

Allò còmic a *En attendant Godot* i *Waiting for Godot* com a infracció de les màximes de Grice



Mariona Ibáñez Balletbó

NIA: 2100146085

Director: Carles Besa Camprubí

Universitat Pompeu Fabra, curs acadèmic 2015-2016

Facultat d'Humanitats

Resum

El present treball és una anàlisi de l'efecte còmic a *En attendant Godot* i *Waiting for Godot*, entès com a infracció de la teoria pragmàtica de Grice. Essencialment, defenso que la comicitat sorgeix de la transgressió dels principis de la conversa, i el meu propòsit és l'estudi d'aquest procediment còmic en les dues versions de la mateixa obra. La perspectiva pragmàtica és molt útil per a l'anàlisi literària i, en concret, *Godot* és una experiència literària insòlita. En efecte, les converses dels seus personatges són irrespectuoses amb els principis de Grice, motiu pel qual generen una sensació d'absurditat estretament relacionada amb l'efecte còmic. És sabut que les versions francesa i anglesa de *Godot* són dues obres independents, amb diferències provocades pel fet que Beckett mateix es va ocupar de la traducció de l'obra. Per aquest motiu, resulta indispensable tenir en compte les dues versions de l'obra per analitzar amb èxit la violació de la comunicació pragmàtica.

Paraules clau: Beckett, Grice, transgressió, Principi de Cooperació, comicitat, absurd, auto-traducció

Abstract

This work is an analysis of the humorous effect in *En attendant Godot* and *Waiting for Godot*, as an infringement of the pragmatic theory of Grice. Essentially, I defend that the humorousness emerges from the violation of the conversational principles, and the main purpose of the work is to study this comical technique focused on the two versions of the same play. The pragmatic perspective is really useful for the literary analysis, and more precisely, I think *Godot* is an extraordinary literary experience. Indeed, the conversations of the characters are disrespectful with Grice principles, and that is the reason why a sensation of absurdity is generated, which is related to the humorous effect. It is known that both French and English versions of *Godot* are independent plays, with differences which are caused of the fact that Beckett himself was the translator of the play. For this reason, the contemplation of the two versions of the play is necessary to analyze the violation of the pragmatic communication with success.

Keywords: Beckett, Grice, violation, Cooperative Principle, humorousness, absurd, auto-translation

Sumari

Agraïments	4
1. Introducció	4
2. Marc teoricometodològic	8
3. Estat de la qüestió	14
4. Anàlisi d'allò còmic a <i>En attendant Godot</i> i <i>Waiting for Godot</i>	18
4.1 Preàmbul	18
4.2 Anàlisi	22
4.2.1 Transgressió de la màxima de Pertinença	22
4.2.2 Transgressió de la màxima de Quantitat	33
4.2.3 Transgressió de la màxima de Manera	39
5. Conclusions	48
6. Bibliografia	53
6.1 Bibliografia primària	53
6.2 Bibliografia secundària	53

Agraïments

Agraeixo als companys i professors el suport que m'han donat durant tots aquests anys a la Facultat d'Humanitats. Gràcies especialment al professor i director d'aquest treball, Carles Besa, per la seva generosa dedicació i tots els seus consells, que han estat essencials per a mi. Estic molt agraïda també als meus pares i a la meva germana per la seva confiança incondicional. Gràcies al Xavier per l'edició d'*En attendant Godot*, que ha estat una eina imprescindible. Finalment, agraeixo a l'Ignasi tota l'ajuda que m'ha brindat durant aquest procés.

1. Introducció

El present treball sorgeix de les ganes d'endinsar-me en la matèria teatral i, més específicament, com a resposta a la detecció d'una qüestió literària interessant — l'efecte còmic— oberta a possibles exploracions. En efecte, la realització d'aquest estudi respon a un procés d'investigació més ampli, però que essencialment puc resumir en les motivacions següents, una de personal i l'altra acadèmica.

Primer de tot, he treballat en el camp del teatre de manera no professional durant l'etapa universitària, cosa que m'ha reportat beneficis en molts aspectes. A més, aquesta experiència ha sigut font de diverses reflexions personals que han acabat d'arrodonir el meu gust pel teatre. Per això he volgut centrar aquesta investigació en l'àmbit del teatre, i, en concret, de la comèdia.

Justament, crec que s'han fet molts estudis sobre la tragèdia i el drama, que han desplaçat la comèdia del debat acadèmic. No obstant, defenso que la comèdia és un gènere interessant perquè respon a les inquietuds humanes d'una manera contradictòria i absurda, que sovint provoca el riure. En aquest sentit, la comèdia ofereix una perspectiva del món singular marcada per la ironia o bé per la crítica. Certament, per la seva voluntat crítica, la comèdia té una capacitat de judici no només sobre les manifestacions humanes, sinó també sobre el seu propi art.

En especial, de la comèdia m'interessa la seva essència: la comicitat. Es tracta d'un fenomen lúdic que plasma l'aspecte més ridícul i risible de les realitats quotidianes. Sota aquest efecte, una obra juga de forma amable amb les convencions i els valors socials, ridiculitza situacions ordinàries, amenaça l'ordre social, i novament el

reintegra. En suma, el to burlesc de la comèdia esvaeix l'estadi de normalitat —que és pressuposat socialment— per mitjà de contradiccions i desequilibris.

Per tot això, em sembla interessant posar l'efecte còmic al centre del debat lingüístic i literari actual. Ara bé, crec que l'estudi d'allò còmic en general podria convertir-se en una proposta dispersa, mancada de profunditat. De fet, la comicitat és un tema amb moltes dimensions —no només circumscrit al gènere de la comèdia—, que podria abordar des d'un ventall de perspectives molt ampli. En conseqüència, penso que és important acotar l'instrument de treball a un sol procediment còmic, que pugui aplicar amb èxit a un corpus d'estudi concret.

Així doncs, limito aquest treball a l'estudi d'allò còmic com a infracció de les màximes de Grice. A partir d'aquí, vull plantejar qüestions sobre l'efecte còmic com a infracció d'aquestes màximes a les dues versions de l'obra de Beckett: *En attendant Godot* (Les Éditions de Minuit: 1952) i *Waiting for Godot* (Faber & Faber: 1965). En altres paraules, la teoria que defenso és que la transgressió dels principis de la conversa de Grice és sovint la causa de la comicitat, i el meu propòsit és aplicar aquesta teoria a l'estudi de l'obra de Beckett.

Al meu entendre, aquest plantejament presenta tres grans avantatges. Primer, es tracta d'un treball intens sobre un mateix aspecte —el còmic com a infracció de les màximes de Grice. Segon, l'anàlisi de la comicitat de l'obra de Beckett pot donar molt de joc: m'ha semblat que les converses de *Godot* posen en qüestió, amb un humor peculiar, algunes de les màximes de Grice; bàsicament, Beckett té una manera especial de fer riure, perquè és capaç de desproveir la conversa del torrent verbal infèril que caracteritza moltes converses quotidianes, i, en lloc d'això, les abasteix d'una comicitat absurda, però igualment realista. Tercer, em sembla original aplicar aquesta anàlisi a les versions francesa i anglesa de *Godot*, atès que les dues obres difereixen notablement. Des de l'àmbit de l'auto-traducció s'ha posat de relleu que quan el traductor de l'obra és el mateix autor, el que produeix en realitat són dues obres diferents. En definitiva, l'adopció d'aquesta perspectiva em permet una anàlisi molt més rica perquè planteja preguntes al voltant dels resultats de l'operació d'auto-traducció.

Penso que és necessària la revisió de l'estat de la qüestió sobre Grice i *Godot*, per tal que aquesta anàlisi sigui fonamentada. En conjunt, els estudis de Corfariu i Roventa-Frumusani, Gautam i Sharma, i Yung-li Wen s'interessen per la infracció de la comunicació pragmàtica en els diàlegs de *Godot* i n'extreuen conclusions diverses.

D'entrada, aquests treballs garanteixen el potencial del tema que em proposo, alhora que obren una porta a la present investigació.

Així doncs, el camí d'anàlisi que he seguit parteix d'aquests tres estudis disponibles sobre Grice aplicat a Beckett, i ofereix un nou enfocament al camp d'estudi plantejat. En altres paraules, el que vull és estudiar i qüestionar la bibliografia existent sobre l'aplicació de Grice a *Godot*, per tal de fer més ampli i consistent el coneixement sobre el tema.

Concretament, una de les aportacions que ofereixo amb la meva anàlisi és la incorporació de les dues versions de la mateixa obra com a base per a l'estudi. Penso que aquest enfocament és bàsic per fer l'estudi de *Godot*, ja que, efectivament, no hi ha una sola versió d'aquesta obra, sinó dues. Al mateix temps, és important vincular el trencament de les normes de Grice amb l'efecte còmic. Els estudis sobre *Godot* i Grice que he esmentat no consideren específicament la violació de les màximes de Grice com un dels procediments lingüístics que causen la comicitat, mentre que, des del meu punt de vista, la complexitat dels diàlegs de *Godot* es pot entendre millor a partir de la relació entre la violació de les màximes i l'efecte còmic de l'absurd.

A continuació, indico breument el contingut dels apartats que componen el treball.

Aquesta introducció ve seguida d'un capítol dedicat al marc teoricometodològic del treball, en el qual presento la meva hipòtesi —la infracció de les màximes de Grice com a causa de la comicitat— i exposo els quatre punts que justifiquen l'anàlisi.

Al primer punt, mostro la teoria de la conversa de Grice (Principi de Cooperació) a partir de la seva obra *Studies in the Way of Words*. En aquest punt, faig una panoràmica dels seguidors i detractors de la teoria, per contextualitzar i demostrar la rellevància de Grice en la pragmàtica. Per això, m'he servit dels estudis de Yus Ramos i Keith Allan. Aquestes lectures em són útils per conèixer el pensament de Grice i posicionar-me com a defensora de la seva teoria.

Al segon punt, justifico l'aplicació de la perspectiva pragmàtica a l'estudi literari, i analitzo els conceptes de diàleg dramàtic i diàleg pragmàtic. Els estudis de Sonia Cunico, Ryan Bishop, i el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis orienten aquestes reflexions.

Al tercer punt, presento el corpus d'estudi, i poso en relació *Godot* amb la teoria de Grice. Per a tot això, ha sigut molt prolífic l'estudi d'Eco *La estrategia de la ilusión*,

que ja assenyala la relació entre l'efecte còmic i la transgressió dels principis de Grice. Finalment, em refereixo breument a l'obra de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente*, perquè crec que es pot vincular amb l'anàlisi del procediment còmic com a infracció pragmàtica.

Al quart i darrer punt d'aquest segon capítol, presento la teoria de l'auto-traducció com a perspectiva necessària per a aquest estudi, de manera que justifico per què he pres com a base les dues versions de la mateixa obra de Beckett.

El capítol 3 està dedicat a la revisió de l'estat de la qüestió, gràcies a la qual pretenc fonamentar aquest treball. M'hi refereixo als estudis dels autors que han analitzat l'obra de *Godot* a la llum de la pragmàtica, analitzo els punts forts d'aquests treballs, i destaco les tesis amb les quals m'he sentit més còmoda. Per últim, també assenyalo les mancances d'alguns dels estudis, a partir dels quals construeixo el meu propi marc teòric.

El capítol 4, dedicat a l'anàlisi d'allò còmic a *En attendant Godot* i *Waiting for Godot*, es divideix en dues parts: el preàmbul, i l'anàlisi en qüestió. En el preàmbul presento i justifico els textos en què es basa el treball: *En attendant Godot* i *Waiting for Godot* —motiu pel qual em dedico a la qüestió de l'auto-traducció de la mà dels articles de Besa i Carmen García Cela. També presento les eines de treball necessàries per a aquesta anàlisi, que són les màximes de Grice.

En l'anàlisi, em dedico a l'estudi dels diferents tipus de violació pragmàtica. Per això aquest capítol es divideix en tres apartats, un per cada categoria del Principi de Cooperació (Transgressió de la màxima de Pertinença, Transgressió de la màxima de Quantitat, i Transgressió de la màxima de Manera), en els quals exposo els exemples més representatius de les diverses maneres en què es pot infringir cada categoria. En aquest apartat integro els estudis sobre Grice i Beckett que ja he esmentat en el capítol anterior, i també incorpore bibliografia específica sobre *Godot*.

Finalment, dedico el capítol 5 a les conclusions. Primer de tot, presento les causes d'allò còmic, és a dir, els processos necessaris per comprendre l'efecte còmic com a transgressió dels principis de Grice. En segon lloc, descriu de forma sintètica l'essència de la comicitat, així com l'espai que ocupa en la comunicació humana. En tercer lloc, em refereixo als resultats extrets de l'anàlisi de la comicitat en l'obra de Beckett. Finalment, dedico un espai de les conclusions a futures investigacions que optin per treballar en aquesta mateixa línia.

2. Marc teoricometodològic

El propòsit d'aquest treball és l'estudi del funcionament de les màximes de Grice — incloses dins el Principi de Cooperació— en les dues versions de *Godot*. Per abordar aquesta anàlisi parteixo de la hipòtesi que la infracció dels principis de la conversa de Grice és la causa de la comicitat. En altres paraules, em centro en la violació dels principis de Grice en l'obra, i examino la relació que es produeix entre el fracàs de la comunicació pragmàtica —les transgressions de les màximes— i la comicitat.

En aquest capítol, defenso la meua tesi, exposo les raons que justifiquen la realització d'aquesta anàlisi, i descriu la metodologia aplicada a l'estudi. Tot seguit, esmento els quatre eixos des dels quals he enfocat l'estudi. Primer de tot, presento de forma sintètica la teoria de Grice que he escollit com a marc teòric, faig una glossa dels seus defensors i detractors, i defenso la meua posició. En segon lloc, justifico breument l'aplicació de Grice a l'estudi literari. En tercer lloc, defenso el corpus triat i poso en relació Grice i *Godot* —més específicament, em refereixo al vincle entre Grice i l'efecte còmic. Finalment, exposo la teoria de l'auto-traducció com a perspectiva necessària per a aquest estudi.

Pel que fa al primer punt, considero pertinent l'adopció de la perspectiva pragmàtica per la seva rellevància en l'estudi de la comunicació i, sobretot, per la seva prolífica aplicació en l'anàlisi literària. Com ja he dit, he apostat per la teoria de la conversa de Grice, que és considerada actualment una de les “más importantes en el estudio de la interpretación en situaciones comunicativas” (Yus Ramos, 1997: 11). En línies generals, Grice observa que els interlocutors tendeixen a respectar els quatre principis pragmàtics que garanteixen l'eficàcia comunicativa: qualitat, quantitat, rellevància i manera —principis que recordaré al lector en l'apartat de l'anàlisi. Resumidament, això vol dir que en les situacions ideals de praxi lingüística els parlants aporten la quantitat d'informació necessària, s'expressen amb la màxima claredat, i la informació que aporten és pertinent i veraç. Així doncs, Grice descriu la conducta comunicativa sota un model de *cooperació* conversacional.

Des de la publicació de *Studies in the Way of Words*¹, Grice ha estat llargament estudiat i discutit. En els últims anys, molts estudiosos es posicionen com a seguidors de

¹ Originàriament, Grice va presentar el Principi de Cooperació en la seva conferència *Logic and Conversation*, a Harvard University (1967). El text que manejo per a aquest treball és *Studies in the Way of Words* (1989), publicació posterior revisada pel mateix Grice.

Grice i defensen, essencialment, el caràcter *cooperatiu* de les interaccions comunicatives —a tall de mostra, Yus Ramos opina que, “en general, la existencia de principios o reglas que los hablantes siguen para mantener la capacidad interactiva en sociedad es evidente” (Yus Ramos, *op. cit.*: 92).

La disciplina que ha rebut major influència del Principi de Cooperació és coneguda com a pragmàtica Neo-Griceana: “Scholars in this field have greatly revised Grice’s maxims of cooperative discourse in a variety of interesting ways, but they have maintained the basic direction of Grice’s work” (Allan, 2009: 172). En aquesta branca, hi ha autors que inclouen nous paràmetres per fer més completa l’anàlisi de la conversa. És el cas de la Teoria de la Rellevància de Sperber i Wilson: “una reformulación (de hecho, una unificación) de las máximas conversacionales” (Yus Ramos, *op. cit.*: 11). D’altres estudiosos, sense abandonar el paradigma de Grice, polemitzen sobre alguns dels seus aspectes, com per exemple el fet que no existeixi una màxima de cortesia dins el Principi de Cooperació (Lakoff és un defensor d’aquesta idea).

