'escenari suggereix una tradició gnòstica, específicament maniquea” (Knowlson i Pilling, 1980: 86-87). El crític esmenta algunes d'aquestes restriccions: l'abstenció de les relacions sexuals i el matrimoni; la ruptura entre Déu i el món, l'esperit i la carn; i la visió de l'univers, el món i l'home dividida entre dos principis oposats: la llum i la foscor¹²².

¹²² Seguint aquesta direcció, malgrat que Knowlson consideri el fet de mejar plàtans com un impuls sexual abortat, en el teatre beckettian aquest gest sembla més provocatiu que seriós des del punt de vista maniqueu, a partir del joc clownesc. Watt només es masturbava dues vegades a l'any, els dies d'equinocci.

Knowlson argumenta que l'experiència de Krapp de la "visió" es dona només de forma fragmentària (Knowlson, 1992: 88), però la cinta ens dona la suficient informació com per suggerir que als seus trenta-nou anys d'edat creu que la foscor i la llum s'han reconciliat. Aquesta és una visió que el Krapp de més edat Krapp, de manera tràgica, ja no pot sostenir doncs als seixanta-nou i, inopinadament, la cinta li farà recordar una experiència en el seu passat que havia oblidat: una cosa "at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal" (Proust, p. 56/282 en cast?). En resum, una experiència de memòria involuntària no buscada.

Aquesta experiència, el record inesperat de la noia a la barca -Krapp no busca aquest record a la cinta, sinó que hi topa accidentalment-, queda anticipada per dues excepcions a les imatges dominants en blanc i negre, que consisteixen en la rememoració, dictada a la cinta pel Krapp de mitjana edat del Krapp encara més jove i, primer, "Una noia en un abric verd llardós?" (Krapp, p. 58); Krapp intenta no tornar a invocar la

imatge de l'abric verd a la cinta, encara que rumia amargament. Després, els ulls de la jove bellesa, “com... (*dubta*)... chrysolita!”¹²³ (Krapp, p. 69). El dubte de Krapp pot semblar que la memòria aquí resulta, en certa mesura, forçada i, per tant, voluntària. No obstant, el punt de color verd “crisolita” està connectat al verd de l'abric de la imatge suprimida per Krapp, la qual cosa dóna a entendre -sota el llindar de la consciència- un parpelleig de memòria involuntària que transgredeix el model monocromàtic. En tot cas, les dues imatges¹²⁴ fan que Krapp apagui la màquina i que mediti angoixosament; sembla que ha quedat “tocat” per l'aparició sobtada d'algun tipus de memòria involuntària. Potser precisament per això, finalment decideix no compartir aquesta experiència amb el públic ni gravar la present cinta.

En realitat, aquests petits centelleigs de color -ja que poden ser no més que això-, inconscientment, el preparen per a l'escena culminant amb la noia a la barca. Clarament, aquest record es diferencia dels altres ja relatats: la mort de la seva mare, la infermera i el gos; fins i tot, l'esperada

¹²³ Els estudiosos de Beckett troben una relació entre la jove i el primer amor de Beckett, Peggy Sinclair, la Smeraldina, protagonista a les seves primeres obres. D'altres, vinculen la “jove bellesa” amb Desdèmona, per qui Otel·lo, l'heroi tràgic, hauria renunciat al món de la llum, a partir de l'al·lusió a *Otel·lo* V.ii.146, “one entire and perfect chrysolite” (Ackerley, 2009: 283).

¹²⁴ A partir de *Krapp: darrera gravació*, la potència de les imatges no visualitzades a escena, sinó narrades per veus, serà cada cop més rellevant.

“visió a la fi” -que representaria el moment climàtic per excel·lència: la visió d'un mateix davant la immensitat, més enllà de l'espai i el temps; el sùmmum de l'arrogància de l'home romàntic-. L'escena de la barca és independent per ser veritablement involuntària: el passat retorna d'una manera que representa, tràgicament, no el triomf prouistià del passat recobrat, sinó la profunda i dolorosa epifania d'un amor perdut que podria haver redimit la ara tangible i duradora esterilitat artística de l'existència actual de Krapp.

A més del tema de la memòria, la problemàtica de l'obra també recau en l' “experiència” en Krapp. En tot cas, l'experiència de Krapp difereix totalment de la de Marcel i la Magdalena, o de la Leopold Bloom al capítol “Lestrygonians” de l'*Ulysses*, quan és assaltat pel record de compartir la seva coca de llavors (“seed-cake”) amb Molly, amb moments que són reviscuts més que simplement recordats. L'“experiència” de Krapp és més mental que dels sentits i, per tant, manca d'una veritable dimensió sensual que la faci immediata com l'experiència original. En tot cas, tant la Magdalena com la coca de llavors tenen un gran poder evocatiu, però també el té la rememoració de la “jove bellesa”. El Krapp adult queda aclaparat al recordar els ulls apassionats de la noia, la intimitat física dels cossos, l'entorn natural i el

balanceig de la barca. Podríem afegir la sensualitat de la rascada a la cuixa de la noia i les groselles collides d'*Effi Briest* (Ackerman, 2009: 284*n.*). Tots aquests elements generen una “immediate, total and delicious deflagration” (Proust, p. 20).

Knowlson descriu a Krapp com un home que ha negat l'aspecte sensual, és a dir, la seva natura al no haver-se permès distreure's de la seva feina (Knowlson, 1992: XXIII); és un home dividit entre pols en tensió i la seva vida ha quedat arruïnada per aquest conflicte. Per això, als seixanta-nous anys, l'incident al qual Krapp retorna tan compulsivament no és la “visió”, sinó l'escena amb la noia a la barca (p. XX). En l'anàlisi que fa Knowlson d'aquesta última escena, intenta equiparar la dona amb la foscor, sobretot en relació amb la dels ulls que s'obren només després de què Krapp crea una “zona d'ombra” (Knowlson, 1992: XXIV). Així i tot, es podria no estar completament d'acord amb aquesta interpretació. És evident que la jove d'ulls verds evoca passió i arrossega al jove Krapp a una vida que l'allunya dels seus objectius, però, en tot cas, en aquesta escena, la noia està ajaguda a la barca i és ell qui posa el rostre per sobre del d'ella, per tapar-li i el sol i permetre-li que pugui obrir els ulls. Així, és Krapp qui projecta l'ombra. La força dramàtica de la memòria involuntària sembla crucial per a l'efecte tràgic. Encara que Krapp

retorna a l'escena diverses vegades, de forma volguda, per fi, la comprensió total del moment narrat trenta anys i viscut quaranta anys enrere s'ha generat pel poder inesperat de la memòria involuntària, deixant-lo amb la consciència tràgica (en el sentit tradicional aristotèlic i catàrtic del mot “tràgic”) de què ara, més que mai, els seus millors anys han marxat.

Així, en aquesta obra, la solució a l'equació proustiana resulta dolorosa i irònica. Comparteix el caràcter fenomenològic i accidental, però en cap cas suposa la salvació definitiva del personatge. Beckett sembla voler il·lustrar en la seva obra creativa l'opinió que va deixar escrita a l'assaig *Proust* de què la memòria involuntària és “un mag rebel” que no vol ser importunat: “It chooses its own time and place for the performance of its miracle” (*Proust*, pp. 20-21).

V.3. L'ÚS DE LA TECNOLOGIA COM A RECIPIENT DE MEMÒRIA

L'any 1958 Beckett està treballant amb l'ús de noves tecnologies -la gravadora- i, segons Knowlson, amb components d'una “metafísica” poc

usual - els elements maniqueus i gnòstics de l'obra-. A més de fer confluïr aquests aspectes tan dispars -aquesta confluència serà cada cop més agosarada en el futur- Beckett torna a incidir a fons i de manera deliberada en la temàtica de l'assaig escrit més de vint anys enrere, en una estètica (l' "ideal real") que havia abandonat en gran mesura durant en aquest període, i en una caracterització¹²⁵ que no havia utilitzat des del continu procés de negació de l'estabilitat del subjecte què estaven immersos els seus personatges. Evidentment, aquest abandó és només aparent. La qüestió de la memòria ha estat sempre present en tota la seva obra i la teòricament desacreditada estètica de l' "ideal real" ha estat més persistent en els escrits de Beckett del que podria semblar en un principi. De fet, l'argumentació estètica abasta uns resultats cada cop més amplis.

Segons Ackerley, i a diferència del que va pensar la crítica general en el moment de l'estrena, *Tot esperant Godot* en cap cas suposa una ruptura amb els escrits anteriors (Ackerley, 2009: 285). *En attendant Godot* va ser escrita en francès el 1948-1949 com un descans ("relaxation"), segons va comentar Beckett a Colin Duckworth, per escapar de la terrible prosa

¹²⁵ Segons Ackerley, en una orquestració joyceana de la ment i de l'estètica epifànica (Ackerley, 2009: 285). Segons el nostre parer, la construcció beckettiana funciona, precisament a *Krapp*, per enderrocar la sublimitat apoteòsica joyciana.

(“awful prose”) que estava escrivint en aquell moment -*Molloy* i *Malone meurt*-¹²⁶ (Duckworth, 1966: XLV, citat a Ackerley, 2009: 285). Així doncs, la paradoxa de l'obra possiblement més influent i radical del segle XX, escrita com un interludi entre dues obres en prosa denses, sorgeix de ser relativament conservadora pel que fa als temes que Beckett estava explorant en la ficció -especialment la veu-, i de basar-se en temes i imatges potents però extretes de la cultura popular (els dos lladres, la salvació, la parella còmica), que serien d'ús limitat en l'escriptura per venir. Evidentment, pensant-ho a la inversa, a la trilogia es presenten elements temàtics, com l'ús del soliloqui, que anticipen el perfil més radical del drama beckettianà. Si tracem els vincles entre *Tot esperant Godot* i *Mercier i Camier*, podem afirmar que la memòria incerta, voluntària o no, és un tema clau en les dues obres; però la qüestió radica en què moltes de les qüestions centrals de *Tot esperant Godot* són desenvolupaments dels treballs de ficció anteriors i que aquesta obra, a diferència de *Fi de partida* que escriuria a continuació, la va escriure amb relativa facilitat.

Es pot apreciar un patró similar pel que fa a moltes de les obres després de *Tot esperant Godot*. La primera obra radiofònica de Beckett, *All That*

¹²⁶ Tot i que encara no *L'Innommable*, a la intensitat de la qual encara no s'hi podia enfrontar.

Fall (1956), revisa la seva infància a Foxrock, com també ho fa a *Dream of Fair to Middling Women* i *More Pricks Than Kicks*, especialment al relat “A Wet Night” pel seu to i sentit. *Embers* (1957), la seva segona obra per a la ràdio, encara que més arriscada a l’hora de demarcar el límits i les ambigüitats entre al·lucinació/visió i realitat, es basa en les paradoxes jungianes de múltiples veus i personalitats que Beckett havia estudiat en les seves lectures psicoanalítiques de la dècada de 1930 i que havia incorporat de manera detallada a *Murphy*, *Watt* i la trilogia. La incursió de Beckett al cinema amb la pel·lícula *Film* (1964), consisteix en gran mesura en recursos emprats a *Murphy*, com l’ús del balancí, així com en el lema de Berkeley “esse est percipi”, central en aquesta novel·la i que, al seu torn, havia trobat la seva expressió a *Tot esperant Godot*. Krapp:darrera gravació, com hem argumentat, torna a treballar a partir de l’assaig Proust (1931), que es converteix a la vegada en el patró per a *Words and Music* (1961) -amb l’epifania de Croak i el record de l’amor perdut-, *Eh Joe* (1965) , -amb la noia de la l’abric verd i l’agonia de l’amor abandonat- i *That Time* (1976) -amb les tres veus del narrador (A, B i C), com capes dels tres Krapps-. El reconèixer aquestes influències i continuïtats no significa en absolut menystenir l’originalitat de les obres posteriors, sinó més aviat deixar clar que el poder dramàtic d’aquestes obres és, en major mesura del que generalment es reconeix en l’escriptura de Beckett, la

conseqüència d'una imaginació artística que al llarg dels anys ha continuat explorant i interrogant una sèrie d'imatges i temes que han persistit en tota l'obra.

V.4. LA LLANÇA DE TÈLEF I LA PARADOXA DE LA GRAVADORA¹²⁷

Tèlef, fill d'Heracles, era rei dels misis. De camí cap a Troia, quan els grecs van desembarcar en el seu regne, Tèlef va córrer a rebutjar-los, però mentre lluitava va ensopegar amb un cep i va caure. Aquil·les, llavors, li clavà la llança a la cuixa i el deixà ferit. Com que va passar molt de temps i la ferida no se li tancava mai, Tèlef va consultar l'oracle i aquest li revelà que la seva ferida només podia ser curada per l'arma que l'havia causada. Per tant, va anar a veure Aquil·les i, aquest, després d'aconseguir que Tèlef indiqués als grecs el millor camí per arribar a Troia, aplicà la seva llança sobre la ferida, que aviat es va curar (Parramón i Blasco, 1997: 202-203). La mateixa llança que el va ferir es va convertir en l'instrument de la seva curació. Així, la llança de Tèlef ha

¹²⁷ Per a elaborar aquest apartat, m'he basat en l'aportació d'Irit Degani-Raz al Samuel Beckett Working Group (SBWG), 2008.

esdevingut una metàfora que representa la idea contrària de ferida / curació integrada en una mateixa entitat.

En el paràgraf inicial de l'assaig *Proust*, Beckett utilitza la llança de Tèlef com a metàfora de l'estructura dualista de l'obra de Proust: “In Proust each spear may be the spear of Telephus” i, també, de la naturalesa dual del temps: “that double-headed monster of damnation and salvation” (*Proust*, p. 1). Per examinar la naturalesa dual del temps a *Krapp's Last Tape*, considerada l'obra dramàtica de Beckett més -i menys- proustiana, resulta imprescindible analitzar la funció de la gravadora¹²⁸ des d'una perspectiva que tingui present la seva natura tecnològica (Degani-Raz, 2008: 190) i mostrar com aquesta nova percepció s'adequa a la funció doble de la llança. Són molts els crítics de Beckett que han identificat ressons proustians a *Krapp*. Ja a l'any 1973, Cohn va escriure: “Unlike Proust's Marcel, Krapp does not have to depend on involuntary memory for lost time. He can find it on the spools of tape, methodically numbered, titled, and catalogued” (Cohn, 1973: 165); i Brater assenyala: “Proustian memory is literally made concrete, permanent, and concise in

¹²⁸ Encara que la majoria d'estudiosos de Beckett han subratllat la seva innovació en l'ús de la tecnologia per evocar el pas del temps, pocs han formulat aquest ús com un dels elements que conformen aspectes bàsics en el seu treball. Una excepció destacada és l'anàlisi d'Albright sobre *Krapp's Last Tape a Beckett and Aesthetics*.

a series of recording sessions designed for future broadcast” (Brater, 1987: 9).

La imatge del vell Krapp escoltant els episodis del seu propi passat emergint de les bobines ha esdevingut una poderosa imatge visual de l'ànima humana pel temps perdut i el fracàs en poder recuperar-lo. En aquest sentit, segons Irit Degani-Raz, la funció de la gravadora a l'obra està determinada pel que podria descriure's com una versió moderna de la llança de Tèlef. Mentre que en el mite original la ferida precedeix a la seva curació, és a dir, el que estava ferit es curarà, en aquesta versió moderna sembla anar en la direcció oposada, és a dir, el que estava sa quedarà ferit. D'aquesta manera, la gravadora es pot entendre com una extensió de la memòria humana que, com a tal, abraça la promesa de curació de l'enyorança d'un paradís perdut, paradís en el sentit en què Beckett el defineix a *Proust*: “[...] the only Paradise that is not the dream of a madman, the Paradise that has been lost”, versió respecte de la frase original de Proust: “[...] car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.” (Proust, *Le temps retrouvé*: 13). Això no obstant, el paper de la gravadora s'inverteix i es revela com una eina nociva capaç no només de distorsionar la memòria, sinó fins i tot de pervertir l'episodi original. A més, aquesta inversió es presenta a l'obra com a resultat aspectes

autodestructius d'aquesta tecnologia en particular i de la percepció del coneixement subjacent en el progrés tecnològic en general. La versió moderna de la llança de Tèlef, així, pot suggerir una nova lectura de l'obra que il·lumini el seu aspecte ètic (Degani-Raz, 2008: 190).

Degani-Raz basa l'estructura de la seva anàlisi a partir la crítica de la raó instrumental que Horkheimer i Adorno exposen a la *Dialèctica de la Il·lustració* en el sentit en què els autors utilitzen el terme “il·lustració”, fonamentalment, segons Jarvis, com un procés de desmitificació, secularització o desencantament de la representació mítica, religiosa o màgica del món (Jarvis, 1988: 24). La tasca que els dos autors es van fixar en aquest treball va ser descobrir perquè la Il·lustració, que inicialment anava acompanyada d'unes expectatives que preveïen l'emancipació de la humanitat, va resultar ser tot el contrari: “[...] por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer, p. xi). L'anàlisi de Horkheimer i Adorno, que intenta rastrejar l'origen de la misèria i el patiment humà experimentats durant el segle XX -el desastre del feixisme, la caiguda en la barbàrie, l'assassinat en massa i el genocidi-, exposa les tendències destructives en el progrés racional al món Occidental modern. Així, en el seu estudi “Elements de l'antisemitisme”, que s'ocupa de la inversió de la

civilització il·lustrada en la barbàrie, mostren que l'autodestrucció ha estat sempre una característica del racionalisme i, més concretament, que l' "irracionalisme" de l'antisemitisme "es dedueix de la naturalesa de la relació dominant en si, i el món que correspon a la seva imatge" (p. XVII). La raó, afirmen els autors, s'ha convertit en irracional. Aquesta tesi relativa a l'aspecte destructiu del progrés es pot descriure en termes d'una ferida inherent a l'entitat que cura i, en aquest sentit restringit, es pot descriure com una versió moderna de la llança de Tèlef.

En aquest sentit, la inversió de la raó que havia estat alliberadora per esdevenir repressiva -a partir d'elements autodestructius de la Il·lustració- es pot inscriure en termes de la llança invertida de Tèlef, ja que existeixen dos sentits íntimament connectats: en primer lloc, en una ferida que és una part integral de l'entitat que cura i, en segon lloc, en l'ordre en què es porten a terme la curació i la ferida. Aquesta estructura de progrés, que conté les llavors de la seva inversió, i la història intel·lectual que Horkheimer i Adorno rastregen en relació a les relacions entre el poder i la racionalitat en el pensament occidental són fonamentals en la discussió de la llança de Tèlef a *Krapp: la darrera cinta* d'Irit Degani-Raz, de particular interès al posar èmfasi en la tecnologia com l'essència de la racionalitat instrumental.

Una clara manifestació de l'aspecte regressiu del progrés -la llança invertida de l'efecte Tèlef- a l'obra és la relació de Krapp amb el seu propi passat, enrotllat en els rodets de la cinta. La gravadora, que té la capacitat de capturar els moments del passat de Krapp i que encarna la promesa de guarir el seu anhel d'un paradís perdut, és al mateix temps el que converteix el passat de Krapp en un objecte de control i manipulació pel propi Krapp. La tècnica de la gravació permet a Krapp un i un altre cop evocar el record del que semblen ser els moments més significatius i valuosos de tota la seva vida i recordar-los amb detall -en cert sentit, fins i tot reviure'ls?-. No obstant això, l'aparell també separa a Krapp de les seves experiències anteriors i els seus antics jos, convertint-los en objectes aliens sobre els quals intenta exercir un poder -que creu que té sobre la màquina. Krapp l'encén i l'apaga, interromp la narració, i li imposa un nou ordre segons la seva pròpia voluntat; es burla de les aspiracions dels seus antics jos i, en definitiva, manipula el seu propi passat alienat. Es pot dir que la cinta és utilitzada cegament per Krapp sense que tingui cap capacitat real per reflexionar sobre els fins per als quals la utilitza. Convertint el seu propi passat en un material manipulable, Krapp destrueix el vincle substancial que el connecta als seus antics jos. Privat d'un passat sobre el qual recolzar-se o d'un futur

per anticipar, Krapp queda atrapat en el present i en una situació extrema: la solitud total. I en aquesta solitud i alienació, Krapp esdevé la representació d'un ésser humà modern -en el sentit de Horkheimer i Adorno- que es converteix en la víctima de les mateixes condicions que el constitueix com a dominador: una víctima de la seva pròpia creació, incapacitat per a fer experiència.

Un altre aspecte regressiu del progrés a l'obra té a veure amb la idea de repetibilitat i reproducció, inherent a la tècnica de gravació¹²⁹. La capacitat de la gravadora de repetir els moments més preciosos és, alhora, la que anul·la aquests moments, privant-los de la seva singularitat i del seu valor. Per tal de clarificar l'aspecte regressiu de repetibilitat, Irit Degani-Raz compara el poder representatiu del que anomena la "memòria instrumental" de la gravadora respecte la memòria involuntària proustiana. Segons Degani, qualificar la memòria de la gravadora com a "instrumental" implica que l'aspecte autodestructiu involucrat amb la repetibilitat està connectat en gran mesura amb el fet que el dispositiu mecànic és un producte de la raó instrumental. És important assenyalar que la idea de concretar la memòria en els rodets de

¹²⁹ Per a una discussió complementària del caràcter il·lusori de la reproducció, veure Albright, pp. 85-86. La discussió d'Albright es basa en un assaig anterior d'Adorno, "Nadelkurven" [1928]).

cinta de manera tan suggestiva evoca la memòria voluntària i involuntària proustiana, termes que els estudiosos de Beckett han utilitzat per descriure la funció d'aquest aparell des que l'obra va ser representada per primera vegada. S'han proposat diversos enfocaments que han contribuït significativament a la comprensió d'aquest tema. Per exemple, Knowlson mostra que la mecanització del procés de la memòria va en contra de les revelacions de la memòria involuntària (Knowlson, 1972: 20); i Oppenheim escriu: “Although Krapp seeks not to obliterate but, rather, to reify the perception of self, what Proust immortalized as ‘voluntary’ and ‘involuntary memory’ are the dramatized operative modes” (Oppenheim, 2000: 145)¹³⁰. No obstant això, aquests enfocaments semblen haver oblidat el que Degani considera un aspecte central de l'obra: la crítica implícita de la memòria instrumental de la gravadora i les seves implicacions ètiques. Per a l'autora israeliana, la memòria involuntària serveix com un rerefons -com un cas ideal de representació- contra el qual pot identificar-se la crítica de la memòria instrumental¹³¹. Els conceptes d’“identitat”, “duplicació” i “repetició” constitueixen el corpus analític de la seva discussió.

¹³⁰ Veure, també, Cohn (1973) i Brater (1987).

¹³¹ Degani descriu la memòria involuntària com un cas ideal de representació ja que Beckett, com és ben sabut, no comparteix amb Proust la possibilitat d'accés a la realitat essencial proporcionada per la memòria involuntària.

En la seva anàlisi del mecanisme de la memòria involuntària de Proust, Beckett subratlla la duplicació de la sensació total del passat com un factor central que explica la capacitat inherent de la memòria involuntària per penetrar la superfície de les coses i exposar la seva veritable essència. Com indica Wood, l'anàlisi de Beckett de l'obra de Proust es construeix sobre una "geometria" filosòfica que consisteix en dos plans: un és la superfície, la presó conceptual del llenguatge; i l'altre és aquell en què les coses es poden veure en la seva veritable essència:

If by some miracle of analogy the central impression of a past sensation recurs as an immediate stimuli which can be instinctively identified by the subject with the model of duplication [...], then the total past sensation, not its echo nor its copy, but the sensation itself [...] comes in a rush to engulf the subject in all the beauty of its infallible proportion. [...] Such participation [of immediate with past experience] frees the essential reality that is denied to the contemplative as to the active life. (*Proust*, 54–55).

En aquest context és important destacar que en l'anàlisi de Beckett la impressió de la sensació del passat amb una riquesa de colors i perfums es repeteix en la seva "puresa integral" (*Proust*, 54) en la sensació immediata, precisament perquè no passava pel filtre de la condició intel·lectual -com subratlla Beckett, la duplicació està garantida per l'oblit-. Aquesta passivitat de la raó és contrastada per Proust per l'acte del pensament intel·lectual que està involucrat en la memòria voluntària,

“condicionada pels prejudicis de la intel·ligència” (*Proust*, 53). Com Beckett ho explica a *Proust*: “The most trivial experience—he [Proust] says in effect—is encrusted with elements that logically are not related to it and have consequently been rejected by our intelligence” (*Proust*, 55). No obstant això, a *Krapp: darrera gravació* la principal oposició radica entre la memòria involuntària i la memòria instrumental, d’acord amb Degani-Raz. En aquest sentit, la passivitat de la raó s’oposa diametralment a l’activitat total involucrada en la repetició de la sensació passada presentada per la cinta, un acte que està estretament lligat amb el domini. El que es repeteix a la cinta no és una duplicació de la sensació total del passat, sinó una reducció de la mateixa a les capacitats reproductives de la màquina. Aquestes capacitats estan condicionades pel coneixement científic/tècnic que, com afirmen Horkheimer i Adorno, “fa comparable allò diferent reduint-ho a quantitats abstractes” (Horkheimer, 7) que poden manipular-se a voluntat. En comptes de la identitat objectiva immediata amb l’experiència passada que existeix en el cas de la memòria involuntària, la memòria instrumental resulta en una mena d’identitat artificial que implica la imposició de poder sobre la natura. Segons Degani, com que la raó instrumental no és capaç de reconèixer les qualitats particulars del material al qual s’aplica, la gravadora (com a producte de la raó instrumental) no repeteix la sensació original en la

seva complexa singularitat, sinó que en crea una repetició instrumental, una còpia reductora que converteix allò únic en comú, allò irrepètible, en repètible. Així, es podria dir que mentre la memòria involuntària participa d'una representació real, la memòria instrumental implica una distorsió i una deshumanització.

