

Modulaciones del narrador en *More Pricks than Kicks*, de Samuel Beckett



Cecilia E. Lasa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo indaga la tarea artística de reelaboración que *More Pricks than Kicks*, de Samuel Beckett, realiza con las tradiciones narrativas heredadas del realismo del siglo XIX. Esta colección de prosas breves no soslaya categorías como el tiempo, el espacio, la construcción del personaje, la motivación de sus acciones y conductas, y la confección verosímil de la trama, pero las manipula de modo tal que deja en evidencia su naturaleza ficcional y rompe así con el mandato mimético de la estética realista decimonónica. Es la voz que narra la que permite desatar semejantes movimientos sísmicos pero, al hacerlo, también resulta objeto de interpelación. Así, el narrador de los relatos de *More Pricks than Kicks* adquiere un estatuto paradójal.

Palabras clave

prosa breve
tradiciones narrativas
estética realista
narrador
estatuto paradójal

Abstract

This paper explores the artistic appropriation of narrative traditions inherited from 19th-century Realism by Samuel Beckett through *More Pricks than Kicks*. This collection of short prose pieces does not remain oblivious to categories such as time, place, character construction, character's motivation and story crafting in terms of verisimilitude, though it manipulates them in such a way that it evinces their fictional nature and thus disobeys the mimetic mandate of realist aesthetics. It is the narrative voice that makes room for destabilising movements but, in doing so, it places itself under close scrutiny. Consequently, the narrator of *More Pricks than Kicks* reveals its paradoxical status.

Keywords

short prose
narrative traditions
realistic aesthetics
narrator
paradoxical status

Palabras preliminares

Una de las inquietudes constantes en el corpus beckettiano es su relación con las tradiciones literarias heredadas. Según Margarit, es en este punto donde se produce una divergencia respecto de las corrientes vanguardistas poéticas y artísticas en los albores del siglo XX: "Beckett no se sentirá integrante del grupo puesto que su mirada general frente a la literatura dista mucho de la rebelión antitradicionalista

que caracteriza a las vanguardias” (2014, p. 24) Desde esta óptica, su obra no reniega de su pasado literario, sino que lo reconoce y lo reelabora a partir de un gesto de apertura a la experimentación formal con el lenguaje que ha sido pensada en términos de una “estética del fracaso” (Cerrato: 2007, p. 17-26). El propio escritor irlandés la expone en “Tres diálogos con Georges Duthuit”: el arte se concibe como “la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, no hay capacidad para expresar, ni deseo de expresar, todo ello unido a la obligación de expresar” (2009, p. 152). Esta paradoja recae, en la prosa beckettiana temprana, sobre una de las figuras de gran peso de la tradición narrativa decimonónica: el narrador. *More Pricks than Kicks*, colección publicada en 1934 que reúne relatos compuestos entre 1930 y 1933, se apropia de este fuerte dispositivo de la escritura realista, particularmente de la novela, capaz de ordenar la narración, e indaga en sus límites y sus alcances al convocar una voz narrativa en algunos momentos omnisciente y en otros periférica, que fluctúa sin previo aviso entre una tercera y una primera persona. A modo de hipótesis, el presente trabajo avanza en la propuesta de que el narrador de *More Pricks than Kicks* posee un doble estatuto paradójico: por un lado, es el parámetro necesariamente estable para poder desarticular otras categorías de la prosa realista como el tiempo, el espacio y el personaje e interpelar de este modo la narración como forma; por otro lado, debido a esos movimientos sísmicos, es la propia figura del narrador la que resulta objeto de exploración. Para estudiar, entonces, las modulaciones de la voz que narra se abordarán los siguientes ejes: el género de la prosa ficcional breve y su relación con la llamada “short story” y cómo quien narra se vincula con la herencia decimonónica a partir de la apropiación de los vectores de construcción del verosímil –el tiempo, el espacio, el personaje, el argumento y sus temas–. Las citas provistas de *More Pricks than Kicks* pertenecen, en todos los casos, a la traducción de Víctor Pozanco para Lumen, *Belacqua en Dublín*, de 1991.

Al principio fue la forma

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico
de la historia total de un planeta desconocido (Borges: 2005, p. 22).

Entre los problemas suscitados al acercarse a *More Pricks than Kicks* se encuentra su carácter escurridizo en términos genéricos. Responsable de esta indefinición es el protagonista de la serie, Belacqua, homónimo con el laudista del *Purgatorio* de Dante, que ya ha hecho su aparición en la primera novela de Beckett, publicada post-mortem en 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, compuesta en 1932. El personaje que hilvana cada uno de los relatos ha alimentado la hipótesis de que el elenco de textos breves puede pensarse, en su conjunto, como una novela. Indicios formales y temáticos podrían contribuir a esta concepción y plantean el interrogante acerca de cómo leer cada una de las piezas ficcionales, ya sea en clave de una prosa novelada o en clave de una prosa compuesta por unidades independientes de menor extensión.

Uno de los argumentos a favor de concebir *More Pricks than Kicks* como una novela radica en la aparente secuencia que los relatos parecieran dibujar. Así, el primer texto, “Dante and the Lobster”, nos introduce a un personaje lector con dificultades para comprender un pasaje de la *Divina Comedia*: “Era por la mañana y Belacqua estaba atascado en el primero de los *canti* de la luna” (p. 7). Esa dificultad es la que la trama del relato se encarga de solucionar: la mañana conmina al personaje a un desayuno sobre el que la narración se detendrá y el canto será objeto de análisis en su clase de italiano. Por otro lado, la mañana introduce el vector temporal sobre el que avanza la trama. Esta concluye al anochecer con el episodio en torno

a la langosta –anticipada por el título– que ha de cocinar su tía: “Belacqua pasó cerca de casa de su tía (...) y sal[e] la luna” (p. 17). La luna comienza a atravesar distintos niveles de diégesis: se trata de un elemento que liga el objeto de lectura de Belacqua con la acción que desarrolla en el relato y que será testigo, finalmente, de la muerte del protagonista y su entierro en la última pieza de la serie. Balacqua parece trazar un derrotero que se inicia por la mañana y acaba por la noche, tanto en relación con la primera pieza como con la última, que cuenta con la presencia de la esfera lunar. Este satélite adquiere así fuerza simbólica, lo cual conferiría unidad narrativa a *More Pricks than Kicks*, por lo que cada relato podría constituir de este modo un capítulo de la prosa novelada.