També hi ha estudis que desestimen el valor de les màximes de Grice. Les recerques més recents sota aquesta direcció assenyalen que els principis de la conversa no són aplicables multi-culturalment, perquè es restringeixen a una sola cultura: “El estudio de otras culturas ha revelado que la cooperación no siempre es la principal herramienta para llevar las conversaciones a buen término [...]. Algunas tribus de Madagascar, por ejemplo, no dan información libremente si ésta se solicita, porque no proporcionar información se valora mucho en esas tribus” (Yus Ramos, *op. cit.*: 131).

En conjunt, aquests i d’altres corrents d’opinió són importants perquè s’entengui el valor del llegat de Grice i les seves repercussions posteriors —més enllà de l’acceptació o no de la teoria de la conversa. En general, tot i les crítiques que s’han fet a la teoria (sobretot des de l’àmbit de la gramàtica), Grice és considerat un punt de partida obligatori en la pragmàtica.

Pel que fa al segon punt, considero que la pragmàtica és interessant per a l’estudi literari, motiu pel qual he decidit analitzar els intercanvis conversacionals de *Godot* sota aquesta perspectiva. Resumidament, crec que la teoria del diàleg pragmàtic (real) es pot aplicar amb èxit a l’anàlisi del diàleg dramàtic (fictici) perquè entre aquests dos tipus de diàleg hi ha una clara relació de semblança. Ryan Bishop, per exemple, argumenta que el diàleg dramàtic, com qualsevol construcció comunicativa, ha de complir les màximes

de Grice, motiu pel qual “readers approach texts as attempts at meaningful communication and expect this principle will be followed” (Bishop, 1991: 62).

No obstant això, és evident que *Godot* es troba en el terreny de la ficció, cosa per la qual els seus enuncis no estan vinculats a cap criteri de veritat. De fet, anys enrere només es creia possible l’aplicació del Principi de Cooperació a l’anàlisi del discurs quotidià i, consegüentment, “the fictional nature and artificiality of constructed linguistic exchanges was thought to make them unsuitable for linguistic investigation” (Cunico, 1998: 105). Bàsicament, els estudiosos defensaven que, mentre que en un diàleg pragmàtic es pressuposa el compliment de les màximes de Grice, el diàleg dramàtic, per la seva artificialitat, funciona de manera més lliure respecte dels principis pragmàtics de conversa i, en efecte, no té els mateixos compromisos que el llenguatge en el seu ús quotidià.

Recentment, però, molts autors han analitzat diverses obres de ficció a la llum de la pragmàtica, cosa que ha demostrat que el Principi de Cooperació també pot aplicar-se a l’anàlisi literària —de fet, “Grice (1975) ya apuntaba esa posibilidad” (Yus Ramos, *op. cit.*: 94). En concret, com veurem al capítol següent, Corfariu i Roventa-Frumusani, Gautam i Sharma, i Yung-li Wen han aplicat aquesta anàlisi a *Godot*, amb l’objectiu d’entendre la relació que hi ha entre la falta de coherència del diàleg i la transgressió de les màximes de Grice, comunament acceptades també en els diàlegs fictivals.

Quant al tercer punt, he escollit la lectura de *Godot* perquè em sembla una experiència lingüística i literària inusual. En concret, m’interessa l’anàlisi d’aquesta obra perquè les interaccions dels seus personatges no s’adhereixen al Principi de Cooperació: les converses són irrespectuoses amb les màximes, i per això resulten incoherents i confuses, cosa que genera una sensació d’estranyesa i absurditat que causa la comicitat. Precisament, allò còmic juga un paper essencial en l’obra de Beckett — com també en la comunicació en general. De fet, val la pena recordar que “el acto del nacimiento del teatro absurdo, como género o tema central, lo constituye *La Cantante Calva* de IONESCO (1950) y *Esperando a Godot* de BECKETT (1953²)” (Pavis, 1998: 19).

La tesi que sostinc és que allò còmic resulta de la infracció de les màximes de Grice i, específicament, considero l’humor de Beckett com a infracció d’aquestes màximes. D’entrada, el mateix Grice admet que les màximes es poden vulnerar de diverses

² La data 1953 es refereix al primer any de representació de l’obra, concretament al Théâtre de Babylone.

maneres (algunes difícils d'advertir), però sense que això suposi un abandonament del Principi de Cooperació. Se suposa que el parlant que transgredeix una màxima ho fa per alguna raó, com per exemple, per suggerir alguna altra cosa per mitjà d'un enunciat retòric. En aquest cas, l'interlocutor pot inferir una informació suplementària que va més enllà de les paraules proferides —el que Grice anomena implicatura. Segons Grice, “a theory of implicature ‘provides some explicit account of how it is possible to mean (in some general sense) more than what is actually said’” (Cunico, *op. cit.*: 107).

Més específicament, Yung-li Wen creu que en els diàlegs reals i els drames tradicionals (els quals pretenen ser una representació de les accions i les converses reals), la violació de les màximes no suposa un trencament de la comunicació *cooperativa* perquè “in these conversation we could, with the assistances of information from the conversational environment, the shared knowledge between interlocutors, and the introduction of the characters and settings, successfully infer the meaning for most of the time” (Yung-li Wen, 2006: 66-67). Així doncs, la desobediència d'una màxima no sempre infringeix el Principi de Cooperació.

Però hi ha algunes situacions en què no és així. Quan no hi ha cap intenció expressiva que justifiqui la transgressió d'una màxima, els intercanvis conversacionals són considerats problemàtics, perquè el buit entre el que els personatges expressen i el que realment volen dir és insalvable, i això és una font de malentesos. Precisament, el meu objecte d'estudi és l'anàlisi d'aquesta qüestió en l'obra de Beckett, els intercanvis conversacionals de la qual són incomprensibles i resulten absurds.

El que pretenc, doncs, és relacionar l'absurd (el fracàs de la comunicació i la causa de la comicitat) amb la violació de les màximes³. Per entendre més bé aquest vincle, val la pena recordar que les màximes de la conversa no són arbitràries; ben al contrari, Grice sosté que tenen un significat social, és a dir, que són característiques de la naturalesa de la comunicació, raó per la qual formen part de l'imaginari comú.

Com a mostra d'això, Yus Ramos defensa que “el uso común de una misma lengua fabrica, por así decirlo, las pautas y reglas que los hablantes, casi inconscientemente, conocen y obedecen según el grado de cooperación que deseen aportar” (Yus Ramos, *op. cit.*: 98). Conseqüentment, els parlants són conscients del

³ De fet, Pavis defineix l'absurd com allò “no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena” (Pavis, *op. cit.*: 19). Per analogia, l'absurd és allò que és irrespectuós amb les màximes de la conversa, les quals defensen el sentit i la lògica dels enunciats i el seu vincle amb la resta del diàleg.

caràcter *cooperatiu* de la conversa i donen per suposat el compliment de les màximes en els seus diàlegs, de la mateixa manera que els lectors esperen d'un text que sigui *cooperatiu*.

Aleshores, la falta de *cooperació* entre els interlocutors, primer, evidencia la pressuposició d'aquest principi que s'està incomplint; segon, genera una mala comprensió d'allò de què s'està parlant; i tercer, causa una sensació de desfamiliarització respecte de les qualitats de la conversa. En conjunt, aquestes reaccions fan possible la comicitat: en el moment en què s'abandona de manera injustificada el fons normatiu implícit en la comunicació, els enunciats proferits creen un efecte còmic que podríem defensar com a universal. Aquesta generalització és possible perquè allò que es transgredeix en una conversa —encara que sigui dramàtica— és conegut i respectat per tothom.

En *La estrategia de la ilusión*, Eco ja posa en relació la comicitat amb la transgressió de les normes en un univers de consens. Concretament, defensa que la qüestió de la comicitat no rau en la transgressió de la regla, sinó en el coneixement de la norma transgredida. En especial, Eco considera que la relació entre allò còmic i la transgressió d'una regla pragmàtica pot arribar a ser alliberadora: “Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable” (Eco, *op. cit.*: 166)⁴.

Cal subratllar que la comicitat no està restringida a les obres còmiques: és un tema molt complex al qual podríem aproximar-nos des de diferents perspectives. Justament, Freud va fer un estudi molt interessant sobre el mecanisme i l'essència de l'acudit, que penso que manté força analogies amb aquest treball. Per Freud, l'acudit és clarament un fenomen social que es constitueix de la mateixa manera que el fenomen del somni (a partir dels moviments de condensació i desplaçament). El vincle més rellevant entre el somni i l'acudit és la seva espontaneïtat: tots dos són processos gairebé inconscients, “y a estos procesos que se desarrollan en el preconscious y carecen de la carga o el revestimiento de atención inherente a la conciencia podemos calificarlos, con toda propiedad, de ‘automáticos’” (Freud, 1969: 274).

⁴ Pel que fa aquest aspecte alliberador, vull especificar que el lector no necessàriament s'identifica amb els personatges transgressors de *Godot*; més aviat gaudeix de la transgressió com a tal (gaudi que s'exterioritza en el riure), en la mesura que es desvincula de l'univers de normes que caracteritza la conversa quotidiana.

El que m'interessa és que aquesta espontaneïtat sigui també característica de la reacció dels oients d'un acudit. Més específicament, Freud localitza el caràcter còmic en les expressions verbals, però considera que l'èxit de l'acudit "no depende de las palabras sino del proceso mental" (Freud, *op. cit.*: 59). Les abreviacions, les modificacions d'alguns mots i les paraules mixtes, com també els jocs de paraules, són algunes de les tècniques que enumera Freud, i que provoquen el riure perquè el concepte que s'ha abreujat, modificat, barrejat o bé desvinculat del seu sentit originari – i que gairebé mai s'explicita en l'acudit— és "fácilmente adivinable en todo buen chiste" (Freud, *op. cit.*: 27). És a dir, que el que provoca el riure és el coneixement immediat del mot omès o que s'està alterant, que es pot deduir sense complicacions. Anàlogament, en el cas de la transgressió dels principis de Grice com a procediment còmic, el riure és possible gràcies al reconeixement inconscient de les màximes que s'estan infringint.

Així doncs, la relació entre l'absurd i la violació de les màximes sorgeix de la no adhesió del diàleg als principis de la conversa. En definitiva, la transgressió de les normes de Grice és una excepció en l'àmbit de la comunicació real i literària, que causa la comicitat perquè exclou el compliment de les normes acceptades per tots tàcitament. El resultat d'aquesta infracció és un diàleg lúdic i sense sentit que, consegüentment, implica la destrucció de la comunicació pragmàtica.

Tanmateix, la transgressió dels principis de Grice no és senzillament un fracàs comunicatiu, ans al contrari, es tracta d'una estratègia literària original. És important no perdre de vista que l'abandonament del Principi de Cooperació fa palès el propòsit de Beckett, que és mostrar l'artifici literari de *Godot*. En aquest sentit, defenso que l'anàlisi pragmàtica de *Godot* completa el significat de l'obra en la mesura que el buit d'informació, la irrellevància d'algunes informacions i la monotonia dels intercanvis il·lustren la negativa dels personatges a formar part de la conversa. La seva actitud no *cooperativa* i la manca d'interès comunicatiu són gairebé una paròdia de la comunicació humana en general, que reflecteix molt bé la situació de monotonia dels personatges. Tot plegat suggereix el motiu de l'obra: l'espera, tant la inevitabilitat de l'espera com el tedi d'esperar, que els personatges superen per mitjà de converses absurdes.

Com ja he apuntat més d'una vegada, no pretenc entendre l'obra per mitjà d'una interpretació literària, sinó a través d'una anàlisi del llenguatge excepcional dels seus diàlegs sota la perspectiva de la pragmàtica de Grice. Però el cert és que no puc oblidar

que estic analitzant una obra literària, i que si Beckett infringeix les màximes de Grice ho fa, precisament, al servei d'una lectura autènticament literària de la seva obra. Per aquesta raó, considero que la lectura metafòrica de *Godot* permetrà, en alguns casos, una anàlisi més fina de l'obra. Per tant, adoptaré la perspectiva literària quan sigui necessari per al meu estudi, i, consegüentment, aquesta lectura metafòrica estarà lligada a l'objectiu del treball, que és l'estudi pragmàtic de *Godot*.

Finalment, per abordar aquesta anàlisi prenc com a base les versions francesa i anglesa de *Godot* perquè són dues obres independents⁵. Beckett utilitza el procediment de l'auto-traducció de manera especial, primer, perquè treballa en les dues direccions — del francès a l'anglès i a la inversa—, i segon, perquè aporta canvis a la segona versió (hi ha fragments que desapareixen d'una versió a l'altra, o d'altres que són reescrits i alterats qualitativament). En conseqüència, l'auto-traducció de Beckett elimina el dualisme entre els conceptes 'original' i 'traducció', perquè confereix a l'obra traduïda un caràcter propi, autònom i també original. És sabut que Beckett no és el mateix en francès i en anglès, i per això la meua hipòtesi és que en la mateixa obra en francès i en anglès no sempre es vulneren les mateixes màximes, o que en algunes ocasions es vulneren de manera diferent o amb major o menor intensitat. És interessant, doncs, estudiar les dues versions de *Godot* perquè els canvis d'una versió a l'altra poden ajudar a entendre més bé l'humor de Beckett com a infracció de la teoria de conversa de Grice.

3. Estat de la qüestió

Cal destacar que altres autors han aplicat l'anàlisi pragmàtica a l'obra de Beckett, i han extret conclusions destacables. Esmento tot seguit els estudis existents relacionats amb el meu tema: *Absurd dialogue and speech acts —Beckett's 'En Attendant Godot'* de Corfariu i Roventa-Frumusani (1984), *Dialogue in Waiting for Godot and Grice's Concept of implicature* de Gautam i Sharma (1986), i *A Pragmatic Analysis of Waiting for Godot* de Yung-li Wen (2006). Aquesta revisió serà només panoràmica, ja que faré reaparèixer aquests estudis, de manera més específica, en l'apartat de l'anàlisi.

⁵ No cal oblidar que l'objecte del meu estudi és eminentment verbal, i per aquesta raó s'imposa tenir en compte la llengua original de cada versió de *Godot*.

L'objectiu de la tesi de Corfariu i Roventa-Frumusani és la investigació del tipus de diàleg que caracteritza l'obra de Beckett sota el marc de la pragmàtica. El seu estudi pren com a base la teoria dels actes de parla d'Austin, que és completada amb la teoria del Principi Cooperatiu de Grice i els principis de racionalitat i coherència d'A. Kasher. Les autores fan una interpretació semiòtica i lingüística del text i, en síntesi, entenen el fracàs comunicatiu com un mecanisme desorganitzador: consideren que els diàlegs de *Godot* descomponen no només la comunicació humana, sinó l'univers humà en conjunt.

Per la seva part, Kripa Gautam i Manjula Sharma se centren en el concepte d'implicatura conversacional de Grice —segons el qual un enunciat implica alguna cosa que es troba més enllà de la informació literal— per estudiar l'eficiència comunicativa i l'ús del llenguatge en *Godot*. A grans trets, consideren que “a characteristic feature of the pattern of dialogue in absurdist drama is the gap between what is uttered and what is conveyed” (Gautam i Sharma, 1986: 580). Analitzen doncs aquest buit del llenguatge sota la perspectiva pragmàtica de Grice. Globalment, Gautam i Sharma observen que l'actitud comunicativa dels personatges no és *cooperativa*: “When we examine the utterances of the characters in the play in the light of the Gricean framework ‘conversational implicature’ we discover a pattern of coherence underneath what has been dubbed ‘a veritable barrage of wildly, irrational, often nonsensical goings-on’” (Gautam i Sharma, *op. cit.*: 581). En últim terme, les autores assenyalen la transgressió de les màximes com la causa de la manca de sentit comú de les converses.

També el propòsit de Yung-li Wen és l'estudi de l'ús del llenguatge en *Godot* sota l'òptica griceana. El seu punt de partida, però, és el teatre de l'absurd. Té especial interès per aquest tipus de ficció perquè “combine the form and content of play to convey the theme of absurdity, and do not trust language as a reliable vehicle to convey meaning” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 2). Basant-se en aquesta tesi, l'autor selecciona el Principi de Cooperació de Grice i la teoria dels actes de parla d'Austin per estudiar el comportament lingüístic dels personatges de *Godot*. Yung-li Wen conclou que la incoherència, la falta de lògica i el desordre comunicatius resulten de l'incompliment reiterat dels principis pragmàtics. Finalment, sosté que l'estudi de les infraccions d'aquests principis revela l'estratègia literària de Beckett, que és “constructing the dramatic effect of absurdity” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 2).

D'entrada, vull destacar que l'anàlisi de Corfariu i Roventa-Frumusani no m'ha interessat pel meu treball, perquè se centra especialment en la teoria dels actes de parla

d'Austin. Corfariu i Roventa-Frumusani observen que els diàlegs de *Godot* no respecten la teoria dels actes performatius⁶. Això succeeix quan l'acotació escènica —que indica el comportament no verbal dels personatges— va en contra de la intenció implícita en l'enunciat —per tant, el comportament verbal dels interlocutors.