Mentre que l'aspecte d'autodestructiu de la repetibilitat -i, per tant, de la gravadora com a tecnologia de reproducció sonora- resulta rellevant per a les veus gravades dels molts Krapps, no té rellevància pel que fa als esdeveniments / documents del passat. Després de tot, el que realment escoltem són les pròpies descripcions de Krapp dels esdeveniments i no els sons dels mateixos esdeveniments mediats per la gravadora. En aquest sentit, el contingut de les cintes -que descriuen els esdeveniments des de la perspectiva del propi Krapp- en lloc de tergiversar el món extern -la manera com els esdeveniments van produir-se objectivament- ens permeten un tipus d'accés al món interior de Krapp: la impressió dels esdeveniments en els sentits de Krapp i la seva assimilació a la seva consciència. Com que el món interior de Krapp és l'única realitat d'importància pel que fa a la modificació de la seva personalitat en el temps -tal com Beckett explica a *Proust*: “the only world that has reality and significance, the world of our latent consciousness” (*Proust*, 3)-

sembla, a primera vista, que mentre la gravadora és realment incapaç de representar la realitat externa, sí que aconsegueix representar la realitat interna de Krapp.

De totes maneres, l'ús de la màquina gravadora té un efecte distorsionador en les descripcions pròpies de Krapp dels esdeveniments. A *Proust*, Beckett descriu el que ell anomena impressionisme de Proust: “By his impressionism I mean his non-logical statement of phenomena in the order and exactitude of their perception, before they have been distorted into intelligibility of cause and effect” (*Proust*, 66). En aquest sentit, la situació de Krapp és qualsevol cosa menys impressionista; no descriu els esdeveniments en l'ordre i l'exactitud de la seva percepció, sinó més aviat com a productes d'una consciència de mediació autoreflexiva. En altres paraules, Krapp grava la seva pròpia descripció dels fets, totalment conscient de la seva funció representativa en el futur i, com a tal, planteja la possibilitat que ell els descrigui de la manera que li agradaria ser recordat i no necessàriament de la manera ell els percep. L'actitud de Krapp aquí podria comparar-se a la de l'àvia de Proust, en un incident en el qual ella havia insistit en prendre's una fotografia de manera que el seu estimat nét pogués tenir, com a mínim, un record dels seus últims anys. Beckett indica que “she had been very particular about

her pose and the inclination of her hat, wishing the photograph to be one of a grandmother and not of a disease” (*Proust*, 30). Així, McMillan i Fehsenfeld apunten que quan treballaven amb Marcel Mihalovici en el text per a la seva òpera *Krapp*, Beckett va reconèixer que els enregistraments de Krapp funcionaven com un àlbum de fotografies que evocaven records d’uns moments centrals del seu passat (McMillan, 327). D’aquí que es pugui afirmar que els registres de Krapp construeixen l’objecte en lloc de reflectir-lo.

Així i tot, l’aspecte autodestructiu de la cinta es pot percebre en gran mesura si tenim en compte que Krapp sembla estar obsessionat amb la documentació. Aquest reconeixement planteja la possibilitat de distorsionar els esdeveniments originals. La consciència de Krapp que l’esdeveniment serà documentat el transforma en algú que interpreta simultàniament els papers d’actor i espectador del drama de la seva pròpia vida. La documentació de la representació i l’esdeveniment representat estan teixits en una mateixa xarxa de manera que no poden separar-se l’una de l’altra. Com a resultat d’això, l’objecte de la documentació queda modificat. Les accions de Krapp -en el que se suposa que són els fets documentats originals de Krapp- queden anul·lats com a valors autèntics.

La possibilitat inherent de privar els esdeveniments de la seva autenticitat, que es pot trobar en qualsevol situació en la qual se sigui conscient que la documentació precedeix l'esdeveniment en si, intensifica el potencial autodestructiu de la gravadora. En aquest cas, no només tenim una distorsió dels fets externs, sinó més aviat una situació en la qual la condició fonamental de la possibilitat de representació - l'originalitat de l'objecte de representació- queda soscavada.

Així, els diversos aspectes de la gravadora com a llança invertida de Tèlef, segons Degani, il·lustren la major part de les relacions internes entre la tecnologia i el poder. És, precisament, la separació radical entre el subjecte i objecte, humanitat i natura, subjacent en el pensament científic-tècnic, el que legitima el tractament de Krapp del seu propi passat com a objecte de control i manipulació. Guiat pels seus desitjos i passions, Krapp troba més important la utilitat de la seva activitat totalitària que el context en què s'aplica i, com a resultat, es mostra indiferent tant al valor del seu passat com a les finalitats de la seva activitat. En aquest sentit, la descripció de Beckett dels éssers humans descrits per Proust com a víctimes de la seva pròpia voluntat cega sembla perfectament adequada per al cas de Krapp i, no obstant això, s'obté un

nou significat: “And so in a sense are Proust’s men and women, whose will is blind and hard, but never self-conscious, never abolished in the pure perception of a pure subject. They are victims of their volition, active with a grotesque predetermined activity, within the narrow limits of an impure world” (*Proust*, 69).

Com a conseqüència, es podria afirmar que la gravadora, que il·lustra les interrelacions entre la tecnologia, l'ètica utilitarista i el poder, resulta un instrument incompetent per capturar l'essència pura del propi passat. La incompetència de l'aparell per ressuscitar el passat, però, fa que a l'obra la cinta passi de tenir una funció literal a una de simbòlica: més que representar la realitat mitjançant el poder del seu mecanisme, funciona com a símbol negatiu que es refereix al que no és. L'única manera de presentar aquests moments inefables i inassequibles de la vida de Krapp amb els seus valors humans purs és mitjançant l'ús de símbols negatius que evocuen la seva absència¹³². Aquest funcionament de la gravadora com a símbol del que no és està exemplificat en la inclinació de Krapp

¹³² El fet que Beckett treballi en aquesta obra mitjançant oposicions queda posat de manifest explícitament en els elements maniqueus associats amb la dicotomia d'esperit i carn: llum / foscor, negre / blanc. Per a una descripció detallada dels elements maniqueus a *Krapp: darrera gravació*, vegeu McMillan i Fehsenfeld, 245-52. Aquestes oposicions poden funcionar com a senyals per a l'espectador d'una oposició més implícita: la funció de gravadora com a símbol negatiu que evoca la seva contrapart positiva absent.

sobre la màquina i en l'acte d'abraçar-la quan rememora l'episodi de la noia a la barca. Els més profunds anhels i aspiracions d'un ésser humà són evocats aquí a partir d'allò en què hi són més absents: una freda màquina¹³³. Mitjançant la transformació de l'operació de la cinta d'allò literal a allò simbòlic, el fracàs de la cinta per representar la realitat en termes positius és contrarestat per aconseguir l'evocació dels negatius. En altres paraules, com que Beckett no comparteix la visió optimista de Proust sobre la capacitat inherent de la memòria involuntària de revelar allò veritable, l'autor irlandès treballa a través de la seva negació, la qual mostra una incapacitat de proporcionar accés a una realitat essencial, com a quelcom inherent a la seva mateixa estructura (Degani, 2008: 198).

En aquest sentit, segons Irit Degani, la il·lustració imaginativa de l'obra del que és una memòria instrumental danyada el que permet mostrar alguna indicació sobre una possible memòria no danyada, una mena de visió fugaç de la imatge esquiva de la realitat essencial ????. Més enllà d'això, la il·lustració imaginativa de l'obra del que és una ètica danyada - els aspectes invertits de la llançament de Tèlef de la gravadora- permet albirar

¹³³ Resulta interessant l'anàlisi detallada de l'operació de la gravadora com a "parella sexual mecànica" que ofereix Albright i en aquest sentit suggereix una interpretació literal de la relació de Krapp amb la màquina. No obstant això, conclou la seva anàlisi indicant: "no matter how faithfully the machine reiterates Krapp's old spiels, it is still a warped, unreal thing, a 'stage-image,' more than a credible piece of technology" (Albright, 91).

el contorn d'una possible ètica no danyada, lliure de consideracions d'utilitat i més sensible als valors morals. L'ús de la gravadora com a símbol negatiu és, per tant, la manera com Beckett inclou en el seu treball el que està més enllà dels límits de la representació. Aquesta evocació subtil d'una possible ètica humanista -en el sentit en què els actes són avaluats segons els valors morals i la justícia humana- es reflecteix en l'atmosfera de l'obra, que Beckett descriu com tendra i lírica: “A woman’s tone goes through the entire play, returning always, a lyrical tone... Krapp feels tenderness and frustration for the feminine beings” (citat a Knowlson, 1996: 442). Així, també es contraposa als seus elements de poder i dominació. És aquest contrast el que carrega l'obra de tensió dramàtica.

Finalment, la manera en què Beckett determina a la funció de la gravadora a l'obra és, de fet, una manifestació de la seva postura ètica com a artista que, d'una banda, està fascinat per les possibilitats que les innovacions tecnològiques obren per al seu treball artístic en particular i, no obstant això, se sent obligat a exposar els elements autodestructius latents de la tècnica. Daniel Albright ho indica a *Beckett and Aesthetics*:

Beckett in some sense wanted to be uneasy about technology. Just as Krapp struggles to find the right passage of tape, and eventually throws away a tape in disgust, so Beckett [...] refuses to take advantage of what

the medium can do well, preferring the effortful, the recalcitrant, even the incorrect (Albright, 2003: I).

Albright explica el malestar de Beckett pel que fa a la manera en què posa en primer pla el mitjà, per llançar-lo a la cara de l'espectador mostrant la seva insuficiència, la seva negativa a ser forçat a qualsevol bon propòsit artístic (Albright, 2003: I). La comprensió del malestar de Beckett per la tècnica s'entèn a la llum del reconeixement dels seus aspectes regressius. L'estructura de la llança invertida de *Tèlef* incorporada a *Krapp: última gravació* es pot veure en l'acte d'un artista que incorpora la tecnologia en el seu treball com un mitjà per a la innovació artística i que, al mateix temps, utilitza les seves capacitats per criticar la mateixa tecnologia mitjançant la transformació dels seus elements regressius encoberts.

V.5. L' "IDEAL REAL" A LES OBRES DE BECKETT

L' "ideal real", implícit en l'adveniment de la memòria involuntària, és un tema constant a Beckett. Com argumenta Stan Gontarski: "For a time Beckett accepted this sense of involuntary memory, or pure recollection,

as epiphanic” (Gontarski 2008: 101). Segons aquest crític, en el moment d'escriure *Proust*, Beckett es va sentir atret per la memòria involuntària d'*A la recerca* de Proust així com per la relació entre Proust i la filosofia de Bergson, encara que Beckett mai va reconèixer la connexió de Bergson amb l'assaig *Proust*. Aquesta estètica representava una solució a l'equació proustiana, malgrat que aquesta formulació pugui semblar improbable en els seus escrits posteriors. Això és, una “experiència mística” que comunica una “essència extratemporal”, amb l'efecte que “the communicant is for the moment an extratemporal being” (*Proust*, p. 56). Ackerley manté aquesta teoria encara que ja a “Assumption” (1929), el seu primer relat escrit una mica abans, Beckett mostra el retrat de l'artista com un jove extremadament profund, sobre el qual plana la incertesa entre l'afirmació i la crítica irònica. La influència de Joyce¹³⁴ en part ho explica a partir l'atracció d'un jove escriptor a una estètica - l'epifania joyceana o el moment privilegiat proustià- recolzada per dos dels escriptors contemporanis a qui més admirava. Segons Ackerley, Beckett encara no s'havia distanciat suficientment per adoptar la postura més crítica que assumiria anys després.

¹³⁴ Més que la de Gilbert i Sullivan, influència que certs crítics li atribueixen.

Com a estètica, aquesta “solució” (utilitzant la metàfora) aviat es va dissoldre. Beckett va trobar la seva pròpia veu irònica a *Dream of Fair to Middling Women*, del calculat afront a Proust (l’arç (“hawthorn”) tan estimat a Marcel) a la primera pàgina a la declaració (Dream, p. 132) de què la única unitat del llibre és *involuntària*. *More Pricks Than Kicks* traça una àmplia trajectòria, lluny de l’estructura epifànica de “Dante and the Lobster”, a través de la sàtira de diferents gèneres literaris fins a una paròdia de “The Dead” (com exemple de l’epifania definitiva) a “A Wet Night”. Beckett mai va perdre el respecte a la integritat artística de Joyce¹³⁵, però la seva pròpia estètica -la del fracàs, de la impotència- es va anant definint gradualment contra la de Joyce. La viabilitat de l’estètica de l’ “ideal real” com a posició seriosa es va ensorrar per complet abans de l’investida nominalista de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, de Fritz Mauthner, que Beckett va llegir per primera vegada e 1938 i que el va convèncer per sempre de què les paraules eren “estèrils”, *verba inania*, per mai mes “obviating the void” (Ackerley i Gontarski, 2004: 359).

Fragments d’aquesta estètica esmicolada de la ruina -alguns sense presència d’ironia- apareixen en diverses obres en els propers trenta anys.

¹³⁵ La família de Joyce era una altra qüestió, sobretot després de la frustrada relació de Beckett amb Lucia, filla de Joyce.

Alguns exemples serien el moment a *Murphy* en què la imaginació de Neary, fent el seu viatge cap a l'oest, evoca: “Clonmachnois on the slab, the castle of the O’Melaghlins, meadow, esker, thatch on white, something red, the wide bright water, Connaught” (*Murphy*, p. 267); l'experiència a la “Rue de Vaugirard”, on el poeta és capturat i s'exposa com una placa fotogràfica amb jocs de llum i ombra; moments a *Fi de partida* (1957), quan Nell mira directament (un moment de memòria involuntària) el llac Como: “So white. So clean” (Beckett 1957 [1958b, p. 21]); i diversos textos d’“Enueg II” (1931) a *Words and Music* (1961) i “Old Earth” (1974), on els núvols irrecuperables del cel (o cendres, que reflecteixen la llum estel·lar a la terra un altre cop) es converteixen de sobte en rostres.

La crítica fonamental d'aquests moments es troba a *Watt*, quan en un moment il·luminat pel sol, al pati, “Something slipped” (*Watt*, p. 42); Arsene va sentir el seu “sistema personal” distès, de manera que “the distinction between what was inside it and what was outside it was not at all easy to draw” (*Watt*, p. 43). Ell no entén en què consisteix el canvi, ni el que ha canviat, ni com (*Watt*, p. 44), i encara que considerava que no era una il·lusió, no deixa de pensar en la possibilitat de què fos qualsevol altra cosa (*Watt*, p. 45). A banda d' aquesta conclusió, la seva és una

descripció clàssica de l'experiència mística -com a *Les varietats de l'experiència religiosa*, de William James, i com el captivador moviment d'obertura de *Burnt Norton*, de T.S. Eliot-, però el que el distingeix dels moments d'en Proust, Joyce, James o Eliot és la negativa a validar-los: l'experiència és real, però Beckett retira deliberadament qualsevol afirmació sobre el seu significat transcendental.

Igual que Arsene, Krapp passa per aquest tipus d'experiència i es troba enfrontat amb la realitat ideal d'una experiència que, pel fet de ser tan immediata, no la pot mirar o escoltar desapassionadament i després oblidar-la. La seva experiència de sentit és insistent i, alhora, destructiva, revelant d'una vegada per totes de la futilitat de les seves temptatives per dissipar la foscor; està al final com estava al començament, un “wearish old man” (Krapp, p. 55) que ha fracassat en el seu esforç (més quixotesc que proustià, segons Ackerley) per recuperar el passat i, irònicament, l'èxit de la recuperació li ha revelat el seu fracàs.

Així, l'obra és, paradoxalment, un triomf una estètica del fracàs: una obra mestra que reelabora la ja inviable estètica de l'ideal real i la maquinària estructural antiquada de l'epifania joyciana. Beckett ha creat una poderosa experiència dramàtica -tant pel personatge com pel públic- del

pathos del fracàs, però treballant deliberadament amb eines obsoletes per revelar els seus límits. L'experiència de Krapp, llavors, representa el fracàs definitiu de l'estètica proustiana, en certa manera tal com *How It Is* (escrit només poc més tard i que igualment presenta l'estètica del fracàs) marca el final de la temptativa, des de *L'innombrable*, passant per *Texts for Nothing*, fins obrir-se camí cap a l'aporètic "I can't go on, I'll go on". Es podria trobar un intent -a *Words and Music* i *Old Earth*- de mirar enrere a la memòria involuntària amb una nostàlgia atribuïble a l'únic veritable paradís, el paradís que s'ha perdut, però el retorn de Beckett de 1958 a l'estètica de 1931 és una mena d'últim comiat a l'epifania com a mode estètic factible.

No obstant això, segons Ackerley, en aquest final existeix la possibilitat d'un nou començament, en què la síntesi d'una nova tesi, com ho demostra la forma en què diverses obres a partir de llavors ofereixen un èmfasi diferent, no tant en el sentit de què la ment revisiti el seu passat com en la seva reconstitució, convertint l'experiència de la percepció i la memòria, voluntària o no, en un acte de creació. La memòria és, en aquest context, "a joust between involuntary and creative recollection" (Ackerley i Gontarski, 2004: 361). Els exemples són molt diversos: "The Image", més tard part de *How It Is*, que representa la ment que lluita amb

les circumstàncies fins a arribar a la conclusió: “it’s over its done I’ve had the image” (*How It Is*, p. 31); *Companyia*, amb el narrador ajegut a la foscor i elucubrant sobre el seu passat, no com autobiografia sinó com a recreació; o “La Falaise”, on l'ull observador veu el penya-segat en un procés que combina la percepció i la imaginació, fins que el “rostre” de la roca assumeix les proporcions d'un crani, abans de desaparèixer en la blancor de la no percepció (veure Ackerley i Gontarski, 2004: 191).

A *Eb Joe* (1965) i *That Time* (1976), com ja s’ha mencionat prèviament, Beckett utilitza *Krapp* com a base a partir de la qual desenvolupar una nova creació. Igual que Krapp, Joe és una personalitat creativa incompleta, però a diferència de Krapp, és assaltat per una veu que no és externa, però que ni es la seva memòria ni el seu subconscient (*Eb Joe*, p. 164). La narració que es desenvolupa és, en certa manera, una construcció imaginativa, una ficció creada per Joe; és a dir, en lloc de rendir-se al passat com Krapp, Joe, quan es veu assaltat pel record involuntari de la noia de verd -els ulls de la qual s’obren per a ell igual que els de la noia a la barca per a Krapp-, no queda derrotat per unes paraules xiuxiuejades, sinó que les utilitza com una font creativa per, finalment -com suggereix el seu somriure-, no només reprimir-les, sinó treballar-les a la seva voluntat. Un procés similar passa a *That Time*, en la

qual és obvi que Krapp planeja en les tres veus narratives que invoquen el passat a través d'una sèrie de records, tant voluntàriament com involuntàriament, per organitzar aquests records en diversos patrons de {ACB}, fins que s'obté un ordre curiós, moment en què hi ha un somriure de tancament que suggereix, com a "The Image", "La Falaise" i *Eb Joe* que l'acte creatiu s'ha completat, "a consolation in art for ruin in time and the folly of existence" (Ackerley i Gontarski, 2004: 570). Aquest és un consol que Krapp és incapaç de trobar, però la seva experiència tràgica i patètica de memòria involuntària, el seu comiat a l'amor, marca un gir significatiu en la estètica de Beckett que va de l'evocació a la recreació del passat.

VII *DIES FELIÇOS*

Amb *Dies felïços*¹³⁶ (*Happy Days*¹³⁷), obra en dos actes escrita en anglès, Beckett continua amb el procés de depuració escènica de les seves obres precedents i, a la vegada, introdueix trets fonamentals de les seves obres posteriors, que cada cop seran més curtes i experimentals. Així mateix, d'ara en endavant, Beckett continuarà presentant majoritàriament obres amb una única protagonista: una dona. Amb tot, *Dies felïços* mostra unes característiques molt particulars. Sens dubte, és una obra que combina una gran duresa amb grans dosis de tendresa.

¹³⁶ Existeix una traducció al català a càrrec de Joaquim Mallafré, dins *Teatre Complet II*, Barcelona, Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1996. L'obra també ha estat traduïda al català per l'acadèmica Antonia Rodríguez Gago, que compta amb una excel·lent introducció, publicada per Càtedra el 2006.

¹³⁷ Segons la informació facilitada per Knowlson, Beckett va començar a escriure *Dies felïços* (*Happy Days*) el 8 d'octubre de 1960 (Knowlson, 1996: 475) i la va acabar el 14 de maig de 1961. El mateix Beckett la va traduir al francès el novembre de 1962, amb una petita variació en el títol: *Oh les beaux jours*, que Beckett va prendre del poema de Verlaine "*Colloque sentimental*" (Knowlson, 1996: 508). L'obra va ser publicada a Grove Press, Nova York, el 1961 i el 1962 a Londres per Faber and Faber.

L'estrena mundial, que es va celebrar al teatre Cherry Lane de Nova York el disset de setembre de 1961, va ser dirigida per Alan Schneider – gran amic personal de Beckett- i representada pel grup Theatre 1962, amb Ruth White en el paper de Winnie i John C. Becher en el de Willie. Beckett la va dirigir en dues ocasions: la primera el 1971, al teatre Schiller de Berlín, i la segona el 1979, al Royal Court de Londres, amb la seva actriu favorita, Billie Whitelaw, com a protagonista.

De fet, el paper de Winnie és una gran repte i grans actrius han representat aquest difícil personatge. La dificultat radica en la mobilitat cada cop més limitada en una obra que és pràcticament un monòleg. De fet, a *Dies feliços*, la presència del marit de Winnie, Willie, és quasi testimonial, malgrat que la seva “presència” -latent en quasi tota l'obra- permet que Winnie pugui seguir “dialogant”, encara que de vegades aquesta dubti de la presència d'ell -al no poder girar-se, no el pot veure- i, en aquests moments, mostri una por atterradora a la soledat. Madeleine Renaud, Irene Worth, Natasha Parry han encarnat a la protagonista. A Espanya ho fan fet Maruchi Fresno, Rosa Novell, Elisa Gálvez, Dionisia García o Marta Martorell (Rodríguez Gago, 2006: 7). La temporada 2013-14, el Teatre Lliure va presentar *Dies feliços* en català, amb Emma

Vilarasau de protagonista i -sorprenentment- amb gran èxit de públic, raó per la qual va ser reposada el juny del 2015.

Winnie, torturada per una llum encegadora i semienterrada en un monticle calcinat, es resguarda en un veritable ritual de gestos quotidians i troba sempre motius, per insignificants que siguin, per considerar que els seus dies són feliços. Com Krapp, Winnie vol rescatar dels seus records del passat moments de felicitat, especialment els de caire més sentimental. El tractament d'aquest rescat i els seus resultats, però, tindran un caire molt diferent.

El 1960 Beckett va començar a escriure un monòleg femení que portava el nom de “[X] Female Solo”¹³⁸, que va reescriure en set manuscrits diferents -tres hològrafs i quatre mecanografiats-, que mostren el seu minucios procés creatiu. Beckett va concebre una obra en un sol acte. Fins la quarta versió no apareix el segon acte -com a la major part de les seves obres, el procés creatiu de Beckett és llarg-. A partir de la possibilitat de consultar els diferents manuscrits es pot comprovar que

¹³⁸ Manuscrits consultats a l'arxiu Beckett, Universitat de Reading. Per a un estudi detallat del procés de composició de l'obra, vid. Stanley Gontarski, *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*, Ohio, Ohio State University Libraries, 1977.

en la primera versió els detalls realistes són més abundants. Aquests elements van desapareixent progressivament a partir del que Rodríguez Gago anomena “creació d’absències” (Rodríguez Gago, 2006: 78) per produir imatges més equívokes, indeterminades i poètiques i fins assolir una total ambigüitat final.

La imatge visual que apareix a l’aixecar-se el teló resulta impressionant. Enterrada fins la cintura, en un “camp obert d’herba socarrada que fa una muntanyeta al mig” (*Dies felïços*, 41), veiem a una dona dormint amb el cap sobre els braços. Quan el so estrident d’un timbre la desperta (comença la funció), aquesta dona comença a “actuar” com si aquesta situació fos del tot normal; creu que aquest dia que comença és “diví” i s’entrega a les rutines habituals com resar, rentar-se les dents, pentinar-se o llimar-se les ungles amb autèntica devoció. Així, a Winnie l’ajuden a sobreviure els objectes, paraules i gestos quotidians: l’hàbit.