El trazado de esta continuidad, no obstante, no es suficiente para catalogar *More Pricks than Kicks* como una novela. En primer lugar, es insoslayable la autonomía relativa de la que gozan los relatos. En segundo lugar, el protagonista no se embarca en un proceso de desarrollo e inserción en su comunidad –los reiterados esfuerzos de hacerlo a través de la instancia del matrimonio están signados por su fracaso–, rasgo prototípico de la novelística, especialmente de los siglos XVIII y XIX ingleses. La forma narrativa condensada parece emerger como alternativa a esta problemática. Pilling, sin embargo, es cauteloso al respecto: “En la jerarquía de formas de Beckett a principio 1930, el poema era lo superior, la novela una necesidad y la obra, una opción extra. No era necesario ni había lugar para que la “short story” entre en la lista” (2011, p. 9; mi traducción). Resulta sospechoso el carácter accesorio que el autor le asigna al drama beckettiano, ya que constituye el medio por el cual Beckett logra desarmar categorías como el cuerpo del actor, el tiempo y el espacio de representación (Margarit: 2003, p. 37). Además, también es refutable la postulación de la ausencia de necesidad o lugar en la producción beckettiana para la “short story”. Es el mismo Beckett quien señala su propiedad necesaria en una carta al poeta y crítico irlandés Thomas MacGreevy, fechada el 13 de mayo de 1933: “Esta escritura es una maldita y horrible tortura (...) Hice dos “short stories” más, de atmósferas embotelladas, *comme ça, sans* convicción, porque uno tiene que hacer algo o perecer en ennui” (Pilling: 2011, p. 10; mi traducción). Pese a la dificultad de la forma, sí hay una necesidad para ella, de índole histórica y estética: lo breve, ausente de valoraciones morales –“sans conviction”– es una forma de resistencia literaria, al menos en la década del 30, frente al desasosiego del mundo entre guerras y de las letras –sobre lo cual la novela decimonónica se explaya–, como lo deja translucir el término “ennui”. Esta modalidad narrativa, que Beckett ha aprendido de una biblioteca compuesta por “short stories” de Joyce, Saki, Chejov, Maupassant, Ronald Firbank (p. 9), provee entonces las coordenadas lúdicas y necesarias para la experimentación con el lenguaje.

No obstante, el propio Beckett entrecomilla el sintagma “short story” y tiñe de dudas las certezas que este género podría proporcionar. Si el elenco de relatos que integra *More Pricks than Kicks* desmantela los pilares que construyen el verosímil realista, el término “story” comienza a mostrarse, sino inexacto, al menos cuestionable. Resulta pertinente, entonces, preguntarse acerca de las posibilidades que ofrece la cualidad “short”. Lo breve permite a Beckett explorar una forma en formación. Este aspecto continuo e imperfecto distancia la “short story” de la prosa breve beckettiana: la forma que propone el escritor, a diferencia del “vasto fragmento” con el que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” parece remitir a las piezas borgeanas, comprimidas y acabadas, es el modo de ficción que intenta dar respuesta a una de las inquietudes modernistas respecto de la narrativa posterior al realismo, “completa con partes ausentes” (Beckett: 2009, p. 151) como se observa en “Tres diálogos...”. *More Pricks than Kicks* postula la prosa breve como la forma que permite la desestabilidad estable, articulada por su naturaleza narrativa en la también paradójica figura del narrador que se construye a lo largo de los relatos.

La pluralidad del singular narrador: formas de desestabilizar el relato

A lo largo de los relatos que integran *More Pricks than Kicks*, el narrador despliega su estatuto paradójico. Toma los pilares fundamentales de la prosa realista decimonónica tales como el espacio, el tiempo y el personaje y comienza una tarea, violenta o sutil según cada pieza, de desestabilización de la propia narración. En virtud de esta desarticulación, se socava la propia función de la voz narrativa, en sí mismo otro de los grandes vectores de apoyo de la estética del realismo. Este doble movimiento instala inquietudes respecto de los modos de narrar y también ofrece protocolos de lectura para aproximarse a estas formas ficcionales breves. Para su estudio, se trazará un recorrido analítico que sigue la secuencia propuesta por la publicación.

En “Dante and the Lobster”, el narrador interpela la categoría del tiempo y su propio estatuto en relación con esta directriz que suele operar como marco del relato. La pieza parece respetar tal convención pues lo primero que se comunica al lector es la temporalidad de los eventos: puede observarse una lectura matutina de Belacqua. Sin embargo, el tiempo, paulatinamente, deja de ser una coordenada sobre la que se apoya la narración para convertirse en un aspecto maleable del que la voz narrativa puede disponer sin mayores problemas. Así, quien narra desestima el carácter fundacional del tiempo: “A las tres menos cuarto tenía que estar en el Instituto; digamos a las tres menos cinco” (p. 13). El narrador, lejos de contemplar esta variable como uno de los vectores que delimita el texto realista en el que la trama ha de desarrollarse, la toma de la tradición heredada para revelar su maleabilidad y, en consecuencia, su estatuto ficcional: para el desarrollo del relato, la precisión en la hora resulta irrelevante. Según Margarit, “el tiempo es un tema que preocupa a Beckett desde sus primeros textos (...) y será uno de los ejes reflexivos de su obra” (2003, p. 55). Luego agrega: “todo (...) está inmerso en un flujo continuo que anula las posibilidades de establecer un certero conocimiento de la duración y de los acontecimientos” (p. 69). “Dante and the Lobster” expone esta imposibilidad al evidenciar su impronta artificial. En una misma línea, se instala otro indicador temporal: “Belacqua pasó cerca de casa de su tía. Llamémoslo invierno, que oscurezca” (p. 17). Aquí, el tiempo se presenta en relación con la subjetividad de quien narra. Sin embargo, el subjetivismo, en vez de anclar la referencia del narrador y solidificar su figura, no hace más que dejar al descubierto el carácter artificial de su estatuto y del vector temporal sobre el que se apoya. La voz narrativa es sensible a la convención que exige una referencia temporal y la deja ingresar en su relato; pero la desobedece al obedecerla: en el momento en que la incluye, la modaliza y la carga de ironía. Se transluce entonces el rasgo paradójico del narrador: es él quien permite desestabilizar el tiempo como uno de los fundamentos del relato realista y, al hacerlo, también revalúa su propio estatuto y la naturaleza de la narración en tanto ambos se desprenden de plano ficcional y no de una serie ajena al relato.

Otro de los aspectos de la narrativa realista que el narrador desarticula y mediante el cual desmantela su propia función es el personaje. Inicialmente, la voz narrativa se presenta como omnisciente ya que está familiarizada con, por ejemplo, un aspecto biográfico de Belacqua, como lo revela su compra de queso: “Caminaba rápidamente, (...) a través del habitual laberinto de callejas y al punto irrumpió en un pequeño establecimiento familiar de comestibles. (...) Casi todos los días, hacia la misma hora, irrumpía desde la calle de la misma manera” (p. 11). Quien narra conoce los hábitos cotidianos de su personaje y su omnisciencia parece confirmarse dado que es capaz, además, de dar cuenta de sus sensaciones: “Belacqua andaba como si tuviese garbanzuelo; tenía los pies hechos polvo y le dolían casi continuamente. Incluso de noche el dolor se apoderaba de él, subiendo desde sus callos y dedos de gancho, por todo el pie” (p. 12). Por último, como todo narrador omnisciente, puede auscultar los pensamientos de Belacqua ya que hacia el final de “Dante and the Lobster”, focaliza en él y su reacción

frente a la langosta que su tía ha de cocinar viva: “Bueno, pensó Belacqua, es una muerte rápida; que Dios nos ayude a todos” (p. 19). El reconocimiento del narrador decimonónico es claro. Beckett no niega esa tradición pero se diferencia de la misma en los usos que hace de ella. Este gesto se visibiliza cuando, luego de revelar el pensamiento de Belacqua, el narrador no duda en contradecirlo: “No lo es” (p. 19). La voz narrativa parece cobrar autonomía y jerarquía por sobre su personaje y al trazar esta disputa obliga al lector a desplazar su mirada hacia quien narra. Semejante reposicionamiento, sin embargo, no es concomitante con la adopción de una identidad certera. Aquí se inscribe nuevamente la impronta paradójica de narrador: la fuerte negación final no solo revela una tensión con el personaje, sino que coloca el foco de atención sobre la figura narrativa, lo cual, lejos de dotarla de una entidad identitaria referencial, no hace más que descubrirla en su carácter de dispositivo narrativo.