Jo mateixa he detectat que hi ha casos en què la didascàlia va en contra de la intenció que pressuposa un enunciat, com les vegades en què els personatges s'acomiaden o simplement diuen que marxen i les acotacions no els acompanyen (els finals simètrics dels dos actes de *Godot* en són un bon exemple). Tot i això, he descartat la teoria d'Austin com a eina de treball i m'he limitat a esmentar-la en notes al peu, perquè considero més adient incorporar aquesta transgressió dels actes il·locutius a les violacions dels principis de Grice, que és el meu objecte d'estudi. En aquesta línia —i a diferència dels estudis que han treballat comparativament Grice i *Godot*—, penso que cal la incorporació de l'anàlisi de les didascàlies que violen la comunicació pragmàtica per abordar profundament l'estudi del text dramàtic. Per aquest motiu he explorat, des de la perspectiva de Grice, els conflictes que es produeixen entre les acotacions escèniques i els enunciats previs o posteriors. Per tant, tan sols he considerat com a objecte d'estudi les didascàlies que estan al servei de la infracció d'alguna màxima⁷.

M'he sentit més pròxima en canvi, al treball de Yung-li Wen, perquè la seva proposta és més completa que la de Corfariu i Roventa-Frumusani, i engloba aspectes que concerneixen de ple el meu estudi. L'autor parteix de dos instruments teòrics —el Principi de Cooperació i la teoria dels actes de parla—, i l'anàlisi il·lumina diferents aspectes de l'obra que jo també considero en la meva proposta.

El marc de treball de Gautam i Sharma també és proper al que em plantejo. Les autores descriuen el diàleg dramàtic a la llum del concepte d'implicatura, per la qual cosa parteixen d'una base més específica dins del model de la pragmàtica. És més, aquesta eina és prou fecunda com per aportar conclusions que atenyen el Principi de Cooperació en conjunt.

Tanmateix, cap d'aquests tres estudis sobre *Godot* a la llum de Grice té en compte les diferents versions de l'obra de Beckett. Crec que aquesta mancança obre una

⁶ Yung-li Wen també fa aquesta constatació, però enfoca la seva anàlisi a partir de la pragmàtica de Grice.

⁷ Val la pena recordar que una màxima s'infringeix sempre en funció del text previ de l'altre interlocutor: una rèplica pot crear un efecte absurd en termes comunicatius com a conseqüència d'una didascàlia, però, perquè puguem parlar de ruptura pragmàtica, cal que el que es vulneri sigui la relació entre les interaccions dels interlocutors.

porta que permet arrodonir un estudi ja d'entrada molt complex. Des de la teoria de l'auto-traduïció literària, la relació entre un text traduït i un text original no és la usual: la pràctica de la traducció implica també creació i transformació i, en conseqüència, el text traduït, més que una mera translació, és una nova obra que es diferencia de l'original.

Per aquesta raó, una de les meves aportacions és el fet de tenir en compte les dues versions de la mateixa obra, la versió en francès (l'original de 1952) i la versió definitiva en anglès (traducció del mateix Beckett de l'any 1965). Penso que aquest nou enfocament és cabdal per a l'anàlisi de la comicitat de *Godot* en relació amb la infracció de la comunicació pragmàtica, ja que no hi ha una sola obra de *Godot*, i seria un error quedar-se només amb una. Així doncs, amb el maneig de les versions francesa i anglesa puc aconseguir una anàlisi lingüística acurada.

Els estudis que he esmentat sobre *Godot* i Grice no consideren específicament les màximes de Grice com un dels procediments lingüístics que causen la comicitat. Tanmateix, Yung-li Wen observa que hi ha un vincle entre l'ús del llenguatge en *Godot* i l'efecte de l'absurd, i per això analitza l'incompliment pragmàtic en relació amb l'absurd. Des del meu punt de vista, per analitzar les dificultats comunicatives del diàleg de *Godot* és interessant relacionar la violació de les màximes amb l'efecte còmic —que justament em sembla l'estratègia lingüística de l'obra. Considero que el diàleg no compleix les regles de la comunicació pragmàtica que els diàlegs reals respecten normalment. Precisament, el que causa la comicitat és que la conversa no sigui *cooperativa* i, consegüentment, que no tingui èxit pragmàticament. El que vull demostrar, doncs, és que la infracció pragmàtica permet entendre millor l'humor de Beckett.

En conjunt, els estudis disponibles sobre Grice aplicat a Beckett són un punt de partida inevitable per iniciar la meua anàlisi: primer, evidencien el potencial de l'estudi que em plantejo, i, segon, m'animen a buscar la meua pròpia manera d'enfocar el tema. L'auto-traduïció com a focus d'estudi i la comprensió de la comicitat a la llum de la infracció de les màximes de Grice són indispensables per estudiar el funcionament de Grice a l'obra de Beckett. Finalment, doncs, he decidit projectar aquesta nova mirada per entendre amb més profunditat el diàleg en *Godot*.

4. Anàlisi d'allò còmic a *En attendant Godot* i *Waiting for Godot*

4.1 Preàmbul

Per estudiar l'efecte còmic de l'obra de Beckett com a corol·lari de la infracció dels principis de la conversa de Grice considero necessari l'ús de les seves versions en francès i anglès: *En attendant Godot* —primera edició francesa per Les Éditions de Minuit al 1952— i *Waiting for Godot* —com a traducció de Beckett mateix, editada per Faber & Faber l'any 1965. Les versions americana (Grove Press: 1954) i la primera edició anglesa (Faber & Faber: 1956), també del mateix Beckett, són diferents respecte de les obres que he decidit estudiar a la llum de Grice, però les variacions no són suficients per extreure'n conclusions rellevants. Més específicament, bona part de les diferències de la traducció anglesa de 1956 es deuen a la censura oficial, atès que, com apunta Zeifman, “certain cuts having been demanded by the Lord Chamberlain before the play could receive a license for public performance” (Zeifman, 1977: 77). En definitiva, l'estudi de les quatre⁸ versions existents de *Godot* seria un destorb per al treball que em proposo, i per això em baso en dues de les seves versions, una per cada llengua en què van ser escrites: per una banda, com deia més amunt, la primera edició francesa i l'única versió en aquesta llengua; per l'altra, l'edició anglesa de 1965 perquè el mateix Beckett la va considerar com la definitiva: “The author has made a number of important revisions to the text of *Waiting for Godot* since it was first published and this new edition, complete and unexpurgated, has been authorized by Mr. Beckett as definitive” (Zeifman, *op. cit.*: 80).

M'interessa treballar amb aquestes dues versions perquè l'ús indistint de les llengües francesa i anglesa és especial en el cas de Beckett. Si bé per raons polítiques o ideològiques, en algun moment de la seva vida, molts autors s'han vist obligats a exiliar-se de la seva llengua literària, l'adopció del francès com a llengua d'expressió no respon en el cas de Beckett a l'exili lingüístic. Esslin explica que Beckett “decidió escriure sus obras maestras en francés, porque sentía que necesitaba la disciplina, que el uso de una lengua adquirida le impondría” (Esslin, 1961: 28). Considerava el seu idioma matern perillós en dos sentits: per un costat, el creia impregnat d'un sentiment de familiaritat del qual volia allunyar-se per obtenir uns resultats expressius més

⁸ (1) Versió francesa: 1952, (2) versió americana: 1954, (3) versió anglesa: 1956, i (4) versió anglesa: 1965.

personals i, per l'altre, la seva destresa en l'anglès li permetia artificis estilístics que no li interessaven per a la seva obra. Beckett, en resum, volia expressar-se de forma veritable, i per això s'enfrontava a l'escriptura amb un idioma estranger. Concretament, García Cela veu aquesta adopció de la llengua francesa com “el contrapunto” respecte de l'anglesa, és a dir, el contrast necessari entre la coexistència d'una i altra llengua en el procés de creació (Cela, 1995: 255).

Penso doncs que és essencial, per analitzar la violació de la comunicació pragmàtica, tenir en compte les dues versions de *Godot*: són obres diferents, que mantenen similituds i diferències a causa del procés d'auto-traducció. En un article sobre Beckett i la qüestió de l'auto-traducció, Carles Besa, director d'aquest treball, explica que “en sus traducciones, Beckett [...] ha operado múltiples adiciones y numerosas sustituciones creadas *ex nihilo*” (Besa, 1997: 618). Aquesta manera de traduir pròpia de Beckett evidencia la singularitat de les seves versions, i per aquest motiu, precisament, quedar-se només amb una de les obres seria un error: no hi ha una versió original i una versió derivada de *Godot*, sinó que “cada texto tiende a ser considerado como un original independiente e inédito” (Besa, *op. cit.*: 616). Si Beckett escriu de manera diferent en una i altra llengua és, doncs, perquè “también asume la lengua extranjera como punto de partida” (Cela, *op. cit.*: 252). És a dir, que tot i que Beckett sigui l'únic autor de *Godot*, no és el mateix autor en francès que en anglès i per tant, com deia, *Waiting for Godot* i *En attendant Godot* són dues obres diferents.

D'altra banda, les eines de treball necessàries per a l'anàlisi que em proposo són les màximes de Grice, que he aplicat a l'estudi de les dues versions de *Godot* sota la seva perspectiva conversacional. Grice defensa la *cooperació* com a característica del diàleg i agrupa els esforços dels interlocutors en un principi comú (Principi Cooperatiu) que descriu de la manera següent: “Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accept purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged” (Grice, 1989: 26). Formen part d'aquest supòsit quatre categories: la de Qualitat, la de Relació o Pertinença, la de Quantitat i la de Manera, de les quals Grice distingeix les màximes o submàximes que els donen cos. Aquests principis no han de ser entesos com a normes d'expressió, sinó com la garantia dels trets elementals de la conversa, plantejada per Grice en termes d'acord.

“Try to make your contribution one that is true” (Grice, *op. cit.*: 27) és el contingut de la categoria de Qualitat, sota la influència de la qual s'espera dels

interlocutors no dir allò que creuen que és fals com tampoc el que no poden demostrar que no ho sigui. El compliment d'aquesta categoria és per a Grice de molta importància. Tot i així, la comprensió dels conceptes vertader i fals presenta complicacions si considerem, d'entrada, que els seus límits es fixen per oposició —el que és veritable és allò que no és fals, i per tant, una asserció falsa és una asserció no vera—, i més encara si tenim en compte que aquestes consideracions són relatives a la voluntat del subjecte emissor, més que no pas a la veracitat o falsedat de l'enunciat en si. Així, entenc que els valors de la veritat i la falsedat queden determinats per la intenció dels interlocutors, i és per això que es troben vinculats a condicions de tipus ètic: al deure de dir la veritat o, per contra, a l'acció immoral que suposa dir una mentida —Sonia Cunico considera que “truth is highly valued in our society but the maxim of quality is often ignored” (Cunico, *op. cit.*: 106).

Més concretament, un diàleg pragmàtic no s'entén com un diàleg dramàtic: mentre el primer és un diàleg real que implica la llengua en el seu ús, en el darrer s'hi barregen elements de ficció i elements reals. Patrice Pavis descriu el discurs de ficció com “un lenguaje no <<serio>>, es decir, que no compromete a quien lo profiere como lo haría un juicio o una proposición de lenguaje de la vida cotidiana” (Pavis, *op. cit.*: 206). En conseqüència, *Godot* se situa fora del territori de la veritat i la mentida, i per això resulta inaprehensible en aquests termes⁹. Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky, Godot i el seu missatger pertanyen a la ficció i, per tant, la seva existència es limita a la creació de Beckett. Són entitats dramàtiques, i això vol dir que les seves assercions són una invenció sense valor de veritat. En conseqüència, he considerat que en aquesta obra els conceptes de falsedat i veritat no hi tenen rellevància i que, per tant, és impracticable aplicar la màxima de Qualitat en la seva anàlisi, atès que resulta definitivament dubtosa com a eina en el marc del discurs que aquí em plantejo. En l'apartat d'anàlisi del mateix treball veurem, però, un dels pocs casos (p. 31) en què sí que al meu entendre es viola la màxima de Qualitat.

Pel que fa al principi de Pertinença, es defineix en un sol enunciat: “Be relevant” (Grice, *op. cit.*: 27), i se centra en el lligam que vincula les intervencions dels participants d'una conversa entre si, per tal de garantir-ne la coherència. Sota aquesta màxima, l'emissor ha de tenir el propòsit de ser rellevant en el seu enunciat en relació al

⁹ Cal recordar que *Godot* s'emmarca en el teatre de l'absurd i que l'absurd, per ell mateix, és un concepte que nega la validesa de la noció de veritat.

significat dels enunciat del seu interlocutor. El motiu d'una conversa es pot modificar al llarg dels intercanvis entre els interlocutors, i per això s'espera que aquestes variacions se succeeixin de forma legítima, és a dir, que les variacions es basin en la unitat de la conversa i siguin pertinents. En un diàleg, tot i que els comentaris no sempre siguin connexos, es pressuposa el compliment espontani de la categoria de Pertinença. Bàsicament, el vincle necessari entre els enunciat d'un diàleg és el que garanteix el desenvolupament del significat de la conversa.

Un intercanvi conversacional, per ser *cooperatiu*, ha de respectar també la categoria de Quantitat, que fa referència a les contribucions dels interlocutors en termes d'informació. L'objecte que es pren com a fi d'aquest principi és que les assercions dels parlants continguin la informació exacta del que s'implica en una conversa. D'aquest propòsit se segueixen les dues màximes següents: "Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)" i "Do not make your contribution more informative than is required" (Grice, *op. cit.*: 26). En conseqüència, l'excés o la falta d'informació seran considerats com a problemàtics per al desenvolupament de la conversa.

L'última categoria sobre la qual descansa el Principi Cooperatiu és la de Manera, que Grice resumeix amb l'enunciat "Be perspicuous" (Grice, *op. cit.*: 27). Aquest principi fa referència a la forma com els interlocutors contribueixen en l'evolució de la conversa, sota el supòsit que les seves intervencions evitin ser obscures i ambigües i es facin, per tant, ordenadament i amb concisió.

En definitiva, les característiques distintives d'un diàleg pragmàtic orienten de forma natural les expectatives dels parlants sobre el desenvolupament de la conversa. Hem vist que el que s'espera espontàniament d'un diàleg és que la participació dels seus interlocutors sigui suficientment franca, informativa, pertinent i, finalment, clara i ordenada. Aquestes expectatives es veuen frustrades en *Godot*, precisament perquè els seus diàlegs es basen en diferents formes de transgressió dels principis de *cooperació comunicativa*. En aquest apartat analitzaré aquestes violacions i el seu efecte fixant-me en cadascuna de les categories del Principi de Cooperació.

4.2 Anàlisi

4.2.1 Transgressió de la màxima de Pertinença

Els exemples de trencament del pressupòsit de la màxima de Pertinença són elevats¹⁰ i tenen matisos diferents tot i que molt pròxims. He distingit quatre tipus de transgressions: (1) principalment, són una violació d'aquesta categoria els enunciats irrellevants en relació als que els són adjacents i que no tenen justificació aparent; (2) considero una transgressió més brusca les intervencions que comporten un canvi de rumb en la conversa que és irrespectuós i sense pertinença amb allò de què s'està parlant; (3) igualment, impliquen aquesta ruptura les rèpliques incoherents de resultes de la seva dislocació, és a dir, del desplaçament de les rèpliques del seu lloc pertinent; (4) finalment, les unitats de conversa que formen part del diàleg però que es comporten com un monòleg aïllat suposen també una transgressió de la categoria de Pertinença.

Seguint l'ordre de l'enumeració anterior, presento primer un cas d'intervencions desconnectades de les que els són contigües i, per tant, sense significació per al seu interlocutor.

VLADIMIR. Du calme.

ESTRAGON. (*avec volupté.*) Calme... Calme... (*Rêveusement.*) **Les Anglais disent câââm. Ce sont des gens câââms. (Un temps.) Tu connais l'histoire de l'Anglais au bordel?**

VLADIMIR. Oui. (p. 20)¹¹

VLADIMIR. Calm yourself.