Els colors d’aquest espai escènic van del taronja al groc per accentuar la imatge de “forn de llum infernal” al qual al·ludeix varies vegades la protagonista. L’intens calor i el so del timbre -so que la desperta sempre que aconsegueix agafar el son- són veritables elements de tortura per a Winnie, que no acaba d’entendre com encara no s’ha “fos” o no s’ha

convertit en “cendres”. Està atrapada en la seva pròpia vida, buida i estèril, i el monticle resulta una extensió del propi personatge, funcionant com un túmul mortuori en el qual s'enfonsa. El pas del temps la va enterrant -com a tothom-, literalment. Si el temps és finit, també ho serà el coneixement de les coses. Beckett ja ho deia l'any 1930, quan va escriure *Proust*: “We cannot know and we cannot be known”.

Els personatges de Beckett, com Sísif, repeteixen accions insignificants amb molt d'esforç i aquestes accions no els porten enlloc. Per això, Winnie i, en general, els personatges beckettians, en aquest delit d'acció - Winnie està sempre fent coses- només demostren que no avancen. La repetició de l'acció representa la manca de sentit de la finalitat de l'acció, cosa que subratlla, la idea de fracàs. Aquest fet resulta de particular importància en l'articulació del drama modern, que ja no acostuma a funcionar mitjançant la categoria de l'acció, sinó del conflicte creat per la categoria de situació. A partir del conflicte, la situació farà que els personatges dialoguin i aportin les seves respectives visions del món - totes vàlides- sobre l'escenari. En aquest sentit, el personatge que en aquest diàleg es confronta amb el món és el que avança, deixa de ser qui era i es mou de lloc. Si Ibsen recupera els elements de la tradició tràgica, actualitzant-los, és perquè els personatges -en gran part també femenins

i, per tant, en inferioritat de condicions en una societat burgesa, puritana i patriarcal- experimenten l'anagnòrisi i poden evolucionar com a subjectes -més- lliures. Aquest “veure la llum” i “descórrer el vel” dels personatges ibsenians com Nora, la Sra. Alving o Hedda Gabbler implica accedir a una veritat que sempre havia estat davant -encara que oculta- i fer experiència per ser conscients, finalment, de la seva identitat. En Beckett l'anagnòrisi ja no és possible. La llum que Winnie té a sobre no li permet veure, sinó que l'encega¹³⁹. Per tant, des del primer moment no convenç al públic que està assistint a uns dies feliços, entre d'altres motius, perquè no deixa de repetir-ho durant tota l'obra. Com en la major part de les obres de Beckett, les situacions contradiuen contínuament el que els personatges diuen. Així, la manca de sentit té a veure amb els paràmetres propis de l'acció -o no-acció-, però també amb el fet d'anul·lar, per part de Beckett, l'acció com a element primordial de la tradició dramàtica aristotèlica.

La parella Winnie/Willie funciona com moltes de les parelles que Beckett ha creat fins aquest moment. Són relacions basades en la

¹³⁹ En aquest sentit, aquest únic focus de llum intensa també il·lumina l'espai en el qual Krapp es mou al seu cau: la taula. Aquesta llum pot semblar la utilitzada en els interrogatoris policials.

dependència i, aquí, en la relació d'amor/odi. Com també és habitual a les obres del dramaturg irlandès, els noms de les parelles presenten una relació fònica que vincula a la parella i, a més, els noms dels personatges acostumen a resultar significatius: Winnie és un nom amb forma de diminutiu que prové de "win" ("guanyar", "tenir èxit", "tenir un caràcter festiu"); per la seva part, el nom del seu marit, Willie, manté una relació amb "will" ("voluntat"), encara que en la seva forma de diminutiu significa "ocellet" o "penis", sent aquesta darrera accepció freqüentment utilitzada per als genitals infantils. Així, encara que el nom d'ambdós subratlli l'èxit, l'afirmació, la voluntat o el vigor sexual, en realitat, irònicament l'ús del diminutiu ho posa en entredit, remarcant la vulnerabilitat i la impotència. Winnie desperta al seu marit al començar el seu monòleg perquè, com en tot monòleg teatral, cal que algú l'escolti: "saber que en teoria m'escoltes encara que no ho facis és tot el que et demano". Així, l'existència de Winnie està garantitzada per la presència de Willie¹⁴⁰.

¹⁴⁰ A *Dies felïços* Beckett continua desenvolupant el *dictum* de Berkeley "Esse est percipi", que treballarà dos anys més tard a la pel·lícula *Film*, protagonitzada per Buster Keaton (1963).

Winnie és una senyora de classe mitjana -amb barret i collar de perles inclòs- que no deixa de parlar i que té una gran necessitat de comunicar-se, encara que sembla estar en un procés de deteriorament físic i mental, tema central en aquesta peça. De fet, tots els objectes tenen un aspecte vell i desgastat; tot està morint i acabant-se. També el llenguatge de Winnie. Si bé en la primera part, el llenguatge de la protagonista és ric en vocabulari, matisos i canvis d'estil -encara que a la manera de "l'estil antic"-, poc a poc s'anirà advertint la seva pèrdua de memòria i la seva incapacitat per recordar i per construir frases coherents. Winnie començarà a utilitzar expressions dubitatives, s'autocorregirà constantment, començarà a cometre errors gramaticals i oblidar paraules. La seva capacitat comunicativa s'anirà veient delmada fins que no es reconeixerà. Amb la pèrdua, el subjecte es va esborrant. Inclús el seu continu recurs a les citacions literàries, als "versos meravellosos", producte dels seus anys escolars, i als quals recorre desesperadament per auto-confirmar-se com a subjecte inscrit una tradició, començaran a produir-se fragmentàriament, i es mostraran, igual que les ruïnes del seu món que ja no tornarà, com a restes i fragments de tota una civilització que ja no pot representar-se d'una manera única, sencera i coherent. Segons Stan Gontarski, la composició de *Dies feliços* revela el continu interès en una "nova realitat mitològica composta de fragments de les

grans civilitzacions occidentals destruïdes o en decadència. Aquesta realitat mítica no es construeix al·legòricament, sinó que veiem el panorama del pensament occidental en fragments desgastats com un collage d'objectes perduts (Gontarski, 1977: 61). Així, les obres dels poetes que cita Winnie apareixen distorsionades al presentar-se en fragments erronis o mal recordats. Segons Rodríguez Gago, el propi títol de l'obra en francès, *Oh, les beaux jours*, és una d'aquestes cites errònies del poema de Verlaine "Colloque sentimental": "Ah! les beaux jours de bonheur indecible / Où nous joignons nos bouches! -C'est possible" (Citat a Rodríguez Gago, 2006: 81-82).

En el seu llibre de direcció Beckett compara Winnie com un ocell que desitja volar cap el blau. Potser per això la situació resulta d'una extrema crueltat. Presonera, torturada per la situació, l'obra mostra, precisament, l'abisme existent entre el desig i la finitud, evidenciat per les fal·libles possibilitats del cos. Beckett va comentar a l'actriu alemanya Eva K. Schultz que el destí de Winnie era patètic perquè, a aquest ésser eteri el devorava la terra (Cohn, 1974: 190).

VI.1. L'ESCENARI DE *DIES FELIÇOS*: ELS DETRITUS DE LA VIDA QUOTIDIANA

Els escenaris de *Krapp: la darrera cinta*, *Tot esperant Godot* o *Fi de Partida* poden resultar estranys, inversemblants i alienants, però són plausibles. Encara s'hi poden trobar alguns signes visuals i referències que connecten aquests escenaris a un món creïble. Tanmateix, mostren un món atrofiat, empobrit i travessat per la negació. *Dies felïços* marca un trencament radical fins i tot amb la factibilitat residual que existia al teatre previ de Beckett. Això no vol dir que a aquesta obra no hi hagi elements que puguin vincular-se a un context realista. De fet, *Dies felïços* mostra els detritus d'una -ja esgotada- vida quotidiana. Ara bé, la imatge teatral central en què es basa l'obra -la d'una dona aparentment alegre que va sent absorbida progressivament i irremeiablement dins un monticle de terra, mentre el seu marit llegeix el diari darrere seu- no és molt probable que la veiem en la vida real. En tot cas, l'obra presenta una intensa metàfora que ofereix un logradíssim contrapunt escènic amb l'optimista i loquaç xerrameca de Winnie i el laconisme de Willie.

La història que Winnie conta sobre l'última parella que va veure en aquest escenari desèrtic en el qual viu, Mr i Mrs Shower -"o Cooker?"-,

significativament el Sr. i la Sra. “dutxa” o “cuina”, que, passant per allí, especulen sobre perquè ella està allà d’aquella manera i perquè Willie no l’ajuda a sortir i no la desenterra, és un deliberat gest de complicitat respecte la raresa de la circumstància, ja que aquesta parella -que funciona com a testimoni- adopta la mateixa perplexitat davant aquesta estranya situació que els espectadors.

Beckett deixa l’origen del confinament de Winnie com a causa indeterminada, de la mateixa manera que ho fa referent a la devastació que precedeix *Fi de partida* o el motiu que porta Vladimir i Estragón a la cita amb Godot. Simplement ens trobem amb una situació sobre la qual no tenim coneixement de com el personatge hi ha arribat i el més plausible és que el personatge, en aquest cas Winnie, tampoc ho sàpigi. En tot cas, la situació del personatge és aquesta. Els records de Winnie suggereixen que no sempre ha estat enterrada en aquest monticle de terra -per exemple, sabem que utilitzava les cames-, de manera que, en el segon acte, quan està enterrada més profundament en el monticle -ara fins al coll- es fa evident que la seva immersió a la terra, igual que l’aspecte degeneratiu de la vida mateixa, és inevitable i progressiva. Evidentment, com sempre en Beckett, tot i que la metàfora sembla

mostrar el caràcter destructiu del temps, *Dies felïços* no es deixa simplificar d'una manera rígida i estàtica i desvela una terrorífica literalitat.

Estar sepultada dins la terra sense possibilitat de moure's de lloc no suposa l'únic problema de Winnie. La protagonista està exposada a una "llum infernal" que se li clava des de dalt igual que la terra l'empresona des de baix. Tant a *Fi de Partida* com a *Krapp: darrera gravació*, la llum era vivificant¹⁴¹, encara que tampoc era una benedicció. A *Dies felïços* és una tortura. Winnie no es pot escapar del resplendor i no hi ha penombra de la qual pugui obtenir alleujament. Fins i tot el para-sol que s'esforça en utilitzar per a aquest propòsit s'incendia, presumiblement com a resultat de la calor. El llum intens i permanent sobre el seu cap sembla ser la d'un interrogatori davant el qual la víctima ha de parlar. Resulta irònic que l'ambient lluminós i assolellat, juntament amb el para-sol, el diari i el mocador de Willie, per un moment pugui arribar a semblar a un dia a la platja d'una parella de classe mitjana, encara que, per descomptat, el mar sembla molt llunyà d'aquest desert desolat. Segons McDonald, la publicitat dels llocs d'estiueig britànics es caracteritzaven per oferir imatges picants (McDonald, 2006: 66). Així, quan Willie li permet

¹⁴¹ La mare Pegg mor d'estar en la foscor.

examinar la seva postal, ella exclama: “Déu meu, què fan! (*Ella busca les ulleres, se les posa i examina la postal amb deteniment.*) No, però això és una veritable porqueria! (*Examina la postal.*) Fa que qualsevol persona amb bona educació tingui ganes de vomitar!” (*Dies felïços*, 16). La seva desesperada necessitat de mantenir una aparença de normalitat, inclús de correcció, és un dels contrastos i de l’humor sobre els quals descansa l’obra. En realitat, Winnie paga molt cara la seva necessitat d’integració i mostrarà el seu rebuig a tot acte reprovable, encara que aquest acte estigui molt lluny de ser allò pel qual s’hauria de preocupar.

La tensió principal és, per descomptat, la disjuntiva entre el to optimista de Winnie i la (literal) gravetat de la seva situació. Estem acostumats a què els personatges de Beckett es distreguin amb històries o relats dels seus records, però fins ara la major part d’ells havien adoptat una visió desolada de la vida. Fins i tot els rampells anti-intel·lectuals d’Estragon reconeixen la manca d’esperança de la seva condició: “Reconèixer! Què he de reconèixer? Tota la meua vida m’he arrossegat pel fang! I tu em parles de paisatge! (*Mirant salvatgement sobre ell.*) Mira aquest munt de fems! Mai m’he mogut d’aquí!” (*Tot esperant Godot*, 61). A vegades s’esforcen per no fer front a la seva existència, però no neguen el caràcter terrible de la seva situació. En canvi, Winnie necessita mantenir un estat d’animació

desesperat: “Un altre dia celestial” són les seves primeres paraules, després d'haver estat despertada del seu son pel timbre (*Dies feliços*, 9). Els seus discursos estan esquitxats de petites banalitats optimistes: “Això és el que trobo tan meravellós”, “gran misericòrdia”, “hi ha tantes coses per sentir-se agraïda”, “Avui serà un altre dia feliç” i així successivament. És un dia celestial tot i la “flamarada de llum infernal” que inadvertidament esmenta una mica més tard (*Dies feliços*, 11).

Winnie viu en el seu monticle com si visqués en una zona residencial. El ritual de rentar-se les dents, netejar-se les ulleres, raspallar-se els cabells sembla la rutina normal del matí, bastant en desacord amb l'anormalitat de la seva situació. En aquest sentit, el seu arranjament personal al matí a l'inici de l'obra opera com a contrast còmic, però també es podria veure un significat que va més enllà. Mig enterrada a la sorra, Winnie es veu a si mateixa com una dent, un pèl, una ungla, o, de fet com un dels “bolets” que conformen les truges del seu raspall de dents. Per tant, l'activitat banal de raspallar-se les dents o els cabells funciona simultàniament com un acte i com una metàfora de recomposar-se, com el neuròtic obsessiu que contínuament frega i es neteja com una activitat que desplaça una pertorbació més profunda. El recomposar-se és un exemple molt vívid de la seva necessitat de distreure de la seva impotència terminal.

Com Estragon i Vladimir, com Hamm i Clov, ella també ha de passar el temps, emplenar el dia del matí a la nit. Winnie té dos maneres d'anar fent, de fet les mateixes que Vladimir i Estragon: parlar i actuar (fer coses). Quan calla, agafa la bossa, cosa que li dóna el pretext per seguir parlant:

I ara què? (*Pausa*) Les paraules fallen, hi ha moments en què també fallen. (*Girant-se una mica cap a Willie.*) No és així, Willie? (*Pausa. Girant-se una mica més.*) No és així, Willie, que fins i tot les paraules fallen, de vegades? (*Pausa. De nou frontal.*) Què es pot fer llavors, fins que arribin de nou? Raspallar i pentinar els cabells, si no s'ha fet, o si hi ha algun dubte, retallar les ungles si cal retallar-es, aquestes coses et treuen de l'apuro. (*Dies feliços, 20*)

VI.2. EL PROBLEMA DE LA COMUNICACIÓ A WINNIE

Aquí podem trobar l'articulació condensada d'alguns dels temes principals de l'obra: la solitud de Winnie, el seu optimisme, la seva expressió plena de clixés apresos, la seva necessitat de comunicar-se. Quan les paraules li fallen, les accions i les rutines poden bloquejar la realitat fins que li permeten dormir de nou.

La importància que pren a escena el moviment dels braços i les mans al primer acte queda substituït pels seus ulls esquius a la segona -quan ja està esterrada pel coll-, una imatge teatral viva que mostra el seu deteriorament. És un seriós desafiament per a qualsevol actriu mantenir el focus dramàtic només a través de les seves paraules i els seus ulls.

En molts aspectes, però, i en contra dels crítics que consideren aquesta obra com la més “alegre” de Beckett, Winnie s'enfronta encara amb més dificultats. Òbviament, el seu debilitament físic i la immobilitat és més gran que a la resta de personatges beckettians creats fins aquest moment¹⁴². En el segon acte en què es troba gairebé immobilitzada, Beckett està anticipant obres posteriors de Beckett com *Play* o *Not I*. A més, la necessitat d'estar alegre no fa la seva situació més fàcil o suportable; de fet, l'empitjora. Hamm pot vociferar contra el seu pare o el seu Déu, i Krapp pot menysprear el seu jo més jove, però la pobre Winnie no té consol ni capacitat per a la desil·lusió o el cinisme. Ha de mantenir la seva jovialitat cada vegada més fràgil sense que importin les terribles circumstàncies. “No puc queixar-me”, panteixa alegrement, mentre la terra la va xuclant. A diferència de *Tot esperant Godot*, el dia aquí

¹⁴² Hamm, al menys, té “casa” i és traslladat d'una paret a l'altra.

no acaba. No hi ha acotacions per atenuar la llum “infernals” i el sol del migdia, flagrant i intrusiu, que no empal·lideix. Cada dia hi ha representació.

Sempre que Winnie utilitza la paraula “dia”, afegeix la frase “parlar al vell estil”. El concepte de dia i nit ha abandonat aquest món d'infinita claror. Winnie es desperta de l'únic consol del que gaudeix a estones, el son, amb un fort i perllongat timbre. Veiem Winnie despertar-se al començament d'ambdós actes, però, significativament, mai la veiem posar-se a dormir. Ella veu com ho fa Willie, aparentment de manera voluntària, cosa que considera com “un regal meravellós” (*Dies feliços*, 11). Si evita la llum, el timbre la censura i també la desperta quan amenaça amb caure adormida en el primer acte. Al segon acte, fins i tot se li impedeix tancar els ulls: “Em fa mal com un ganivet. (*Pausa*) Una gúbia. (*Pausa.*) No es pot ignorar” (*Dies feliços*, 40). La llum aquí reforça una de les claus de l'obra: la violació, la intrusió i la tortura.

Finalment, i el més important, el que fa que la vida sigui pitjor per a Winnie, a diferència de les parelles còmiques dels drames beckettians dels anys cinquanta, és la fragilitat de la seva companyia. Per desgràcia per a ella, té un company molt menys cooperatiu amb qui representar

jocs verbals i físics. Ell la contesta esporàdicament, en general, en monosíl·labs. Fins que s'arrossega al voltant de la part frontal del monticle prop del final de l'obra, no veiem el seu rostre. No obstant això, malgrat les seves insuficiències, la seva necessitat d'ell és desesperada, encara que ella desitjaria no necessitar un oient: “Ah sí, si tan sols pogués suportar estar sola, em refereixo xerrar sense ni una ànima al costat. (*Pausa.*) No és que no m'afalagui molt que m'escoltis, no Willie, Déu no ho vulgui” (*Dies felïços*, 18). Ella no pot suportar estar sola ni estar sense un oient, però de manera commovedora sap que el marit pràcticament no fa cas de la seva estèril xerrameca i si ell decideix respondre-la, ho considera com una benedicció inesperada i deliciosa.

Tota representació dramàtica, en un nivell o un altre, parteix dels codis culturals, prejudicis o ideologies en el sentit en què els desplega, els reforça o els subverteix. Part de l'experiència de veure una obra de teatre és l'experiència del reconeixement, és a dir, de la il·lusió que crea l'escenari d'estar veient un món del que som partícips i que sovint prové d'una reproducció més o menys realista i de l'existència d'un personatge “típus” reconoscible a l'escenari. Beckett és especialment reconegut per ser un innovador que tendeix a frustrar qualsevol impuls per al còmode reconeixement en el seu públic. No obstant això, l'experiència

d'estranyament d'una obra de Beckett realment funciona perquè s'hi juxtaposen fragments que resulten familiars. Així, tot i la raresa de la difícil situació de la Winnie, hi ha un "costum" que es pot reconèixer en la seva rutina. Per exemple, en la mesura en què *Dies feliços* té a veure amb el matrimoni, explota i, de fet, paròdia un estereotip en què una dona parla sense parar mentre el marit seu apart llegint el diari, emetent un so absent o, en rares ocasions, oferint respostes monosil·làbiques. Algunes tendències crítiques podrien haver acusat l'obra de ser la representació sexista d'una dona de mitjana edat que no calla i plena d'un optimisme neuròtic i fràgil si l'estereotip no fos tan implacablement exagerat i parodiat. És evident que en aquesta obra passa alguna cosa més. També es podria argumentar que Beckett s'enfronta amb discursos recognoscibles de classe i nacionalitat. La parella - el vestuari ho mostra - és clarament d'una classe mitjana lleugerament antiquada. L'optimisme de Winnie també explota un cert discurs d'anglicitat, alegre i mostrant bona cara malgrat les afliccions. Segons el reconegut crític beckettian Hugh Kenner, es tracta d'una obra curiosament anglesa: "The unquestioning assumption that the warp and woof of an unfulfilling day consist in maintaining one's cheer is a premise of English gentility as perhaps no other" (Kenner, 1973: 147).

L'optimisme és, per descomptat, una interpretació. Winnie necessita desesperadament mantenir la farsa d'una suposada alegria o, en cas contrari, es veuria aclaparada per la realitat de la seva condició. “Comença. Winnie”. De manera reveladora, aquestes són les primeres paraules que pronuncia, com una actriu que es prepara per a una actuació. Aquest fet li dóna a l'obra una dimensió metateatral: l'actriu que interpreta Winnie ha de fer el paper d'una dona en un acte performatiu. L'actriu cal que faci al·lusió a un *jo* més profund i turmentat, sota l'alegre xerrameca merament defensiva. Aquesta oposició permet al públic sentir la tensió insuportable en la persona de la Winnie, una tensió que sovint es manifesta en la fragmentació del seu llenguatge i en un clar desajust sota la superfície de la seva representació.

El 1979, durant els assajos de la producció al teatre Royal Court de Londres, protagonitzada per Billie Whitelaw, que Beckett va dirigir, ell li va dir: “One of the clues of the play is interruption. Something begins; something else begins. She begins but doesn't carry through with it. She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being” (Knowlson, 1985: 177). Beckett va afegir que ella no és estoica; simplement, no és conscient.

La manca de consciència a l'escena beckettiana és una condició problemàtica. Són Vladimir i Estragon sempre conscients? Ho són Hamm i Clov? Els personatges de Beckett es mouen entre diferents nivells de consciència - i de patiment -, segons el que permetin els seus jocs protectors (McDonald, 2006: 69). Hi ha amenaces de crisis ocasionals en els parlaments i les accions de Winnie: “Perdona, Willie, el dolor em segueix trencant” (*Dies feliços*, 27), però no serien tan inquietants si ella fos indiferent als fets. En aquest sentit, podem considerar l'afany amb què s'empassa el medicament dissenyat per curar “La pèrdua d'esperit . . . la falta d'entusiasme . . . la falta de gana” (*Dies feliços*, 13). Si ella fos tan alegre, si el seu optimisme fos tan creïble, no s'empassaria la tònica amb tant de gust.

Malgrat la seva queixa com a esposa i la seva tensa jovialitat, Winnie no és una cotorra sense cervell, ja que en tota l'obra manté uns interessos intel·lectuals i erudits. Coneix Aristòtil i pot citar Shakespeare -ho fa en diverses ocasions-, Milton, Keats, Browning, Yeats i Gray, encara que, segons el motiu de la interrupció, les cites són sovint inacabades i parcials: “Mustn't complain (*Takes up mirror, starts doing lips.*) What is that wonderful line? (*Lips.*) Oh fleeting joys – (*lips*) oh something lasting woe” (*Dies feliços*, 13). La cita que està intentant recordar pertany a *El*

Paradís perdut de Milton: “Oh fleeting joys of Paradise, dear bought with lasting woes” (10: 741-2). La capacitat de citar és un dels seus consols i el fet que el record dels “clàssics” li estigui fallant és una de les seves preocupacions. Al començament de Acte II, quan es veu clarament que la seva capacitat de citar s'ha deteriorat molt més, es fa la pregunta contradictòria: “Com fa aquella línia inoblidable?” (*Dies feliços*, 37). És com si, igual que el seu cos, la seva ment també estès sent absorbida per la terra, deixant només restes que s'imposen: “Un perd els clàssics. (*Pausa.*) Oh, no tots. (*Pausa.*) Una part. (*Pausa.*) Una part roman. (*Pausa.*) Això és el que em sembla tan meravellós, una part segueix, dels clàssics d'un, per ajudar a una a passar el dia. (*Pausa.*) Sí, moltes misericòrdies, moltes misericòrdies” (*Dies feliços*, 43).

Winnie necessita ser optimista, estar -aparentment- contenta i agraïda pel que conserva i no esmenta explícitament tot el que ha perdut. L'insignificant romanent que queda de la seva memòria a l'acte II l'anomena una “gràcia”. Quan està enterrada fins al coll, dins el munt de terra, sense ni tan sols poder fer l'ús dels seus braços -que de manera gràcil exhibia a la primera part- i sense poder comptar amb els objectes de la seva bossa, amb paraules entretallades, encara necessita trobar raons per estar alegre i agraïda. Com afirma McDonald, mai a la història

del teatre es pot trobar un got mig ple més descoratjador, encara que amb una determinació més frenètica o amb una imatge en l'escenari més viva i intensa.

Els dies feliços són, indubtablement, al paradís perdut. Winnie ens ho recorda quan ella mateixa no pot fer-ho quan vol repetir els versos de Milton. O els de Proust, “els veritables paradisos, són els perduts”.

