

BECKETT, *MOLLOY*: LENGUAJE DEL SILENCIO

BECKETT, *MOLLOY*: LANGUAGE OF SILENCE

Mario GARCÍA MORA

Universidad de Barcelona

mario.gamo95@gmail.com

Resumen: En su *Carta alemana* (1937), Beckett escribió acerca de lo “carente de sentido” que le resultaba el inglés, su lengua materna: “mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él”. Para rasgar ese velo el autor expone el que será su programa literario (y de pensamiento) punto por punto. De él pretendo servirme para comprender en profundidad su primera novela: *Molloy* (1951). Al mismo tiempo, diría que el recorrido no puede hacerse en una sola dirección: la lectura de *Molloy* desde *Carta alemana* se da paralela a la lectura de *Carta alemana* desde *Molloy*.

Palabras clave: *Molloy*; Beckett; *Carta alemana*; lengua; sentido.

Abstract: In his *German Letter* (1937), Beckett wrote about the meaningless of English, his mother tongue: “my own language seems to me more and more like a veil that has to be torn”. To break that veil the author exposes what will be his literary program point by point. I pretend to use him to understand in depth his first novel: *Molloy* (1951). At the same time, I would say that the journey cannot be done in one direction: the reading of *Molloy* from *German Letter* is parallel to the reading of *German Letter* from *Molloy*.

Key words: *Molloy*; Beckett; *German Letter*; language; meaning.

En 1937 Samuel Beckett apenas había escrito una mínima parte de toda su obra. Pareciera, no obstante, que por entonces ya era consciente de hacia dónde iría, qué camino habría de coger y qué dificultades podría encontrarse (no podía —y yo me atrevería a decir: no quería— saber hasta dónde llegaría ese camino; si es que tenía que llegar a algún lado). Y digo esto porque hoy podemos leer su *Carta alemana*, escrita, según figura en la propia datación del texto, un 9 de julio de 1937, y acceder en ella a lo que podríamos considerar el centro del pensamiento beckettiano, la base de su propuesta literaria. En este texto, muy anterior a sus obras clave (*Esperando a Godot* se publicará en 1952, nada menos que quince años después), Beckett expone de manera breve y concisa la forma que tendrá su obra, desde entonces y ya para siempre, de relacionarse con el lenguaje. No es casual que la carta en que esto sucede se escriba en alemán, siendo Beckett de habla natural inglesa; el propio autor se encarga de abordar el tema: "cada vez me cuesta más escribir en un inglés estándar", dice, y aclara: "me parece algo carente de sentido" (2004:33). He aquí la base que pone en marcha su propuesta, en apenas una frase. Unas cuántas palabras acerca del sinsentido del lenguaje que, paradójicamente, no solo laten en el interior de decenas de obras de teatro, novelas, ensayos y demás textos firmados por el propio Beckett, sino que han motivado y motivan, todavía hoy, auténticos ríos de tinta en la crítica y la teoría literaria. Parece una contradicción inmensa: acudir al lenguaje para comprender su propia carencia. Veremos, a lo largo de este estudio, cómo leer a Beckett nos enseña que no existe tal contradicción. Muy al contrario: quizás sea esa la utilidad real del lenguaje. Tomaremos, para ello, esta *Carta alemana* y buscaremos cómo su problema central subyace y, a partir de él se construye, una de las novelas más celebradas del autor: *Molloy* (1951).

Las palabras en juego

La problematización del lenguaje motiva y vertebra la literatura de Beckett. Cada una de sus obras ahonda y profundiza en esta reflexión temprana que se daba ya en su *Carta alemana*: la carencia de sentido de la lengua. No es una pregunta para nada inocente y, por tanto, tampoco puede ser inocente su respuesta. Y ahí está, precisamente, lo interesante de la cuestión. Toda la obra de Beckett no es más que la construcción de una pregunta que se destruye a sí misma.