ESTRAGON. (*Voluptuously.*) Calm... Calm... **The English say cawm. (Pause.) You know the story of the Englishman in the brothel?**

VLADIMIR. Yes. (p. 16)

En aquest fragment es produeix la transgressió del principi de Pertinença en tres enunciats en la versió en francès i en dos segments de la mateixa rèplica en la versió anglesa¹². Les unitats d'Estragon no són pertinents per al diàleg perquè han perdut la relació amb la rèplica precedent de Vladimir: “*Du calme*”/ “*Calm yourself*”. Els enunciats evolucionen a partir de la intervenció de Vladimir, però se'n desvien de manera injustificada: Estragon pren els mots “*calme*” i “*calm*” per exposar, en la

¹⁰ Per Yung-li Wen, “the flouting of the maxim of relation is, from the number of violation case, obviously the most dominating strategy for the effect of absurdity in *Waiting for Godot*” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 66).

¹¹ Totes les cites de *Godot* pertanyen a les edicions en què es basa el meu treball, de què ja he parlat a l'inici del capítol.

¹² Marco en negreta els enunciats que seran objecte específic d'estudi en cadascun dels fragments seleccionats.

primera unitat, com es pronuncia el terme anglès “*calm*”. Entre aquesta reflexió metalingüística i l’exhortació pragmàtica prèvia de Vladimir hi ha prou distància i contradicció com perquè puguem parlar d’irrellevància. Més específicament, les didascàlies que acompanyen la primera unitat d’Estragon (“*avec volupté*”/ “*Voluptuously*”) estableixen una distància irònica partint dels termes “*calme*” i “*calm*” dits per Vladimir, els quals apunten a un estat de serenitat i contrasten, per això, amb els mateixos termes dits de forma voluptuosa per Estragon —justament, la manera com són pronunciats dóna a entendre el contrari del que signifiquen. El joc irònic d’aquestes didascàlies causa el xoc entre els primers enunciats i anticipa la desviació discursiva posterior que he esmentat.

En la versió francesa, l’índex de ruptura resulta encara més evident si ens fixem en l’acotació escènica “*Rêveusement*”, que prepara l’enunciat “*Les Anglais disent câââm*”, suggerint un desenvolupament d’idees fantasiades, possiblement allunyat de la realitat i, finalment, distant respecte de la conversa que duen a terme els dos interlocutors. En el text francès, hi ha encara una altra incorporació: la triple “â” que allarga el mot “*câââms*” de forma també irònica, per la proximitat d’aquest terme amb el “*come*” anglès en el seu sentit sexual de “*to have an orgasm*”¹³. Aquest apunt resulta encara més pertinent tenint en compte l’allusió posterior a l’anècdota lasciva protagonitzada per un personatge anglès que finalment desunirà els enunciats d’Estragon entre ells.

Abans d’això, en la versió francesa Estragon afegeix una rèplica —absent en el text anglès— per referir-se al caràcter dels anglesos (“*Ce sont des gens câââms*”) que reforça la manca de relació amb la rèplica prèvia de Vladimir. Aquesta última frase i els dos elements comentats anteriorment sobre l’enunciat “(*Rêveusement.*) *Les Anglais disent câââm*” potencien la violació del principi de Pertinença en el text francès de manera més elevada que en la versió anglesa.

En darrera instància, com deia, Estragon remet a la història obscena d’un anglès al bordell, història totalment distant i contradictòria semànticament, no només respecte de la referència inicial “*Du calme*”/ “*Calm yourself*”, sinó del discurs mateix d’Estragon. Les didascàlies “*Un temps*”/ “*Pause*” preparen i justifiquen aquesta ruptura que es produeix en relació a la tranquil·litat dels “*calme*” i “*calm*” inicials —prèviament

¹³ Segons Freud, en les frases amb doble sentit el sentit sexual és “esencial para el efecto del chiste” (Freud, *op. cit.*: 45).

desviada—, però sobretot adverteixen del trencament d'aquest enunciat amb les altres unitats del segment d'Estragon.

Hi ha fragments del diàleg que impliquen una violació de la màxima de Pertinença perquè, tal com he apuntat, proposen a la conversa qüestions que en modifiquen el rumb sense tenir en compte la integritat del diàleg en el seu conjunt. L'especificitat d'aquest tipus de violació, respecte del cas anterior, consisteix en la pèrdua instantània de relació entre rèpliques a causa de l'enunciat transgressor, que no evoluciona a partir de l'enunciat veí, sinó que se n'allunya immediatament.

ESTRAGON. Il ne refuse jamais? / Tell us about the time he refused.¹⁴

POZZO. Je vais vous expliquer ça. (*Il fouille dans ses poches.*) Attendez. (*Il fouille.*) Qu'est-ce que j'ai fait de ma poire? (*Il fouille.*) Ça alors! (*Il lève une tête ahurie. D'une voix mourante.*) J'ai perdu mon pulvérisateur!

ESTRAGON. (*d'une voix mourante.*) **Mon poumon gauche est très faible.** (*Il tousse faiblement.*) Mais mon poumon droit est en parfait état!

POZZO. (*voix normale.*) — Tant pis, je m'en passerai. Qu'est-ce que je disais? (*Il réfléchit.*) Attendez! (*Réfléchit.*) Ça alors! (*Il lève la tête.*) Aidez-moi!

ESTRAGON. Je cherche. / **Wait!**

VLADIMIR. Moi aussi. / **Wait!**

POZZO. Attendez! / **Wait!** (p. 41)

(*Tous les trois se découvrent simultanément, portent la main au front, se concentrent, crispés. Long silence.*) (p. 59)

En la versió francesa, Estragon vol saber si Lucky ha desobeït mai el seu amo, mentre que en la versió anglesa pregunta directament per la seva negativa. Les dues maneres d'aproximar-se a la informació són pertinents, atès que Pozzo ha promès explicar la història de Lucky quan Estragon li ha preguntat sobre l'obediència del seu criat per primera vegada en les rèpliques precedents. Novament, Pozzo serà incapaç de respondre: aquest cop no aconsegueix trobar el polvoritzador i la seva recerca angoixant interromp el discurs. Estragon se suma al malestar de Pozzo, però per referir-se sobtadament, de forma infantil, al seu propi pulmó: “*Mon poumon gauche est très faible*”, intervenció totalment irrellevant al que s'està dient. Podríem argumentar que el dolor que Estragon sent al pulmó justifica aquest enunciat; no és així si tenim en compte el comportament conversacional d'Estragon en altres situacions de l'obra, en les quals trenca el fil de la conversa per referir-se també als seus mals, com en el fragment següent:

¹⁴ En els casos en què no calgui incorporar les dues versions perquè són concomitants, citaré la versió francesa i afegiré únicament el segment del text anglès que presenta discrepàncies.

VLADIMIR. Depuis le temps que je te dis qu'il faut les [chaussures] enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON. (*faiblement.*) Aide-moi! (p. 11)

O bé, en els casos en què interromp el diàleg per anunciar un abandonament de l'espai que mai efectua:

ESTRAGON. Sauvé de quoi?

VLADIMIR. De l'enfer.

ESTRAGON. Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*) (p. 15)

La raó que empararia aquestes interrupcions podria ser la necessitat de canviar de tema perquè el personatge vol socórrer el seu mal —com en el fragment que estic analitzant— o perquè senzillament vol marxar. No obstant, les frases queden desproveïdes del seu sentit originari, ja que són dites diverses vegades de manera intermitent. Estragon interromp el diàleg en un moment donat per referir-se al seu dolor o a la seva voluntat de marxar i, seguidament, la importància d'aquest dolor o la seva voluntat s'apaguen per ser represos sense cap lògica, en un altre moment del diàleg.

En el seu article sobre *Godot*, Kripa Gautam i Manjula Sharma consideren que en algunes ocasions “Estragon knowingly violates the maxim of ‘Relevance’ and puts the co-operative principle in jeopardy; he does so to show his irritation with Vladimir and to assert his own concerns” (Gautam i Sharma, *op. cit.*: 584). En definitiva, aquestes interrupcions intermitents tenen totes el mateix valor perquè desnaturalitzen els enunciats i serveixen, en el cas que ens pertoca, per entendre l'exclamació de patiment d'Estragon com una mostra d'indiferència i alhora com una vàlvula d'escapament de la conversa de la qual, paradoxalment, ell mateix està formant part per un interès previ¹⁵. Així doncs, la brusquedat de l'enunciat “*Mon poumon gauche est très faible*” i l'eco que manté amb altres enunciats similars com els que hem vist, transformen el dolor en una mena de truc còmic per evitar la conversa en el terreny en què s'està plantejant. En definitiva, doncs, la justificació possible del canvi de tema s'esvaeix, i per tant l'enunciat és impertinent.

Aquesta situació, per una banda, posa de manifest les ganes d'Estragon d'abandonar la conversa en general i, per altra banda, trenca irònicament amb l'expectativa d'aquesta intenció, i així la intermitència de les seves interrupcions

¹⁵ En aquest cas ha estat Estragon, justament, qui ha preguntat varies vegades a Pozzo si Lucky ha desobeït mai les seves ordres.

s'omple de sentit. Precisament, en l'exemple que comentava, l'anunci d'Estragon "*Je m'en vais*" ve seguit de la didascàlia "*Il ne bouge pas*", que trenca sense cap justificació amb la intenció implícita en l'enunciat¹⁶. La informació escènica va clarament en contra de l'acció associada a la frase ("*Je m'en vais*"), de la mateixa manera que en els casos en què Estragon es refereix al seu dolor amb la veu dèbil però agitada, l'enunciat posterior abandona la intenció inclosa en la queixa —i aquesta absurditat resulta essencialment còmica. De fet, no hi ha un sol enunciat de l'obra que comporti la realització de l'acció que conté implícitament. D'aquesta constatació podem deduir que l'obra, en el seu conjunt, està desproveïda de tota acció, motiu pel qual trenca amb les expectatives del drama tradicional¹⁷. Edith Kern ho explica així: "It [Godot] has no action and thus completely lacks what Aristototele considered the most essential element of a successful play. It is two acts summarized to perfection by the lament of one of the characters: Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful" (Kern, 1954: 41). En el fragment que pertoca, després de parlar del seu pulmó esquerre, Estragon es refereix a la salut del seu pulmó dret i la conversa prossegueix obviant el sentit que podria haver tingut la seva lamentació inicial. Per això aquest canvi sobtat és un trencament de la categoria de Pertinença: el personatge perd interès pel seu mal i segueix conversant en un diàleg que trencarà en noves ocasions, declinant un altre cop el pacte conversacional. L'enunciat "*Mon poumon gauche est très faible*" està definitivament descontextualitzat en aquesta conversa, i per això pot provocar el riure.

El que passa a continuació de la intervenció d'Estragon, junt amb la comicitat de la cloenda d'aquest fragment (amb els personatges descobrint-se el cap tots tres al mateix temps), ajuda a esvaïr el sentit de la queixa d'Estragon. Pozzo s'alarma per la seva incapacitat de reprendre el fil de la conversa i demana ajuda, a la qual Vladimir i Estragon responen de manera diferent en les dues versions. Així, els "*Wait*" que se succeeixen en boca dels tres personatges en el text anglès són ambigus, perquè no podem saber a què s'estan referint. Fins i tot el "*Wait*" final de Pozzo perd el sentit que sembla tenir en la versió francesa, en què "*Attendez!*" ve a propòsit del que està passant —la continuació de la conversa interrompuda— i demana una pausa per seguir-hi

¹⁶ Des d'un altre punt de vista, aquí tenim un exemple d'infracció dels anomenats actes de parla d'Austin, que com és ben sabut defensa que hi ha un tipus d'actes amb els quals l'emissor realitza implícitament una acció a l'hora de formular l'enunciat, com en el cas, per exemple, d'un emissor que dona ordres. La infracció dels actes de parla d'Austin és un comportament absurd que afecta també el llenguatge.

¹⁷ En efecte, la relació entre llenguatge i acció és molt important al teatre, on Pavis diu que "decir siempre implica hacer". (Pavis, *op. cit.*: 349).

pensant. És per això, finalment, que considero les exclamacions dels personatges del text anglès com una transgressió de la categoria de Manera en les seves submàximes d'ambigüitat i obscuritat.

En el fragment següent, assenyalo algunes de les intervencions de Vladimir com a incoherents perquè han estat desplaçades de la seva posició pertinent, on originàriament podien tenir un sentit que, consegüentment, desapareix a causa d'aquesta dislocació.

VLADIMIR. Nous ne risquons plus de penser.

ESTRAGON. Alors, de quoi nous plaignons-nous?

VLADIMIR. **Ce n'est pas le pire, de penser.**

ESTRAGON. **Bien sûr, bien sûr, mais c'est déjà ça.**

VLADIMIR. Comment, c'est déjà ça?

ESTRAGON. **C'est déjà ça, posons-nous des questions.**

VLADIMIR. Qu'est-ce que tu veux dire, c'est déjà ça?

ESTRAGON. C'est déjà ça en moins.

VLADIMIR. Évidemment.

ESTRAGON. Alors? Si on s'estimait heureux?

VLADIMIR. **Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé.**

ESTRAGON. Mais cela nous est-il jamais arrivé?

VLADIMIR. **D'où viennent tous ces cadavres?**

ESTRAGON. **Ces ossements.**

VLADIMIR. Voilà.

ESTRAGON. Évidemment.

VLADIMIR. **On a dû penser un peu.**

ESTRAGON. Tout à fait au commencement.

VLADIMIR. **Un charnier, un charnier.** (pp. 92-93)

VLADIMIR. We are in no danger of ever thinking any more.

ESTRAGON. Then what are we complaining about?

VLADIMIR. **Thinking is not the worst.**

ESTRAGON. Perhaps not. **But at least there's that.**

VLADIMIR. That what?

ESTRAGON. **That's the idea, let's ask each other questions.**

VLADIMIR. What do you mean, at least there's that?

ESTRAGON. That much less Misery.

VLADIMIR. True.

ESTRAGON. Well? If we gave thanks for our mercies?

VLADIMIR. **What is terrible is to have thought.**

ESTRAGON. But did that ever happens to us?

VLADIMIR. **Where are these corpses from?**

ESTRAGON. **These skeletons.**

VLADIMIR. Tell me that.

ESTRAGON. True.

VLADIMIR. **We must have thought a little.**

ESTRAGON. At the very beginning.

VLADIMIR. **A charnel-house! A charnel-house!** (p. 64)

L'enunciat de Vladimir "*Ce n'est pas le pire, de penser*" / "*Thinking is not the worst*" és incoherent com a resposta a la pregunta d'Estragon perquè no respon als seus dubtes ("*Alors, de quoi nous plaignons-nous?*" / "*Then what are we complaining about?*") i ni tan sols sembla reaccionar al que aquest li diu. L'enunciat no és apropiat a l'objecte de la pregunta d'Estragon, però, en canvi, sembla tenir relació amb la frase prèvia del mateix Vladimir ("*Nous ne risquons plus de penser*" / "*We are in no danger*

of ever thinking any more”). Per això, “*Ce n’est pas le pire, de penser*”/ “*Thinking is not the worst*” podria funcionar amb coherència si Vladimir pronunciés el seu discurs sobre l’exercici de pensar sense la companyia d’Estragon. És a dir, que si els dos enunciats de Vladimir es trobessin en la mateixa posició de la conversa, no presentarien cap problema per al seu desenvolupament. A més, algunes de les rèpliques anteriors i ulteriors a l’intercanvi que estem veient (com, per exemple, quan Vladimir no entén el que diu Estragon i li demana “*Comment, c’est déjà ça?*”/ “*What do you mean, at least there’s that?*”) evidencien que els dos personatges estan formant part d’un intercanvi d’idees i que, per tant, cadascun d’ells ha integrat l’altre en la conversa. En aquest sentit, la rèplica que he indicat de Vladimir resulta incongruent perquè abandona aquest pacte aparentment assimilat en altres ocasions del mateix fragment, i per això la considero una transgressió del principi de Pertinença.

Aquesta violació s’accentua encara més en l’enunciat “*Ce qui est terrible, c’est d’avoir pensé*”/ “*What is terrible is to <<have>> thought*”¹⁸, amb el qual Vladimir tampoc respon a Estragon, sinó que sembla reprendre el fil sobre la reflexió que havia proposat anteriorment. Per això torna a resultar una resposta irrellevant. En el cas de l’enunciat “*On a dû penser un peu*”/ “*We must have thought a little*”, que ve sis rèpliques després, Vladimir també romp la coherència de la conversa en aquest sentit. El que suggereix el seu enunciat és novament irrellevant per a Estragon i, en canvi, podríem lligar-ho amb el seu parlament anterior —en el qual Vladimir defensa que pensar no és el pitjor i més endavant que el més terrible és haver pensat—, tot i que la relació resulti menys evident. Més enllà d’aquests matisos, en definitiva, l’enunciat no té relació amb la pregunta d’Estragon.