VII PER UN BALANCEIG (ROCKABY)

LA IMATGE BECKETTIANA

L'adjectiu "beckettian" immediatament evoca espais desolats amb algun arbre solitari, una bota vella o personatges dins de cubells d'escombraries. Les imatges teatrals creades per Beckett són reconegudes internacionalment i, sens dubte, pertanyen a la cultura popular. De fet, amics íntims com James Knowlson o Avigdor Arikha han declarat que sempre es va preocupar per la construcció i l'ús de les imatges a les seves obres. Nogensmenys, en les seves darreres peces, la creació d'imatges no resulta tan coneguda per al públic general i el resultat és molt més comprimit, abstraït i, alhora, poètic, subtil i precís, com l'arriscada imatge d'una dona en un balanci a *Rockaby*.

Les referències a la literatura i l'art clàssics associen el balanci amb la tradició, el confort i la hospitalitat maternal. També, l'acció pròpia del balanceig crea un ritme que pot vincular-se amb la música i, per tant, a la disposició de transmetre rimes, cançons, contes populars i poemes de

generació a generació. La qüestió que sorgeix a *Rockaby* es de quina manera aquesta senzilla i acollidora imatge tradicional queda revertida en una altra més elusiva, pertorbadora i inquietant. En aquesta obra, la dona no té el control de la comunicació i escoltem una veu pre-gravada en conflicte amb la seva pròpia veu en l'acció en viu sobre l'escenari. Aquest únic personatge sobre l'escenari tampoc pot dominar el moviment de balanceig, ja que allò que manté la cadira en moviment cap endavant i cap enrere ve de l'exterior i no d'ella. Aquest símbol maternal, relacionat amb les nanes que el bebès escolten a la bressol, és utilitzat per Beckett com el ritme del pas del temps, potser els batecs del cor de la dona fins que s'aturen, en una obra en la qual “w” no pot controlar la seva representació, sent “representada” per la cadira.

*Rockaby*¹⁴³ és una obra en un acte de quinze minuts de duració, escrita en anglès (1980) i traduïda com *Berceuse*. Publicada per primera vegada amb el títol *Rockaby and Other Short Pieces* (Grove, 1981) i *Three Occasional Pieces* (Faber, 1982 [títol suggerit per Samuel Beckett]), va ser reeditada a *Collected Shorter Plays* (Faber, 1984) i a *Complete Dramatic Works* (Faber,

143 Hi ha traducció al català a càrrec de Víctor Batallé amb el títol *Per un balanceig*, dins *Teatre Complet II*, Barcelona, Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1996.

1986)¹⁴⁴. *Rockaby* va ser un encàrrec que Labeille va demanar a Beckett per una ocasió especial: un congrés que commemorava el 75 aniversari de l'autor irlandès al Center for Theater Research, Buffalo (8 abril 1981)¹⁴⁵. L'obra va ser dirigida pel seu amic íntim Alan Schneider, amb Billie Whitelaw, l'actriu fetitxe de Beckett, en substitució d'Irene Worth, que finalment no va poder continuar amb l'encàrrec.

Com en tota l'obra dramàtica de Beckett, l'acció de *Per un balanceig* és enganyosament simple. Mostra una dona, w/d (inicial de dona, “woman” en anglès, sempre -de manera significativa- en minúscules), “prematurament envellida” en un balancí que aparentment es balanceja sol, per voluntat pròpia, ja que els peus de la dona són visibles en el reposapeus. El moviment crea una atmosfera fantasmal. W escolta una veu (v, de veu, “voice” en anglès), suposadament la seva, que narra la història d'una vida solitària, que s'ha vist reduïda a l'“anar d'aquí cap allà” (“going to and fro”) dels seus primers anys, passant per la “recerca d'un altre”, fins a asseure's al costat de la finestra del pis de dalt, buscant un

¹⁴⁴ Cada una d'aquestes quatre edicions, però, presenta una versió diferent. Les dues línies que es van afegir a la producció, “un altre ésser vivent” i “per l'empinada escala” (“one other living soul” i “down the steep stair”), només apareixen a l'edició de Grove. CSP i CDW, a partir del text de Faber, exclouen aquestes línies i canvien “where mother sat” de Grove per “where mother rocked”. A més, CDW varia l'obertura a l'haver confós el segon pel primer “for another”, eliminant, així, les vuit línies intermèdies.

¹⁴⁵ La primera escenificació a Londres, una repetició de l'estrena de Buffalo, va ser a Cottesloe, Teatre Nacional (desembre de 1982). La producció nord-americana -assajos, escenes de la conferència i la representació completa- es va filmar en estil *cinema vérité* i està disponible comercialment a Pennebaker Hegedus Films. *Rockaby* va ser televisada per la BBC 2 (15 desembre 1982).

altre rostre darrere el vidre, per, finalment, haver resultat tant la seva vida com la recerca infructuoses. La veu recita un commovedor poema de solitud, amb els ritmes accentuats pel metrònom del moviment del balancí, balancí que s'atura quan “vol”. Vestida igual que la seva mare en el seu “millor negre” (“her best black”), ella sembla -com Molloy- estar reemplaçant i, fins i tot, esdevenint la mare morta (“mother rocker”) i, alhora, “el seu propi altre” (“her own other”), l’objecte del seu anhel. En quatre ocasions, quan la veu en directe i la gravada coincideixen, w interactua amb aquest altre. La veu gravada marca l’acció, a partir de la qual respon la representació en directe. La veu interior repetitiva de w mostra un patró narratiu que queda emmarcat en un poema minimalista i essencial, al qual la repetició en viu de w crea un duo -potser per a la mort. El dolor, la soledat i l’aïllament resulten en moviments exquisidament estetitzants, quedant l’acció marcada per elements absolutament subtils, com la brillantor dels lluentons del vestit de w que, amb el moviment del balancí, apareixen i desapareixen de la llum.

VI.1. LA IMATGE ARTÍSTICA

Samuel Beckett sempre va mostrar un gran interès per l'art i en tenia un gran coneixement. Freqüentment visitava museus i galeries -podia escodrinyar els més insignificants detalls d'una obra durant més d'una hora- i col·leccionava els catàlegs corresponents; va escriure assajos de crítica d'art -recollits a *Disjecta*- i era amic íntim de reconeguts artistes contemporanis¹⁴⁶, com els germans van Velde, Jack B. Yeats o Alberto Giacometti¹⁴⁷. Martin Esslin va dir que “his directing is a form of painting” (citat a Cavecchi: 123) i en diverses entrevistes l'actriu Billie Whitelaw va confirmar la mirada artística que Beckett posseïa a l'hora de dirigir.

Durant els últims vint anys, els estudis beckettians han prestat una atenció especial a l'ús que Beckett feia a partir de les arts visuals¹⁴⁸ i a les referències artístiques que invaeixen les seves darreres obres dramàtiques. James Knowlson detalla com utilitzava imatges de pintures que l'havien

¹⁴⁶ Cfr. Cavecchi; Arikha.

¹⁴⁷ Giacometti va col·laborar en l'elaboració de l'arbre en una producció de *Tot esperant Godot*

¹⁴⁸ Cfr. Lois Oppenheim (2000): *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press; Linda Ben-Zvi (ed.) (2003): *Drawing on Beckett: Portraits, Performances, and Cultural Contexts*, Tel Aviv, Assaph Books; Brater, Enoch (1987), entre d'altres.

impactat i que ell recomposava al desenvolupar les imatges visuals que dominen en el seu teatre¹⁴⁹, especialment en les poderoses imatges dels seus treballs més tardans:

[...] We know that Beckett was steeped in the visual imagery of these paintings and that, over a period of years, he could compare different paintings by the same artist in some of their most intricate visual details, the parallels or echoes become at the very least highly intriguing [...] But is the technique of what we might call “imaginative blending”, that is, borrowing and transforming many different elements from different areas of his experience into a new creation, one that came naturally to Beckett?” (Knowlson, 2003: 71).

Apart d'aquesta tècnica que Knowlson denomina “imaginative blending”, el biògraf i amic personal de Beckett també utilitza l'expressió “visual abstinence” per definir els últims treballs de Beckett, ja que sovint tota l'escenografia consistia només en una única imatge il·luminada en un espai fosc i buit. Quan Beckett va començar a dirigir les seves pròpies obres i a treballar de manera pràctica en el teatre, va quedar fascinat pels efectes de llum i ombres que la il·luminació artística podia produir sobre l'escenari: cares que emergien rigorosament de la foscor a *That Time*, i *Catastrophe*; ombres projectades sobre les figures

¹⁴⁹ Beckett va dir a Ruby Cohn que havia pensat en una obra de Casper David Friedrich, *Two Men Looking at the Moon*, que havia vist en un dels seus viatges a Alemanya, i que havia adaptat aquesta imatge per representar-la a *Waiting for Godot* (Knowlson, 1996: 256–8).

fantasmals de May a *Footfalls* i de *w a Per a un balanceig* (Knowlson, 2003: 44 i 80).

Com afirma Uhlman, “the Beckettian image, then, appears, vanishes, yet lingers. It is also extracted from surrounding contexts; it is “an autonomous mental image” like that Deleuze identifies in Bacon” (Uhlman, 2006: 62). Així, la impactant qualitat de les imatges de Beckett demanen ser interpretades encara que, a la vegada, s’hi resisteixin¹⁵⁰ i, consegüentment, és difícil establir un sentit d’una manera recta ja que el poderós, encara que hermètic, caràcter d’aquestes obres tardanes rau en la concentració poètica d’una imatge.

Després de l’estrena de l’òpera de Marcel Mihalovici’s, *Krapp’s Last Tape*, a la Städtische Bühnen de Frankfurt (Febrer de 1961), Beckett va dir a uns estudiants:

For me, the theatre is not a moral institution in Schiller’s sense. I want neither to instruct nor to improve nor to keep people from getting bored. I want to bring poetry into drama, a poetry which has been through the void and makes a new start in a new room-space. I think in new dimensions and basically I am not very worried about whether I can

¹⁵⁰ Frase extreta d’Adorno sobre Kafka.

be followed. I couldn't give the answers which were hoped for. There are no easy solutions (citat a Knowlson, 1996: 477).

Aquesta dificultat sovint radica en les ambigüitats i tensions que estan confrontades per fortes dualitats. En aquest sentit, la imatge de la dona balancejant-se fins la mort a *Rockaby* apareix com “a fascinating fusion of ancient and modern” (Knowlson, 2003: 69) i Knowlson estableix una relació entre la impactant imatge visual d'aquesta obra i gran obres mestres:

One thinks perhaps first of Rembrandt's *Margaretha Trip (de Geer)* that Beckett knew well from the National Gallery in London, and of the flashes of light and colour from the jet sequins on the dress of the woman in *Rockaby* that perhaps echo the magnificent Giorgione self-portrait that so captivated Beckett in Brunswick in 1937. Perhaps memories of *Whistler's Mother* in Whistler's painting or Madame Roulin in Vincent van Gogh's *La Berçeuse* are also evoked within the image. Certainly the closing moments of Beckett's play have something of the ambiguity of Jack Yeats' painting, *Sleep*, in which an old woman sits by the window, her head drooping low onto her chest in sleep or in death” (Knowlson, 2003: 69-71).

A l'obra de Whistler *Arrangement in Grey and Black n° 1*, comunment anomenada *Whistler's Mother*, la imatge és sorprenent pel contrast entre les línies rectes que conformen el fons i les línies corbes de la figura asseguda. És important remarcar la presència de quadres a la pared del

fons de la pintura. Aquests quadres en blanc amb marcs negres poden funcionar com a finestres a l'exterior i estableixen una relació amb el vestit negre i la còfia i els punys blancs que “emmarquen” la dona - l'objecte de representació-. Les ombres negres i grises unifiquen el fons de la pintura així com el cos de la dona, de manera que els punys i la còfia blancs aporten llum, remarquen les mans de la dona i, especialment, l'expressió abstracta del rostre. Cal mencionar els centelleigs de llum que emanen de la cortina fosca. La *Berceuse*¹⁵¹ de Van Gogh opera d'una manera completament diferent. En francès *Berceuse* significa tant “cançó de bressol”, com “dona que bressola el bressol”, la qual cosa queda indicada per la corda que agafa suaument a la seva mà i que aguanta el bressol que no és visible. Aquí, tant el fons com la dona són colorits, amb l'excepció de la part superior de la roba del cos de la dona, que és fosca. Les línies corbes que conformen la cadira semblen adaptar-se totalment a la figura rodona de la dona. Com a l'obra de Whistler, la pintura emfatitza el rostre sever de la dona i les mans sobre la seva falda. A l'obra *Margaretha de Geer*, de Rembrandt, ens enfrontem amb un retrat frontal d'una dona que ens mira directament. Podem observar el mateix joc de llum i ombres que trobàvem a *Whistler's Mother*, però el que centra

¹⁵¹ Existeixen cinc versions del retrat que va fer Van Gogh a Augustine Roulin, esposa del seu amic, Monsieur Roulin, cap de correus d'Arles.

la nostra atenció és, un altre cop, les mans de la dona. Una d'elles porta un mocador blanc; l'altra agafa el braç de la cadira fortament.

Tots aquests quadres tenen quelcom en comú: expressen una mirada íntima, la d'una dona gran assegurada en una actitud contemplativa i introspectiva. Les acotacions que descriuen el personatge de la dona, w, a *Rockaby* comparteixen característiques similars: “W: Prematurely old. Unkempt grey hair. Huge eyes in white expressionless face. White hands holding ends of armrests” (*Rockaby*, 433); les que descriuen el vestuari també tenen molt a veure amb els dels retrats de Rembrandt i Whistler: “Costume: Black lacy high-necked evening gown. Long sleeves. Jet sequins to glitter when rocking. Incongruous flimsy head-dress set askew with extravagant trimming to catch light when rocking” (*Rockaby*, 433). La presència dels colors negre i blanc, que fan l'efecte d'“emmarcar” el cap i les mans a ambdós quadres, proporciona l'ús de del clarobscur, de llums i ombres. De la mateixa manera, a les acotacions de *Rockaby*, la llum i la seva absència mostraran i faran desaparèixer el rostre de la dona: “Light: Subdued on chair. Rest of stage dark. Subdued spot on face constant throughout, unaffected by successive fades. Either wide enough to include narrow limits of rock or concentrated on face when still or at

mid-rock. Then throughout speech face slightly swaying in and out of light [...]” (*Rockaby*, 433).

Com es pot apreciar, la importància de la llum en aquestes reconegudes obres també és cabdal en la continguda però centellejant imatge visual creada per Beckett a *Rockaby*. Aquestes dones i mares “corrents”, retratades/representades en l’atmosfera de la seva vida quotidiana, estan il·luminades tendrament tant pels pintors comentats com per Beckett. De fet, a *Rockaby* la llum accentua l’ambivalència de la peça dramàtica. L’ús alternatiu de la llum, present i absent, està fortament vinculat a l’acció del balanceig de l’obra. Així mateix, el text també queda doblat: la dona dobla algunes frases que emet la veu enregistrada -aparentment la seva-, la qual cosa podria funcionar com la representació de la consciència de les dones a les pintures.

Les paraules emeses pels personatges pràcticament han desaparegut en les obres de Beckett més tardanes. No obstant això, les acotacions sobre com s’han de representar aquestes obres són cada cop més precises i detallades. El balancí de *Rockaby* ha de ser extremadament simple: “pale wood highly polished to gleam when rocking”, amb “footrest. Vertical back. Rounded inward curving arms to suggest embrace” (*Rockaby*: 433).

De fet, aquest element juga un paper molt actiu a la peça, ja que es mou “without assistance from w” (*Rockaby*: 434). També sabem que la dona no és el subjecte en l’acció de balancejar-se, sinó l’objecte perquè els seus peus són visibles sobre el reposapeus del mateix balancí -de manera similar a la pintura de Whistler-. Així, el balancí crea el seu propi moviment independentment de la dona que hi està asseguda. L’aspecte de la cadira és rigorós, com el de la dona, però, alhora, la cadira presenta aspectes maternals, com els braços “rounded inward [...] to suggest embrace” (*Rockaby*: 433) al retrat *La Berceuse*, de Van Gogh.

Per descomptat, la probable connexió entre *Rockaby* i els quadres analitzats no és tan simple i directa, ja que els records personals també estan involucrats en la reconstrucció de la imatge del balancí. Com afirma Knowlson:

In creating this unusual stage image, Beckett drew on a store of personal memories. There was the frail figure of his maternal grandmother, “little Granny”, Annie Roe, dressed in “her best black”, sitting in a rocking chair at the window of Cooldrinagh, where she lived out the final years of her life. The woman in the play gazes out at other windows for “another living soul”, as Beckett himself sat, often for hours on end, staring at the rows of cell windows on the grey Santé prison. One biographical starting point shades almost imperceptibly into another, as the creative imagination shapes, develops and transforms its sources (Knowlson, 1996: 662).

És evident que les cadires són importants en els escenaris despullats de Beckett, des del tamboret plegable (“folding stool”) utilitzat pels vagabunds a *Tot esperant Godot*, fins al -segons les acotacions- “poc visible” (“little visible”) balancí. Si Winnie podia mostrar i gaudir d’una col·lecció d’objectes que eren les últimes restes d’un tipus de vida, “in the old style”, que mai tornaria, inclús tots aquests articles han estat eliminats a l’essencialitat d’una cadira (“all these items were removed to the essentiality of a chair”), la única peça que permet al personatge descansar.

De fet, tant la cadira de rodes (“armchair on castors”) a *Fi de partida* com el balancí a *Rockaby* apunten a una qüestió principal: la tensió entre la immobilitat que implica el fet d’estar assegut i la possibilitat de moviment. Aquesta tensió, com va dir el mateix Beckett, és el leitmotif de *Fi de partida*, i va definir Hamm com “a king in this chess match lost-from-the-start”, “a poor player [...] trying to postpone the unavoidable end”¹⁵² (citat a Cavecchi: 129). La circularitat i la repetició dels seus

¹⁵² Com senyala Cavecchi, a *Fi de partida*, entre els objectes residuals, ja no disponibles, podem trobar rodes de bicicleta, que Hamm voldria utilitzar en comptes de les rodetes; a més, Nagg i Nell ha perdut les “potes” (“their shanks”) en un accident amb el seu tàndem (Cavecchi: 129).

moviments -fent i desfent (“doing and undoing”)- mostren un temps diferent: no el temps linial, mesurable i cronològic de la Història, sinó un temps en què el subjecte modern ha quedat encallat i en el qual només és possible “anar passant el temps” sense una voluntat concreta ni un objectiu definit. El temps, llavors, resulta especialment visible quan els personatges miren enrera i evoquen els seus records, encara que aquests siguin fràgils, fugissers i poc fiables.

Així, tots aquests elements mòbils/estàtics sobre l'escenari (“folding stool”, “chair on castors”, “bicycle wheels” i “rocking chairs” reflecteixen el paradoxal estat d'uns personatges que desesperadament intenten moure's, però els moviments dels quals només desfan el moviment anterior, anant “to and fro”, “high and low” (*Rockaby*) o, simplement, els objectes els fan moure a ells, aliens a la seva capacitat de canviar el curs dels esdeveniments o de tenir control sobre ells.

VII.2. LA IMATGE FILOSÒFICA

Hem mencionat anteriorment que Beckett va emprar imatges d'obres d'art que, a la vegada, va adaptar als seus treballs, però, tal com es pregunta raonablement Anthony Uhlman, es podria dir el mateix de l'ús que Beckett fa de la filosofia? És a dir, va emprar també imatges de filòsofs? (Uhlman, 1). Segons Uhlman, la resposta és afirmativa. A *Samuel Beckett and the Philosophical Image* justifica que la imatge del balanci, recurrent a l'obra de Beckett, es pot trobar en les lectures que Beckett va fer del filòsof belga Geulinx i discuteix com aquesta idea està desenvolupada a *Murphy*, *Film* i *Rockaby*.

Arnold Geulinx va utilitzar la imatge del bressol per explicar la relació entre la nostra voluntat i la voluntat de Déu, ja que aquest filòsof nega que l'ésser humà tingui qualsevol tipus de poder real sobre les seves accions. Ens sembla que actuem i pensem que actuem, argumenta, però no és més que una il·lusió provocada per la nostra ignorància. Tal com explica Uhlman:

Geulinx argues, we will recognise that we do not understand how even the simplest movement of our own body is accomplished. Furthermore, even if we do have some kind of knowledge of certain aspects of this – a scientific knowledge of the nature of the circulation of blood, for example – this knowledge is not what causes our blood to circulate. In

fact, Geulincx argues, we have a completely inadequate understanding of how our bodies function. He then ties this realisation to a proposition which he uses to buttress his philosophical system again and again: if you do not know how to do something, if you do not have full control over it, you cannot in fact be said to do that thing. I do not know how my body works, so I cannot be said to work it. From here, Geulincx goes on to argue that it is God who possesses this knowledge and therefore it is God who really controls my actions. I am merely a spectator of the machine which is my body. Yet, if I do not have any physical freedom, I do, for Geulincx, have complete freedom of will. I can desire to do whatever I please. Such desires, however, will often only reflect my ignorance and my true powerlessness (Uhlman, 79).

La relació problemàtica entre la lliure voluntat i la impotència -no només física- queda il·lustrada per Geulincx en relació al suïcidi i, per mostrar-ho, el filòsof escull una curiosa imatge. Geulincx suggereix que el que volem que esdevingui, sovint esdevé. Pensem que som nosaltres els que provoquem l'esdeveniment, però, de fet, ho fa una altra cosa i compara aquesta relació amb un nònat -el paradigma de la impotència-:

The baby cries because it wants the cradle in which it lies to be rocked. And the cradle is rocked, but not by the baby; rather, it is rocked by the hand of the mother or the nurse, who in turn rocks the cradle because she thinks the baby wants the cradle to be rocked. To the baby it might seem that there is a direct relation between the desire and the action, but the action is in fact brought about by another (Uhlman, 80).

La imatge del bressol -de la mateixa manera que el balancí vist més amunt- suggereix comoditat i amor, i la inacció, per tant, pot resultar estrany que Geulincx la utilitzi per representar el suïcidi. Així mateix, per il·lustrar la veritable impotència, en comptes de ser una imatge reconfortant i consoladora, és una imatge de desig, el desig de ser calmat i alleujat, d'estar en pau, però a la vegada de l'impossibilitat d'acomplir el desig. Com Uhlman suggereix:

Yet because it is an image of a desire, which we know can never properly be fulfilled, it is harrowing rather than comforting. Strangely, then, rather than reconciling us to our impotence, it brings to our attention how awful such an impotence is. The cradle is a striking image: at once it brings with it a sense of comfort and being comforted and a sense of our utter powerlessness to realise our desires (the most cherished of them along with the rest) (Uhlman, 81).

Beckett va llegir l'*Ètica* de Geulincx i aquest passatge amb especial atenció, com ho demostren les quaranta pàgines de notes que va escriure sobre el volum¹⁵³, així que no és tan sorprenent que el bressol i el balancí estiguin fortament associats en els seus treballs, encara que on es revela de manera més evident és a *Rockaby*. La paraula “rockaby”, que vinculem amb el balancí i a l'acció del balanceig (“rocking”) a l'obra dramàtica,

¹⁵³ Beckett, text mecanografiat, “Notes to Arnold Geulincx”, 1936: 26. Geulincx menciona la mare o mainadera que bressolen el bressol en tres ocasions en tot el volum de l'*Ètica* i Beckett copia elements d'aquests passatges en cada ocasió (citat a Uhlman, 166).

també es refereix de manera evident a cançons de bressol i, en particular, de la següent:

Rock a bye baby,
 on the tree top,
 When the wind blows
 the cradle will rock.
 When the bough breaks
 the cradle will fall,
 And down will come baby,
 cradle and all.
 Rock a bye baby,
 gently you swing,
 Over the cradle,
 Mother will sing,
 Sweet is the lullaby
 over your nest
 That tenderly sings
 my baby to rest.

Com en la major part de les nanes, la melodia -suau i dolça- contrasta fortament amb la lletra. Si bé la finalitat de les cançons de bressol és relaxar al nadó, les lletres d'aquestes cançons semblen voler contradir aquesta intenció, ja que en molts casos el tema principal d'aquestes rimes és la mort. La mort és mostra clarament a la nana "Rock a bye baby" en la primera estrofa -el bressol caurà de la branca de l'arbre amb el nen cap

a terra- i en la segona apareix de manera implícita amb el verb “rest”¹⁵⁴. Així, la tensió entre naixement i mort van de la mà a la nana *Rock a bye*. Aquesta tensió també es mostra a *Rockaby*. La dona és bressolada fins la mort acompanyada pel ritme marcat/pautat de la veu. Segons Knowlson, Beckett va dir a la seva actriu favorita Billie Whitelaw, que representava el paper de w a l'estrena mundial, que *Rockaby* havia de tenir “the quality of a lullaby” (Knowlson, 2003: 129). A més, w sembla un bebè per una sèrie de raons que poden ser inferides del text. En primer lloc, les acotacions de l'obra escrita diuen que el balanceig està “controlled mechanically without assistance from w” (*Rockaby*, 434), de manera que w no impulsa l'acció del balanceig, sinó que la força del moviment ve de l'exterior. En segon lloc, la cadira té “rounded inward curving arms to suggest an embrace”, com a personificació de la mare que abraça el fill (*Rockaby*, 433). En tercer lloc, w escolta una veu que recita una narració que la calma, com si fos una cançó de bressol, i, quan s'acaba, exigeix “More”, de manera que pràcticament només parla demanant, com els bebès. A més, com puntualitza M. A. Doll, Billie Whitelaw ho pronunciava com “Maw” (“gargamella”) -que suggereix la idea de ser

¹⁵⁴ En castellà aquesta nana manté la melodia, però canvia el contingut de la lletra: “Duérmete niño, duérmete ya / que viene el coco y te comerá”. De totes maneres, la mort també està present, en aquest cas, mitjançant el canibalisme, recurs molt freqüent en els contes infantils.

alimentat (Doll, 1988: 46)- i inclús “Ma” (“mamà”) (Doll, 1989). Encara podem trobar un altre element que recalca la connexió: el nom de la versió francesa de *Rockaby* és *Berçeuse*. La paraula francesa “berceuse” està associada amb les nanes i cançons de bressol, així com amb les mainaderes que bressolen als bebès i els balancins. De fet, el terme deriva de “bercer”, “bressol” en francès.