Pero, para comprender este proceso, primero hay que entender mínimamente su contexto. En *Estructuralismo y ciencias humanas*, José Luis Pardo se hace una pregunta que puede situarnos en un contexto más o menos acotado: "¿Por qué el siglo XX ha elegido el lenguaje como terreno privilegiado de reflexión y discusión?". Él mismo responde: "La pregunta por el lenguaje es muy reciente", explica Pardo, "y lo es porque sólo recientemente el lenguaje ha adquirido el espesor o la densidad de un cuerpo real" (2012:10). Este espesor es adquirido por el lenguaje a partir, sobre todo, de la obra de Saussure: donde antes "los occidentales no hemos visto del lenguaje más que los significados que, más

o menos trabajosamente, éste nos entregaba", a partir del giro lingüístico provocado por sus estudios lingüísticos, se dio una ruptura "que modifica completamente los términos de aquella discusión entre el sentido y la verdad"; ahora "la lingüística estaba en condiciones de explicar cómo se produce el sentido a partir del sinsentido" (2012:11). Por la complejidad de tal explicación, no entraremos a detallar en qué consiste y dónde nace tal "giro lingüístico" (el propio Pardo lo hace, de forma muy detallada, en los primeros capítulos de libro), pero sí nos interesa insistir en la cuestión del "sentido a partir del sinsentido", por ser la que entronca de forma más obvia con las preocupaciones de Beckett.

Esta idea de haber pasado de un trato inocente con el lenguaje, según el cual las palabras mantenían una relación transparente con las cosas que designaban (las representaban), a un trato mucho más complejo, según el cual no existe conexión natural entre las palabras y las cosas y por tanto no puede entenderse ya como natural la palabra misma, sino como constructo puramente arbitrario, supuso toda una revolución en el pensamiento occidental. El estructuralismo tomó, entre otras cosas, esta pregunta acerca del sentido del lenguaje y la convirtió en una de sus preocupaciones centrales. En su texto "¿En qué se reconoce el estructuralismo?", Deleuze reflexiona sobre ello: "Existe una profundidad, un sinsentido del sentido, del que resulta el propio sentido" (1976:574). Volveremos sobre ello y veremos qué respuesta se da a esta cuestión, pero veamos cómo esta pregunta nos conecta directamente con *Molloy* (y, en general, con toda la obra de Beckett). En *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Olga Bernal explica que, para los personajes de éstas novelas "los nombres de las cosas han dejado de constituir el verdadero nombre"; no existe una línea recta que relacione ambos elementos: los nombres de las cosas (los significantes) no están directamente relacionados con las cosas en sí (los significados). En ese sentido, Bernal cree que Watt (protagonista de la novela homónima de Beckett, escrita varios años antes que *Molloy*) sería "el representante de una época en la que el pensamiento se configura, cada vez con más precisión, como pensamiento del lenguaje" (1969:10).

Si las palabras no remiten directamente a las cosas, si no hay una relación transparente entre ellas, ¿qué sentido tienen las palabras (y, por extensión, qué sentido tienen las cosas)? *Molloy* lo deja claro con sus propias palabras: "Todo me resulta incomprendible" (Beckett, 2012:36). Para el protagonista de la novela, la relación entre las palabras y las cosas (o podríamos decir, atendiendo al siguiente fragmento, entre el pensamiento y la realidad) es siempre problemática:

[...] sabía las cosas por adelantado, lo que me ahorra tener que presentirlas. Diré más (¿qué puede impedírmelo?), sólo sabía las cosas por adelantado, porque cuando me ocurrían ya no me enteraba, como quizás advertido el lector, o me enteraba a costa de esfuerzos sobrehumanos, y después tampoco sabía nada, me encontraba devuelto a mi ignorancia nativa (2012:122).

Vemos cómo, para *Molloy*, el saber y la realidad no se corresponden. Lo que él sabe por adelantado (diríamos, las palabras) no se corresponde con lo que ocurre en la realidad, o se corresponde a costa de esfuerzos sobrehumanos y, en última instancia, tampoco consigue otorgar significado a unos significantes vacíos ("después tampoco sabía nada"), es decir: todo seguía sin correlación alguna.