Tornem a la frase de Vladimir “*Ce n’est pas le pire, de penser*”/ “*Thinking is not the worst*”, per fixar-nos en la reacció d’Estragon “[...] *mais c’est déjà ça*”/ “*But at least there’s that*”, que Vladimir és incapaç d’entendre, incomprensió que em fa considerar ambigua aquesta intervenció d’Estragon. Vladimir es mostra incapaç d’analitzar el significat intuïtiu —el que Grice anomena “*implying*” (Grice, *op. cit.*: 31)— del que Estragon ha dit. La discontinuïtat entre totes dues rèpliques indica que els personatges no comparteixen un mateix context, ni tan sols un mateix referent, que permetria, en

¹⁸ El sentit de l’enunciat és diferent en una i altra versió, per la intenció que revela la cursiva a “*to <<have>> thought*”, que podria indicar que el problema no és el fet d’haver pensat, sinó d’haver tingut la capacitat de fer-ho (ús de “*thought*”, doncs, com a substantiu i no pas com a participi de passat de “*to think*”).

aquest cas a Vladimir, inferir el que Estragon vol dir amb aquest enunciat ja d'entrada poc clar. Per a Grice, “the presence of a conversational implicature must be capable of being worked out” (Grice, *op. cit.*: 31). Atès, doncs, que Vladimir no pot inferir la implicatura conversacional de l'enunciat d'Estragon, considero aquest enunciat com una transgressió de la categoria de Manera en la submàxima d'ambigüitat.

Vladimir haurà d'insistir un cop més en la seva incomprensió perquè Estragon, en lloc de respondre a la primera exigència d'un aclariment, celebra que els dubtes del seu company els comprometran, d'ara endavant, a conversar fent-se preguntes: “*C'est déjà ça, posons-nous des questions*”/ “*That's the idea, let's ask each other questions*”. Per això aquesta intervenció és, d'una banda, fora de lloc (i, per tant, una violació de la màxima de Pertinença), i, de l'altra, insuficient per al cabal d'informació que precisa en aquest moment la conversa (cosa que implica també la transgressió de la màxima de Quantitat).

“*D'où viennent tous ces cadavres?*”/ “*Where are these corpses from?*” és una frase irrellevant i ambigua al mateix temps: no s'acorda amb les frases contigües i el seu significat és obscur. Estragon, en resposta, formula un enunciat amb el mateix significat que el de Vladimir —i s'hi queda, per tant, estancat— però amb un mot diferent per referir-se a cadàvers: “*ossements*”/ “*skeletons*”. Que no hi hagi una interrupció en aquest moment de la conversa, ans al contrari, que els personatges continuïn dialogant de forma incompreensible, accentua l'ambigüitat i fa que la comicitat sigui més negra i absurda. Yung-li Wen ho expressa així: “However, being irrelevant, the conversation can still keep on going, which makes the play even more absurd because it is against the nature of communication” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 66). Finalment, els dos interlocutors prossegueixen amb la conversa —amb els enunciats que ja he analitzat sobre si han pensat prou o no— fins que Vladimir torna a trencar-ne el curs amb l'enunciat “*Un charnier, un charnier*”/ “*A charnel-house! A charnel-house!*”¹⁹, com si volgués establir una relació sobtada amb els ossos als quals s'han referit més amunt i el lloc on se'ls ha de guardar.

És important recordar que les frases assenyalades en el fragment de *Godot* que acabem de veure són irrellevants i desconcertants enteses des de la lògica pragmàtica de

¹⁹ Podria resultar força més còmic pel lector que l'enunciat sigui exclamatiu en la versió anglesa, mentre que no ho és en el text en francès. Si tenim en compte que he analitzat l'enunciat com a ambigu i incoherent, el fet que l'acompanyi una emoció forta és totalment injustificat, i per això la frase pot esdevenir més ridícula en ser llegida de forma exclamativa.

Grice, que és la perspectiva que he adoptat en aquest treball. Però que si fem una lectura metafòrica de les rèpliques intercalades de Vladimir, podem associar dues idees extretes de frases diferents —els pensaments (“*penser*”/ “*thinking*”) i els cadàvers (“*cadavres*”/ “*corpses*”)— per relacionar l’acció de pensar, entesa per Beckett com a acte inútil, amb la mort mateixa. Els personatges de *Godot* són conscients de la perillositat intrínseca en l’acte de pensar per la seva associació amb la mort, per això “los pasatiempos de Vladimiro y Estragón están concebidos, y ellos mismos lo indican repetidas veces, para dejar de pensar” (Esslin, *op. cit.*: 45). La lògica poètica que es pot endevinar aquí, precisament permet entendre l’incompliment de les màximes de Grice no simplement com un joc o un exercici mecànic, sinó com un instrument al servei d’una lectura literària (i no pragmàtica) de l’obra de Beckett.

A continuació estudiaré un fragment de *Godot* protagonitzat per Pozzo que passa per alt el principi de Pertinença en els enunciats que ignoren la seva relació amb el diàleg i es comporten com un parlament individual.

POZZO. Vous êtes sévères. (A VLADIMIR.) Quel âge avez-vous, sans indiscretion? (Silence.) Soixante?... Soixante-dix?... (A ESTRAGON.) Quel âge peut-il bien avoir?

ESTRAGON. Demandez-lui.

POZZO. **Je suis indiscret.** (Il vide sa pipe en la tapant contre son fouet, se lève.) Je vais vous quitter. Merci de m’avoir tenu compagnie. (Il réfléchit.) A moins que je ne fume encore une pipe avec vous. **Qu’en dites-vous?** (Ils n’en disent rien.) **Oh, je ne suis qu’un petit fumeur, un tout petit fumeur, il n’est pas dans mes habitudes de fumer deux pipes coup sur coup, ça (Il porte sa main au coeur.) fait battre mon coeur.** (Un temps.) C’est la nicotine, on en absorbe, malgré ses précautions. (Il soupire.) Que voulez-vous. (Silence.) Mais peut-être que vous n’êtes pas des fumeurs. Si? Non? Enfin, c’est un détail. (Silence.) **Mais comment me rasseoir maintenant avec naturel, maintenant que je me suis mis debout?** Sans avoir l’air de — comment dire— de fléchir? (A

POZZO. You are severe. (To VLADIMIR.) What age are you, if it’s not a rude question. (Silence.) Sixty? Seventy? (To ESTRAGON.) What age would you say he was?

ESTRAGON. **Eleven.**

POZZO. **I am impertinent.** (He knocks out his pipe against the whip, gets up.) I must be getting on. Thank you for your society. (He reflects.) Unless I smoke another pipe before I go. **What do you say?** (They say nothing.) **Oh, I’m only a small smoker, a very small smoker, I’m not in the habit of smoking two pipes one on top of the other, it makes (Hand to heart, sighing) my heart go pit-a-pat.** (Silence.) It’s the nicotine, one absorbs it in spite of one’s precaution. (Sighs.) You know how it is. (Silence.) But perhaps you don’t smoke? Yes? No? It’s of no importance. (Silence.) **But how am I to sit down now, without affectation, now that I have risen?** Without appearing to —how shall I say— without appearing to falter. (To VLADIMIR.) **I beg your pardon?** (Silence.) Perhaps you didn’t speak? (Silence.) It’s of no

VLADIMIR:) **Vous dites?** (*Silence.*)
Peut-être n'avez-vous rien dit?
(*Silence.*) C'est sans importance.
Voyons... (*Il réfléchit.*) (pp. 38-39)

importance. Let me see... (*He reflects.*) (pp. 27-28)

En aquest fragment, cal que tinguem en compte, d'una banda, el joc entre les didascàlies referides a la passivitat comunicativa dels interlocutors (com ara els silencis de Vladimir i Estragon i els “*Ils n'en disent rien*”/ “*They say nothing*”) i, d'una altra, les rèpliques prèvies o posteriors. L'estudi del llenguatge en l'obra de Beckett comporta l'estudi dels silencis, que per la seva capacitat expressiva són gairebé una llengua per ell mateix. En aquest sentit, Cela considera que “más allá del sonido, el francés y el inglés quedan suspendidos en esa lengua neutra en que toda lengua se anula que es el silencio” (Cela, *op. cit.*: 260).

Les transgressions que veurem afecten fonamentalment la categoria de Pertinença —en quatre unitats en la versió francesa i en cinc en l'anglesa— i també el principi de Manera en una ocasió en la versió francesa i el principi de Qualitat en la versió anglesa. Seguint l'ordre del diàleg, trobem la primera violació en l'“*Eleven*” d'Estragon, que respon de forma desconcertant a la pregunta de Pozzo (“*What age would you say he was?*”), atès que disloca el seu raonament entorn als possibles seixanta o setanta anys de Vladimir. A banda d'això, és evident pel lector que el personatge de Vladimir no té onze anys, raó per la qual en aquest cas caldria veure en l'“*Eleven*” una infracció de la màxima de Qualitat.

La intervenció immediata de Pozzo és idèntica en les dues versions, malgrat que l'enunciat d'Estragon que li ha donat peu sigui diferent en tots dos textos. En la versió francesa, que Pozzo digui “*Je suis indiscret*” en ser instat per Estragon a preguntar-li directament l'edat a Vladimir, contrasta amb la seva rèplica anterior, en la qual formula exactament aquesta pregunta sense discreció. El contrast o diferència trenca l'acord que s'esperaria de les idees de Pozzo d'una i altra intervenció, i és per això que aquesta rèplica resulta confusa i escampa el dubte sobre el seu enunciat, que considero per això una violació de la màxima de Manera. La intervenció en anglès (“*I'm impertinent*”), més enllà d'establir una relació d'oposició amb el seu parlament anterior —com en la versió francesa—, no ve a propòsit de l'“*Eleven*” d'Estragon i sembla anticipar, a més, l'oblit de bona part del parlament subsegüent de Pozzo de pertànyer a la conversa que se suposa que manté amb els seus interlocutors.

Justament, “*Qu’en dites-vous?*”/ “*What do you say?*” és una pregunta formulada aparentment amb pertinença, ja que demana l’opinió dels interlocutors i, tanmateix, queda ràpidament desproveïda d’aquest lligam. Després de l’advertència “*Ils n’en disent rien*”/ “*They say nothing*”, Pozzo prossegueix indiferentment el seu discurs, sense afectar-se de la inactivitat dels parlants, i per això resulta incoherent quan diu: “*Oh je ne suis qu’un petit fumeur [...]*”/ “*Oh, I’m only a small smoker [...]*”. L’expectativa de la seva reacció es trenca: Pozzo no respon amb propietat al mutisme dels seus interlocutors i més aviat canvia la direcció de la conversa de manera unilateral. En altres unitats del mateix segment, en canvi, Pozzo sí que reacciona als silencis de Vladimir i Estragon: en una ocasió diu “*C’est un détail*”/ “*It’s of no importance*” per restar importància al fet que ells fumin o no, i en una altra declara “*C’est sans importance*”/ “*It’s of no importance*” com a resposta d’aquesta falta d’expressió verbal. Per tant, Pozzo té aptituds per conversar d’acord amb els principis de Grice i, no obstant això, en algunes ocasions té dificultats per desenvolupar-les. Considero, consegüentment, que en aquestes ocasions a Pozzo li manca l’interès per dialogar i per això trenca amb la conversa. Així, la pregunta “*Qu’en dites-vous?*”/ “*What do you say?*” —com succeeix en el posterior “*Vous dites?*”/ “*I beg your pardon?*” que Pozzo dirigeix a Vladimir— és simplement una falsa estratègia de conversa que segurament “indicates his lack of enthusiasm to participate in the conversation” (Gautam i Sharma, *op. cit.*: 583). Aparentment, diríem que amb aquests enunciats Pozzo persegueix la complicitat dels interlocutors (com succeeix, per exemple, quan diu “*Que voulez-vous?*”/ “*You know how it is*”), però el que pretén és mantenir la seva verbositat en un diàleg del qual ha rebutjat la *cooperació* amb els altres interlocutors.

Aquesta ràpida successió de frases sense interrupció pot ser un reflex de la “manía compulsiva por hablar” (Esslin, *op. cit.*: 62) que Esslin considera característica de tots els personatges de Beckett. Bàsicament, el discurs de Pozzo s’articula a base d’unitats independents que no han estat estimulades pels silencis dels seus interlocutors, sinó, només, per la necessitat de superar-los o menystenir-los. Fins i tot, diria que el discurs segueix un fil conductor que es nodreix de rèpliques imaginàries: com si en lloc de no dir res, Vladimir o Estragon haguessin comentat la relació de Pozzo amb el tabac, i per això ell contestaria: “*Oh je ne suis qu’un petit fumeur [...]*”/ “*Oh, I’m only a small smoker [...]*”. En un altre cas, també després d’un silenci, Pozzo es manifesta així: “*Mais comment me rasseoir maintenant avec naturel [...]*”/ “*But how am I to sit down*

now [...]". Aquests enunciats comencen amb una conjunció adversativa, que sembla marcar oposició amb la proposta inicial de Pozzo d'anar-se'n (*"Je vais vous quitter"*/ *"I must be getting on"*), però que, en aquest context de mutisme dels interlocutors, pot indicar-nos que Pozzo respon al silenci per prosseguir la conversa. De la mateixa manera, finalment, Pozzo trenca el seu discurs fent-nos pensar que Vladimir ha dit alguna cosa intel·ligible que l'obliga a preguntar *"Vous dites?"*/ *"I beg your pardon?"*, sense que obtingui resposta.

Finalment, aquest fragment que estem veient permet intuir l'esquelet global d'un diàleg anòmal, fet a base de monòlegs, interrupcions impertinents, silencis, desviacions, incoherències i malentesos. Per això, em sembla encertat considerar que "the play's basic structure is, therefore, that of an *I* and a *you*, though each speaking alone either through silence or verbiage" (Kern, 1971: 21). La comunicació entre els personatges està marcada o bé per la seva incapacitat de comunicar o bé pel fet d'ultrapassar la naturalesa del diàleg —i, per tant, en tots dos casos la comunicació resultant és incompleta, fragmentària i, com a conseqüència d'aquestes infraccions, còmica— però sempre necessita d'un *you* que formi part del diàleg. En definitiva, "while their conversation is fundamentally a monologue, it is a monologue which cannot be spoken without the presence of the other, although he may not even listen" (Kern, *op. cit.*: 45).

4.2.2 Transgressió de la màxima de Quantitat

Podem distribuir els enunciats de *Godot* que infringeixen la màxima de Quantitat en tres grans grups: (1) enunciats menys informatius del que cal per als seus interlocutors perquè ometen una part de la informació difícil de sobreentendre, (2) enunciats reiteratius però que exclouen la informació necessària per al desenvolupament de la conversa, i (3) enunciats més informatius del que requereix la situació, ja que repeteixen els enunciats mitjançant la mateixa estructura o amb estructures similars.

Seguint l'ordre que he proposat, fixem-nos en el començament del primer acte, en el qual la manca d'informació —com també la falta d'univocitat i de coherència— causada per l'el·lipsi inicial del diàleg trenca amb les expectatives del lector.

Route à la campagne, avec arbre. Soir.

ESTRAGON, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.

Entre VLADIMIR.

ESTRAGON. (*renonçant à nouveau.*) **Rien à faire.**

VLADIMIR. (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées.*) Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat.* A ESTRAGON.) **Alors, te revoilà, toi.**

ESTRAGON. Tu crois? (p. 9) / **Am I?** (p. 9)

El lector espera que la didascàlia inicial proporcioni la informació necessària per facilitar el reconeixement del que és rellevant en l'obra. Pavis descriu les didascàlies com “instrucciones dadas por el autor a sus actores [...] para interpretar el texto dramático” (Pavis, *op. cit.*: 130). Aquestes indicacions escèniques són generalment respectades en una obra dramàtica i, en canvi, l'exposició lacònica de l'inici de *Godot* és insuficient per presentar l'obra i els seus personatges, cosa que implica un incompliment de la categoria de Quantitat.

Amb l'enunciat “*Rien à faire*” —motivats pel fet que Estragon no es pot treure les sabates— el diàleg s'inicia de forma abrupta i desconcertant, amb el diàleg ja avançat, i d'això en resulta una manca de context informatiu. Per això aquest comentari implica un començament *in media res* que desobeeix la pressuposició de la màxima de Quantitat. Justament “*Rien à faire*” és un enunciat recurrent en l'obra: en boca de Vladimir apareix dues vegades més només a la versió anglesa de *Godot* (p. 10 i p. 11) i Estragon ho diu una altra vegada en les dues versions (p. 29 i p. 21, versió francesa i anglesa respectivament). Fins i tot trobem, al llarg de l'obra, constatacions semblants a aquesta, però amb alguna petita variació, com per exemple quan Estragon diu “*Rien ne se passe [...]*” (p. 60), que tot i que s'expressa de forma lleugerament diferent és igualment inconciliable amb la resta de la conversa. Així doncs, la repetició d'aquest enunciat en altres moments de l'obra —cosa més evident en el text anglès— se succeeix sense alterar o modificar el desenvolupament de la conversa perquè, precisament, la repetició d'una idea per mitjà d'una estructura formulària erosionada, en certa mesura, el sentit primari i la intenció d'aquesta idea.