No obstant això, encara que w demani “més”, la seva veu en directe és cada cop més tènue i, al final, demana que tot es detingui. Això es pot veure clarament en la repetició del seu desig de parar i que connecta la dona/bebé, balancí/bressol i naixement/suïcidi(?)/pulsió de mort/mort, de manera molt similar a la imatge de Geulincx:

so in the end
 close of a long day
 went down
 let down the blind
 and down
 right down
 into the old rocker
 and rocked
 rocked
 saying to herself
 no
 done with that
 the rocker
 those arms at last

saying to the rocker
 rock her off
 stop her eyes
 fuck life
 stop her eyes
 rock her off
 rock her off
 [Together: echo of 'rock her off', coming to rest of rock, slow fade out.]
 (*Rockaby*, 441-42).

W finalment parla al “balanci” demanant-li que deixi de bressolar-la (“rock her off”). Ella entén que no té el control sobre la seva pròpia vida ni la capacitat d’acabar amb ella, així que “it is the rocker (the chair, or the unseen power which causes it to move) that is implored in the end, the rocker that is asked to intercede on her behalf” (Uhlman, 82). També es fa patent a partir de baixar les persianes, com a evidència del moment de mort.

Rockaby consta de quatre seccions narratives. En cada una d’aquestes parts s’introdueixen noves activitats, com la decisió de w de deixar d’anar “to and fro” al món exterior a la recerca de “another like herself”; estar asseguda al costat de la finestra del pis superior, buscant les finestres davant la seva per veure “one other living soul”; la seva mirada buscant una persiana aixecada que suggeriria la presència d’una altra criatura; i el moviment de w cap al pis de sota per seure al balanci de la seva mare on

esperarà la seva mort, introduint al públic per primer cop al present de l'acció, ja que fins el moment, la narració explica els records de w. En realitat, com remarca Charles Lyons, l'objecte de cada secció no és explicar què esdevé de nou -com passa en les accions que es desenvolupen en una trama tradicional-, sinó “emphasise the series of endings, each of which marks a reduction in the objective of her search” (Lyons, 178).

Com hem mencionat anteriorment, Beckett va utilitzar la imatge del balancí per primer cop a *Murphy*. Quan Murphy seu al seu balancí, despul·lat -com un nounat- i lligat -impotent-, desitja aconseguir una separació completa del món exterior perquè la cadira alleuja el seu cos i allibera la seva ment del seu cos, de fet la cadira en la qual morirà. Com a *Rockaby*, o al bressol de Geulincx, la cadira reflecteix la paradoxa d'estar a gust i ésser impotent a la vegada (Uhlman, 82-83).

De la mateixa manera, O, el protagonista de *Film*, seu al balancí, després d'haver cobert o eliminat tots els ulls de l'habitació que l'estaven observant (w a *Rockaby* també baixa les persianes per no ser vista des de

fora, per extraure's del món¹⁵⁵), i destrueix totes les seves fotografies anant enrere en el temps, fins que esquinça la darrera quan era un nadó al bressol.

En aquests tres treballs, Beckett presenta un imatge d'aïllament en tots aquests personatges que es balancegen i que volen ser exclosos de l'exterioritat per descendir a un estat de consciència més profund. L'acció es redueix al limit al basar-se en desfer (“undoing”) en aquest moviment (“doing”) continuat, rítmic, “to and fro”.

VII.3. LA IMATGE MÍTICA

Dins la tradició clàssica, podem trobar un llarg llistat d'herois amb un esquema dramàtic que correspon a la identificació del protagonista amb el pare o la mare: Orestes, Èdip, Hamlet, Oswald (a *Espectres* d'Ibsen), Fedra... En cada un d'aquests casos, la identificació de qualsevol tipus del protagonista amb un dels dos pares implica la seva destrucció i, a més, com nota Lyons “they feel inside them a familiar and yet alien

¹⁵⁵ A Krapp: la darrera cinta, Krapp sap que la seva mare és morta quan, des de l'exterior, observa que es baixen les persianes de la seva habitació.

presence” (Lyons, (181). A *Rockaby* Beckett desenvolupa aquesta tensió mitjançant una referència contextual mínima. L'intent de w de buscar “another like herself” mostra una contraposició respecte del retir solipsístic de la seva mare. És un model que ella tria per recrear-lo de nou o una limitació restrictiva en la qual w queda atrapada? (Lyons, 182).

Mary Doll afirma que, particularment en les seves darreres obres, Beckett va subvertir els “requeriments dominants de la filosofia aristotèlica de la tragèdia” per incloure algunes qualitats que són característiques del teatre mític, per exemple, no argument, sinó imatge; no acció, sinó ritme; i no personatge, sinó fantasmes. Segons Doll, el fet d'incorporar negativament aquests elements clau de la tradició dramàtica obren una via al nou drama beckettian (Doll, 1989). Per a l'estudiosa nord-americana, precisament el mite que permet representar aquestes qualitats és el mite de Demeter.

A la mitologia grega, Demèter és la deessa de l'agricultura i la fertilitat, la divinitat del cicle de la vida i la mort, la protectora del matrimoni i la llei sagrada; és adorada per ser la portadora de les estacions. Junt amb la seva filla Persèfone, que es va haver de casar amb Hades i esdevenir la deessa del món subterrani, solien ser invocades com *to theo* (“les dues deesses).

Quan Persèfone era jove s'anomenava Core, que significa “donzella”. Hades, déu del món subterrani, la va segrestar per convertir-la en la seva esposa. Quan Demèter es va adonar que la seva filla havia desaparegut, va començar a buscar-la durant nou dies i nou nits, però no la va trobar. Finalment, va demanar ajuda a Zeus -el pare de Persèfone-. Zeus li va dir a Demèter que Core ja no era una donzella, sinó la esposa d'Hades. Això va enfadar molt a Demèter i, com a deessa de la fertilitat, va prohibir a les plantes que creïessin i el món es va convertir en un desert. Al final, Zeus va ordenar a Hades que retornés a Persèfone a la seva mare, però això no va ser possible perquè mentre Persèfone estava en el submón havia menjat uns grans de mangrana i qualsevol que tastés l'aliment dels morts no podia deixar aquell món. No obstant això, com que Persèfone només n'havia menjat sis de grans, se li va permetre passar sis mesos al món dels vius i l'altra meitat de l'any al món dels morts. Normalment se la representa com una jove amb un ram de narcisos a la mà (les flors que collia quan va ser segrestada) o *assegada en un tron de fusta*, com a *Reina dels morts*.

Aquest mite és sovint relatat per explicar processos naturals a partir de la pujada i baixada de la deessa per donar lloc al canvi d'estació, ja que quan

Demèter i la seva filla estaven juntes la Terra florida de vegetació. Així, tant la mare com la filla coneixen i representen els don mons: el superior i l'inferior. Segons Doll, Demèter és:

The myth that explores the dynamic between mother and daughter is also the myth that explores the dynamic between body and soul, ground and under-surface, seen and unseen. [...] Significantly, although the central event of the myth is Persephone's abduction, the central impact of the abduction is on the mother, Demeter. [...] Demeter had always been oriented to earth and its bounty. Suddenly this orientation shifts with the disappearance of her daughter. She becomes consumed by absence. At the core of the myth is a mystery of this shift, for it is Demeter—not Persephone—who is led away (abducted). Consciousness, not flesh, is abducted. [...] The mother feels her daughter's absence not intellectually, abstractly, but sensually, concretely. [...] When her daughter is returned to her, there is no reunion, for a pattern has been set of everpresent absence" (Doll, 1989).

La imatge ritual a Beckett també ha estat estudiada per Anna McMullan en aquest sentit, "Ritual is concerned with the reconciliation of difference, with bringing to an end to the continual reproduction of the cycles of self and other, the desire and its object, thus enabling the restless dynamic of desire to be laid to rest" [...] "The evocation of a ritualised movement of contraction and descent seems to reflect a return to the womb" (McMullan, 104).

A *Rockaby*, w escolta una narració, la narració de la seva pròpia història, anant enrere i endavant en el temps¹⁵⁶, quieta a la cadira, de fet, pràcticament no està (“not there”), sent bressolada en un moviment incessant fortament accentuat per la veu pregravada, monòtona i repetitiva. Mircea Eliade considerava que els elements mencionats conformen accions ritualitzades i “can have the effect of making sacred that which is profane” (citat a Doll, 1988: 47). D’aquesta manera, el ritual, construït a base de ritme i repetició, a la manera d’una lletania, fa que l’ocasió aparentment corrent sigui especial (ella va vestida en “her best black”), mitjançant aquesta veu narrada en una peça dramàtica que Enoch Brater anomena “dramatised poem”, i que causa l’efecte d’una mantra. El ritme de la narració, accentuat pel ritme del balanceig, queda expressat en un llenguatge “nonchronological, repetitious, spiralling, cumulative” (Hale, 1987: 138). A través d’un perpetu descens dins del seu interior, la consciència de w és representada mitjançant la recitació d’un poema que ve de l’exterior, sent interpretat per algú / alguna cosa altra, però que és, paradoxalment dins d’ella.

¹⁵⁶ Beckett va dir a Danny Labelle en relació a la narració: “The woman in no way initiates the rock; the memory initiates the rock” (quoted in Brater, 173).

Com exposa Anna McMullan, les obres tardanes de Beckett estan “directly concerned with responding to loss through the formation of words. Words both displace the other and produce an other; loss is [...] resolved through the figural or literal restoration of the other. [...] The absence or loss of a desired object during the protagonist’s life is countered by the (magical) presence of an other voice/body -the “another like herself” sought by the subject in *Rockaby*. The restored other [...] is the lost object of original desire, the Mother” (McMullan, 92).

La proximitat dels sons entre la recerca de w de “one *other*” -“like herself”- i “*mother*” resulta evident. De manera que l’obra mostra aquest subjecte escindit que desitja ser finalment un en una abraçada final - “those arms at last” (*Rockaby*, 442)- malgrat l’ús de la tercera persona: “saying to the rocker / rock her off” (*Rockaby*, 442).

Resulta sorprenent com els nivells visual i textual concorren simultàniament. Tal com opina Brater, el so estructura la visió de la mateixa manera que la visió estructura el so (Brater, 169) en una imatge que es converteix en poema en un “diminuendo of everything until stillness is achieved”, com el mateix Beckett va admetre. Mentre es

preparava la producció de l'estrena de *Rockaby* el 1981, Labeille va preguntar d'on venia la veu i Beckett va contestar: "I don't know that. It's a lullaby".

VIII CONCLUSIONS

Les conclusions del present estudi han estat descobrir un Beckett inèdit que apareix quan es llegeix des de la perspectiva de la teoria del coneixement i la producció literària de Walter Benjamin. Aquest diàleg establert entre els textos literaris i filosòfics proporciona una explicació sobre la crisi de la Modernitat, una crisi constitutiva que han intentat representar els grans autors del segle XX, en especial, Beckett. L'obra dels dos autors s'ha convertit en referent i pedra angular, però Beckett i Benjamin ens segueixen interrogant i continuen indagant sobre el concepte de fracàs en la cultura occidental de la Modernitat.

Per preguntar sobre el sentit d'aquesta crisi, cal determinar quines formes de coneixement històric poden abordar eficaçment les obres creatives de Beckett i com concebre les anàlisis formals dels seus textos d'una manera intrínsecament històrica. Mentre que els estudis beckettians sovint s'han estructurat mitjançant la oposició entre els enfocaments formalistes i els més biografistes, l'objectiu d'aquest estudi ha estat realitzar un estudi

immanent tenint en compte la teoria estètica i del coneixement de Benjamin. Si bé ells treballs basats en la “historització” es dediquen particularment a descriure fidelment uns contextos, cal també analitzar fins a quin punt mostren un interès l'anàlisi històrica per abordar les complexitats formals de l'obra de Beckett.

Tant Beckett com Benjamin desenvolupen els seus treballs teòrics i creatius a partir d'una perspectiva teòrica centrada en tot allò individual i contingent. Els conceptes de Benjamin esdevenen experiències històriques concretes, no abstractes, vinculades directament amb les experiències del subjecte contemporani. Als seus escrits sobre Baudelaire, Benjamin aporta l'oposició radical entre la vida i l'autòmat: gestos repetitius, buits de sentit i mecànics dels treballadors posats davant la màquina, molts similars als gestos dels personatges de Beckett, que ja no tenen el coneixement de l'experiència autèntica i que han quedat reduïts a imatges fantasmagòriques sense memòria i, per tant, sense identitat. Krapp es mostra incapaç de recuperar allò que ha viscut, encara que estigui gravat en una cinta. La única cosa que pot fer és riure's, sentir menyspreu per allò que escolta que va ser algun cop, o commoure's per l'indici de l'emoció d'una experiència autèntica: la visió dels ulls d'una dona que va estimar fa molt de temps. A *Per un balanceig*, el

personatge w, escolta una veu doblada -la pròpia?-, però el lector/espectador no sap d'on prové. Com trobar el sentit davant d'un llenguatge que ja no permet representar-se?

Aquest fi de partida és la història inacabada d'un lent procés de desposseïment de la paraula i, en la seva «escriptura de la penúria», Beckett busca, amb dificultat, la manera d'expressar-ho. Així ho escriu en una de les seves converses amb Duthuit sobre *Tal Coat*: «L'expressió de què no hi ha res que expressar, res amb què expressar-ho, res des d'on expressar-ho, no poder expressar-ho, no voler expressar-ho, junt amb l'obligació d'expressar-ho» (Beckett 2001, p. 95).

Davant d'això, l'anomenada poètica del fracàs de Beckett elabora una obra que des del seu mateix origen es troba impedida, impossibilitada. Aquesta posició no es diferencia molt de la que assumeix Beckett com a escriptor. En una entrevista a Israel Shenker, Beckett va afirmar: “I think anyone nowadays who pays the slightest attention to his own experience finds it the experience of a non-knower, a non-can-er” (Shenker, 1956). A la seva primera novel·la *Dream of Fair to Middling Women*, escrita als vint-i-sis anys, Beckett descriu les novel·les escrites per Balzac de la següent manera:

To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed word. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its vicissitude, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. (Beckett, 1992: 119-120).

A diferència de les grans obres del segle XIX i les il·lusòries convencions del realisme, Beckett desintegra el sentit de la continuïtat com a evidència de la manca de control del subjecte modern. I contra la omnisciència autorial, manté una posició que segueix l'àmbit limitat de l'home, el que anomena una fidelitat al fracàs: "To be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, living", va dir al crític d'art francès Georges Duthuit a les seves converses el 1949, publicades amb el títol de "Three Dialogues" (Beckett, 1949). El fracàs esdevé la fi inevitable per a tots aquells artistes que reconeixen la impossibilitat de controlar els materials de la pròpia vida.

Així, la impossibilitat i, alhora, necessitat de l'escriptura, des d'on es nega, si és que es nega? El personatge de *Dies feliços*, Winnie, mostra aquesta

“impossibilitat i alhora necessitat d’expressar-se des de l’evidència que no hi ha res que expressar” (Sanchis 2002, p. 111). A *Dies felïços* (1961), Winnie encara es capaç d’intentar recordar la seva vida, i amb la seva xerrameca, evitar la progressiva pèrdua de la paraula en un esforç colpidor i sobrehumà. Malgrat tot, tal com ho expressa al seu assaig *Proust*, Beckett intenta mostrar la impenetrabilitat de l’ésser humà més vulgar i insignificant, allò específicament particular i, per tant no comunicable en el sentit de comú, universal. En l’obra hi ha una teatralitat molt concreta i rigorosa, gens abstracta, absolutament literal. I, encara i així, Beckett sempre ens remet a alguna cosa més.

La recuperació de la experiència només pot consistir que en fer l’experiència de la situació que es viu, encara que, paradoxalment, aquesta sigui la de l’aniquilació del subjecte de l’experiència”. En aquest sentit, Beckett mostra la necessitat d’una escriptura que es construeixi sobre aquesta impossibilitat, sobre aquesta pèrdua. L’obligació d’expressar encara que no hi hagi res que expressar. La impossibilitat de les paraules, que ja no permeten expressar el “a fora”, i l’exterior del subjecte assenyalava el qüestionament de la paraula com a medi de comunicació d’experiència. La paraula permet la construcció de sentit, però també la nega, marcant l’escletxa insalvable entre l’experiència del món i la seva

reconstrucció o representació. La retirada de l'home al seu interior, dins la seva caixa, en un espai infinitament petit, amb un món exterior que es percep com un espai despulat, es manifesta, en les seves darreres obres, en un subjecte incapaç de recuperar la seva pròpia veu i la seva pròpia memòria, i en un llenguatge desarticulat, sense emissor, absent, pura deixalla.

IX ANNEXOS

CRONOLOGIA

Aquest llistat no és exhaustiu. Se citen només les primeres produccions.

1929

“Dante... Bruno. Vico.. Joyce” Assaig crític escrit en anglès.

Publicat a l'antologia sobre l'obra de Joyce *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Shakespeare and Company, París, maig 1929, i reeditat a la revista avantguardista *transition*, nº 16-17, París, juny 1929.

“Assumption”

Primer relat curt escrit en anglès.

Publicat a *transition*, nº 16-17, París, juny 1929.

1930

“For Future Reference”

Poema de 74 versos escrit en anglès. Publicat a *transition*, juny 1930.

“Whoroscope”

Poema llarg (monòleg recitat per Descartes) escrit en anglès. Guanyador del concurs patrocinat pel novel·lista Richard Aldington i la poeta-editora Nancy Cunard. Publicat a Hours Press, París, agost 1930.

Proust Assaig crític sobre Proust escrit en anglès, publicat a la sèrie Dophins Books, Chatto and Windus, Londres, 5 març 1931.

1931

Le Kid Paròdia d'*El Cid* de Corneille, coescrita amb Georges Pelorson en francès i presentada el 19 de Febrer al Peacock Theatre, Dublín.

Proust Publicat el 5 març a la sèrie Dophins Books, Chatto and Windus, Londres, amb algunes crítiques favorables.

"Hell Crane to Starling"
 "Casket of Pralinen for the Daughter of a Dissipated Mandarin"
 "Text"
 "Yoke of Liberty"

Quatre poemes publicats a l'antologia *The European Caravan: an Anthology of the New Spirit in Literature*, Nova York, Brewer Warren & Putnam, 1931. Altres autors inclosos: W.H. Auden, H.D., T.S. Eliot, Virginia Wolf, Tristan Tzara, Francis Picabia, Jean Cocteau, Robert Desnos, entre d'altres. Primers treballs publicats als Estats Units.

"Alba"

Poema publicat al *Dublin Magazine*, octubre 1931. Primera publicació a la seva ciutat natal.

1932

Dream of Fair to Middling Comença a treballar en la seva primera novel·la.

Women

"Sedendo et Quiescendo"
 "Text"

Extractes de la novel·la que es publiquen a *transition* (març) i *New Review* (abr.).

Dante and the Lobster Relat curt publicat a *This Quarter*, París (dec.).

1933

More Pricks than Kicks

Comença a treballar en aquesta sèrie de relats.

1934

More Pricks than Kicks

Recull de deu relats curts, escrits en anglès, publicats per Chatto and Windus, Londres, maig, 1934.

Echo's Bones and

Other Precipitates

Comença a treballar en una sèrie de 13 poemes que conformaran un recull amb aquest títol, sent el primer poema "The Vulture".

"A Case in a Thousand"

Relat curt publicat a la revista literària Bookman, Londres, agost, 1934.

'Recent Irish Poetry'

Article signat amb el pseudònim Andrew Bellis, que apareix en el mateix exemplar d'agost de Bookman, Londres.

Ressenyes Pound, Dante i L'exemplar de Nadal (des.) d'aquesta mateixa revista O'Casey conté tres ressenyes de Beckett sobre aquests autors.

1935

Murphy

Considerada la primera novel·la, escrita en anglès entre agost de 1935 i maig de 1936. Publicada a Londres l'any 1938.

Echo's Bones

Es publica a l'editorial de Georges Ravey, Europa Press, Londres, 1935.

1936

Ressenya J. Yeats

Ressenya de novel·la de Jack Yeats al *Dublin Magazine* (jul).

- “Cascando” Poema que apareix a l'exemplar d'octubre de la mateixa revista.
- 1937**
Human Wishes Primer intent d'obra dramàtica sobre Samuel Johnson.
- Comença a escriure poemes en francès que, posteriorment, apareixeran en un cicle de dotze. (Segons Oppenh. 1938)
- 1938**
Murphy Es publica a Londres per Rouledge el 7 de març. Comença la traducció al francès amb l'ajut d'Alfred Péron.
- “Ooftish” Poema que apareix al l'exemplar commemoratiu del desè aniversari de transition (abril-maig), així como una ressenya del llibre de versos de Denis Devlin *Intercessions*.
- “Les Deux Bessoins” Escriu l'assaig en francès que es publicarà a *Disjecta*.
- 1941**
Watt Comença novel·la en anglès, “to get away from war and occupation”, que continua a Roussillon i que acabarà l'any 1945.
- 1945**
“Dieppe” Poema traduït del francès, publicat a l'*Irish Times*.
“La Peinture des Van Velde” Assaig sobre l'obra gràfica dels germans holandesos ou le monde et le pantalon” Bram i Geer Van Velde, en motiu de les exposicions a les galeries

Mai i Maeght. Escrit en francès, va ser publicat a *Cahiers d'Art* (1945-46).

1946

“Saint-Lô”

Poema llarg publicat a l'*Irish Times* (juny).

Premier amour

Relat curt escrit en francès. Més tard serà un dels relats de *Nouvelles et textes pour rien*, junt amb “L'Expulsé”, “Le Calmant” i “La Fin”)

Suite

Primera versió de *La Fin* i primera publicació de ficció en francès, apareix a *Temps modernes* (jul).

Mercier et Camier

Primera novel·la escrita en francès (jul-oct). No autoritza la seva publicació fins el 1970, per Éditions de Minuit. Traduïda per Beckett amb el títol *Mercier and Camier*.

L'Expulsé

Relat curt escrit en francès publicat a *Fontaine: Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, ed. Max-Pol Fouchet, 10.57 (des. 1946-gen 1947). Més tard publicat a *Nouvelles et textes pour rien*. Va ser traduït a l'anglès per Richard Seaver en col·laboració amb Beckett amb el títol *The Expelled*. 1947

Eleuthéria

Comença a escriure la seva primera obra dramàtica en francès, de la qual mai no va autoritzar la publicació.

Molloy

Escriu en francès la primera novel·la de la trilogia (2 maig-nov).

- Murphy* Es publica en francès (maig), sense èxit.
- Malone meurt* Comença la segona novel·la de la trilogia en francès (27 nov.).
- 1948**
- Trois poèmes* Poemes escrits en francès i traduïts a l'anglès per SB. El primer dels poemes és “je suis ce cours de sable qui glisse”, a l'anglès com “my way is the sand flowing”. El segon, “que ferais-je sans ce monde”, com “what would I do without this world”. El tercer, “je voudrais que mon amour meure”, traduït com “I would like my love to die”. Les dues versions –en francès i anglès– dels tres poemes van ser publicades a *transition forty-eight 2* (juny).
- “Peintres de l'empêchement” Article crític escrit en francès sobre l'obra plàstica dels germans holandesos Geer i Bram Van Velde. Imprès per primer cop a *Derrière le mirrior* (juny).
- En attendant Godot* Comença a escriure l'obra en dos actes que li reportarà reconeixement internacional (9 oct-gener 1949). Traduïda per SB amb el títol *Waiting for Godot*.
- 1949**
- L'Innomable* Comença la darrera novel·la de la trilogia escrita en francès (març-gener 1950). Traduïda per SB amb el títol *The Unnamable*.

“Three Dialogues”
Es publiquen a transition forty-nine 5 (des.) les tres converses sobre art i crítica entre SB i l’ historiador d’art Georges Duthuit entorn a Tal Coat, André Masson i Bram Van Velde .

1950

Textes pour rien
(24 des.) Comença aquest recull de tretze textos curts escrits en francès que acabarà al desembre de 1951 i que traduirà ell mateix amb el títol *Texts for Nothing*.

1951

Molloy
Publicat per les Éditions de Minuit, París, i traduïda a l’anglès per Patrick Bowles en col·laboració amb Beckett amb el mateix títol.

Malone meurt
Publicat per les Éditions de Minuit, París, i traduïda a l’anglès per SB amb el títol *Malone Dies*.