Finalmente, “Dante and the Lobster” despliega la doble dimensión del narrador en relación con el objeto narrado. Aquello que la pieza abordará en clave temática se explicita en el propio relato:

Tres obligaciones mayores se imponían. Primero almorzar, luego la langosta, y luego la clase de italiano. Con eso ya estaría bien. Después de la clase de italiano ya no lo veía muy claro. Sin duda, alguien habría dispuesto algún fastidioso programa de estudio desde primera a última hora de la tarde, pero no sabía qué. En cualquier caso, no importaba. Lo que importaba era: uno, almuerzo; dos, la langosta; tres, la clase de italiano. Esto era más que suficiente ocupación (p. 10).

Los procedimientos de la enumeración y de la repetición no resultan caprichosos: la cotidianeidad y hasta su trivialidad se contraponen a la importancia que la adjetivación le asigna a las obligaciones de Belacqua –así concebidas por el parentesco del personaje con el ludista holgazán homónimo de la *Divina Comedia*–. De esta manera, esta prosa breve prima socava aquello que la narración realista, según Averbach, debe erigir como objeto de relato:

El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático existencial y, por otro, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez (1996, p. 463).

La seriedad temática se somete justamente a un constante ataque en *More Pricks than Kicks*, como ya lo anticipa la yuxtaposición entre un tema de gravedad ontológica –la muerte– y la trivialidad cotidiana de una cena. El narrador, aún lejos de la poética beckettiana posterior que se apoya sobre el despojo –incluso del material factible de tornarse literario–, no deja a su narración sin contenido temático, pero aquello que relata no califica como objeto prototípico de la prosa decimonónica.

En el ataque solapado a la forma realista se pone en juego una nueva estética narrativa. El gesto destabilizador se extiende hacia lo formal cuando la manipulación burlesca de las categorías realistas se torna evidente:

Lo primero que tenía que hacer era cerrar la puerta con llave. (...) Luego encendió el fogón y descolgó la plana y cuadrada tostadora, de parrilla de amianto, del clavo del que pendía y la colocó bien centrada sobre la llama. Notó que tenía que reducir la llama. De ninguna manera hay que hacer las tostadas demasiado

aprisa. Para que el pan se tueste como es debido, uniformemente, deben hacerse a fuego lento y regular. De lo contrario, no hace más que chamuscarse por fuera y dejar la miga por dentro, como antes, a medio hacer. Si había algo que detestaba más que nada era dar con los dientes en un emplasto de migas y masa. Y era tan fácil hacerlo bien. Así que, pensó después de haber regulado el paso y ajustado la parrilla, cuando haya terminado de cortar el pan, estará a punto. Luego, la larga holgaza salió de su panera (...). Dos inexorables tajos con el cuchillo de cortar el pan y un par de rebanadas de pan crudo, los principales ingredientes de su comida, quedaron ante él, aguardando su deleite. El muñón de la holgaza volvió a su prisión; las migas, como si no hubiese gorriones en el ancho mundo, fueron febrilmente barridas, y las rebanadas cogidas rápidamente y llevadas a la parrilla. Todos estos preparativos fueron muy rápidos e impersonales (p. 8-9).

La atención microscópica sobre conductas que no necesariamente conducen al desarrollo la trama, la detención narrativa sobre el detalle, la minuciosidad en la descripción de la secuencia que narra el espacio intersticial de la acción, salpicada con focalizaciones sobre el discurrir interno de Belacqua, comienzan a revelar los límites de la narrativa realista decimonónica: ¿cómo narrar lo real? ¿lo real es pasible de narración? ¿hasta dónde avanza y dónde se detiene la narración de lo que se percibe como real? Se trata de inquietudes literarias que la ficción temprana de Beckett deja entrever a partir de la reelaboración de las tradiciones. Se explica así un narrador que dedica todo un extenso párrafo a rituales preliminares que no condicen con los grandes temas a los que se refiere Auerbach.

La forma de la prosa breve no resulta ajena a tales cuestiones puesto que revela una detallada locuacidad para narrar lo mínimo, para reponer, en un intento exagerado de realismo que muestra su propia futilidad, las “partes ausentes” de un todo. Este gesto se eleva al paroxismo cuando el narrador señala que se requiere de “verdadera pericia” (p. 9) para la cocción efectiva de la tostada de su desayuno, o cuando se presenta el caminar por la ciudad como una odisea: “Ahora el gran problema era evitar que lo abordasen” (p. 11). La narración adopta un tono épico para dar cuenta de hechos mínimos e incluso banales, lo cual persigue como objetivo, mediante la ironía resultante, exponer el carácter artificial y no mimético de lo narrado. Al respecto, observa Margarit: “Beckett no nos cuenta historias, los personajes no actúan, solo permanecen en escena como portadores de una palabra ambigua que se extingue con su propio uso” (2003, p. 96-97). El narrador de “Dante and the Lobster”, no ya en el plano dramático sino narrativo, entonces, visibiliza los límites de la estética realista: la relación del lenguaje con lo real.

A su vez, quien narra logra, a partir de estos movimientos desestabilizadores, que aquello que se presenta como trivial deje de serlo: una clase de italiano como objeto de narración no es sino el dispositivo por el que se ponen en escena problemas de traducción, lectura y análisis literarios. Desde esta perspectiva, el problema de Belacqua en las líneas iniciales de la primera pieza breve y, en consecuencia, de *More Pricks than Kicks*, anticipan el problema del narrador: “Estaba tan atrancado que no podía avanzar ni volver atrás” (p. 7). Belacqua está atascado en la letra: el problema es el lenguaje y solo abandonará la lectura para intentar resolverla en su clase de italiano, aunque no lo logrará. El protagonista señala: “Sin embargo, seguía cavilando sobre el enigma y no se daría por vencido hasta comprender, por lo menos, el significado de las palabras” (p. 7). La trayectoria que recorrerá Belacqua a lo largo de los relatos de la narrativa de Beckett se corresponde, entonces, con la búsqueda del sentido. A diferencia de la novela realista, no logrará hallarlo pese a las vicisitudes de la trama, lo cual se inscribe en el trazado de paradójica estética del fracaso beckettiano (Cerrato: 2007, p. 17-26). Belacqua ya ha fracasado en comprender el sentido del texto que lee; la clase de italiano, entonces se presenta como el ámbito para abordar esta problemática, por lo que ese detalle de la vida de Belacqua que el narrador elige constituir en su objeto de narración no resulta tan trivial como aparenta en tanto que allí se pone en juego una teoría del lenguaje:

...recuerdo (...) un soberbio retruécano: “*qui vive la pietà quando è ben morta*”.

Ella no dijo nada.

-¿No es una frase grandiosa?- dijo él con efusión.