El “*Rien à faire*” d'Estragon, en lloc de desenvolupar-se cap a un nou estadi informatiu, retorna sobre sí mateix en la rèplica següent de Vladimir (“*J'ai longtemps résisté à cette pensée [...]*”), fent que sembli formar part del mateix discurs. Més específicament, els enunciats dels personatges es fonen en un sol segment, que no s'abandona fins a l'afirmació de Vladimir “*Alors, te revoilà, toi*”. Aquesta és una frase plena de sentit i, tanmateix, per la seva connexió amb la conversa tal com s'ha

desenvolupat fins al moment, el comentari té un efecte estrany i no és pertinent: el personatge constata la presència del seu company després d'haver seguit el seu fil de conversa d'una forma natural. Per això considero aquesta frase una transgressió de la categoria de Pertinença.

En la versió anglesa, la resposta d'Estragon (“*Am I?*”) a l’observació de Vladimir és ambigua i desobeeix la categoria de Manera: no podem saber si el personatge posa realment en dubte la seva pròpia existència²⁰ o si pretén formular una pregunta amb intenció burlesca, mentre que en la versió francesa (“*Tu crois?*”) podria tractar-se amb més claredat d’una frase deliberadament irònica. Precisament, en el primer acte Estragon es presenta a Pozzo amb el nom de “*Catulle*” (p. 54) en la versió francesa, i “*Adam*” (p. 37) en la versió anglesa, cosa que genera una sensació de confusió i d’incertesa envers una entitat nominal que semblava indubtable (Estragon). En la mesura que la identitat és posada en dubte pels mateixos personatges, es converteix en una noció sense sentit i, per tant, irrellevant. “In fact, their names [Estragon i Vladimir] are known only to the reader. They are never used on the stage, and are replaced, in conversation, by the quite impersonal though affectionate nicknames Gogo and Didi” (Kern, 1971: 43).

A continuació veurem un exemple d’enunciats bàsicament repetitius, és a dir, que insisteixen de forma innecessària en una idea, i, precisament per això, traeixen la màxima de Quantitat en el seu aspecte garant d’aportar a una conversa la informació necessària —i no inferior— per tal que l’intercanvi sigui cooperatiu.

VLADIMIR. **Malgré qu’on en ait.**

ESTRAGON. Comment?

VLADIMIR. **Malgré qu’on en ait.**

ESTRAGON. **Il faudrait se tourner résolument vers la nature.** (p. 93)

L’enunciat “*Malgré qu’on en ait*” resulta menys informatiu del que requereix Estragon per entendre el seu company, i és precisament per això que sol·licita un

²⁰ En el seu estudi sobre Beckett, Esslin subratlla la impossibilitat que tenim de conèixer la naturalesa humana a causa de la seva condició canviant, i en aquest sentit aporta a aquesta anàlisi una lectura metafòrica molt encertada: “El curso del tiempo nos enfrenta con el problema básico del ser, el problema de la naturaleza del yo, el cual, estando sujeto a un constante cambio a través del tiempo, se halla en continuo flujo, y por tanto siempre fuera de nuestra comprensión [...]” (Esslin, *op. cit.*: 37). La incapacitat d’un personatge de reconèixer els seus companys o de reconèixer-se —com en el cas d’aquest fragment— respon a una problemàtica ontològica. En cap cas, però, considero que Estragon formuli genuïnament una pregunta (“*Tu crois?*”/ “*Am I?*”) amb intencions de ser resposta.

aclariment. El curiós aquí és que Vladimir repeteix exactament el que acaba de dir, insistint en la mateixa idea que el seu interlocutor ha estat incapaç de comprendre i que, consegüentment, per molt reiterativa que sigui, omet una part essencial del significat que s'havia de comunicar. A més, aquesta reiteració impedeix el desenvolupament de la conversa perquè la frase (“*Malgré qu'on en ait*”) s'eternitza, aturada en la mateixa quantitat d'informació, que és definitivament escassa per a un intercanvi pertinent. No obstant, i per sorpresa del lector, Estragon diu “*Il faudrait se tourner résolument vers la nature*” com a resposta, una frase poètica, incoherent i obscura que ignora —no podem saber què ha volgut dir amb això— l'acord conversacional amb el seu company en les màximes de Pertinença i Manera.

En el fragment següent veurem un exemple d'enunciats que repeteixen literalment una mateixa idea, insistència que té un valor informatiu nul.

VLADIMIR. Charmante soirée.

ESTRAGON. Inoubliable.

VLADIMIR. Et ce n'est pas fini.

ESTRAGON. On dirait que non.

VLADIMIR. Ça ne fait que commencer.

ESTRAGON. C'est terrible.

VLADIMIR. On se croirait au spectacle.

ESTRAGON. Au cirque.

VLADIMIR. Au music-hall.

ESTRAGON. **Au cirque.** (p. 50)

En totes dues versions de *Godot*, l'enunciat d'Estragon “*Au cirque*” no aporta cap informació nova a la conversa en la mesura que reitera la seva pròpia rèplica anterior (“*Au cirque*”) i, per tant, resulta superflu. Amb aquesta repetició Estragon es mostra incapaç d'avançar en la conversa, mentre que al mateix temps diu una frase idèntica a la anterior com si es tractés d'una informació nova, és a dir, sense advertir l'eco que manté amb el que ha dit ell mateix. La repetició “*Au cirque*” —com les repeticions totals i parcials que trobem al llarg de l'obra— impedeix el desenvolupament del diàleg tal com s'esperaria sota la perspectiva pragmàtica, i per això aquesta ruptura de la màxima de Quantitat resulta còmica. En aquest cas, a més, Vladimir descriu l'estona que han passat fins ara com un “*spectacle*” i tots dos personatges es refereixen als números inclosos en l'espectacle de varietats (el circ i el music-hall), cosa que subratlla encara més la comicitat de l'escena.

Filant prim, considero que l'efecte de les repeticions és molt més significatiu des del punt de vista poètic, perquè evidencia els recursos formals del diàleg. En efecte, la

repetició (“*Au cirque*”) es troba al servei de la poetització del text: per una banda, el mecanisme de repetició organitza el final d’aquest fragment en base a una mateixa estructura —concretament, el paral·lelisme es troba des de l’enunciat “*On se croirant au spectacle*” fins “*Au cirque*”— i amb aquest recurs sintàctic s’aconsegueix un efecte textual simètric que va en contra de les expectatives d’un diàleg dramàtic. Per altra banda, la disposició del text mitjançant aquestes repeticions estructurals comporta un ritme literari específic que fa que la conversa no evolucioni, sinó que retrocedeix i, per tant, que segueixi un recorregut més propi del vers²¹. En suma, l’estructura i el ritme d’aquesta part del diàleg donen al text un aspecte especial que permet deduir que si Beckett infringeix el principi de Quantitat ho fa al servei d’una lectura autènticament poètica de la seva peça.

He volgut seleccionar un últim fragment de l’obra en relació al principi de Quantitat perquè penso que pot funcionar com a epíleg del que hem vist fins ara sobre la transgressió d’aquesta màxima.

VLADIMIR. Tu aimes mieux être planté là à ne rien faire?
ESTRAGON. Oui.
VLADIMIR. Comme tu veux.
(*Il lâche ESTRAGON, va ramasser son veston et le met.*)
ESTRAGON. **Allons-nous-en.**
VLADIMIR. **On ne peut pas.**
ESTRAGON. **Pourquoi?**
VLADIMIR. **On attend Godot.**
ESTRAGON. **C’est vrai.** (p. 70) / (*Despairingly*). **Ah!** (p. 48)

Vladimir i Estragon sovint recuperen idees que havien abandonat, sense aparent coherència amb el que estan dient actualment i que impliquen al mateix temps un procedir desordenat. En aquest cas, Estragon proposa al seu company de marxar (“*Allons-nous-en*”), qüestió que no manté una relació de coherència amb la rèplica anterior en què ell mateix ha preferit l’opció de quedar-se palplantat sense fer res. Per tant, d’entrada, Estragon abandona la matèria que discuteix amb Vladimir i proposa la seva partida sense advertir del motiu d’aquest canvi, és a dir, sense establir una connexió entre el seu enunciat i l’anterior. En general, Estragon expressa moltes vegades el desig d’abandonar l’espai i d’acabar amb la conversa —és així fins i tot al

²¹ De fet, l’obra en el seu conjunt està mancada d’una progressió lineal. El paral·lelisme i el ritme musical als quals m’estic referint són més evidents en l’extracte de l’inici del segon acte que presentaré en l’apartat següent (p. 40). Es tracta d’un fragment del diàleg obscur, en el qual els enunciats s’estructuren de forma repetitiva, cosa que evidencia la incapacitat de *Godot* per desenvolupar-se.

final de l'obra—, per això l'he considerat un personatge més actiu. Tot i això, mai du a terme la intenció d'aquestes rèpliques, ja que Vladimir el posa de nou en la situació estàtica i d'espera, com succeeix en aquest cas (“*On ne peut pas*”). Per això, en el seu assaig sobre *Godot*, Gautam i Sharma consideren que “even though both Vladimir and Estragon experience the tedium of waiting for an unknown being who may or may not arrive, it is in fact Vladimir who feels tied down to Godot” (Gautam i Sharma, *op. cit.*: 581). Precisament, Vladimir té una actitud globalment més passiva davant les expectatives de marxar o deixar estar la conversa, tal com veiem aquí. De manera que els dos personatges, d'una banda, es completen mútuament “al igual que los personajes de las salidas cómicas del circo o el *music-hall*” (Esslin, *op. cit.*: 35) —que són justament els espectacles que ells mateixos han comentat per referir-se a la seva situació en el fragment que vèiem més amunt— i, d'altra banda, la relació entre Vladimir i Estragon es defineix per la seva interdependència: “queriéndose separar, continuamente en guerra, pero siempre dependiendo el uno del otro” (Esslin, *op. cit.*: 51). No obstant això, els trets dels personatges no són totalment rígids, i en algunes ocasions, per exemple, Vladimir manifesta el desig de marxar de la mateixa manera que ho fa Estragon en aquest fragment²².

Tornant a la rèplica “*Allons-nous-en*”, podríem pensar que, encara que no ho formuli expressament, hi ha un motiu pel qual el personatge trenca amb la conversa, i és que senzillament vol abandonar l'espai per una necessitat física inesperada. Aquesta justificació que podria mantenir el sentit, i per tant la pertinença, de la frase que comento s'esvaeix si tenim en compte que és la quarta vegada²³ —i encara n'hi haurà dues més— que amb la proposta d'Estragon “*Allons-nous-en*” els dos personatges intercanvien exactament la mateixa informació, de forma quasi mecànica, però també generen una estranya i confusa impressió de novetat, que és del tot desconcertant. I és que Estragon necessita reiteradament saber per què no poden marxar i cada cop assimila de nou la resposta. De fet, en general, els protagonistes de *Godot* “doubt the reality of their experiences and the reliability of their memories” (Kern, 1954: 46). Tot i així,

²² La parella formada per Pozzo i Lucky, al seu torn, també comparteix aquesta relació de dependència i penso que més exageradament que en el cas de Vladimir i Estragon. En l'últim acte, la pèrdua dels sentits dels personatges —Pozzo és cec i Lucky mut— crea una imatge d'interdependència: “is the ability of one to move while the other is essentially stationary” (Kern, 1971: 21).

²³ Les unitats que sota aquest patró trenquen el curs de la conversa es troben a les pp. 103 i 113 de la versió francesa, i a les pp. 71 i 78 de la versió anglesa. Hi ha casos, tanmateix, en què els personatges s'intercanvien aquestes mateixes rèpliques de forma més pertinent (vegeu pp. 17, 70, 98 i 122-123 de la versió francesa, i pp. 13-14, 48, 71 i 84 de la versió anglesa).

resulta curiós que la reacció d'Estragon a la notícia “*On attend Godot*” canviï d’una versió a l’altra: en el text anglès, l’acotació “*Despairingly*” descriu i complementa el contingut de la reacció d'Estragon (“*Ah!*”), que sonarà més dolguda i desesperada. Així doncs, Estragon connota negativament l’espera de Godot, mentre que al text francès senzillament reconeix el motiu de la seva espera i quasi sembla que li sorprèn.

En suma, el fragment que he comentat infringeix la màxima de Quantitat en la mesura que Vladimir i Estragon repeteixen el mateix patró en diferents moments de l’obra, cosa que provoca una sensació d’involució que evidencia la impossibilitat del diàleg de desenvolupar-se. La monotonia que caracteritza aquest patró suggereix finalment el motiu de l’obra i, per tant, allò que vehicula la conversa entre els dos personatges principals, que és l’acte d’esperar i sobreviure a aquesta espera. Com diu Esslin, “el protagonista de la obra no es Godot, sino la espera, el acto de esperar como aspecto esencial y característico de la condición humana” (Esslin, *op. cit.*: 37).

4.2.3 Transgressió de la màxima de Manera

Les transgressions de la màxima de Manera se centren en la forma particular de conversar dels personatges, més que no pas, com hem vist fins ara, en el que diuen —si és pertinent o no i quina quantitat d’informació intercanvien. És evident que la manera de dir un enunciat està lligada al què de l’enunciat, però en aquest apartat m’ocuparé exclusivament de l’anàlisi de *com* els protagonistes dialoguen per saber si ho fan de manera cooperativa. Hi ha dues maneres d’infringir aquest principi, estretament relacionades però cadascuna amb els seus propis matisos: (1) les expressions obscures que dificulten la seva comprensió, i (2) les frases dites de forma ambigua, que també transgredeixen aquesta màxima en la mesura que generen confusió respecte d’allò de què s’està parlant.

Per començar, ens centrarem en dos casos específics d’infracció de la màxima de Manera que resulten de l’obscuritat dels enunciats. En primer lloc, veurem un fragment que pertany a un dels moments més marcadament lírics del diàleg de *Godot* en el qual analitzaré, entre d’altres transgressions, els enunciats obscurs i, per tant, incomprensibles.

ESTRAGON. En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR. C'est vrai, nous sommes intarissables.
 ESTRAGON. C'est pour ne pas penser.
 VLADIMIR. Nous avons des excuses.
 ESTRAGON. C'est pour ne pas entendre.
 VLADIMIR. Nous avons nos raisons.
 ESTRAGON. **Toutes les voix mortes.**
 VLADIMIR. **Ça fait un bruit d'ailes.**
 ESTRAGON. De feuilles.
 VLADIMIR. De sable.
 ESTRAGON. **De feuilles.**
 (*Silence.*)
 VLADIMIR. **Elles parlent toutes en même temps.**
 ESTRAGON. **Chacune à part soi.**
 (*Silence.*)
 VLADIMIR. Plutôt elles chuchotent.
 ESTRAGON. **Elles murmurent.**
 VLADIMIR. **Elles bruissent.**
 ESTRAGON. **Elles murmurent.**
 (*Silence.*) (pp. 89-90)

Estragon proposa mantenir una conversa tranquil·la (“*En attendant, essayons de converser sans nous exalter [...]*”) i Vladimir dona a entendre que accepta el suggeriment (“*C'est vrai, nous sommes intarissables*”). La rèplica no és directa, però el que diu Vladimir és prou clar i informatiu com per servir d'intermediari entre el que diu i el que implica. De fet, Grice contempla la possibilitat que s'incompleixi parcialment una màxima sense que s'abandoni el Principi de Cooperació, i per això ell mateix “adopts the term ‘implicature’ to refer to the various kinds of calculations by which we make sense of what we hear” (Gautam i Sharma, *op. cit.*: 581). La intervenció inicial sorgeix de la necessitat expressa d'un dels personatges de comunicar-se, i el diàleg parteix de la voluntat de tots dos de comunicar-se per mutu acord. A partir d'aquí, tanmateix, el enunciat d'aquest fragment són pensaments majoritàriament aïllats (entre aquests enunciats hi ha una transgressió de la màxima de Pertinença), obscurs (veurem quatre violacions de la màxima de Manera) i repetitius (quatre transgressions del principi de Quantitat).