1952

En attendant Godot
(17 oct.) Es publica a Éditions de Minuit, París, i

1953
(5 gen.) s’estrena al Théâtre de Babylone, a Montparnasse, París, sota la direcció de Roger Blin.

L’Innomable
(18 jul.) es publica a Éditions de Minuit, París.

Watt
(ago.) es publica en anglès per Olympia Press a París.

1954

- Waiting for Godot* Traduït per ell mateix, es publica a Grove Press, NY.
- 1955**
- Molloy* (març) es publica en anglès, traduït per Patrick Bowles i el mateix Beckett, a Olympia Press, París, i mesos més tard a Grove Press, NY.
- Fin de Partie* Escrita per a Roger Blin, en francès. A Ussy, acaba la primera versió durant l'estiu.
- From an Abandoned Work* Text curt en prosa escrit en anglès, en primer escrit en aquesta llengua des de *Watt*. Publicat al Trinity News 3.17 (7 juny, 1956), un setmanari dublinès. Traduït al francès per Ludovic i Agnès Janvier, en col·laboració amb SB, amb el títol *D'un ouvrage abandoné*.
- Waiting for Godot* (3 ago.) Primera estrena a Gran Bretanya, a The Arts Theatre Club, Londres.
- Nouvelles et textes pour rien* Es publica a Éditions de Minuit, París, el 18 de nov., amb il·lustracions del seu amic Avigdor Arikha.
- 1956**
- All That Fall* Obra radiofònica d'un acte escrita en anglès, encàrrec de la BBC. Es va emetre al *Third Programme*, el 13 de gener de 1957, any en què es va publicar a Grove Press. El 1957 va ser traduïda al francès per Robert Pinget com *Tous ceux qui tombent*.

Fin de Partie

(juny) Acaba versió definitiva en un sol acte.

1957

Acte sans paroles I

Obra de mim escrita en francès per al ballarí Deryk Mendel. Traduïda per mateix Beckett com a *Act Without Words I* i estrenada al Royal Court Theatre, Londres, el 3 d'abril, amb música del seu nebot, John Beckett. Publicada juntament amb *Fin de Partie*

Fin de Partie

Publicada, juntament amb *Acte sans paroles I*, a Éditions de Minuit, París, l'1 de febrer de 1957; Aquesta es va estrenar en francès al Royal Court Theatre, Londres, el 3 d'abril. L'any següent s'estrenarà en anglès, traduïda pel mateix Beckett com a *Endgame*, al Cherry Lane Theatre, de Nova York, dirigida per Alan Schneider, i al Royal Court Theatre, Londres.

1958

Krapp's Last Tape

Obra en un acte escrita en anglès i pensada per a l'actor Patrick Magee. Es va publicar a *Evergreen Review* 2.5 (estiu 1958) i es va estrenar al Royal Court Theatre, Londres, el 28 d'octubre. Va ser traduïda al francès com a *La dernière bande* pel mateix Beckett juntament amb Pierre Leyris i es va estrenar en francès al Théâtre Récamier, París, el 1960. El 1959 col·laborarà amb el compositor Marcel Mihalovici en la versió operística de *Krapp's* en alemany, *Das letzte Band*, traduïda per Elmar Tophoven.

Comment c'est Comença aquesta novel·la, escrita en tres parts, que acabarà l'any 1960. Es publicarà a Éditions de Minuit, París, l'any 1961. La traducció al francès, feta per Beckett, porta el títol *How It Is* (1962)

1959

Embers L'any 1957 va començar a escriure aquesta obra radiofònica en un acte, escrita en anglès, que es va emetre al *Third Programme* de la BBC el 24 de juny. Es va publicar a *Evergreen Review* 3.10 (nov-dec 1959). Traduïda al francès per Robert Pinget com a *Cendres*.

Acte sans paroles II Escriu aquesta peça que s'estrenarà l'any següent (1960) a l'Institute of Contemporary Arts de Londres amb el nom *Act Without Words II*.

1960

Happy Days Obra en dos actes, escrita en anglès. Traduïda al francès per Beckett amb el títol *Oh, les beaux jours*. Publicada a Grove Press, Nova York, el 1961 i estrenada al Cherry Lane Theatre, Nova York, amb direcció d'Alan Schneider el 17 de setembre de 1961.

1961

Words and Music Obra radiofònica amb composició musical de John Beckett, escrita en anglès. Emesa pel *Third Programme* de la BBC el 13 de nov. de 1962 i publicada a *Evergreen Review* (nov-dec 1962).

Cascando Obra radiofònica escrita en francès, amb música de Marcel Mihalovici. Emesa per primer cop a *France Culture*

Culture, a càrrec de l'ORTF, el 13 d'octubre, 1963, i es va publicar a *L'VII* 13 i 14, abril 1963. Va ser traduïda a l'anglès per Beckett amb el mateix títol.

1962

Play

Obra en un acte escrita en anglès i traduïda per Beckett amb el títol *Comédie*. La primera producció va ser en alemany a l'Ulmerr Theatre, Ulm-Donau, el 14 de juny, 1963, amb el títol *Spiel* i traducció d'Erika i Elmar Topphoven. Publicada per primer cop en alemany a *Theatre Heute* 4 (jul 1963) i en anglès a Faber and Faber, Londres, 1964.

1963

Film

Guió cinematogràfic escrit en anglès. El 1964 va fer la primera i única visita als Estats Units durant l'estiu per supervisar el rodatge de la pel·lícula, dirigida per Alan Schneider i interpretada per Buster Keaton. La producció guanyaria diversos premis, com el New York Film Award, el Diploma de Mérito de Venècia i l'Outstanding Film Award del London Film Festival.

1965

Imagination morte imaginez

Obra en prosa escrita en francès. Publicada a *Les Lettres Nouvelles* el 13 d'octubre. Traduïda a l'anglès per Beckett amb el títol *Imagination Dead Imagine*.

Eh, Joe

Primera obra per a la televisió, en anglès, i escrita per a Jack MacGowran, per va interpretar el paper de Joe a la

producció de la BBC. La primera emissió va ser filmada per la Süddeutscher Rundfunk en alemany amb el títol *He, Joe* el 13 d'abril de 1966. La versió en anglès es va filmar als estudis de la BBC a començaments del 1966, però no es va emetre fins el 4 de juliol d'aquest any. Es va publicar en anglès juntament amb *Act Without Words II* i *Film* amb el títol de *Eb Joe and Other Writings* a Faber and Faber, Londres, 1967. La versió francesa, *Dis Joe*, traduïda per Beckett, va aparèixer a *Comédie et actes divers*, Éditions de Minuit, París, 1966.

Come and Go

Obra en un acte escrita en anglès i traduïda simultàniament al francès com *Va et vient* i publicada per primer cop per Éditions de Minuit, París, 1966. Produïda per primer cop en alemany al Schiller theatre, Berlín, el 14 de gener de 1966 amb el títol *Kommen und Geben* (traduïda per Elmar Topehoven).

1966

Assez

Peça curta en prosa escrita en francès. Publicada per Éditions de Minuit el 1966 i traduïda a l'anglès per Beckett amb el títol *Enough*.

Le Déplepeur

Text en prosa escrit en francès i publicat per Éditions de Minuit, París, el 1970. Traduït per Beckett amb el títol *The Lost Ones*.

1969

Sans Text curt en prosa escrit en francès, publicat a *Quinzaine littéraire* 82 (1 nov. 1969). Traduït a l'anglès per Beckett com *Lessness*.

1972

Not I S'estrena al "Samuel Beckett Festival", organitzat per Hume Cronyn, Jessica Tandy i Alan Schneider al Lincoln Center, Nova York, el 22 de nov. Publicat per Faber and Faber, Londres. Traduït al francès per Beckett amb el títol *Pas Moi*.

1973

As the Story Was Told Peça curta en prosa escrita en anglès i dedicada al poeta austriac Günter Eich. Publicada a l'editorial Suhrkamp, Frankfurt, en una edició commemorativa amb el títol *Günter Eich zum Gedächtnis* (ed. Siegfried Unseld) en versió en anglès i la traducció a l'alemany d'Unseld. Publicat, més tard, a Calder and Riverrun Press, el 1990.

1974

That Time Obra en un acte estrenada al Royal Court Theatre, Londres, el 20 maig, 1976. Traduïda al francès per Beckett com *Cette fois*.

1975

Footfalls Obra en un acte escrita per a l'actriu Billie Whitelaw. Es va estrenar al Royal Theatre Court, Londres, junt amb *That time*. Es va publicar a Grove Press, New York. Beckett la va traduir al francès com a *Pas*.

- Ghost Trio* Guió per a la televisió que va emetre la BBC el 17 d'abril de 1977, juntament amb *...but the clouds...* i *Not I* sota el títol col·lectiu *Shades*. Publicat a Grove Press, Nova York, el 1976. Traduït per Beckett al francès amb el nom *Trio du fantôme*.
- Pour finir encore* Peça curta en prosa que es va publicar juntament amb *Foirades* a Grove Press, Nova York, el 1976. La traducció de Beckett al francès porta el títol *For to End Yet Again*.
- 1976**
- ...but the clouds...* Guió per a la televisió que la BBC2 va emetre juntament amb *Ghost Trio*. Publicada a Faber and Faber aquest mateix any. Traduïda al francès per Edith Fournier com *...que nuages...*
- 1977**
- Company* Obra en prosa que després serà traduïda al francès i retraduïda a l'anglès. *Compagnie* es va publicar a Minuit el 1980 i *Company* a John Calder, Londres, el mateix any.
- 1979**
- A Piece of Monologue* Monòleg dramàtic en resposta a la petició de l'actor David Warrilow d'una obra sobre el tema de la mort. Warrilow la va estrenar a Nova York el 14 de desembre d'aquest any i va ser publicat a *The Kenyon Review* 1.3, 1979.
- 1980**

Mal vu mal dit

Treball en prosa escrit en francès i traduït immediatament a l'anglès com *Ill Seen Ill Said*. Publicat a Éditions de Minuit el 1981.

1981

Rockaby

Obra en un acte, estrenada al Beckett Festival organitzat pel Center for Research de Buffalo, Nova York, el 8 d'abril. Publicat amb el nom *Rockaby and Other Short Pieces* a Grove Press, Nova York, 1981. Traduït a francès com *Berceuse*.

Ohio impromptu

Obra en un acte, escrita per al simposi sobre Beckett organitzat per la Ohio State University. Estrenada a l'Stadium II Theater el 9 de maig de 1981. Publicat dins *Rockaby and Other Short Pieces* a Grove Press, Nova York, 1981.

Worstward Ho

Obra en prosa, publicada per Calder, Londres, el 1983. Traduït al francès, després de la mort de SB, per Edith Fournier amb el nom *Cap au pire*.

Quad

“Ballet for four people” escrit per a la televisió, per encàrrec de la Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, i emès el 8 d'octubre. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

1982

Catastrophe

Obra en un acte escrita en francès i traduïda amb el mateix títol. Peça dedicada al dramaturg txec Václav Havel,

llavors empresonat. Es va estrenar al Festival d'Avignon el 21 de juliol de 1982 com a part de "Une nuit pour Václav Havel". Publicat a *Solo suivi de Catastrophe* per Éditions de Minuit aquest mateix any.

Nacht und Träume

Obra per a la televisió, escrita en anglès. Es va emetre a la Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, el 19 de maig de 1983. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

1983

Quoi où

Obra en un acte escrita en francès i traduïda com *What Where*. Estrenada al Harold Clurman Theater el 15 de juny, 1983. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

1987

Stirrings Still

Continuació de *Fragment*, que havia iniciat l'any previ. És el darrer treball en prosa, escrit en anglès i francès. Dedicat a Barney Rosset, editor de Grove Press, Nova York, i publicat a *The Guardian* el 3 de març de 1989.

1988

"*Comment dire*"

Poema escrit en francès i traduït amb el títol "What is the Word". Publicat per primera vegada en anglès a l'obituari de SB al *Sunday Correspondent*, el 31 de dec. de 1989.

BIOBIBLIOGRAFIA

El que segueix són algunes de les dades principals de la vida i obra de Samuel Beckett. Les dates i els editors de les obres són els de la primera publicació. Aquest llistat no pretén ser complet i es remet el lector a l'extensa bibliografia de l'obra de Beckett (amb traducció i edicions posteriors) que figura a James Knowlson *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, pp. 831–34.

- 1906 Samuel Barclay Beckett neix el 13 abril (divendres sant), a Foxrock, sud Dublín. Segon fill de William i Mary Roe Beckett. Germà gran: Frank.
- 1920-23 Batxillerat a Portora Royal School, Enniskillin.
(14-17 anys)
- 1923-27 Estudia llengües Modernes (francès i italià) al Trinity College.
(17-21) Freqüenta l'Abbey Theatre. S'interessa per Pirandello i O'Casey, per les varietats i el cinema –esp. Chaplin, Laurel i Hardy i els germans Marx.
- 1926 (20) Vacances estiu a França (en bicicleta per Tours).
- 1927 (21) Vacances estiu Itàlia (Florència) / (Des.) BA al Trinity (Gold Medal).
- 1928 (22) (gen-set) Tutor de francès al Campbell College, Belfast.
(set) Primera visita a Peggy Sinclair i família a Kassel, Alemanya.
(oct). Lector École Normale Supérieur, París en programa intercanvi.
Vida literària parisenca: MacGreevy, Péron, Joyce, cercle avantguardista de “transition” -“émigré magazine”-. Investiga Descartes.
Nadals amb família Sinclair a Alemanya.

- 1929 (23) Publica l'assaig "Dante... Bruno. Vico.. Joyce" a l'antologia *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, encàrrec de Joyce, publicat al juny a *transition*.
 "Assumption", primer relat curt, publicat al juny a *transition*.
 Nadals a Alemanya.
- 1930 (24) (estiu) Escriu i publica poema llarg "Whoroscope". Presentat a concurs i guanya £10 del premi.
 Llegeix Proust. (set) Entrega encàrrec *Proust*.
 Tradueix *Le bateau ivre* de Rimbaud.
 (set) Torna com a lector assistent de francès al Trinity College, Dublín.
 (nov) Conferència-paròdia al Trinity amb el títol "Le Concentrisme" i sobre el fictici "Jean du chas"
 Nadals a Alemanya.
- 1931 (25) (19 feb.) *Le Kid*, paròdia d'*El Cid* de Corneille, coescrita amb el seu amic Georges Pelorson, presentada al Peacock Theatre, Dublín, com una de les tres obres estrangeres de la Dublin University Modern Language Society.
 (5 març) *Proust* es publica a la sèrie Dophins Books, Chatto and Windus, Londres, amb algunes crítiques favorables.
 (maig) Traducció d'*Anna Livia Plurabelle*, de Joyce, al francès, en col·laboració amb Alfred Péron i d'altres, publicada a la *Nouvelle Revue française*.
 Publica quatre poemes a *The European Caravan: an Anthology of the New Spirit in Literature*, Nova York, Brewer Warren & Putnam, 1931 (primera aparició de l'obra de Beckett als Estats Units).
 (oct.) El poema Alba es publica al *Dublin Magazine*.
 (des.) Obté el màster (MA) del Trinity College, Dublín. Dimiteix lectorat.
 Nadals a Alemanya.
- 1932 (26) Viu durant períodes curts a Kassel, París, Londres i Dublín.
 Treballa en primera novel·la *Dream of Fair to Middling Women* escrita a París. Dos extractes, "Sedendo et Quiescendo" i "Text", es publiquen

- a *transition* (març) i *New Review* (abr.). El relat curt *Dante and the Lobster* es publica a *This Quarter* (dec.).
- 1933 (27) A Dublín treballa amb els relats que conformaran *More Pricks Than Kicks*.
(maig) La seva cosina Peggy Sinclair mor a Wildungen i el 26 de juny el seu pare William Beckett a Dublín. Rep renda vitalícia de £200 l'any.
- 1934 (28) S'instal·la a Londres on intenta guanyar-se la vida com periodista literari, sense èxit. Segueix tractament psiquiàtric.
(maig) *More Pricks Than Kicks* es publica a Londres per Chatto & Windus.
(estiu) Treballa en el recull de poemes que es publicarà sota el títol *Echo's Bones and Other Precipitates*.
(ago) El relat curt "A Case in a Thousand" i l'article 'Recent Irish Poetry' (signat amb el pseudònim Andrew Bellis) es publiquen a *Bookman*. L'exemplar de Nadal (des.) d'aquesta mateixa revista conté tres ressenyes de Beckett sobre Pound, Dante i O'Casey.
- 1935 (29) (estiu) Comença *Murphy*.
(set) Assisteix a una conferència de Jung a la clínica Tavistock (cf. *All that fall*).
(nov.) El cicle de tretze poemes *Echo's Bones and Other Precipitates* es publica a l'editorial de Georges Ravey, Europa Press, Londres, 1935.
- 1936 (30) Torna a Dublín i acaba *Murphy* (mecanografiada el 26 juny).
Ressenya de novel·la de Jack Yeats al *Dublin Magazine* (jul). A l'exemplar d'octubre de la mateixa revista apareix el poema "Cascando".
(29 set) Viatja a Alemanya.
- 1937 (31) Viatge per Alemanya. A la primavera torna a Dublín.
(oct) Marxa a París definitivament.
Primer intent seriós d'obra dramàtica basada en Samuel Johnson, Mrs Thrale i el seu cercle, *Human Wishes*.
(nov) Testifica a Dublín en judici per difamació d'Oliver St John Gogarty. "The bawd and blasphemous from Paris" a l'*Irish Times*.

- (dec) Routledge accepta el manuscrit de *Murphy* després d'haver estat rebutjat per 42 editorials.
- Comença a escriure els poemes en francès que apareixeran en un cicle de dotze el 1946.
- Amistat amb els pintors Bram i Geer Van Velde i aventura amb Peggy Guggenheim.
- 1938 (32) 7 gener: apunyalat en mig del carrer per un home anomenat Prudent. Una transeünt, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, l'ajuda. Serà la seva dona.
- 7 març: *Murphy* es publica a Londres per Routledge. Amb Alfred Péron comença la traducció al francès.
- (abr) Es trasllada al l'apartament del 6, Rue des Favorites, París.
- El poema "Ooftish", apareix al l'exemplar commemoratiu del desè aniversari de transition (abril-maig), així como una ressenya del llibre de versos de Denis Devlin *Interventions*.
- Escriu l'assaig "Les Deux Bessoins".
- 1939 (33) Es publica *Finnegans Wake*, de Joyce.
- 3 set: Anglaterra declara la guerra a Alemanya. Beckett està visitant la seva mare a Dublín i torna a París.
- 1940 (34) (juny) Èxode cap al sud de França. Torna a París a l'octubre i s'uneix a la Resistència (grup que recull informació sobre els moviments de les tropes alemanyes).
- 1941 (35) (gen) Mor James Joyce a Zurich.
- (feb) Comença *Watt*.
- 1942 (36) A l'agost el grup de la Resistència es traït a la Gestapo. Alfred Péron es arrestat. Beckett i Suzanne fugen i el 6 d'octubre, després d'haver entrat clandestinament a la França de Vichy, s'instal·len a Roussillon una població al sud de França, on es quedaran durant dos anys. Tot aquest 1943 (37) temps escriu *Watt*.
- 1944 (38) 24 agost: Alliberació de Roussillon
- 1945 (39) (març) Concessió de la Creu de Guerra pel seu treball a la Resistència. Acaba *Watt*, que intenta publicar, sense èxit.
- (abr) viatja a Londres i Dublín.

- (jun) Publica el poema “Dieppe”, traduït del francès, a l’*Irish Times*.
- (ago-oct) Arriba a una devastada St-Lô, Normandia, per treballar de voluntari a l’hospital de la Creu Roja Irlandesa com a traductor.
- (oct) Torna a París.
- L’assaig “La Peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon” es publica a *Cahiers d’Art*.
- 1946 (40) (juny) El poema “Saint-Lô” es publica a l’*Irish Times*.
- (jul) *Suite*, primera versió de *La Fin* i primera publicació de ficció en francès a *Temps modernes*.
- (jul-dec) Escriu primera novel·la en francès, *Mercier et Camier*, i les nouvelles *L’Expulsé*, *Premier Amour* i *Le Calmant*.
- (nov) Es publiquen dotze poemes a *Temps modernes*.
- (dec) *L’Expulsé* es publica a *Fontaine*.
- 1947 (41) (gen) Comença *Eleuthéria*, la seva primera obra dramàtica en francès
- (2 maig) Comença *Molloy* en francès, primera novel·la de la trilogia.
- (maig) Es publica a París la traducció al francès de Beckett de *Murphy*.
- (27 nov) Comença *Malone meurt*, en francès, que acaba el maig següent.
- 1948 (42) (maig) Acaba *Malone meurt*.
- Trois poèmes* publicats a *transition forty-eight* (juny).
- Escriu en francès “Peintres de l’empêchement”, article crític sobre les obres plàstiques dels germans holandesos Geer i Bram Van Velde.
- Imprès per primer cop a *Derrière le mirrior* (juny).
- (9 oct.-finals gener 1949) Escriu *En attendant Godot*.
- 1949 (43) (finals març-gener 1950) Comença *L’Innomable*, la darrera novel·la de la trilogia i publica *Three Dialogues with Georges Duthuit*, sobre els pintors Tal Coat, Masson i bram Van Velde, a *transition forty-nine* 5
- (dec).
- 1950 (44) Realitza traduccions del castellà de trenta-cinc poetes mexicans seleccionats per Octavio Paz per a l’*Anthology of Mexican Poetry* (Bloomington, Indiana University Press, 1958) per encàrrec de la UNESCO. Tradueix a l’anglès *Zone* d’Apollinaire.
- (25 ago) Mor la seva mare, Mary Roe Beckett.

- (15 nov.) Signa un contracte amb Jérôme Lindon d'Éditions de Minuit per publicar *Molloy*, *Malone meurt* and *L'Innomable*.
- (24 des.) Comença *Textes pour rien*, recull de tretze textos curts escrits en francès que acabarà al desembre de 1951 i que traduirà ell mateix amb el títol *Texts for Nothing*.
- 1951 (45) (10 març) *Molloy* es publica a Éditions de Minuit, París.
(8 oct) *Malone meurt* es publica a Éditions de Minuit, París.
- 1952 (46) Compra un terreny a Ussy-sur-Marne amb l'herència de la seva mare. Ussy es converteix en el lloc preferit de Beckett per escriure.
(17 oct.) *En attendant Godot* es publica a Éditions de Minuit, París.
- 1953 (47) (5 gen.) Estrena *En attendant Godot* al Théâtre de Babylone, París, sota la direcció de Roger Blin, encara que no assisteix a l'estrena, que causa indignació entre els assistents. Inicia la traducció de l'obra a l'anglès.
(18 jul.) *L'Innomable* es publica a Éditions de Minuit, París.
(ago.) *Watt* es publica en anglès per Olympia Press, París.
- 1954 (48) *Waiting for Godot*, traduït per Beckett, es publica a Grove Press, NY.
(set.) Mor el seu germà Frank.
- 1955 (49) (març) *Molloy* es publica en anglès, traduït per Patrick Bowles i Beckett, a Olympia Press, París, i mesos més tard a Grove Press, NY.
(abr.) Padrí de noces a la boda del fill de Joyce, Stephen.
Treballa amb *Fin de Partie*, obra escrita per a Roger Blin, a Ussy i acaba una primera versió durant l'estiu.
Comença una novel·la en anglès; més endavant se'n publicarà un fragment amb el títol *From an Abandoned Work*.
(3 ago.) Primera estrena de *Waiting for Godot* a Gran Bretanya, a The Arts Theatre Club, Londres, dirigida per Peter Hall.
(18 nov.) Es publica *Nouvelles et Textes pour rien* a Éditions de Minuit, París.
- 1956 (50) (3 gen) *Waiting for Godot* s'estrena per primer cop als Estats Units al Coconut Grove Playhouse, Miami Beach i el 19 d'abril a NY.
(10 feb.) *Waiting for Godot* es publica a Faber and Faber, Londres.
Malone Dies es publica a Nova York.

- (21 juny) Beckett acaba *Fin de partie*.
- (jul-set) Treballa en *All that Fall*, una obra radiofònica, suggeriment de la BBC, que s'emetrà el 13 de gener de 1957.
- 1957 (51) (1 feb.) *Fin de Partie* es publica a París, junt amb *Acte sans paroles I*.
 (3 abr) Estrena mundial, en francès, al Royal Court Theatre, Londres. La primera producció a França serà el 26 d'abril a l' Studio des Champs-Élysées, Paris. L'any següent (1958) s'estrenarà en anglès, traduïda pel mateix Beckett i amb el títol *Endgame*, al Cherry Lane Theatre, de Nova York, dirigida per Alan Schneider, i al Royal Court Theatre, Londres.
 Primer estudi en alemany sobre l'obra de Beckett.
 Escriu la peça radiofònica *Embers*.
- 1958 (52) (feb) Escriu l'obra *Krapp's Last Tape*, en anglès, per a l'actor Patrick Magee i s'estrena al Royal Court Theatre, Londres, el 28 d'octubre
 (dec) Comença *Comment c'est*, que acabarà el 1960 i publicarà Éditions de Minuit el 1961.
- 1959 (53) Reb el doctorat Honoris Causa pel Trinity College, Dublín.
 Col·labora amb el compositor Marcel Mihalovici en la versió operística de *Krapp's* en alemany, *Das letzte Band*, traduïda per Elmar Tophoven.
 Escriu *Acte sans paroles II*, que s'estrenarà l'any següent (1960) a l'Institute of Contemporary Arts de Londres amb el nom *Act Without Words II*.
- 1960 (54) Escriu *Happy Days*, que es publicarà i estrenarà l'any següent a Nova York amb la direcció d'Alan Schneider.
 Tradueix a l'anglès *La manivelle (The Old Tune)*, de Robert Pinget.
- 1961 (55) Beckett es casa amb Susanne.
 (maig) Guanya el Premi Internacional dels Editors *ex aequo* amb Jorge Luis Borges.
 Escriu *Words and Music*, obra radiofònica amb composició musical de John Beckett, escrita en anglès. Emesa pel *Third Programme* de la BBC el 13 de nov. de 1962 i publicada a *Evergreen Review* (nov-dic. 1962).