Y ella tampoco dijo nada.

-Pero, vamos a ver -dijo como un bobo-, me pregunto cómo podría usted traducir esto.

Siguió de momento sin decir nada y luego murmuró:

- ¿Cree que es absolutamente necesario traducirlo?

Se oyó un alboroto que llegaba desde la entrada. Y luego silencio. Repicaron con los nudillos en la puerta, que se abrió, y allá venía Mlle Glain, la profesora de francés, con su gato en brazos, los ojos fuera de órbitas y presa de la mayor agitación.

-Oh -exclamó entrecortadamente-, perdonen, interrumpo. Pero, ¿qué había en la bolsa? (p. 16).

El juego de palabras al que refiere Belacqua es aquel en relación a la polisemia de “*pietà*”, que remite al término religioso “*piety*” –devoción divina y, en algunos casos, filial– y al de impronta más secular “*pity*” –compasión–. Frente a este juego semántico, frente a la “gran frase”, frente a la pregunta por la traducción, se produce silencio –tanto o más polisémico que la palabra en cuestión–. La respuesta a estas inquietudes no es sino otro interrogante que expone cuán innecesaria es la traducción en tanto actividad meta puesto el sentido yace en el intento de la tarea del traducir: “La incertidumbre que presenta la naturaleza del lenguaje (...) se proyecta (...) a una relación más cotidiana con las palabras” (Margarit: 2003, p. 91). El narrador logra abordar la situación problemática sin agotarla. Su búsqueda no se clausura con una traducción sino con el desvío, nuevamente, hacia lo trivial: el contenido de la bolsa de compras de Belacqua. La voz narrativa ha yuxtapuesto un tema de serio tenor –como el del lenguaje y su traducción– con un tema trivial –el contenido de una bolsa–. Así, revela su doble modalidad de narración: hace ingresar temas de gravedad al relato bajo la condición de desobedecer esta prescriptiva del realismo decimonónico, según Auerbach, al hablar de una futilidad cotidiana.

En la distancia entre el objeto de narración y los modos de abordarla se genera el tono burlón hacia la épica que también se percibe en la segunda pieza breve de la serie, “*Fingal*”, apoyado en esta ocasión sobre los usos que el narrador hace sobre el vector espacial. En esta dirección, Power reseña:

El estudio de “*Fingal*” revela no solo el aprendizaje joyceano de Beckett y un conocimiento detallado de *Finnegans Wake*, pero también una inquietud por Swift y Wilde. Luego de haber ayudado recientemente a Joyce con el texto de *Finnegans Wake* y mientras trabajaba con *Our Exagmination*, Beckett debió verse empujado impulsado a asumir el desafío del material de Finn por sí mismo. Lo hizo en esta historia de una manera creativa, humorística, irlandesa y, sobre todo, anglo-irlandesa. La alusión del título no provenía ni de Joyce ni de la épica de Finn; Beckett acudió a las hazañas de Finn del material ossiánico del desprestigiado y talentoso escocés James McPherson. En las narrativas de McPherson, Finn se convierte en Fingal (...). McPherson conmemora las hazañas de Fingal en una épica breve en verso en seis libros (...). Entonces, Beckett, al elegir el transplantado héroe de

McPherson's, suma otra dimensión al simulacro de la heroica. Está escribiendo la parodia del héroe de una épica seria pero espuria (1981-1982, p. 151; mi traducción).

Belacqua como héroe transplantado, en vez de embarcarse en aventuras que prueben su heroísmo, se aleja del plano de la acción y adopta una actitud contemplativa respecto del paisaje. La épica aquí es objeto de burla no solo por la ausencia de toda acción heroica, sino porque a través de ese gesto se desestabiliza una de las categorías fundacionales del verosímil realista: el espacio. Este movimiento comienza de manera solapada al crear expectativas de lectura que luego no se cumplen:

La última chica con la que salió, antes de que un memorable ataque de risa lo incapacitase para el galanteo durante cierto tiempo, era, por este orden, bonita, ardiente e ingeniosa. Una agradable mañana de primavera la llevó al campo, a la colina de Feltrim. Fueron bordeando la carretera de Dublín a Malahaide y atajaron hacia el este cerca de las frondas del castillo. Pronto avistaron, apenas como un pequeño escondrijo, las ruinas de un molino en lo alto, enmarañados laberintos de aulagas y zarzas salpicando la suave ladera. Era un punto de referencia en muchos kilómetros a la redonda debido a la encumbrada ruina. La colina de los Lobos (p. 20).

El narrador anticipa lo que parece ser una cita amorosa y también siembra las pistas de aquello que la hará imposible: el espacio. En este sentido, no habrá encuentro entre los amantes –Winnie y Belacqua– puesto que entre ellos tendrá lugar un intercambio verbal sobre su entorno. El uso particular del espacio supone una reelaboración de esta coordenada entendida como punto de apoyo para la narración heredada del siglo XIX. Power observa: “La ruta de Winnie y Belacqua puede rastrearse fácilmente, y en ese sentido el relato es geográficamente realista” (1981-1982, p. 153). La descripción geográfica, sumamente detallada, es un préstamo de las convenciones realistas pero que obedece a otro propósito narrativo: lejos de obrar como marco en el que se desarrollará la acción, opera como el factor que la imposibilitará ya que el relato se ceñirá sobre la discusión entre los protagonistas sobre el espacio circundante. El narrador permite el ingreso de una fuerte categoría de la narración realista pero solo para mostrar, como lo ha hecho en “Dante and the Lobster” con el tiempo, su naturaleza maleable en términos narrativos.

Asimismo, la reapropiación de la categoría del espacio por parte del narrador le permite reformular, como en el primer relato, la relación que establece con su personaje. Observa Power en relación con protagonista de “Fingal”:

Los lectores de “Fingal” pueden conjeturar que Belacqua se explaya tanto con Winnie sobre los méritos de la campaña porque no tiene nada más íntimo que decirle. De hecho, podría ser un guía turístico respecto de lo que pasa entre ellos al comienzo de la historia. Es parlanchín, informativo, nada romántico cuando habla sobre los tipos de follaje en el área. Esta postura esconde por un tiempo la incapacidad de Belacqua de encontrar para sí mismo un lugar adecuado en la narrativa. Se imagina que es el Rousseau de su época, y Winnie no tarda en desanimar sus ilusiones. Por debajo de este chachareo se encuentra el asunto más sutil sobre qué uso del pasado puede hacer el presente. No hay para Belacqua un modelo fácil de seguir en el pasado heroico, el siglo XIX, o en la tradición académica. (1981-1982, p. 152; mi traducción).

El espacio ha dejado de contener al personaje y su acción porque se ha tornado objeto de la narración. En este contexto de interpelación a los vectores de la narrativa realista, el personaje como tal también se ve afectado. El narrador de “Fingal” ha construido a un Belacqua que parece perdido porque, precisamente, no sigue el rumbo dictaminado

por el verosímil realista. Por tal razón, la observación de Margarit en relación con el espacio teatral cobra relevancia también respecto del tratamiento del espacio en estas formas breves: “Beckett mantiene una distancia del realismo situando su teatro más allá de la mirada complaciente del espectador quien reconoce como familiar cierto cariz de cada una de las escenas a las que se enfrenta, pero a su vez sabe que el espacio que tiene frente a sí es el de su propia mirada” (2003, p. 54). La categoría en cuestión deja de ser una coordenada pre-existente y pasa a entenderse como efecto de una narración. La voz narrativa incorpora la herencia realista, pero al hacer uso de ella, socava sus fundamentos.