Seguint l'ordre proposat, trobem la primera infracció en l'enunciat “*Toutes les voix mortes*”, que és incoherent (ruptura amb el principi de Pertinença) i fosc pel que fa al seu significat (transgressió de la màxima de Manera en la submàxima d'obscuritat). Més concretament “*Toutes les voix mortes*” no ve a propòsit del que acaba de dir Vladimir i trenca amb la fluïdesa del diàleg que fins al moment havia respectat la correspondència dels enunciats. I aquesta ruptura, doncs, apunta a una nova idea que

d'entrada no sembla mantenir cap relació amb el que els personatges han dit prèviament, per la qual cosa l'enunciat és gairebé inintel·ligible. Ara bé, podríem argüir que “*Toutes les voix mortes*” és la continuació de “*C'est pour ne pas entendre*”, proferit pel mateix Estragon dues rèpliques més amunt. En aquest cas, l'enunciat és igualment irrellevant perquè no està motivat per la frase del company —sinó només per la rèplica anterior del mateix Estragon—, i per tant trenca la relació entre les unitats de conversa²⁴. De la mateixa manera, “*Toutes les voix mortes*” no només desuneix les frases contigües, sinó que el seu significat és obscur i escampa el dubte en la conversa²⁵. La resposta de Vladimir (“*Ça fait un bruit d'ailes*”) continua ocultant el significat de l'enunciat d'Estragon que acabem d'analitzar. Per aquest motiu és també un cas de transgressió de la màxima de Manera. Passa el mateix amb les frases “*Elles parlent toutes en même temps*” i “*Chacune à part soi*”, de Vladimir i Estragon respectivament: el seu significat queda estancat. Precisament, Yung-li Wen considera clau aquesta acumulació d'infraccions de la comunicació pragmàtica perquè “it is the irrelevance between utterances and the density of irrelevance [...] that make the conversation [...] absurd” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 57).

De les quatre transgressions del principi de Quantitat, n'hi ha dues de totals (“*de feuilles*” i “*elles murmurent*”) que repeteixen injustificadament els seus enunciats precedents; i dues de parcials (el primer “*elles murmurent*” i “*elles bruissent*”) que repeteixen al seu torn, amb formes anàlogues, els seus enunciats precedents (“*elles chuchotent*” i el primer “*elles murmurent*”), també sense cap puntualització que legitimi la reiteració en qüestió.

²⁴ Sota aquest supòsit, també hauríem de considerar problemàtic l'enunciat “*C'est pour ne pas entendre*”, que deixaria d'estar cooperant amb la participació de Vladimir a la conversa, únicament vinculat al seu pensament interior, enllaçat, com deia, amb la rèplica “*Toutes les voix mortes*”.

²⁵ Si recuperem la perspectiva literària que hem defensat, segons la qual el pensament i la mort són nocions equivalents per mitjà d'un lligam metafòric (p. 30), l'enunciat “*Toutes les voix mortes*” pot estar relacionat amb les frases d'Estragon “*C'est pour ne pas penser*” i “*C'est pour ne pas entendre*”. És a dir, que no pensar i no sentir les veus mortes són la mateixa cosa si tenim present, tal com he comentat anteriorment, que en Beckett el llenguatge i la mort estan estretament vinculats. En aquest fragment, a més, podem enllaçar “*Toutes les voix mortes*” —el pensament— amb els enunciats “*ça fait un bruit d'ailes [...] de feuilles [...] de sables*” —que podríem entendre que són transfiguracions del món—, de manera que els pensaments facin el mateix soroll que les ales, les fulles i la sorra. Per tant, d'alguna manera, el sentiment d'aflicció de Vladimir i Estragon és de magnitud universal. Més específicament, Edith Kern considera que “the simple lament which they [Vladimir i Estragon] intone seems to contain, in its haunting poetry, all the tears of mankind” (Kern, 1971: 42).

L'acumulació de “*silence*”²⁶ obstrueix la fluïdesa del fragment, i per això els silencis esdevenen instruments que intensifiquen la incapacitat d'evolució de la conversa. Així, els parlaments resulten “ortopèdics” i provoquen una sensació d'artificialitat i encasellament, probablement per la urgència de sobreviure, com hem vist en una altra ocasió (p. 40), al pas del temps i a l'espera, a través del diàleg.

Els dèficits comunicatius del fragment que acabem de veure estan relacionats amb l'estructura marcadament poètica (per mitjà de paral·lelismes) que presenta el diàleg en alguns moments. Els paral·lelismes d'aquest fragment consisteixen en què tots dos personatges repeteixen, només amb algunes variacions, una mateixa estructura d'enunciats que combina frases breus (és el que succeeix des del “*C'est pour ne pas penser*” de Vladimir fins “*nous avons nos raisons*”, també d'ell mateix), enunciats formats únicament per un complement del nom (“*de feuilles*” i “*de sable*”) i oracions simples (és el cas d’“*elles murmurent*” i “*elles bruissent*”). Aquesta poetització del text és present en molts altres fragments de l'obra²⁷, com en el que veurem a continuació, en el qual l'ordenació simètrica dels enunciats successius és especialment visible en la versió anglesa:

ESTRAGON. C'est la corde.
VLADIMIR. A force de frotter.
ESTRAGON. Qu'est-ce que tu veux.
VLADIMIR. C'est le noeud.
ESTRAGON. C'est fatal. (p. 35)

ESTRAGON. It's the rope.
VLADIMIR. It's the rubbing.
ESTRAGON. It's inevitable.
VLADIMIR. It's the knot.
ESTRAGON. It's the chafing. (p. 25)

D'aquestes transgressions dels principis de Grice que hem analitzat resulta un fragment de diàleg anòmal, que no es desenvolupa progressivament sinó que constitueix una estructura plegada sobre sí mateixa. De fet, l'estructura poètica d'aquest i d'altres fragments obeeix a l'estructuració circular de l'obra, que comença i acaba igual —concretament “el patrón del acto primero de *Esperando a Godot* es repetido con algunas variaciones en el acto segundo” (Esslin, *op. cit.*: 59)— i que per tant ni comença ni s'acaba mai del tot, en contra de les expectatives del teatre tradicional.

²⁶ En el fragment que estem analitzant hi ha tres “*silences*”, però en el conjunt d'aquesta part del diàleg de la qual forma part se'n comptabilitzen vuit, a més de dos “*long silences*”, tots ells amb la mateixa funció d'estroncar el diàleg.

²⁷ Ho hem vist ja en l'apartat anterior, en el fragment que s'estructura a partir de conceptes repetits deliberadament (p. 36).

Tot seguit veurem un altre exemple de transgressió de la màxima de Manera pel que fa a l'obscuritat dels enunciats. En aquest cas, les expressions són intel·ligibles perquè un mot de l'enunciat és totalment desconegut.

POZZO. Remark that I might just as well have been in his shoes and he in mine. If chance had not willed otherwise. To each one his due.

VLADIMIR. **You waagerrim?**

POZZO. I beg your pardon?

VLADIMIR. You want to get rid of him? (pp. 31-32)

L'enunciat "*You waagerrim?*" (el profereix Vladimir només en la versió anglesa) és incompreensible, i per això l'he considerat una transgressió de la màxima de Manera en la seva submàxima d'obscuritat. La pregunta de Vladimir sembla una glossolàlia, una manera de comunicar críptica, generalment estructurada a partir de mots inventats i seqüències repetitives. En aquest cas, l'estranyesa que causa la pregunta de Vladimir obliga Pozzo a demanar un aclariment: "*You waagerrim?*" equival a "*You want to get ride of him?*". En aquest moment, no només es desvetlla el sentit ocult de l'expressió de Vladimir, sinó també la voluntat implícita en aquest enunciat obscur, i és que Vladimir ha preguntat a Pozzo exactament això ("*You want to get ride of him?*") en les seves quatre rèpliques anteriors —fins i tot Estragon ha demanat en una ocasió "*You've had enough of him?*"— sense obtenir cap resultat (més aviat els enunciats de Pozzo han estat respostes evasives). Per això, el lector dedueix que Vladimir formula aquesta pregunta intel·ligible ("*You waagerrim?*") per captar l'atenció de Pozzo de forma més efectiva, tot i que amb una actitud certament infantil. L'aclariment de Vladimir, doncs, estableix una connexió entre els dos enunciats pel que fa al seu significat, cosa que evidencia que "*You waagerrim*" és una condensació fonètica i gràfica de "*You want to get rid of him*"²⁸. No obstant això, la relació entre les dues expressions només s'estableix posteriorment i, per tant, hi ha prou distància entre "*You waagerrim?*" i "*You want to get ride of him?*" com perquè puguem considerar la primera una infracció del principi de Manera.

Ens fixarem ara en dues situacions que afecten la màxima de Manera en la seva submàxima d'ambigüitat. En la primera, veurem com l'ambigüitat amb la qual es diu una cosa crea confusió respecte d'allò que es diu.

²⁸ Marco en negreta el procés d'aquesta condensació.

VLADIMIR. Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon? Ils étaient cependant là tous les quatre —enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps*). Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.

ESTRAGON. J'écoute.

VLADIMIR. Un sur quatre. **Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux.**

ESTRAGON. Qui?

VLADIMIR. Comment?

ESTRAGON. Je ne comprends rien... (*Silence*) Engueulé qui?

VLADIMIR. Le Sauveur.

ESTRAGON. Pourquoi?

VLADIMIR. **Parce qu'il n'a pas voulu les sauver.**

ESTRAGON. De l'enfer? / From the hell?

VLADIMIR. Mais non, voyons! De la mort. /Imbecile! From death.

/ ESTRAGON. I thought you said hell.

/ VLADIMIR. From death, from death.

ESTRAGON. Et alors?

VLADIMIR. Alors ils ont dû être damnés tous les deux.

ESTRAGON. Et après?

VLADIMIR. **Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé.** (pp. 15-16) / **But one of the four says that one of the two was saved.** (p. 13)

Vladimir explica la història dels dos lladres²⁹ que van ser crucificats al mateix temps que el Salvador i s'hi refereix a partir de la narració d'un dels evangelistes. La seva explicació, però, és poc clara, poc informativa i en algun moment confusa, raó per la qual Estragon és incapaç de comprendre què diu. Aquest cas ha estat analitzat per Yung-li Wen en la seva tesi sobre *Godot*, i ha arribat a la conclusió que “Vladimir tells the story in a very ambiguous way by using the pronouns that have more than one potential referent, and thus make the story confusing” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 59). D'entrada, l'abundància de pronoms febles i numerals en l'enunciat “*Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux*” dificulta la detecció dels elements de l'oració als què cada pronom s'està referint. Analitzant la frase detingudament podem deduir el significat de la majoria dels mots, però no pas de tots ells: “*Un sur quatre* [évangélistes]. *De trois autres* [évangélistes], *deux* [évangélistes] *n'en parlent pas du tout* [larron] *et le troisième* [évangéliste] *dit qu'ils* [és pertinent, però no del tot clar, que “ils” substitueixi “deux larrons”] *l'ont* [no se sap quin antecedent substitueix el pronom “l”] *engueulé tous les deux*”. Així doncs, les categories “ils” i “l” (que d'entrada podria correspondre als

²⁹ Esslin considera que aquest episodi està relacionat amb el tema de l'arbitrarietat de les idees de salvació i de vida, tema més evident en altres fragments de l'obra, “como cuando dice Pozo refiriéndose a Lucky, ‘Daos cuenta que yo podría haber estado en sus zapatos y él en los míos’” (Esslin, *op. cit.*: 40).

pronoms “le” o “la”) presenten més dificultats a l’hora de buscar els seus referents, i per això mereixen una anàlisi més a fons. En primer lloc, no està gaire clar a qui s’està referint Vladimir quan diu que el tercer evangelista explica que hi va haver dues persones (“*ils*”) que van insultar algú (“*l’ont engueulé*”), però en vista del context informatiu que ha proporcionat la conversa prèviament, el més plausible és que es tracti dels “deux larrons”. La dificultat relativa al pronom “ils” la retrobem en el pronom “les” de l’enunciat “*Parce qu’il n’a pas voulu les sauver*”. El focus de confusió és, per Yung-li Wen, que “there are two potential referents of the pronoun *them* [“les” en el text francès]. The first are the two thieves, and the second are the two Evangelists” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 60). Podem deduir, pel significat de la frase i també tenint en compte el que hem analitzat en la frase anterior, que el pronom també està reemplaçant els “deux larrons” que el Salvador va condemnar. En segon lloc, la confusió persisteix perquè el pronom “l” segueix sent ambigu en l’oració principal (“*Des trois autres, deux n’en parlent pas du tout et le troisième dit qu’ils l’ont engueulé tous les deux*”). Per Yung-li Wen la confusió encara és més gran perquè considera que “it is easy for the readers to think that the single third person pronoun, him [“l” com apostrofació de “le” a la versió francesa], refers to the third Evangelist because the last Evangelist is the nearest noun” (Yung-li Wen, *op. cit.*: 59). Però per revelar el referent d’aquest pronom cal l’aclariment de Vladimir, i per això Estragon demana una explicació (“*Qui?*”) que trenca, lògicament, el desenvolupament fluid de la conversa. A la fi, podem entendre que Vladimir s’està referint al Salvador i, en certa mesura, això clarifica el sentit de la frase en el seu conjunt.

He assenyalat l’últim enunciat d’aquest fragment (“*Mais l’autre dit qu’il y en a eu un de sauvé*”/ “*But one of the four says that one of the two was saved*”) també com a infractor de la màxima de Manera en la submàxima d’ambigüitat perquè, tot i que el que pretén dir Vladimir sigui més transparent, la frase és per ella mateixa deliberadament confusa: l’omissió constant —i potser per això indeguda— dels elements que substitueixen els pronoms acaba generant una sensació d’incertesa respecte al significat dels pronoms, i això afecta la comprensió dels enunciat del diàleg, que serà més lenta. A més, la diferència entre les dues versions fa palesa la intenció de mantenir aquesta frase als límits de la claredat —en l’estructura anglesa (“*But one of the four says that one of the two was saved*”) em sembla totalment intencionat, mentre que la versió

francesa (“*Mais l’autre dit qu’il y en a eu un de sauvé*”) continua amb el joc de confusió pel que fa als referents dels pronoms.

En definitiva, penso que el parlament de Vladimir no és del tot clar precisament perquè les incògnites dels pronoms que he assenyalat obstaculitzen la comprensió total del què s’està parlant. De fet, Estragon es reconeix incapaç de copsar el sentit del que el seu company li està explicant: “*Je ne comprends rien...*”. Per tant, per molt que haguem arribat a una interpretació de les expressions més confuses de Vladimir, l’ambigüitat i les interrupcions inicials fan que la conversa no sigui *cooperativa* pel que fa al principi de Manera.

Per últim, ens fixarem en un altre exemple d’infracció de la màxima de Manera referent a l’ambigüitat dels enunciats que es deriva —com ja hem vist en el cas de l’obscuritat— de mots inventats proposats amb un objectiu burlesc.

ESTRAGON. Alors fous-moi la paix avec tes paysages! Parle-moi du sous-sol!

VLADIMIR. **Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (geste) ressemble au Vaucluse!** Il y a quand même une grosse différence. / [...] **to the Macon country, for exemple.** You can’t deny there’s a big difference.

ESTRAGON. Le Vaucluse! Qui te parle du Vaucluse?

VLADIMIR. Mais tu as bien été dans le Vaucluse?

ESTRAGON. Mais non, je n’ai jamais été dans le Vaucluse! J’ai coulé toute ma chaudière d’existence ici, je te dis! Ici! **Dans la Merdecluse!** / (p. 88) [...] **In the Cakon country!** (pp. 61-62)

La discussió d’aquest fragment gira al voltant de la incapacitat d’Estragon per reconèixer l’espai i la persistència de Vladimir per fer recordar. Des de bon començament, Estragon busca aturar el propòsit del seu company (“*Alors fous-moi la paix avec tes paysages!*”). Podríem argüir que la segona part de l’enunciat (“*Parle-moi du sous-sol!*”) no ve a propòsit de la conversa i que, per tant, és poc pertinent, però al meu entendre és una expressió amb què Estragon pretén segurament desentendre’s de Vladimir. La rèplica de Vladimir (“*Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (geste) ressemble au Vaucluse³⁰!*” / “[...] *to the Macon country, for exemple*”) sí que trenca amb el fil de la conversa, perquè introdueix un nou concepte (“*Le Vaucluse*” / “*the Macon country*”) que d’entrada no té una relació clara amb l’assumpte de discussió principal, cosa per la qual és una infracció del principi de Pertinença. En la intervenció següent (“*Qui te parle du Vaucluse?*”), el mateix Estragon comenta la irrellevància del que

³⁰ Durant la Segona Guerra Mundial, Beckett va viure un temps en una casa de camp de la Vaucluse: era zona no ocupada, i va decidir refugiar-s’hi per la pressió causada per les notícies de les detencions dels seus companys.

acaba de dir el seu company. Tot i això, Vladimir insisteix en les seves reflexions i per això trenca amb el Principi de Cooperació.