- (dec) Escriu *Cascando*, la primera obra radiofònica en francès, amb música de Marcel Mihalovici. Emesa per primer cop a *France Culture*, a càrrec de l'ORTF, el 13 d'octubre, 1963, i es va publicar a *L'VII* 13 i 14, abril 1963. Va ser traduïda a l'anglès per Beckett amb el mateix títol.
- 1962 (56) Comença a treballar amb *Play*, obra en un acte escrita en anglès i traduïda per Beckett amb el títol *Comédie*. Beckett col·labora amb la producció alemanya de l'obra i, a partir d'ara, s'implicarà estretament en les principals produccions de les seves obres.
- 1963 (57) Madelaine Renaud interpreta *Oh, les beaux jours*.
Escriu el guió cinematogràfic *Film*.
- 1964 (58) Primera i única visita als Estats Units a l'estiu per supervisar el rodatge de *Film*, dirigida per Alan Schneider i interpretada per Buster Keaton. La producció guanyaria diversos premis, com el New York Film Award.
- 1965 (59) Escriu *Imagination morte imaginez*, peça en prosa escrita en francès. Publicada a *Les Lettres Nouvelles* el 13 d'octubre i traduïda a l'anglès per Beckett amb el títol *Imagination Dead Imagine*.
Escriu *Eh Joe*, primera obra per a la televisió, emesa per la BBC2 el juliol de 1966, i traduïda al francès per ell mateix. Escriu *Come and Go*, obra en un acte escrita en anglès i traduïda simultàniament al francès com *Va et vient* i publicada a Éditions de Minuit, París, 1966. Estrenada per primer cop en alemany, *Kommen und Geben* (Traducció d'Elmar Ttopehoven) al Schiller Theatre de Berlín.
Dirigeix *L'Hypothèse*, de Robert Pinget, que després de l'estrena a la bienal de París, es representarà a l'Odéon.
Escriu *Assez*, peça curta en prosa escrita en francès. Publicada per Éditions de Minuit el 1966 i traduïda a l'anglès per Beckett amb el títol *Enough*.
Comença *Le Dépeupleur*, text en prosa escrit en francès i publicat per Éditions de Minuit, París, el 1970. Traduït per Beckett amb el títol *The Lost Ones*.
- 1966 (60) Col·labora amb la traducció de *Watt* al francès.

- Dirigeix les produccions de *Eb, Joe* a Stuttgart i Londres. Es filma *Comédie* a París.
- 1967 (61) Dirigeix *Endspiel*, versió alemanya de *Fin de Partie* al Schiller Theatre, Berlín.
Se li diagnostica glaucoma.
Mor amic íntim Thomas MacGreevy.
- 1968 (62) Minuit publica Poèmes, obra poètica de Beckett fins al moment.
- 1969 (63) Escriu *Sans*, que tradueix com *Lessness*.
Concessió del Premi Nobel de Literatura el 23 d'octubre.
- 1970 (64) Autoritza la publicació de *Mercier et Camier* i *Premier amour*, ambdós escrits el 1946.
- 1971 (65) Arran del Nobel, comencen a succeir-se publicacions d'obres que fins ara eren inèdites, traduïdes a una altra llengua, així com produccions arreu. Dirigeix les seves pròpies obres.
- 1972 (66) Escriu *Not I*, que s'estrena al "Samuel Beckett Festival" al Lincoln Center, Nova York, el 22 de nov. Publicat per Faber and Faber, Londres.
Traduït al francès per Beckett amb el títol *Pas Moi*.
Tradueix *Premier amour*.
- 1973 (67) Exitosa producció londinenca de *Not I*, amb Billie Whitelaw com a Boca.
Escriu *As the Story Was Told*, peça curta en prosa escrita en anglès i dedicada al poeta austriac Günter Eich. Publicada a l'editorial Suhrkamp, Frankfurt, en una edició commemorativa amb el títol Günter Eich zum Gedächtnis (ed. Siegfried Unseld) en versió en anglès i la traducció a l'alemany d'Unseld. Publicat, més tard, a Calder and Ruverrun Press, el 1990.
- 1974 (68) Comença *That Time*, Obra en un acte estrenada al Royal Court Theatre, Londres, el 20 maig, 1976. Traduïda al francès per Beckett com *Cette fois*.
- 1975 (69) Escriu l'obra en un acte, *Footfalls*, escrita per a l'actriu Billie Whitelaw, que es va estrenar al Royal Theatre Court, Londres, junt amb *That*

- time*. Es va publicar a Grove Press, New York. Beckett la va traduir al francès com a *Pas*.
- Escriu el guió per a la televisió *Ghost Trio*, que la BBC va emetre el 1 d'abril de 1977, juntament amb *...but the clouds...* i *Not I* sota el títol col·lectiu *Shades*. Publicat a Grove Press, Nova York, el 1976. Traduït per Beckett al francès amb el nom *Trio du fantôme*.
- Dirigeix *En attendant Godot* al Schiller Theatre de Berlín i a Madeleine Renaud a l'estrena de *Pas moi*, versió francesa de *Not I*, i Pierre Chabert a *La dernière bande*, al Petit Théâtre d'Orsay.
- Escriu *Pour finir encore*, peça curta en prosa que es va publicar juntament amb *Foirades* a Grove Press, Nova York, el 1976. La traducció de Beckett al francès porta el títol *For to End Yet Again*.
- 1976 (70) Escriu una altra obra per a la televisió, *...but the clouds...*, que la BBC2 va emetre amb *Ghost Trio*. Publicada a Faber and Faber aquest mateix any. Traduïda al francès per Edith Fournier com *...que nuages...*
- El Royal Court Theatre commemora el setanta aniversari de Beckett, amb actors com Patrick Magee i Billie Whitelaw.
- 1977 (71) Comença a escriure *Company*, obra en prosa que després serà traduïda al francès i retraduïda a l'anglès. *Compagnie* es va publicar a Minuit el 1980 i *Company* a John Calder, Londres, el mateix any.
- 1978 (72) Éditions de Minuit publica *Pas suivi de quatre esquisses i Poèmes suivi de mirlitonades*, recull de poemes escrits en francès entre 1976 i 1978.
- 1979 (73) Escriu *A Piece of Monologue*, monòleg dramàtic en resposta a la petició de l'actor David Warrilow d'una obra sobre el tema de la mort. Warrilow la va estrenar a Nova York el 14 de desembre d'aquest any i va ser publicat a *The Kenyon Review* 1.3, 1979.
- Dirigeix Billie Whitelaw en *Happy Days* al Royal Court Theatre, Londres.
- 1980 (74) Comença a escriure *Mal vu mal dit*, treball en prosa escrit en francès i traduït immediatament a l'anglès com *Ill Seen Ill Said*. Publicat a Éditions de Minuit el 1981.
- 1981 (75) Escriu i tradueix *Rockaby*, obra en un acte, estrenada al Beckett Festival organitzat pel Center for Research de Buffalo, Nova York, el

8 d'abril. Publicat amb el nom *Rockaby and Other Short Pieces* a Grove Press, Nova York, 1981. Traduït a francès com *Bervense*.

Escriu i tradueix *Ohio impromptu*, obra en un acte, escrita per al simposi sobre Beckett organitzat per la Ohio State University. Estrenada a l'Stadium II Theater el 9 de maig de 1981. Publicat dins *Rockaby and Other Short Pieces* a Grove Press, Nova York, 1981.

Comença a escriure *Worstward Ho*, obra en prosa, publicada per Calder, Londres, el 1983. Traduït al francès, després de la mort de SB, per Edith Fournier amb el nom *Cap au pire*.

Escriu *Quad*, el "Ballet for four people" escrit per a la televisió, per encàrrec de la Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, i emès el 8 d'octubre. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

El Festival d'Automne de París organitza el Festival Samuel Beckett en commemoració del 75è aniversari de l'autor.

1982 (76) Escriu i tradueix *Catastrophe*, obra en un acte escrita en francès i traduïda amb el mateix títol. Peça dedicada al dramaturg txec Václav Havel, llavors empresonat. Es va estrenar al Festival d'Avignon el 21 de juliol de 1982 com a part de "Une nuit pour Václav Havel". Publicat a *Solo suivi de Catastrophe* per Éditions de Minuit aquest mateix any.

Escriu *Nacht und Träume*, obra per a la televisió, escrita en anglès. Es va emetre a la Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, el 19 de maig de 1983. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

1983 (77) Escriu l'obra en un acte *Quoi où* escrita en francès i traduïda com *What Where*. Estrenada al Harold Clurman Theater el 15 de juny, 1983. Publicat per Faber and Faber, Londres, el 1984.

John Calder, Londres, publica *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, editat per Ruby Cohn, un recull de textos breus difícilment trobables.

1984 (78) Beckett dirigeix *Waiting for Godot* amb el Saint Quentin Drama Group, protagonitzada per un grup de presos de la presó d'aquest nom a Califòrnia.

- S'organitza el Samuel Beckett Festival al Festival Internacional de Teatre d'Edinburg.
- 1985 (79) Festival Samuel Beckett a Madrid, organitzat pel Teatro del Círculo de Bellas Artes.
- 1986 (80) Es multipliquen els festivals, simposis i celebracions a tot el món en ocasió del 80è aniversari de l'autor.
- 1987 (81) Escriu *Stirrings Still*, continuació de *Fragment*, que havia iniciat l'any previ. És el darrer treball en prosa, escrit en anglès i francès. Dedicat a Barney Rosset, editor de Grove Press, Nova York, i publicat a *The Guardian* el 3 de març de 1989.
- 1988 (82) Escriu el poema "*Comment dire*", poema escrit en francès i traduït amb el títol "What is the Word". Publicat per primera vegada en anglès a l'obituari de SB al *Sunday Correspondent*, el 31 de dec. de 1989.
- 1989 (83) Mor Suzanne Beckett al juliol.
Mor Samuel Beckett el 22 de desembre.

X BIBLIOGRAFIA

OBRA DE SAMUEL BECKETT

- Beckett avant Beckett: Essais sur le jeune Beckett: 1930-1945*, Paris, P.E.N.S., 1984, pp. 79-91).
- Beckett, Samuel (1931): *Proust*, London, Chatto & Windus, 1931.
- Beckett, Samuel (1955), *Molloy*, Nova York, Grove Press, 1955.
- Beckett, Samuel (1957): *Murphy*, Nova York, Grove Press, 1957 / London, Faber & Faber, 2009 / (traducció al castellà de Gabriel Ferrater), Barcelona, Lumen, 2000.
- Beckett, Samuel (1965): *La última cinta. Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, 1965.
- Beckett, Samuel (1977): “Aquella vez”, *Revista Occidente*, nº 17, tercera época, marzo 1977.
- Beckett, Samuel (1982) *Per un balanceig* (títol original *Rockaby*, traduït al català per Víctor Batallé), dins *Teatre Complet II*, Barcelona, Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1996.
- Beckett, Samuel (1983): *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (ed. Ruby Cohn), Londres, John Calder.
- Beckett, Samuel (1984): *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Nova York, Grove Press, 1984. [Abans publicat a Londres, John Calder, 1983]
- Beckett, Samuel (1989): *Los días felices* (edició bilingüe i pròleg d'Antònia Rodríguez Gago), Madrid, Cátedra, 1989, 2006⁵.
- Beckett, Samuel (1989): *Proust* (ed. bilingüe), trad. al cast. Bienvenido Álvarez, Barcelona, Eds. Península / Ed. 62, 1989.
- Beckett, Samuel (1990): *Rockaby*, in *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1993): *Dream of Fair to Middling Women*, London, Calder.

- Beckett, Samuel (1996): *Dies felïços* (traducció al català de Joaquim Mallafré), Barcelona, Institut del Teatre / Diputació de Barcelona, 1996.
- Beckett, Samuel (2008): *Proust y otros ensayos*, trad al cast. Marcela Fuentealba, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Beckett, Samuel (2009): *Disjecta: Escritos misceláneos y un fragmento dramático*, trad. al cast. Alicia Martínez Yuste, Madrid, Arena Libros, 2009.
- Beckett, Samuel (2009): *The Letters of Samuel Beckett, vol. I. 1929-1940* (ed. Martha Dow Fehsenfeld i Lois More Overbeck), Cambridge, Cambridge University Press.
- Beckett, Samuel (2009): *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Nova York, Grove Press, 2009.
- Beckett, Samuel (2011): *The Letters of Samuel Beckett, vol. II. 1941-1956*, (ed. Gerge Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dann Gunn i Lois More Overbeck), Cambridge, Cambridge University Press.
- Beckett, Samuel (2013): *Proust y Tres diálogos con Georges Duthuit*, trad. al cast. Juan de Sola, Barcelona, Ed. Tusquets Marginales, 2013.
- Beckett, Samuel i Schneider, Alan (1998) (ed. Maurice Harmon), *No Author Better Served: The Correspondance of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, MA, i Londres, Harvard University Press.
- Beckett, Samuel, "Dante... Bruno. Vico.. Joyce" (1929), dins A.A.V.V., *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Londres, Faber and Faber, 1972, pp. 5-13. També inclòs dins *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment* (ed. Ruby Cohn), New York, Grove Press, 1984. Existeix l'edició traduïda al castellà: *Disjecta: Escritos misceláneos y un fragmento dramático*, trad. Alicia Martínez Yuste, Madrid, Arena Libros, 2009.
- Beckett, Samuel, Schneider, Alan, i Harmon, Maurice (1998): *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Beckett, Samuel (1965): *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*" Calder and Boyars.
- Beckett, Samuel (2010): *Happy Days*, Faber and Faber.
-

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTÀRIA

- A.A.V.V., *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Londres, Faber and Faber, 1972
- Acheson, James (1978): "Beckett, Proust and Schopenhauer": *Contemporary Literature*, Vol. 19, No. 2 (Spring, 1978), pp. 165-179.
- Ackerely, C.J., & Gontarski, S.E. (2004). *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- Ackerley, C. J. i S. E. Gontarski, S. E. (2004): *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Nova York, Grove / Atlantic Inc.
- Ackerley, C. J.; Gontarski, S. E. (2006): *The Faber Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought*, Faber and Faber, Londres. (Prèviament publicat per Gove Press, Nova York, 2004.)
- Ackerley, Chris (2009): "The Past in Monochrome: (In)voluntary Memory in Samuel Beckett's Krapp's Last Tape", dins *Guardamagna* (2009), pp. 277-291.
- Ackerley, Chris i Gontarski, S. E. (2004): *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Nova York, Grove Press.
- Admussen, Richard L. (1979), *The Samuel Beckett Manuscripts*, Boston: G.K. Hall.
- Adorno, Theodor W., i Benjamin, Walter (1998): *Correspondencia (1928-1940) (Briefwechsel 1928-1940)*; ed. Henri Lonitz; trad. Jacobo Muñoz Veiga i Vicente Gómez Ibáñez; intro. Jacobo Muñoz), Madrid, Trotta.
- Adorno, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin [Über Walter Benjamin, (1970)]*; trad. esp. de Santiago Calle, Madrid, Cátedra, 1995.
- Agamben, Giorgio (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia (Infanzia e storia, 1978)*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Agamben, Giorgio: *Estancias [Stanzze, (1977)]*; trad. esp. de Tomás Segovia València, Pre-textos, 1995.
- Agamben, Giorgio: *Idea de la prosa [Idea della prosa, (1985)]*; trad. esp. de Laura Silvani, Barcelona, Península, 1989.

- Albéres, René-Marie (1971): *Metamorfosis de la novela (Métamorphoses du roman*, 1966; trad. cast. Cecilio Sánchez Gil), Madrid, Taurus.
- Albright, Daniel (2003) *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Albright, Daniel (2003): *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Álvaro, Francisco, “La última cinta”, dins Valladolid, *El espectador y la crítica*, 1962, pp. 298-301.
- Ankersmit, Franklin R. (1978): *Gesammelte Schriften Briefe, Briefe Bd.1-2*, Suhrkamp Verlag, Francfurt del Main.
- Ankersmit, Franklin R. (1994): *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- Ankersmit, Franklin R. (1996): “Can We Experience the Past?”, dins Torstendahl, Rolf, i Veit-Brause, Irmline (eds.): *History-Making: The Intellectual and Social Formation of a Discipline*, Estocolm, KVHAA.
- Ankersmit, Franklin R. (2005): *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Redwood City, CA.
- Anzieu, Didier (1992) *Beckett*, Paris, Editions Menta.
- Arendt, Hannah: *Hombres en tiempos de oscuridad [Men in dark time*, (1955)]; trad. esp. de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Arikha, Avigdor (2006): “Avigdor Arikha on Beckett and Art”, in James and Elisabeth Knowlson (eds.) (2006), *Beckett Remembering / Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett & Memories of Those Who Knew Him*, London, Bloomsbury, pp. 143-145.
- Attar, S. (2005). Translating the exiled self: Reflections on translation and censorship. *Intercultural Communication Studies*, XIV(4), 131-148.
- Badiou, Alain (2003), *On Beckett*, ed. Alberto Toscano i Nina Power, Manchester, Clinamen Press.
- Bair, Deirdre (1978): *Samuel Beckett: a Biography*, Cape, Londres.
- Baker, Phil Baker (1997), *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*, Basingstoke, Macmillan.
- Barthes, Roland (1987), *El susurro del lenguaje*; [*Le bruissement de la langue* (1984)]; trad. esp. de C. Fernández Medrano: Barcelona, Paidós, 1987.

- Barthes, Roland (1978): «Mucho tiempo he estado acostándome temprano...» (1978), *El susurro del lenguaje*. [Le Bruissement de la langue, *Œuvres complètes*, t. V, París, Seuil, 2003]
- Barthes, Roland: «Proust i els noms», (1967), *El grau zero de l'escriptura i nous assaigs crítics*, trad. cat. de M. Martí i Pol i Jem Cabanes, Barcelona, Edicions 62, 1973.
- Barthes, Roland: (1973) *El grau zero de l'escriptura*; [*Le degré zéro de l'écriture*, (1953)]; trad. cat. de Miquel Martí i Pol i Jem Cabanes, Barcelona, edicions 62, 1973.
- Barthes, Roland: *Ensayos críticos*, (*Essais critiques*, [1964]); trad. esp. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. London & New York: Routledge.
- Beer, A. (1994), "Beckett's bilingualism", dins Pilling, John (ed.) (1994), pp. 210-221.
- Ben-Zvi, Linda (1990), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Ben-Zvi, Linda i Moorjani, Angela (eds.) (2008): *Beckett at 100: Revolving It All*, Oxford, Oxford University Press.
- Ben-Zvi, Linda, i Moorjani, Angela (2008): *Beckett at 100. Revolving It All*, Nova York i Oxford, Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (2006-2015) *Obras / Walter Benjamin* ; edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser ; con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem ; edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (1950): *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, SuhrkampVerlag, Frankfurt del Main.
- Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- Benjamin, Walter (1973): *Discursos interrumpidos*, trad. esp. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter (1984): *Art i literatura*. trad. cat. de Manuel Carbonell, Vic, Eumo, 1984.
- Benjamin, Walter: "Experiencia", dins *Obras II/1*.

- Benjamin, Walter: *Experiencia y pobreza*, en Discursos ininterrumpidos, Madrid, Taurus, 2001.
- Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2002.
- Benjamin, Walter: *Metafísica de la juventud*, dins *Obras II/1*.
- Benjamin, Walter: *Parque Central*, dins *Obras*, I, 2, pp. 261-302, Madrid, Abada, 2008.
- Benjamin, Walter: «Crónica de Berlín», trad. cast. de Teresa Rocha en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996.
- Benjamin, Walter: *Dirección única*, trad. cast. de Juan José del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.
- Benjamin, Walter: *Libro de los Pasajes*, (1982), ed. de Rolf Tiedemann, trad. cast. de Luis Fernández Castañeda, Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo*, trad. cast. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972 (1993).
- Benjamin, Walter: *Sobre el programa de la filosofía venidera*, dins *Obras II/1*, pp.
- Bernal, Olga (1969), *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, París, Gallimard [Existeix traducció en castellà: *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett* (traducció de Francisco Muñiz), Barcelona, Lumen, 1969].
- Bernal, Olga (1969), *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen.
- Bernold, André, *L'Amitié de Beckett*, París, Hermann, 1992.
- Bishop, Tom, & Federman, Raymond (eds.), *Beckett*, Cahiers de l'Herne, París, L'Herne, (1^a, 1976) 1997.
- Blanchot, Maurice (1959), *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005.
- Blanchot, Maurice (1969), *La conversación infinita*, Madrid, Arena, 2008. [L'Entretien infini]
- Blanchot, Maurice (2005): "La experiencia de Proust", dins *El libro por venir*, Madrid, Trotta, pp. 31-45.
- Brater, Enoc (1987): *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Nova York i Oxford, Oxford University Press.
- Brater, Enoch (1987): *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York and Oxford, Oxford University Press.

- Bruck, Jan, "Beckett, Benjamin and the Modern Crisis in Communication", *New German Critique*, n° 26, Critical Theory and Modernity, Spring-Summer, 1982), pp. 159-171.
- Brun, Bernard, "Sur le Proust de Beckett", dins Jean-Michel RABATÉ (Comp.),
 Bryden, Mary (1994), *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama*, Hampshire i Londres, MacMillan.
- Bryden, Mary (1998), *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press.
- Bryden, Mary (2009) "Beckett's Reception in Great Britain", dins NIXON, Mark i FELDMAN, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009, pp. 40-54.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011.
- Butler, L. (1994): "Two darks: A solution to the problem of Beckett's bilingualism", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, 3, pp. 115- 135.
- Büttner, Gottfried, *Samuel Beckett's Novel "Watt"*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984.
- Casullo, Nicolas, Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann: *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Cavecchi, Mariacristina (2009): "Samuel Beckett, Visual Artist", in Guardamagna (2009).
- Charles Juliet (1986): *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana. [UPF]
- Cixous, Hélène, *Le Voisin de zéro: Sam Beckett*, Paris, Galilée, 2007.
- Clément, Bruno Clément (1994), *L'Oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- Clément, Danièle, "Samuel Beckett" (*Terre humaine*, n° 42, juny-jul. 1953) dins DERVAL, André, *Dossier de presse En attendant Godot*, Paris, imec, 2007, pp. 111-119.
- Cockerham, H. (1975): "Bilingual Playwright", dins Worth, pp. 139-159.
- Cohn, R. (1961). Samuel Beckett: Self-Translator, *PMLA*, 76(5), 613-621.

- Cohn, Ruby (1962), *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Cohn, Ruby (1973), *Back to Beckett*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Cohn, Ruby (1980), *Just Play: Samuel Beckett's Theatre*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Cohn, Ruby (2001), *A Beckett Canon*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press.
- Cohn, Ruby (2009): "Notas", dins Beckett, *Disjecta* (2009, en castellà), pp. 181-188.
- Cohn, Ruby (ed.) (1959), Samuel Beckett Issue, *Perspective; a quarterly of literature and the arts*, vol. 11, n° 3, St. Louis, MO, p. [117]-196.
- Compagnon (1989): *Proust entre deux siècles*, París, Ed. du Seuil.
- Compagnon, Antoine (2009): «Proust, mémoire de la littérature», *Proust, la mémoire et la littérature: séminaire 2006-2007 au Collège de France*, París, O. Jacob, 2009; p. 9-45
- Connor, Steve (1989): "Traduttore, traditore: Samuel Beckett's translation of *Mercier et Camier*", *Journal of Beckett Studies*, 11-12, pp. 27-46.
- Connor, Steve (2007): "Repetition and self-translation: *Mercier et Camier*, *First Love*, *The Lost Ones*", dins Connor (ed.), pp. 99-127.
- Connor, Steve (ed.) (2007): *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Aurora, The Davies Group Publishers.
- Connor, Steven (1988), *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford, Basil Blackwell.
- Cronin, Anthony (1996), *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Boston, Da Capo Press [Hi ha traducció en castellà: *Samuel Beckett, el último modernista* (traducció de Miguel Martínez-Lage, La Uña Rota, 2012)
- D'Arcy, Michael (2002), "The Task of the Listener: Beckett, Proust, and Perpetual Translation", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* Vol. 12, Pastiche, Parodies & Other Imitations / Pastiches, Parodies & Autres Imitations (2002), pp. 35-52
- Davis, Robin J. and Butler, Lance St J. (1988): "Make Sense Who May." *Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Gerrards Cross, Colin Smythe.