La manipulación del vector espacial tiene su correlato en la relación que el narrador establece con el lector. En este sentido, el llamado de atención de Belacqua hacia Winnie es un llamado de atención de quien narra hacia el lector:

Ella iba contemplando el paisaje; las cumbres de la isla de Lambay, surgiendo de las pardas frondas del castillo; Ireland's Eye, como un tiburón; y los ridículos altozanos que se veían al norte, a lo lejos, ¿qué eran?

- El Naul -dijo Belacqua- ¿Es posible que no sepas lo que es el Naul?

Lo dijo con tono de solterón muy viajado.

-¿Dirías que estuviste en Milano (para que rime con villano) y no viste la *Cena*? ¿Es posible pasar por Chambery y no dar con Mme Warens? ¡Pobre Fingal! ¡Es que me pasmas, Winnie! (p. 19-20).

La reprimenda sobre la ignorancia geográfica de Winnie no deja de resultar irónica ya que Belacqua es responsable de aquello por lo que condena a su amada. Quien narra aquí despliega un protocolo de lectura: mediante la reprimenda, dirige la lectura hacia su propia narrativa y a su estética –como lo revela el comentario parentético sobre la rima–, que adolece de lo mismo por lo que su personaje reta a Winnie. Al respecto, Power sintetiza:

uno de los puntos obligados del área -el castillo Malahide- no aparece o, para ser más exactos, aparece solo implicado, ya que hay dos referencias al bosque del Castillo en la primera página del relato. La ausencia del Castillo es desconcertante y demasiado obvia para atribuirlo a un olvido del autor. (...) El Castillo, que data del siglo XIV, es lo primero que puede verse y admirarse desde la cima de la Colina Feltrim. En “Fingal” se ignoran los encantos pintorescos y románticos del Castillo en primer plano, en toda su magnificencia gris imponente, en lugar del espectáculo de un nuevo hospital psiquiátrico en Portrane a la distancia. La ironía de la omisión es muy evidente en el texto (1981- 1982, p. 153; mi traducción).

La ironía, en tanto procedimiento que dismantela el espacio, da cuenta del modo en que Beckett se vincula con la esfera vital: no deja de reconocerla pero al pasar por alto un punto referencial obligado señala que lo que importa a una narración no es su capacidad mimética, sino la relación que los materiales narrativos establecen al interior del texto. La narrativa de Beckett ilustra lo que Adorno entiende como el “doble carácter del arte”: “la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como refracciones del mismo” (1983, p. 15). Una vez que los materiales han sido extraídos de la serie vital, el hecho artístico se cierra sobre sí mismo y, al hacerlo, renuncia ella. Este repliegue adquiere en “Fingal” un rasgo particular que es el de exponer la elaboración del artificio. Este carácter ficcional es el que el narrador conmina al lector a identificar en la pieza breve, no su propiedad

referencial: como Belacqua, el lector debe encontrar su lugar en una narración cuya voz, en vez de organizarla en términos realistas, experimenta al punto de romper con las expectativas de lecturas.

La tensión entre el narrador y personaje, así como el carácter intrusivo del primero, se visibilizan en una irrupción mayor en “Ding-Dong” y también presenta corolarios respecto de la función del lector. Aquí se produce un quiebre en la continuidad narrativa de *More Pricks than Kicks* que amenaza su estatuto en términos de novela y confirma la autonomía de la forma breve debido al pasaje de un narrador en tercera persona hacia uno en primera. Esta discontinuidad se inscribe en la línea sísmica inaugurada por “Dante and the Lobster” –relato que cierra con un conflicto entre quien narra y el personaje– y “Fingal” –donde la voz narrativa construye un Belacqua desorientado respecto de su función en la narración–. La tercera ficción de la serie hace eco de tal problema ya en las primeras líneas al referirse a Belacqua como “examigo” (p. 32). Esta enemistad puede remitirse al punto de acceso por parte del narrador a las fuentes de lo que narra: “Sé todo esto porque [Belacqua] me lo contó” (p. 37). Se trata de un escucha devenido en narrador que no ha abandonado el gesto de interpelar la información recibida:

Al preguntarle yo cómo cuadraban tales visitas con su ansiedad por no detenerse y su desazón por verse abocado a la inmovilidad, (...) replicó que no tenían por qué cuadrar. “Por supuesto”, dijo, “mi resolución tiene derecho a darse un respiro”. Es lo que yo me figuraba. “O, si lo prefieres”, dijo, “divido la incursión en dos saltos, en lugar de no parar”. “Desde cuándo”, gritó, “va eso a descalificarme a mí, me gustaría saber yo”. Me apresuré a asegurarle que tenía perfecto derecho a obrar a su antojo en lo que, después de todo, era una maniobra de su propia invención y que la incursión, por utilizar sus propias palabras, en nada desmerecía por que la hiciese en cómodas etapas. “¡Cómodas!”, exclamó. “¿Cómodas de qué?”.

Pero, nótese la doble respuesta, como dos agujeros en una madriguera (p. 37).

La voz narrativa marca la inverosímil asimetría de Belacqua en el patrón de su conducta: la inconsistencia señalada da cuenta de un personaje que no se ajusta a los parámetros de construcción decimonónica según la cual el protagonista, si bien atraviesa vicisitudes, se embarca en un proceso de crecimiento que se reviste de coherencia. Belacqua deja translucir en su respuesta que él, como ya ha indicado Power, no es un personaje que pueda ajustarse a esa tradición y que esa tradición es precisamente la que carece de fundamento. La exclamación final de Belacqua ataca, asimismo, la omnisciencia del narrador, quien sin embargo no permanece impasible y opone resistencia a las palabras de su personaje, evidenciando su futilidad. En esta línea, agrega respecto de su protagonista: “Todo esto y mucho más se afanaba en aclarar. Parecía obtener una considerable satisfacción en su fracaso por lograrlo” (38). A través de este juicio, quien narra no solo expone la paradoja que caracteriza *More Pricks than Kicks* y la producción beckettiana signada por la estética del fracaso, sino que también deja al descubierto un modelo de lector para estas narraciones: el narrador ha sido receptor de las narraciones de Belacqua y desconfía de ellas. Su preocupación no apunta tanto al valor de verdad de sus relatos –lo cual lo ingresaría en una lógica narrativa mimética–, sino al carácter verosímil de la mismas: se trata de un valor relativo, que en todo caso se mide al interior de la trama o tramas que teje *More Pricks than Kicks*. A esta luz, el narrador desestabiliza su propio estatuto al presentarse como interlocutor que desconfía de lo que se le relata, y conmina, simultáneamente, a su propio lector a desconfiar de la narración que está a su cargo.