Finalment, he considerat confús —i, doncs, una transgressió de la màxima de Manera en la submàxima d'ambigüitat— l'últim segment de l'enunciat d'Estragon (“*Dans la Merdecluse! / In the Cackon country!*”), perquè juga amb el significat de “*Merdecluse*” i “*Cackon country*”. De fet, els conceptes “*Merdecluse*” i “*Cackon country*” són deliberadament ambigus perquè admeten una interpretació més obscena: són precisament jocs lascius de paraules proposats per Estragon per trencar de mala manera amb el comentari de Vladimir i expressar així el seu enuig general. D'aquesta infracció de la conversa es deriva, doncs, la comicitat d'aquesta part del diàleg.

Les expressions inintel·ligibles que hem vist al llarg del treball — “*Merdecluse*” i “*Cackon country*” (p. 47), “*You waagerrim?*” (p. 43), i fins i tot el terme “*câââm*” (p. 23) —, i que serveixen per representar d'altres que es troben en l'obra³¹, permeten fer una anàlisi que vagi més enllà de la lectura en clau purament lingüística. En aquest sentit, penso que quan els personatges de *Godot* desdibuixen o vulneren el significat de les paraules, infringeixen no només els principis de la conversa de Grice, sinó les limitacions pròpies del llenguatge. En el seu article sobre *Godot*, Nealon defensa que “Vladimir and Estragon pass the time while waiting by playing at a series of games — language games— which constitute their existence and form their social bond” (Nealon, 1988: 520). Nealon considera que la implicació dels personatges en aquests jocs del llenguatge és una forma de legitimació del seu estatus com a individus autònoms perquè deixen de banda el fet de dependre de Godot. Justament, “this postmodern social bond is suspended in *Godot* by Vladimir and Estragon's drive to recuperate a transcendent principle —represented by Godot— which they feel giving meaning to their lives and their speech, thereby legitimating their society” (Nealon, *op. cit.*: 521). Podríem concloure, doncs, que els diàlegs entre Vladimir i Estragon no respecten les màximes de la conversa de Grice en la mesura que tracten la llengua com una artefacte lúdic —que, com a tal, pot ser objecte tant de burles com de violacions. D'això se'n deriva que l'acte de conversar, com he apuntat en diverses ocasions (p. 42 i p. 45), és un instrument que ajuda a convertir el pas del temps en una espera menys molesta.

³¹ En el primer acte, per exemple, el parlament de Lucky està ple de mots inintel·ligibles que fan confusa l'expressió del seu “pensament”.

5. Conclusions

La comicitat és una qüestió molt complexa, ja que es pot constituir i entendre des de diverses perspectives. Per això m'ha interessat l'estudi de l'essència d'allò còmic com a infracció dels principis de Grice i, més específicament, l'aplicació d'aquest procediment còmic a *Godot*. Precisament, crec que a través de l'eina pragmàtica he arribat a un major coneixement de la comicitat de l'obra de Beckett. En aquest apartat, presento les deduccions fetes al llarg del treball, així com les conclusions assolides al final del procés. Més detalladament, exposo la causa d'allò còmic com a tal, parlo breument de la seva naturalesa, i presento els resultats extrets de l'anàlisi de l'efecte còmic de l'obra de Beckett.

En primer lloc he observat que hi ha diversos moviments que causen la comicitat en una conversa. De forma esquemàtica podríem distingir-ne tres (tot i això, cal tenir present que són reaccions simultànies que depenen recíprocament les unes de les altres). La primera manifestació es produeix quan es transgredeixen els principis de Grice de forma injustificada. Bàsicament, aquest tipus d'infracció suposa un abandonament del Principi Cooperatiu. És a dir, que quan no hi ha cap intenció expressiva (com en el cas d'una figura retòrica) que legítimi la transgressió d'alguna màxima, els intercanvis conversacionals no són comprensibles per l'interlocutor, motiu pel qual esdevenen font de malentesos.

La segona reacció que determina la comicitat és quan aquesta transgressió genera una mala comprensió del que s'està parlant. El que passa és que s'obre un buit entre el que un personatge expressa i el que vol dir, i l'interlocutor és incapaç de completar-lo. En conseqüència, alguns dels intercanvis conversacionals són obscurs, inconnexos i, finalment, absurds —certament, l'absurd és molt sovint la causa de la comicitat.

El moviment definitiu, amb el qual és possible comprendre l'efecte còmic com a tal, es dona quan aquesta infracció provoca als interlocutors una sensació de defamiliarització respecte de les qualitats implícites en la conversa, que els interlocutors esperen raonablement que siguin respectades. Per tant, aquestes expectatives es trenquen durant el diàleg. De manera que les infraccions de les màximes

impedeixen el desenvolupament del diàleg tal com s'esperaria sota la perspectiva pragmàtica, raó per la qual la conversa resulta còmica³².

Totes aquestes reaccions, doncs, fan possible l'efecte còmic d'un diàleg. Cal subratllar que, essencialment, per tal que la transgressió injustificada de les màximes sigui còmica ha de pressuposar el Principi de Cooperació que s'està incomplint. Aquesta és la clau de l'efecte còmic: que allò que es transgredeix en una conversa és conegut i àmpliament respectat. Per tant, la comicitat prové de la transgressió de la regla, però el que fa possible la comicitat és el coneixement de la regla transgredida.

Així doncs, l'efecte còmic es pot considerar universal en la mesura que el conjunt de principis que s'abandona sense explicació és acceptat universalment. Les màximes són característiques de la comunicació humana i, per tant, els parlants esperen inconscientment i de forma legítima que siguin respectades sempre en una conversa. Per aquesta raó, l'incompliment injustificat del Principi Cooperatiu pot provocar el riure.

Aquesta reflexió sobre el procés del sorgiment de la comicitat ens apropa de forma espontània a la naturalesa d'allò còmic. La comicitat com a tal és l'expressió d'un determinat tipus de pensament, que no és precisament fàcil de comprendre. Com deia, allò còmic s'expressa d'una manera contradictòria i absurda, amb l'objectiu de fer riure. Per això, l'objecte d'allò còmic és el plaer i, concretament, l'obtenció d'un estat de plaer per mitjà del riure. En poques paraules, la comicitat representa el desig de fer riure.

Allò còmic té reservat un espai important en la comunicació: l'espai del ludisme, que se centra en els aspectes més ridículs de la realitat humana, i que per això ofereix una visió del món totalment insòlita, a través d'un ús inusual del llenguatge. Aquest aspecte confereix a la comicitat una capacitat extraordinària: possibilita als interlocutors la sortida o l'abandonament momentani de la normalitat social —i és evident el paral·lelisme que hi ha entre, per una banda, l'abandonament de l'ordre social que pot implicar l'efecte còmic, i, per l'altra, l'abandonament de la comunicació pragmàtica que possibilita l'efecte còmic.

He estudiat específicament la qüestió de la comicitat en *Godot*, cosa que m'ha permès examinar més a fons la meva tesi, i extreure noves deduccions. En efecte, la relació entre la violació pragmàtica i l'efecte còmic s'ha revelat essencial per aquest

³² És evident que la presència del lector és necessària per garantir l'efecte còmic —com ho és, en certa mesura, la seva predisposició a experimentar la comicitat.

treball. En línies generals, l'obra de Beckett és irrespectuosa amb els principis de Grice —els enunciats són irrellevants, inadequadament informatius, i obscurs. Des de l'òptica pragmàtica, això és així perquè Beckett utilitza les màximes de la conversa de forma estranya: col·loca els principis en contextos no pertinents o directament els abandona.

És interessant de notar que algunes violacions de les màximes es potenciïn més en una versió de *Godot* que en l'altra. També succeeix que hi ha casos en què els enunciats que són pertinents en una versió, en l'altra no ho són. Fins i tot hi ha canvis entre les versions francesa i anglesa que responen igualment a una mateixa transgressió (tot i que amb menor o major intensitat). Finalment, hi ha enunciats recurrents en l'obra —sovint patrons que es repeteixen al llarg del diàleg— que se succeeixen de manera diferent en cada versió. Que hi hagi aquests canvis d'una versió a l'altra significa que les reaccions dels personatges sonen diferent, i que fins i tot poden tenir un significat diferent. Precisament, penso que incorporar les dues versions de la mateixa obra com a base del treball és bàsic per treure tot el suc al comportament lingüístic de *Godot*. És a dir, que la complexitat de l'obra és més evident si s'entén que no hi ha una sola versió de *Godot*, sinó dues obres independents.

La idea que n'extrec és que l'obra de Beckett ofereix un escenari literari i lingüístic singular, cosa per la qual pot ser considerada una obra excepcional. Bàsicament, *Godot* es caracteritza per un ús atípic del llenguatge, motiu pel qual el diàleg de l'obra de Beckett resulta anòmal, fet a base d'interrupcions, incoherències, silencis, desviacions i frases sense sentit.

No obstant, aquesta destrucció del llenguatge no és una aniquilació *per se*. Al contrari, he observat que la violació dels principis de Grice és un instrument al servei d'una lectura literària (i no pragmàtica) de *Godot*. Per això, concloc que l'efecte còmic de l'obra de Beckett és un joc que descriu *Godot* a partir del llenguatge de l'absurd i del sense sentit. En altres paraules, crec que les infraccions de les màximes de Grice són una estratègia literària inusual al servei de l'absurd.

Per aquest motiu, l'anàlisi que he plantejat permet extreure conclusions més enllà del marc lingüístic de *Godot*. D'entrada, el tipus de diàleg que he estudiat —monòton i inconnex— és un reflex de la falta de *cooperació* dels interlocutors. És a dir, que la comunicació està marcada per la incapacitat comunicativa dels personatges. Aquesta actitud, doncs, evidencia la falta d'interès dels personatges a conversar.

En la mesura que els personatges tracten la llengua com una artefacte lúdic, la comunicació resulta incompleta, contradictòria, fragmentària i, per tot això, còmica. Les infraccions de Grice obstrueixen el desenvolupament de la conversa, que es queda aturada en un mateix estadi. En conseqüència, les frases que s'intercanvien els personatges resulten artificials, i aporten a la conversa una sensació d'estancament. Finalment, aquesta impressió suggereix el motiu de l'obra, que és l'acte de sobreviure a l'espera, i, específicament, el tedi d'esperar. Per tant, la comunicació deixa de ser una transmissió i un tracte de correspondència entre individus, per convertir-se tan sols en un mitjà per suportar el pas del temps.

Per tot això, penso que els personatges de *Godot* no només vulneren els principis de la conversa de Grice, sinó també les convencions del llenguatge. I és que aquesta pèrdua de la capacitat de comunicar dels interlocutors, així com l'estancament de la conversa, estan estretament relacionats amb l'estructura poètica (sobretot per mitjà de paral·lelismes) que presenta *Godot* en algunes ocasions —en les quals els personatges repeteixen, amb petites variacions, una mateixa estructura. En definitiva, penso que podríem entendre la violació de la comunicació pragmàtica com una burla de la comunicació en general.

Per acabar, m'agradaria referir-me a les limitacions del treball, que són al mateix temps possibles prolongacions de l'estudi de *Godot* sota l'òptica pragmàtica. Primerament, no m'ha interessat comptabilitzar el nombre de casos en què es violen les diferents màximes, perquè m'he centrat en l'anàlisi de les propietats que componen cada tipus de transgressió, i també les formes en què es pot infringir un sol principi — cadascuna amb els seus matisos. El nombre de casos en què es violen les màximes no és tan important com l'especificitat i el sentit de cada cas. En altres paraules, crec que un estudi detallat de les particularitats de les infraccions de Grice aporta més informació que no pas les conclusions basades en el càlcul.

No obstant, hi ha dues dades especialment informatives que m'agradaria destacar. Primer de tot, és rellevant l'absència de casos en què es produeix una infracció de la màxima de Qualitat. De fet, he descartat l'aplicació d'aquesta màxima perquè considero que és una eina irrellevant per a una anàlisi literària (el diàleg dramàtic no és un diàleg seriós, raó per la qual el judici de la veritat i falsedat d'un enunciat no hi té cabuda). Tot i això és cert que excepcionalment he assenyalat una infracció d'aquest principi: un dels pocs casos en què un dels personatges està mentint clarament.

En segon lloc, penso que després de la lectura de *Godot* resulta evident que la màxima de Pertinença és la menys respectada i que, per tant, és en la infracció d'aquesta màxima on rau una major intensitat de l'efecte de l'absurd. Això vol dir que l'estratègia literària de Beckett es fonamenta principalment en aquest tipus de transgressió. Conseqüentment, puc afirmar que els enunciats de *Godot* són majoritàriament irrellevants en relació amb els que els precedeixen, que impliquen canvis de sentit irrespectuosos en la conversa, que fins i tot es troben desplaçats del seu lloc pertinent, i que es comporten com un monòleg aïllat, sense tenir en compte allò de què s'està parlant. Per tot això, penso que una major incorporació d'informació estadística sobre totes les infraccions de Grice en l'obra de Beckett podria ser molt útil de cara a possibles continuacions de l'estudi de l'obra.

Per últim, m'agradaria destacar que per a aquest estudi he desestimat l'eina pragmàtica dels actes de parla d'Austin perquè, d'entrada, és un tema molt complex que segurament mereixeria un capítol específic que aquest treball no ha pogut abastar. Per això, m'he limitat a incorporar la transgressió dels actes de parla en notes al peu.

No obstant, al llarg del treball he detectat que hi ha molts casos en què *Godot* no respecta la teoria d'Austin, cosa que passa quan l'acotació escènica va en contra de la intenció implícita en l'enunciat (per exemple, quan els personatges adverteixen que se'n van i, gràcies a la didascàlia, sabem que no es mouen). És per aquest motiu que considero que un estudi de *Godot* que prengui com a base la teoria d'Austin i la teoria de Grice alhora podria obrir una via de recerca, possiblement molt més completa.

6. Bibliografia

6.1 Bibliografia primària

- BECKETT, Samuel. (1952). *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel. (1965). *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.

6.2 Bibliografia secundària

- ALLAN, Keith. (2009). *Concise Encyclopedia of Semantics*. Oxford: Elsevier.
- BESA, Carles. (1997). “Traducirse a sí mismo: Beckett a la luz de Benjamin, De Man y Derrida”. *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Centenario de François Rabelais*, Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 615-623.
- BISHOP, Ryan. (1991). “There’s Nothing Natural about Natural Conversation: A Look at Dialogue in Fiction and Drama”, *Oral Tradition*, No. 6, pp. 58-78.
- CORFARIU, M., ROVENTA-FRUMUSANI, D. (1984): “Absurd dialogue and speech acts -Beckett’s ‘En Attendant Godot’.” *Poetics*, Vol. 13, No. 1-2, pp. 119-133.
- CUNICO, Sonia. (1998). “Who’s afraid of maxims? The Co-operative Principle from H.P. Grice to G. Leech with an application to contemporary British and American dramatic discourse”. *Tornello, Haarman, and Gavioli*, pp. 105-116.
- ECO, Umberto. (1999). *La estrategia de la ilusión*. 3a ed. Traducción de Edgardo Oviedo. Barcelona: Editorial Lumen.
- ESSLIN, Martin. (1961). *El teatro del absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.
- FREUD, Sigmund. (1969). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 3a ed. Traducción de Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA CELA, Carmen. (1995). “Samuel Beckett y la auto-traducción”. *Teatro y traducción*, Publicaciones de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, pp. 251-261.

- GAUTAM, Kripa, SHARMA, Manjula. (1986). "Dialogue in Waiting for Godot and Grice's Concept of implicature". *Modern Drama*, Vol. 29, No. 4, pp. 580-586.
- GRICE, Paul. (1989). *Studies in the Way of Words*. 2a ed. London: Harvard University Press.
- KERN, Edit. (1954). "Drama Stripped for Inaction: Beckett's Godot". *Yale French Studies*, No. 14 (número monogràfic dedicat a "Today's French Theatre"), pp. 41-47.
- KERN, Edit. (1971) "Structure in Beckett's theatre". *Yale French Studies*, No. 46, (número monogràfic dedicat a "From Stage to Street") pp. 17-27.
- NEALON, Jeffrey. (1988) "Samuel Beckett and the Postmodern: Language Games, Play and Waiting for Godot". *Modern Drama*, Vol. 31, No. 4, pp. 520-528.
- PAVIS, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. 9a ed. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- YUNG-LI WEN, William. (2006). "A Pragmatic Analysis of Waiting for Godot". *The Graduate Institute of Linguistics National Chengchi University*.
- YUS RAMOS, Francisco. (1997). *Cooperación y relevancia. Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. 2a ed. Universidad de Alicante Publicaciones.
- ZEIFMAN, Hersh. (1977). "The Alterable Whey of Words: The Texts of 'Waiting for Godot'." *Educational Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, pp. 77-84.