- De Man, Paul (1979): *Alegorías de la lectura*, [*Allegories of Reading* (1979)], trad. cast. d'Enrique Lynx, Barcelona, Lumen, 1990.
- Degani-Raz, Irit (2008): "The Spear of Telephus in *Krapp's Last Tape*", dins Ben-Zvi (2008), pp. 190-201.
- Degani-Raz, Irit, "Giotto, Proust, Beckett: An Evolutionary Inter-Art Imagistic Thinking" (Tema presentat al SBWG, Barcelona, 2013; Inèdit)
- Deleuze, Gilles: *Proust y los signos*, [*Proust et les signes*, (1964-1970)]; trad. cast. de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1972 (1995).
- Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Derrida, "«This Strange Institution Called Literature»: An Interview with Jacques Derrida", dins ATTRIDGE, Derek (ed.), *Acts of Literature*, Nova York, Routledge, 1992.
- Derval, André, *Dossier de presse En attendant Godot*, Paris, imec, 2007.
- Dobrović, M. (1969). Samuel Beckett. *15 dana*, 7-8, 58.
- Doll, Mary A. (1988): "Walking and Rocking: Ritual Acts in Footfalls and Rockaby", in Davis, pp. 46-55).
- Doll, Mary A. (1989): "The Demeter Myth in Beckett", in *JoBS*, nº 11 & 12, dec.
- Doménech, Ricardo, "Un teatro crepuscular", *Acento Cultural*, 4 febrer, 1959, pp. 61-66.
- Dubatti, Jorge (comp.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Libros de Rojas-Eudeba, Buenos Aires, 1998. CITAT A: PUENTE, Maximiliano I.
- Dubatti, Jorge A. 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge A. (editor): *Comparatística : estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Biblos, cop.1992.
- Dubatti, Jorge A. 2005. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge A. 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

- Dubatti, Jorge A. 2009. El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrología. Burgos, Nidia y Kartun, Mauricio (pról.), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.
- Dubatti, Jorge A. Concepciones de teatro : poéticas teatrales y bases epistemológicas
- Duckworth, Collin (ed.) (1966), *Samuel Beckett: En attendant Godot: Pièce en deux actes*, London, George G. Harrap.
- Esslin, Martin (1961), *The Theatre of the Absurd*, Garden City, NY, Anchor Books [Existeix traducció en castellà: *El teatro del absurdo* (traducció de Manuel Herrero), Barcelona, Seix Barral, 1966]
- Esslin, Martin (1965), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- Federman, R. (1987): "The Writer as Self-translator", dins In Friedman, A. W., *et alia*, pp. 7-16.
- Federman, Raymond i FLETCHER, John, *Samuel Beckett: His Works and His Critics*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1970.
- Federman, Raymond; Fletcher, John, *Samuel Beckett: his works and his critics. An essay in bibliography*, Berkeley and London, University of California Press, 1970.
- Fernández Santos, Ángel, "El teatro escéptico de Samuel Beckett", dins Beckett, Samuel, *La última cinta. Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, 1965, pp.15-37.
- Fernández, José Francisco, "Critical Response to Samuel Beckett in Spain and Portugal", dins NIXON, Mark i FELDMAN, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009, pp. 273-289.
- Fitch, B.T. (1987): "The Relationship between *Compagnie* and *Company*: one work, two texts, two fictive universes", dins Friedman *et alia*, pp. 25-35.
- Fitch, B.T. (1988): *Beckett and Babel. An investigation into the status of the bilingual work*, Toronto, Buffalo & London, University of Toronto Press.
- Fitch, B.T. (1989): "The status of the second version of the Beckettian text: the evidence of *Bing/Ping Manuscript*", *Journal of Beckett Studies*, 11-12, pp. 19-26.

- Fotez M. (1954, July 6th). *Pariška kazališta pred kraj sezone*. *Vjesnik*.
French Literature Series, Vol. XXXVI, pp. 51-69. Amsterdam & New York: Editions Rodopi.
- Friedman, A. W., Rossman, C & Sherzer, D. (eds.) (1987): *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park, Pennsylvania State UP.
- Friedman, A.W., Rossman, C. & Sherzer, D. (Eds.) (1987). *Beckett translating/Translating Beckett*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- GARCÍA Landa, José Ángel (1992), *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, Zaragoza, Prensas universitarias.
- Garforth, Julian (2000), “Critical Reactions to Beckett’s Directorial Work in Berlin”, dins *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 9, pp. 309-27.
- Gessner, N. (1957): *Die Unzulänglichkeit der Sprache: eine Untersuchung über Formzufall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Zurich, Junius Verlag.
- Goga, Yvonne (2007): “Les guides de l’initiation à la rêverie artistique”, dins Houppermans, Sjef, *et al.* (2007), pp. 119-136.
- Gontarski, S. E. (2008): “Recovering Beckett’s Bergsonism”, dins Ben-Zvi (2008), pp. 93-106.
- Gontarski, S. E., “Prólogo”, dins Beckett, *Proust y otros ensayos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, pp. 9-23).
- Gontarski, S. E., (1985), *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- Gontarski, S. E., (ed.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Londres, Faber [Diversos volums des de 1995].
- Gontarski, S.E. (1995): “Editing Beckett”, *Twentieth Century Literature*, 41(2), pp. 190-207.
- Gontarski, Stanley (1977): *Beckett’s Happy Days: A Manuscript Study*, Ohio, Ohio State University Libraries.
- Gordon, Lois (1998), *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, New Haven, CT, i Londres, Yale University Press.
- Graver, L. (2004). Godot in French and English. In L. Graver (Ed.), *Beckett: Waiting for Godot* (pp. 70-78). Cambridge: Cambridge University Press.

- Graver, L. & Federman, R. (1979): Samuel Beckett. The Critical Heritage, Routledge, Londres i Nova York, 1999.
- Graver, Lawrence & Federman, Raymond (eds.), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1979.
- Grün, H. (1954). Iz moderne dramaturgije (Godeau i Godot). *Republika*, 2-3, 259-260.
- Grutman, R. (1998). Auto-translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-21). New York: Routledge.
- Guardamagna, D. i Sebellin, R. (eds.) (2009): *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. "Beckett in Rome", 17-19 April 2008*, Roma, Università degli Studi di Roma.
- Guardamagna, Daniela & Sebellin, Rossana M. (eds.) (2009): *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. "Beckett in Rome" 17-19 April 2008*, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata» - Gius. Laterza & Figgie.
- Hale, Jane (1987): *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*, Indiana, Purdue University Press.
- Halima Tahan, "Beckett: las complicidades productivas", dins Jorge Dubatti (comp.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Libros de Rojas-Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- Harrington, John (1991), *The Irish Beckett*, Syracuse: University of Syracuse Press.
- Harvey, Laurence (1970), *Samuel Beckett: Poet and Critic* (1970), Princeton. N.J., Princeton University Press.
- Harvey, Lawrence, *Samuel Beckett: poet and critic*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1970.
- Held, David (1980): *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*, Berkeley, University of California Press.
- Hesla, David (1971), *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press.
- Hill, Leslie (1990), *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Horkheimer, Max, i Adorno, Theodor W. (1969): *Dialéctica de la Ilustración* (Introducció i traducció al castellà de Juan José Sánchez), Madrid, Trotta, 1994, 2001⁴.

- Houppermans, Sjef, *et al.* (2007): *Marcel Proust Aujourd'hui 5*, Amsterdam-Nova York, Ed. Rodopi.
- Houston, John Porter (1984): "Proust, Gourmont y la herencia simbolista", dins Simon, John K (1984), pp. 57-77.
- Hunkeler, Thomas (1997): *Échos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan.
- Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink.
- Iser, Wolfgang (1976) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich Fink [Hi ha traducció en castellà: *El Acto de leer : teoría del efecto estético* (traducció de J.A. Gimbernat), Madrid, Taurus, 1987].
- Iser, Wolfgang (1989), "The Art of Failure: The Stifled Laugh in Beckett's Theatre" [1981], dins *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (2000), *The Range of Interpretation*, Nova York, Columbia University Press.
- Janvier, Ludovic (1966) *Pour Samuel Beckett*, París, Minuit.
- Janvier, Ludovic (1969): *Beckett par lui-même*, París, Seuil.
- Jarvis, Simon (1988): *Adorno: A Critical Introduction*, New York, Routledge.
- Jay, Martin (2005): *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- Jones, K : (1986) "Schopenhauer and Beckett's Proust", *Études Irlandaises* 11:71-83 (1986)
- Kant, Immanuel (2005): *Prolegómenos a toda metafísica del futuro*, Buenos Aires, Losada.
- Kant, Immanuel (2007): *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Colihue.
- Kennedy, Séan, i Weiss, Katherine (eds.) (2009): *History, Memory, Archive*, Nova York, Palgrave MacMillan.
- Kennedy, Séan, "Introduction", dins "Historicising Beckett / Issues of Performance. Beckett dans la histoire / En jouant Beckett", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 15, 2005, pp. 21-27.
- Kenner, Hugh (1961), *Samuel Beckett: A Critical Study*, Nova York, Grove Press.

- Kenner, Hugh (1973): *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, London, Thames and Hudson.
- Kenner, Hugh, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Nova York, Grove Press, 1961. (PDF)
- Kiberd, Declan (1995), *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Londres, Jonathan Cape.
- Knowlson, James (1972): *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, London, Turret.
- Knowlson, James (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury.
- Knowlson, James (ed.) (1985): *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*, London and Boston, Faber and Faber.
- Knowlson, James (ed.) (1992): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Volume III: "Krapp's Last Tape"*, Londres, Faber and Faber.
- Knowlson, James & Haynes, John (2003): *Images of Beckett*, New York, Cambridge University Press.
- Knowlson, James i PILLING, John (1979), *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett* (1979), Londres, John Calder.
- Knowlson, James i Pilling, John (1980): *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Nova York, Grove Press.
- Košutić, N. (1960). Uz prijevod Beckettova romana "Molloy". *Zadarska revija*, 6, 466-470.
- La Biblia*, Abadía de Monserrat [consulta en línea el 22/08/2014: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/abad/12048621999195962976846/index.htm>].
- Lee, Vera G., "Beckett on Proust", a *Romanic Review*, 69:3, maig 1978, pp. 196-206.
- Llovet, Jordi (ed.) (1996): *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid, Cátedra.
- Lloyd, David Lloyd (1993), *Anomalous States: Iris Writing and the Post-Colonial Movement*, Durham NC, Duke University Press.
- London, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, Modern Humanities Research Association, 1997.

- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Fondo Cultura Económica, 2003
- Lukács, Georg (1985): *La teoría de la novela* (trad. M. Sacristán), Grijalbo, Barcelona.
- Lüscher-Morata, Diane (2006): "El sofriment del desig en les primeres obres de Samuel Beckett", *RHLF*, nº1, pp. 117-131.
- Lyndon, M. (1997): "Stretching the imagination: Samuel Beckett and the frontier of writing", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 30(1/2), pp. 1-15.
- Lyons, Charles R. (1983): *Samuel Beckett*, London, Macmillan Education.
- Mađarević, V. (1958). Beckettov "Svršetak igre". *Teatar*, 6, 62.
- Margarit, Lucas, *Samuel Beckett: las huellas en el vacío*, Ediciones Atuel-La avispa, Buenos Aires, 2003.
- Margarit, Lucas, *Samuel Beckett: las huellas en el vacío*, Ediciones Atuel-La avispa,
- Marissel, André (1963), *Samuel Beckett*, Paris, Editions Universitaires.
- Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Trotta, Madrid, 2006.
- McDonald, Rónán (2006): "Beckett Criticism", dins *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 116-127.
- McDonald, Rónán (2006): *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McGuire, J. (1990). Beckett, the translator, and the metapoem. *World Literature Today*, 64(2), 258-263.
- McMillan, Dougald, i Fehsenfeld, Martha (1988), *Beckett in the Theatre*, Londres i Nova York, John Calder - Riverrun Press.
- McMillan, Dougald, i Fehsenfeld, Martha (1988): *Beckett in the Theatre*, London, Calder.
- McMillan, Dougald, i Fehsenfeld, Martha, *Beckett in the Theatre*, Londres, John Calder, 1988. [INST. TEATRE]
- McMullan, Anna (1993): *Theatre on trial. Samuel Beckett's Later Drama*, New York and London, Routledge.
- Monleón, José, "Cuando Beckett llegó a Madrid. Una noción de realismo", dins *Pausa*, 5, sept. 1990, pp. 70-79.

- Montini, C. (2006). Traduire le bilinguisme: l'exemple de Beckett. *Littérature* 1(141), 101- 114.
- Montini, C. (2007). Le sujet traducteur face à l'oeuvre bilingue de Samuel Beckett: Quelle stratégie? *Dolentiana*, 1. Retrieved May 17, 2010, from <http://www.fti.uab.cat/doletiana/English/Doletiana1-e/Doletiana1e.html>.
- Montini, C. (2009): "Bilinguisme et autotraduction: le decentrement dans l'oeuvre de Samuel Beckett", In-Traduções: Revista do Programa de Pós-Graduações em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, 1. Extret el 17/05/2010 de http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/_edicao-1.php.
- Montini, C. (2009). Bilinguisme et autotraduction: le decentrement dans l'oeuvre de Samuel Beckett. In-Traduções: Revista do Programa de Pós-Graduações em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, 1. Retrieved May 17, 2010, from http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/_edicao-1.php.
- Moorjani, Angela (1982) *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- Murphy, P. J. et alia (1994), *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French and German*, Columbia SC, Camden House.
- Nadeau, Maurice, "Molloy" (*Combat*, 12 abril 1951), dins GRAVER, Lawrence i FEDERMAN, Raymond (eds.), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1979, pp. 55-59.
- Nixon, Mark (2011), *Samuel Beckett's German Diaries, 1936-37*, Londres, Continuum.
- Nixon, Mark i Feldman, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009.
- Nixon, Mark i Van Hulle, Dirk (2010), *Beckett and Germany*, *Journal of Beckett Studies*, 19-2, Edinburgh, Edinburg University Press.
- O'brien, Eoin (1986), *The Beckett Country*, Londres, Faber & Faber.
- O'Hara, J. D. : "Beckett's Schopenhauerian Reading of Proust", dins E.V.D. Luft (ed.), *Schopenhauer, Essays in honor of his 200th Birthday*, Lewistin, 1988, 273-292.
- Opitz, Michael, i Wizisla, Erdmut (2014): *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

- Oppenheim, Lois (1999), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nova York, Garland Publishing, pp. 153-71.
- Oppenheim, Lois (2000): *The Painted Word: Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Oppenheim, Lois (ed.), *Samuel Beckett Studies*, Palgrave Macmillan, Londres, 2004.
- Parramon i Blasco, Jordi (1997): *Diccionari de la mitologia grega i romana*, Barcelona, Edicions 62, Col·lecció El Cangur/Diccionaris, pp. 202-203.
- Pattie, David, "Beckett and bibliography", dins OPPENHEIM, Lois (ed.), *Samuel Beckett Studies*, Palgrave Macmillan, Londres, 2004.
- Pattie, David, *The Complete Guide to Samuel Beckett*, Routledge, Londres, 2000.
- Pérez Navarro, Francisco (1976), *Galería de Moribundos. Introducción a las novelas y al teatro de Samuel Beckett*, Barcelona, Grijalbo.
- Perloff, M. (1987). Une voix pas la mienne: French/English Beckett and French/English Reader. In A.W. Friedman, C. Rossman & D. Sherzer (Eds.), *Beckett Translating/Translating Beckett* (pp. 36-48). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Pilling, John (1976), "Beckett's Proust", *Journal of Beckett Studies*, n° 1, 1976, pp. 8-29.
- Pilling, John (1976), *Samuel Beckett*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Pilling, John (1996) *Beckett Before Godot: The Formative Years 1929-1946*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pilling, John (ed.) (1994): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Porter Abbot, H. (1973), *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*, Oakland, CA, University of California Press.
- Porter Abbot, H. (1996), *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Ithaca, Cornell University Press.
- Pothast, Ulrich (2008): *The Metaphysical Vision. Arthur's Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*, Peter Lang, New York, 2008.

- Pothast, Ulrich, *The Metaphysical Vision. Arthur's Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*, Peter Lang, New York, 2008.
- Prinz, Jessica (1999), "Resonant Images: Beckett and German Expressionism", dins OPPENHEIM, Lois (ed.) *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nova York, Garland Publishing, pp. 153-71.
- Proust, Marcel (1988): *À la recherche du temps perdu* (4 vols.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París.
- Proust, Marcel, *Du côté chez Swann*, dins *À la recherche du temps perdu I*, París, Éditions Gallimard, 1987.
- Proust, Marcel: "Préface du traducteur. Sur la lecture", dins Ruskin, John, *Sésame et les lys: des trésors des rois, des jardins des reines* (3a ed.); traducció, notes i prefaci de Marcel Proust, Mercure de France, París, 1906 (font: Gallica, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Z-6014).
- Proust, Marcel: (1906), "Sur la lecture. Préface du traducteur Ruskin", dins Ruskin, 1906 [Hi ha edició en castellà i català: *Sobre la lectura* (traducció al castellà de Manuel Arranz) València, PreTextos, 1997; *Sobre la lectura* (traducció al català d'Anna Casassas), Barcelona, Quaderns Crema, 1996].
- Proust, Marcel: (1968), *Contre Saint-Beuve*, París, Gallimard, 1979.
- Proust, Marcel: *A la recerca del temps perdut*, (O.C. en 3 vols.), trad. al cat. Jaume Vidal Alcocer, Barcelona, Editorial Columna, 1990.
- Proust, Marcel: *A la recerca del temps perdut. A l'ombra de les noies en flor*, trad. al cat. Valèria Gaillard Francesca Barcelona, Labutxaca, 2013.
- Proust, Marcel: *A la recerca del temps perdut. Pel cantó de Swann*, trad. al cat. Valèria Gaillard Francesca, Barcelona, Labutxaca, 2012.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido* (O.C. en 7 vols.), trad. al cast. Pedro Salinas, José María Quiroga Plá, Consuelo Bergés, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Proust, Marcel: *Lettres à la comtesse de Noailles, 1901-1919*, París, Plon, 1931.
- Proust, Marcel: *Sobre la lectura*, trad. al català d'Anna Casassas, Quaderns Crema, Barcelona, 1996; trad. al castellà de Manuel Arranz, PreTextos, València, 1997.

- Puente, Maximiliano Ignacio de la, “Leer a Beckett desde Benjamin: algunas tensiones y cruces posibles”, *Questión. Revista especializada en Periodismo y*
- Rabaté, Jean-Michel (Comp.) (1984): *Beckett avant Beckett: Essais sur le jeune Beckett: 1930-1945*, P.E.N.S., París.
- Rabinovitz, Rubin (1984): *The Development of Samuel Beckett's Fiction*, Urbana, University of Illinois Press.
- Revista *Cahiers de l'Herne* (1976)
- Revista *Comunicación*, vol. 1, n° 13, Buenos Aires, U. N. La Plata, verano 2007. (<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/319/252>).
- Revista JoBS
- Revista *Palabra sin voz: A propósito de Samuel Beckett*, Las nubes, n°7
- Revista *Perspective; a quarterly of literature and the arts*, vol. 11, n° 3, 1959, St. Louis, MO, [número dedicat a Samuel Beckett (ed. Cohn, Ruby), pp. [117]-196].
- Revista Primer Acto
- Revista SBT/A
- Revista: *Transition*, 16-17, París, 1929, ed. Eugene Nolas.
- Richter, Gerhard (2000): *Walter Benjamin and the corpus of Autobiography*, Wayne State University Press, Detroit, MI.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Rodríguez Gago, Antonia (2006), “Prólogo” a Beckett, *Los días felices* (edició bilingüe d'Antònia Rodríguez Gago), Madrid, Cátedra, 1989, 2006⁵.
- Rodríguez-Gago, Antonia, “Introducción” dins BECKETT, Samuel, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 9-121.
- Rodríguez-Gago, Antonia, (2006), “Beckett en la escena española: teatro y política”, dins *ADE Teatro*, 111, jul-sept., pp. 185-199.
- Rose, Margaret A., (1979) *Parody / Meta-fiction: An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, Londres, Croom-Helm.
- Rozik, Eli (2010), *Generating Theatre Meaning. A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2010.

- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Ruler, Han van, Uhlman, Anthony, Wilson, Martin A. (2006), *Geulincx's Ethics with Samuel Beckett's Notes*, Leiden, Paisos Baixos, Brill.
- Ruskin, John (1906), *Sésame et les lys: des trésors des rois, des jardins des reines* (3e édition), París, Mercure de France.
- Ruskin, John, *Sésame et les lys: des trésors des rois, des jardins des reines* (3a ed.); traducció, notes i prefaci de Marcel Proust, Mercure de France, París, 1906 (font: Gallica, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-Z-6014)
- S. Rosen, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1976.
- Sabljak, T. (1960). O romanu Samuela Becketta. *Republika*, 2-3, 55.
- Sanchis Sinisterra, José, “*Happy Days*, una obra crucial”, dins *Primer acto*, 206, nov-des., 1984, pp. 36-41.
- Sanchis Sinisterra, José, (1990), “Final de trayecto”, dins *El Público*, 76, gen-feb., Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 46-48.
- Sanchis Sinisterra, XXX, *Artes, la revista*, nº 4, Institut del teatre, Barcelona, 2002, pp. 50-56.
- Sanchis Sinisterra, José (2002): “Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora”, dins *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Sastre, Alfonso, “Siete notas sobre *Esperando a Godot*”, dins *Primer acto*, 1, abril 1957, pp. 46-52.
- Schopenhauer, Arthur (1819): *Die Welt als Wille und Vorstellung; dins Sämtliche Werke Band I. und II.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986 [Hem consultat la traducció en castellà de Pilar López de Santa María: *El mundo como voluntad y representación* (2 vols.), Madrid, Trotta, 2003-2004].
- Schopenhauer, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (2 vols.) [*Die Welt als Wille und Vorstellung*; trad., introducció i notes de Pilar López de Santa María], Madrid, Trotta, 2009.

- Shenker, Israel, "Moody Man of Letters: A Portrait of Samuel Beckett, Author of the Puzzling *Waiting for Godot*," *New York Times*, 6 May 1956, Section 2, p. 1.
- Shread, C. (2009). Redefining translation through self-translation: the case of Nancy Huston. In J. Day (Ed.), *Translation in French and Francophone Literature and Film*,
- Simić, N. (1959). Svijet Samuela Becketta. *Literatura*, 12-13, 1065-1072. Vuletić, B. (1969). Čekajući Godota. *Književna smotra*, 1, 34-37.
- Simmel, Georg (1986), "Las grandes urbes y la vida del espíritu", dins *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, pp. 247-261.
- Simon, John K (1984): *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo* [Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism (1972)], trad. Coral Bracho, Mèxic, Fondo de Cultura Econòmica.
- Sindičić Sabljó, Mirna (2011): "Beckett's Bilingualism, Self-Translation And the Translation of his Texts into the Croatian Language", dins *The Journal of Linguistic and Intercultural Education (JoLIE)*, nº 4, Alba Iulia, Romania.
- Sorel, Andrés, "Samuel Beckett en tres miradas", *República de las letras*, 99, nov. 2006, pp. 5-31.
- State, Bert O. (1979): *The Shape of Paradox: an Essay on Waiting for Godot*, Los Angeles, University of California Press.
- Taléns, Jenaro (1979), *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa.
- Todó, Lluís M^a (1987): *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos Editor.
- Todó, Lluís M^a (1996): "Proust", dins Llovet, Jordi (ed.): *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid, Cátedra, pp. 817-824.
- Torstendahl, Rolf, i Veit-Brause, Irmline (eds.): *History-Making: The Intellectual and Social Formation of a Discipline*, Estocolm, KVHAA.
- Uhlman, Anthony (2006): *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, New York, Cambridge University Press.
- Uhlman, Anthony (ed.) (2013): *Samuel Beckett in Context*, Cambridge / Nova York, Cambridge University Press.

- Van Hulle, Dirk, i Nixon, Mark (2013): *Samuel Beckett's Library*, Cambridge / Nova York, Cambridge University Press.
- Varela, Benito (1967), *Renovación de la novela en el siglo xx*, Barcelona, Destino.
- Voigts-Virchow, Eckart, "Shades of Negativity and Self-Reflexivity: The Reception of Beckett in German Literary Studies", dins NIXON, Mark i FELDMAN, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009, pp. 97-107.
- Völker, Klaus (1986), *Beckett in Berlin*, Berlín, Edition Hentrich.
- Webb, Eugene (1970), *Samuel Beckett: A Study of his Novels*, Seattle i Londres, University of Washington Press.
- Webb, Eugene (1972), *The Plays of Samuel Beckett*, Londres, Owen.
- Weber, Thomas (2014): "Experiencia", dins Opitz (2014), pp. 479-525.
- Weller, Shane, "Beckett among the *Philosophes*: The Critical Reception of Samuel Beckett in France", dins NIXON, Mark i FELDMAN, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, Londres, 2009, pp. 24-39.
- Wood, Rupert (1994): "An Endgame of Aesthetics: Beckett as Essayist", dins Pilling, John (ed.) (1994): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-16.
- Worth, K. (ed.) (1975): *Beckett the Shape Changer*, London, Routledge & Kegan Paul.