La apelación al lector es patente en “A Wet Night” y en este gesto quien narra también reformula su relación con las tradiciones heredadas. La voz narrativa asume una tercera

persona que se dirige a quienes leen: “Atended, es tiempo de festividades y buena voluntad (42). La navidad a la que se remite, lejos de referir a una exterioridad, traza un vínculo intertextual con el relato final de *Dubliners*, de James Joyce, ya identificado y explorado por la crítica: “Beckett da forma al material de *Dreams* en un relato que paradójicamente refleja la envolvente nieve de “Los muertos”, de Joyce” (Cohn: 2008, p. 47; mi traducción). A la luz del objeto de estudio de este trabajo, se extraerán fragmentos de cada relato para su comparación en virtud de cómo los narradores se presentan.

En “The Dead”, la referencia a una exterioridad no es sino una excusa para la producción artística. Así concluye el relato que cierra la serie sobre los dublínenses:

Leves toques en el vidrio lo hicieron volverse hacia la ventana. De nuevo nevaba. Soñoliento, vio cómo los copos, de plata y de sombras, caían oblicuos hacia las luces. Había llegado la hora de variar su rumbo al Poniente. Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda. Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía así en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto, reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duerme-vela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos (1991, p. 152).

El narrador de Joyce yuxtapone la descripción detallada del movimiento de la nieve con su focalización en Gabriel, el protagonista del cuento. De este modo, traza un paralelismo entre esa nieve y los pensamientos del personaje, ya que ambos se desplazan de modo oblicuo. La voz narrativa hace de un hecho generalizado –un fenómeno meteorológico que afecta a toda Irlanda– un hecho estético.

En “A Wet Night”, por su parte, esa yuxtaposición no es posible debido al estado de ebriedad de Belacqua. Si hasta este momento el narrador se ha peleado con su personaje, que opone resistencia a su omnisciencia, la embriaguez torna aún más difícil el acceso a un estado de conciencia. En esta pieza quien narra se ve superado por sus personajes: renuncia a saber el nombre de uno de ellos –un estudiante– o pide disculpas porque otros hablan en francés, una lengua otra en relación con la que se emplea para narrar. Finalmente, claudica en cualquier intento de acceder a Belacqua y focalizar en él; solo se limita a describir el paisaje: “la lluvia caía con imperturbable uniformidad. Caía sobre la bahía, el litoral, las montañas y los llanos, y sobre todo en el Central Bog caía con uniformidad casi desolada” (p. 75). A diferencia del relato de Joyce, el narrador beckettiano no observa en la escena de lluvia potencial estético. Aquí, la renuncia a lo referencial es aún mayor: no puede trazarse paralelismos con los personajes puesto que estos resultan evasivos para el propio narrador y lo que queda –la exterioridad provista por la lluvia– carece de valor artístico en sí mismo. La imposibilidad de controlar a sus personajes, la dificultad de acceder a su interioridad y la incapacidad de obrar como los narradores de otras escrituras –como las de Joyce– socavan el estatuto la voz narrativa omnisciente y evidencian sus modulaciones en *More Pricks than Kicks*. A modo de receta, quien narra parece incorporar en su relato los elementos que dan forma a su condición, pero al hacerlo, su propia función se desestabiliza ya que propone otros modos de apropiación por los cuales se revela el artificio.

En “Love and Lethe”, la voz narrativa visibiliza nuevamente las vicisitudes en relación con su estatuto como tal. Cohn adhiere: “el narrador queda laboriosamente en evidencia” (2008, p. 52; mi traducción). Los primeros párrafos del relato introducen a la familia Tough y refieren al encuentro que Belacqua mantendrá con la hija de los Tough, Ruby. Luego de haber provisto esta información, quien narra detiene la narración y confiesa:

“De Belacqua sabemos algo, pero Ruby Tough es una extraña en estas páginas. Con la ansiedad de que quienes lean esta increíble aventura no la desdeñen por ininteligible, aprovecharemos el guiño, en tanto llega Belacqua (...) para extendernos un poco sobre esta última” (p. 78-79). Mediante esta intervención, se socavan los argumentos para pensar *More Pricks than Kicks* como una novela ya que se expone la discontinuidad narrativa que implica introducir un personaje *in media res*. Se trata de un narrador que está familiarizado con las convenciones narrativas realistas y es sensible al hecho de no haberlas acatado. Cuando se dispone a hacerlo, su gesto resulta irónico ya que, por ejemplo, informa que Ruby “llevaba mucho tiempo padeciendo un trastorno incurable y que no menos de quince médicos le habían asegurado categóricamente -diez de ellos ateos- pronunciándose con total independencia, que no podría pensar en que su vida se prolongase mucho más tiempo” (p. 79). No obstante, nunca completa la información puesto que el lector nunca sabe cuál es ese “trastorno incurable”. El narrador esboza aquí otra forma de manipular la categoría de tiempo: ofrece una reseña biográfica de Ruby porque aprovecha la espera de Belacqua, no porque sea una necesidad narrativa. De esta manera, desestabiliza uno de los vectores sobre los que se apoya la construcción del personaje realista: la motivación causal. El lector supone que la ulterior decisión de Ruby por suicidarse responde a su estado de salud, pero se trata de una hipótesis que nunca termina de afirmarse porque no se ofrece mayor información para hacerlo. Como en piezas anteriores, el narrador de “Love and Lethe” incorpora coordenadas y elementos de la prosa realista solo para desarticularlos.

A causa de tal desmantelamiento, la misma figura del narrador es objeto de cuestionamiento. De hecho, la propia voz narrativa es sensible a sus irregularidades, desde una perspectiva realista: “Respecto de cómo llegó a esta determinación de destruirse, no sabríamos desvelarlo. El procedimiento más sencillo, cuando los motivos de toda proeza resultan subliminales hasta el punto de desafiar a la expresión, es invocar la proeza *ex nihilo*, y listo. Nos permitiremos proseguir en este tenor” (p. 80). Quien narra, mediante esta reflexión metaliteraria, hace público su “procedimiento” *ex nihilo*, que no solo condice con la estética del fracaso (Cerrato: 2007, pp. 17-26), sino que desplaza la mirada hacia un origen del relato que no resulta ajeno a él. En esta línea, se inscribe el suicidio, que no es más que un medio para la apreciación estética: “Lo primero que tenía que hacer, naturalmente, al llegar a la cima era contemplar la vista, con especial referencia a Dun Laoghaire, perfectamente recortada entre Three Rock y Kilmashogue, los largos brazos del puerto como una súplica al mar azul” (p. 85). Si el objetivo es quitarse la vida, la contemplación del paisaje resulta accesoria; en “Love and Tethe” es, no obstante, imperativa ya que la trama resulta subsidiaria de un acto de contemplación estética. Por último, la concatenación de eventos narrativos no parece obedecer a un criterio de ordenación racional, sino que se libra a un ordenamiento azaroso: la acción buscada se demora y finalmente se interrumpe porque el revólver que llevan para ejecutar el suicidio se dispara. Frente a esto, Belacqua le adscribe al “dedo de Dios” (p. 89) la responsabilidad de lo sucedido. La voz narrativa vuelve a interpelar a su personaje: “¿Quién juzgará su conducta en tal brete? ¿Se condenará como totalmente despreciable? (...) ¿Fue taco, concupiscencia, canguelo, un accidente o qué? Referiremos los hechos. No pretendemos determinar su significado” (p. 89). El narrador reconoce los límites de su propia omnisciencia y de la imposibilidad de explicar lo sucedido y decide retirarse “en voz baja” cuando “los jóvenes se unieron en inevitables nupcias” (p. 89), no sin antes expedirse: “[Belacqua] consiguió lo que se propuso hacer; car, en palabras de uno que sabe de todo esto un rato largo, l'Amour et la Mort -caesura- n'est q'une mesme chose” (p. 89). A partir de forma de relatar que parece no obedecer a una racionalidad narrativa, quien narra logra el doble y paradójico efecto de desarticularse pero, a la vez, llamar la atención sobre sí y su artificio.