Esta carencia del sentido que Beckett encuentra en la lengua, según escribe en *Carta alemana*, constituye algo así como una "máscara", un disfraz: "mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él. La gramática y el estilo. Para mí, son tan superfluos como el traje de baño en la época victoriana" (2004:33). No es casual que Beckett elija la gramática y el estilo como elementos más superfluos del lenguaje: aquellos elementos que se presuponen esenciales en lo literario, y que cualquier escritor ha de dominar y hacer suyos, no tienen ninguna importancia para Beckett. No son más que una máscara, un adorno, maquillaje para hacer reluciente la superficie de una lengua que no tiene sentido alguno y que, por tanto, hay que destruir: "Abrir en ella [en la lengua] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse" (2004:34). A ello entregará su obra.

Pese a todo, si uno lee *Molloy* prestando especial atención a la forma en que sus personajes se relacionan con el lenguaje, puede percibirse, todavía, una leve esperanza. Beckett desdeña su lengua, pero ello no implica que desconozca cómo funciona. Al contrario: Beckett pone en boca de sus personajes valiosísimas reflexiones al respecto. En *Molloy* hay tres momentos que resultan especialmente representativos:

1. Cuando Molloy habla acerca de su relación con su madre, nos dice que ella nunca le llama "hijo", sino "Dan". A pesar de no ser ese su nombre, ella lo utiliza. "Quizá Dan era el nombre de mi padre", reflexiona Molloy. Por su parte, él no recuerda el nombre de su madre. Por ello la llamaba "Mag" sin que, a priori, pareciera establecerse relación natural alguna entre la palabra "mag" y el hecho de referirse a su madre. Pero Molloy reflexiona acerca de tal palabra y cree poder encontrar un sentido en tal relación: "para mí la letra g abolía la sílaba ma, le escupía a la cara, por así decirlo, mejor que cualquier otra letra", es decir, se da entre "ma" y "g" una relación de sonoridad capaz de reflejar los sentimientos que Molloy siente por su madre. Al mismo tiempo, dice, "satisfacía una necesidad, profunda y sin duda inconfesada, la necesidad de tener una ma, es decir, una mamá" (2012:25).
2. Más adelante, casi finalizando la segunda parte de la novela (que, como veremos, conecta con el inicio de la primera), Moran explica cómo se designan lingüísticamente, en el universo de la novela (si es que podemos referirnos a algo así cuando hablamos de *Molloy*), las "subdivisiones territoriales": "para expresarlas empleamos otro procedimiento [...] que consiste en decir Bally (por tomar el ejemplo de Bally) cuando se quiere decir Bally, y Ballyba cuando se quiera decir Bally y sus tierras adyacentes, y Ballybaba al referirse a las tierras de Bally con exclusión de propio Bally" (2012:201).
3. Por último, ya en las últimas páginas de la novela, Moran reflexiona acerca de la danza de las abejas: "Aquella danza se manifestaba principalmente en las abejas que volvían a la colmena, más o menos cargadas de néctar, y abarcaba una gran

variedad de figuras y ritmos. Y había terminado por ver en ella un sistema de señales por medio del cual las abejas contentas o descontentas de la cosecha obtenida indicaban a las que salían de la colmena hacia qué lado debían o no dirigirse" (2012:252). Moran está describiendo, en un fragmento que se alarga más de lo citado aquí, el lenguaje de las abejas. No es casual que termine su reflexión con esta frase: "Y admitía la posibilidad de que en el fondo aquella danza fuera como la de los occidentales, frívola y carente de significación" (2012:254).