Otra de las formas controversiales mediante las que el narrador irrumpes es al conducir hasta el paroxismo la atención sobre la trama, mostrando cuán inverosímil puede resultar cumplir con el verosímil realista, tal como queda demostrado en “Walking out”.

Coherente con su título, el relato describe a un Belacqua que sale a dar un paseo –“to walk out”– con su perra. En esa salida, se encuentra con su prometida Lucy, a quien decide librar a su suerte, y seguir con su caminata –acción a la que también se refiere en inglés con el sintagma “to walk out”–. Quien narra parece exigirse tal coherencia en su relato que le dedica una brevísima oración a un suceso que, desde la óptica realista, merecería mayor desarrollo: “Lucy, sin embargo, no fue tan afortunada [como la yegua que montaba, que muere luego de una embestida de un Daimler], porque se quedó lisiada de por vida y su belleza horrorosamente desfigurada” (p. 98-99). De este modo, el narrador, al salir a dar un paseo también abandona a Lucy: *he walks out on her*. La burla a la construcción realista de la trama resulta evidente: la mayor expansión narrativa que un suceso amerita no se logra justamente porque se es consecuente con la trama narrada que inicia el relato, prefigurada en el título. El narrador camina –*walks*– por el sendero de las tradiciones heredadas pero exacerbando el gesto, de modo que termina por abandonarlas –*walks out*–.

La presencia fuerte de un narrador se afirma en “What a Misfortune” puesto que su omnisciencia le permite focalizar en varios personajes, esta vez en ocasión de la boda de Belacqua con Thelma Bogggs luego de la muerte de Lucy, de la que el lector se notifica en este relato. Se trata de una voz narrativa que despliega una amplia capacidad explicativa, por lo que Cohn lo piensa en los siguientes términos: “Una sola nota al pie adorna “What a misfortune”, y remite al lector hacia la compasión limitada de Belacqua en “Walking out”. Sin embargo, el narrador mismo a veces funciona como una nota al pie” (2008, p. 53; mi traducción). A medida que la narración avanza, quien narra no deja de comentar aquello que narra y opera en este sentido como una nota al pie. Por ejemplo, cuando debe dar cuenta de la relación entre su protagonista y Thelma, hace una breve aparición entre guiones: “–divino frenesí, entiéndase, nada de nuestras bajas pasiones–” (p. 104). El narrador conmina al lector a comprender los términos en que se desarrolla aquello que relata. También se explica a sí mismo y a su propia narración: “Al decir una acomodada joven queremos decir que su prometedor colchón, a juzgar por el talante de su padre en general y, especialmente, por su respiración después de cantar, era, por así decirlo, nuevo de trinca” (p. 104). En otras ocasiones, participa a personajes de otros relatos de *More Pricks than Kicks* en la trama de “What a Misfortune” y se lo recuerda al lector: “Alba Perdue, como se recordará, es la presencia de la Humidísima Noche” (p. 114). Además, su omnisciencia le permite adelantar eventos de los que la trama no se ocupará –como la muerte del padre de Thelma– y focalizar en los diversos personajes a los que la boda convoca. Estas instancias parecen confirmar la hipótesis de Cohn, la cual no deja de invitar a pensar en términos de una paradoja: la nota al pie es una escritura marginal y suele pensarse como un procedimiento ancilar respecto del texto del que se desprende; cuando se la propone como un procedimiento del narrador por medio del cual impregna la narración de su voz, su estatuto periférico y subsidiario adopta la impronta de una voz omnisciente.

Este narrador, que hasta aquí ha desplegado su omnisciencia, se abandona a una escritura de índole lúdica en “The Smeraldina’s Billet Doux”. En este relato, la voz narrativa es la de una primera persona, la Smeraldina, cuya lengua materna es el alemán. Este desplazamiento identitario le permite romper la concordancia en género y número, yuxtaponer sintagmas y términos pertenecientes a diferentes idiomas, alterar la morfología, desobedecer reglas de ortografía y puntuación, entre otros errores. Estas desobediencias lingüísticas resultan, no obstante, sumamente verosímiles dado que la narradora habla una lengua diferente al inglés. Sin embargo, cuando parece haber encontrado una razón para sostener el verosímil, este se quiebra en la burla al género epistolar anclada en el despojo de uno de los vectores realista por excelencia: no hay referencia temporal. Los lectores pueden sospechar de que se trata de una carta a medida que avanzan en la narración y lo confirman al encontrarse con la posdata que cierra el relato. Esta irreverencia se inscribe también en un nivel genérico puesto que la

escritura epistolar ha sido uno de los fundamentos de la novela realista, especialmente en Inglaterra. El doble estatuto del narrador queda en evidencia: crea una situación verosímil para desarticular la transparencia del lenguaje sobre la que dice apoyarse la narrativa realista y, una vez focalizada la atención lectora sobre este juego, desmantela nuevamente la categoría temporal y el género prototípico de tal narrativa.

Por su parte, “Yellow” le da la oportunidad a quien narra de matar a su personaje solo para promover una reflexión sobre las funciones narrativas. La pieza trata sobre la muerte de Belacqua a causa de lo que podría pensarse como un caso de mala praxis. Hacia el final del relato, el narrador sintetiza: “¡Cristo que sí había muerto! Sencillamente, olvidaron auscultarle” (p. 158). Justamente, el narrador ofrece aquí una pista respecto de cómo ha de concebirse a sí mismo: como aquel que ausculta los pensamientos de sus personajes. De hecho, el lector puede acceder a lo que experimenta Belacqua bajo los efectos de la anestesia, como la visita de “un ángel del Señor” (p. 155). Sobre el comportamiento de este narrador, señala Cohn:

De modo más consistente que en cualquier otro relato desde “Ding Dong”, seguimos los pensamientos de Belacqua, sin intrusión del narrador. Aún así, Beckett no puede renunciar a él completamente. Al comienzo de la historia, el narrador señala irónicamente: “Pobre Belacqua, con ese tedioso latazo de mañana que parece tener, preparándose para la refriega de esa manera. Pero más tarde lo superará, más tarde tendrá un buen momento, cuando los médicos le prorroguen el contrato de apatía” (162). Este narrador no es omnisciente sobre el destino de Belacqua, pero puede saltar dentro de la mente de una enfermera que engatusa a sus pacientes para vendarlos (mi traducción, a excepción del fragmento correspondiente al relato) (2008, p. 55; mi traducción, a excepción del fragmento correspondiente al relato).

Dadas las diferentes modulaciones de este narrador –de tercera a primera persona, primeras personas que no coinciden, con conductas omniscientes pero también con perspectivas limitadas–, puede afirmarse que la problemática que plantea la prosa breve no es meramente la de auscultar a los personajes, sino la de auscultar la propia narración: es el propio arte de narrar lo que se pone bajo observación. La paradoja de quien narra queda en evidencia: toma de la tradición realista ese narrador fuerte, con poder de auscultar, solo que esa capacidad no se dirige a sus protagonistas, sino a sí mismo y su locuacidad narrativa.

Finalmente, “Draffs” narra justamente los desechos, aquello que queda luego de la muerte del protagonista. Nuevamente, rompiendo la contigüidad realista en la concatenación de eventos, el narrador sorprende al lector al informar brevemente lo que ha ocurrido con las mujeres de Belacqua:

Esta Mrs Shuah (...) no suena a mucho a aquella Thelma, bboggs de soltera, ni tampoco lo es. Thelma, de soltera bboggs, falleció de crepúsculo y luna de miel en aquella ocasión en Connemara. Ello, poco después de que de pronto todas pareciesen haber muerto -Lucy, por supuesto, hacía mucho-; Ruby en su momento, Winnie para el decoro, y Alba Perdue en cuanto a lo que se refiere verla por casa. Belacqua miró en derredor y la Smeraldina fue la única vela a la vista (...), ella es y no otra la Mrs Shuah (159-160).

La muerte del protagonista no detiene, sin embargo, al narrador ya que es capaz de dar cuenta de los arreglos para el entierro a cargo de la Smeraldina, su posterior relación con Hairy Quin, el incendio de la casa de Belacqua en manos del jardinero luego de haber violado a Mary Ann, la empleada, entre otros aspectos. Cohn insiste, respecto de este relato, en que la voz narrativa vuelve a funcionar como nota al pie:

Al describir la actitud relajada de la Smeraldina hacia un Belacqua ya muerto, el narrador funciona como una nota al pie: “Belacqua se le había desprendido como se le desprendió a él la verónica que se le regaló en “Qué desgracia”” (184). Sin embargo, las dos notas al pie propiamente dichas son particularmente poco instructivas. La primera compara la reacción “menos clandestin[a]” la Smeraldina frente a la muerte de Belacqua con la “bella menzogna” de un poeta sin nombre. La segunda objeta la opinión de Smeraldina de que ella gratificaría a Belacqua al estar con Hairy, tal como él gratificó a Lucy con ella: “Una falsa analogía de lo más sucio”. Cuando solo quedan las notas para defender a los muertos, no hay dudas que Hairy se ha olvidado de la inscripción sobre la tumba que Belacqua había apoyado (2008, p. 56; mi traducción, a excepción del fragmento correspondiente al relato).

La narración se erige por encima del personaje que narra, y aquí yace la gran diferencia con la novela realista. Tal gesto se exagera en el desenlace del relato: la prosa breve termina de una manera sumamente inverosímil al presentar a un sepulturero preguntándose acerca del carácter romántico o clásico de la escena que atestigua (p. 190-191). Se expone aquí que el narrador hará uso de cualquier procedimiento que le permita seguir relatando y darle forma a inquietudes estéticas. El narrador ha reducido al espacio de la nota al pie a una de las categorías favoritas de la novela realista –el personaje– y por encima de él ha colocado la narración en sí misma.

Reflexiones finales

El trabajo realizado ha articulado la relación entre la prosa ficcional breve de Beckett y las tradiciones narrativas heredadas del siglo XIX en torno a la paradoja. Es el narrador de *More Pricks than Kicks* la figura sobre la que se ciñe el carácter paradójico de esas piezas breves beckettianas: quien narra no desconoce las convenciones narrativas realistas pero se apropia de ellas desestabilizándolas. Así, por ejemplo, el tiempo y el espacio dejan de operar como las coordenadas que contienen el relato para constituirse en objeto de narración. De esta manera, estas categorías solo permiten narrar en la medida en que se reconoce que ellas también son narradas, por lo que el artificio queda al descubierto. En una misma línea, el personaje como dispositivo predilecto de la narrativa decimonónica también es objeto de interpelación: los relatos de *More Pricks than Kicks* muestran una relación conflictiva entre el narrador y su protagonista. Entre ellos tiene lugar una lógica de la negatividad, ya presente en el contundente final del primer relato que impregna los subsiguientes vínculos que quien narra establece con Belacqua. Esta lógica se evidencia en la última pieza, donde la narración avanza por encima, literalmente, de su protagonista: la narración prescinde de Belacqua hasta tal punto que no solo lo aniquila en el plano argumental, sino también formal, puesto que queda reducido a la nota al pie.

El narrador, como dispositivo realista, también resulta interpelado, y aquí se inscribe un segundo momento de la paradoja. Al socavar las categorías narrativas espaciotemporales y la figura del personaje, la narración admite otra forma por la cual el narrador también se encuentra alterado en sus funciones. Si bien no abandona su omnisciencia, esta se ve por momentos desestabilizada y quien narra se halla en ocasiones superado por sus personajes. Se trata de un narrador sensible a su naturaleza artificial, por lo que es consciente de su estrecha relación con aquello que se narra y con cómo se narra, por lo que su permanencia depende de la continuidad narrativa. En este punto emerge la paradoja: tal continuidad se asienta sobre la discontinuidad respecto de las formas heredadas, de modo tal que siempre se garantiza la experimentación narrativa. El narrador, al exponer la caducidad de las convenciones que lo construyen, genera a su vez el espacio para su desarrollo: el de la experimentación formal.

Finalmente, la forma breve resulta interpelada a partir de las modulaciones del narrador y es a su vez condición de posibilidad de ellas. La perfección –en su sentido etimológico de completud– atribuida, desde Saki hasta Borges, a la “short story”, no logra sino evidenciar su carácter imperfecto: la voz narrativa hace un uso exhaustivo de las categorías que integran al relato, al punto del paroxismo, y en ese empleo de las tradiciones realistas crea una nueva estética. Se trata de la estética de lo breve e incompleto, motor para garantizar la narración.

Bibliografía

- » Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Orbis.
- » Auervach, E. (1996). “La media parda”. En *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica; pp. 493-521.
- » Beckett, S. (1991). *Belacqua en Dublín*. Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona, Lumen.
- » Beckett, S. (2009). “Tres diálogos”. En Cohn, R. (editora). *Disjecta. Escritos Misceláneos y un fragmento dramático*. Traducción de Alicia Martínez Yuste. Madrid: Editorial Arena.
- » Borges, J. L. (2005). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- » Cerrato, L. (2007). *Beckett. El primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.
- » Cohn, R. (1996). *A Beckett Canon*. Michigan: The University of Michigan Press
- » Joyce, J. (1991). *Dublineses*. Traducción de Guillermo Cabrera-Infante. Madrid: Alianza.
- » Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel-La avispa.
- » Margarit, L. (2014). “Samuel Beckett y las vanguardias”, en *Paso de gato*. Año 13, N° 54, 24-26.
- » Pilling, J. (2011). *Samuel Beckett's More Pricks than Kicks. In a Strait of Two Wills*. Londres y Nueva York: Continuum.
- » Power, M. “Samuel Beckett's Fingal and the Irish Tradition”, en (1981-1982) *Journal of Modern Literature*, Vol. 9, No. 1, 151-156.