¿Qué nos dicen estos tres fragmentos? No solo insisten en la preocupación de Beckett acerca del lenguaje (una preocupación que ocupa todas y cada una de las frases que conforman en *Molloy*), sino que hacen patente la forma en que éste funciona. Como hemos dicho, la gramática y el estilo no importan a Beckett, lo que sí importa es la forma en que se relacionan las palabras. Hemos visto cómo, en el primer fragmento, el significante "Mag" no tenía una relación directa con el significado que se le otorgaba, sin embargo, funcionaba simbólicamente en función de las relaciones familiares que Molloy refleja sobre dicha palabra. Así, "Mag" no es solo la forma en que Molloy llama a su madre, sino la forma en que Molloy satisface su necesidad de tener una madre ("y de anunciarlo en voz alta") y, a la vez, la forma en que Molloy expresa o cree expresar, fonéticamente, su desprecio hacia su madre. Por otro lado, la semejanza de "Mag" y "Dan", la palabra que su madre utiliza para referirse a él en lugar de "hijo", es más que razonable. En el segundo ejemplo vemos cómo, según Moran, las divisiones territoriales se expresan lingüísticamente de forma totalmente arbitraria: si una ciudad se llama Bally, bastará con añadir el fonema -ba para hacer referencia a dicha ciudad más sus alrededores (Ballyba), y con añadir dos veces dicho fonema si queremos hablar de los alrededores de Bally excluyendo la propia Bally (Ballybaba). De nuevo, la relación significante-significado es una relación arbitraria y carente de sentido, que sin embargo adquiere un sentido pleno y funcional cuando se define en relación con el resto. Por último, no entraremos en detallar cómo funciona, en palabras de Moran, la danza de las abejas, pero nos interesa, por un lado, apunrar que dicha danza cobra sentido en tanto depende de la relación y la diferencia entre uno u otro paso y uno u otro ritmo, y por otro lado, cómo, pese a todo, Moran sospecha que, aunque funcione y parezca tener un significado claro, dicha danza pueda ser, en el fondo, tan "frívola y carente de significación" como la de "los occidentales".

Extraemos, por resumir, dos elementos comunes a los tres fragmentos que nos hablan del funcionamiento del lenguaje: a) la arbitrariedad en la relación significante-significado; y b) las relaciones estructurales (sea entre sonidos, entre significantes o entre pasos de baile) como espacio donde se genera el sentido.

El juego de las palabras

Estas reflexiones que se dan en la propia novela de Beckett nos hacen mirar, de nuevo, a Saussure y al estructuralismo. La operación más esencial, el centro de la teoría de Saussure, no sólo "dejaba establecido el carácter arbitrario de la relación significante-significado", sino que, yendo más allá

[...] considera la arbitrariedad fundamental de la lengua: el problema de por qué ciertos sonidos codifican ciertos sentidos no debe ser resuelto sino disuelto, porque no es un sonido lo que codifica un sentido. [...] lo que produce sentido no es tal o cual sonido, sino tal o cual manera de combinar los sonidos (Pardo, 2001:17).

Pero esta consciencia que muestran los personajes de Beckett respecto al funcionamiento del lenguaje nos sirve para plantear ya algo en lo que me gustaría insistir a lo largo de este trabajo: el paralelismo que, pretendidamente, Beckett traza entre el lenguaje y la propia existencia. No es solo que Molloy sea capaz de ofrecer reflexiones acerca de cómo funciona el lenguaje sino que, además, lo hace también respecto a su posición en el mundo, insinuando, como veremos en el proceso de análisis de la novela, que su propia existencia no fuese más que otra forma de lenguaje. Cuando Molloy reflexiona, por ejemplo, acerca de su forma de narrar, y pone el foco sobre ciertos apuntes narrativos como "me decía" esto o aquello, o bien "me parecía" o fórmulas por el estilo, en realidad, dice: "no me parecía nada en absoluto y no tenía impresión alguna de ningún género, sino que simplemente en alguna parte había cambiado algo que me obligaba a cambiar yo también, o que obligaba a cambiar también al mundo para que en definitiva nada quedara cambiado" (2012:132). Se nos da a entender aquí que la forma de relacionarse con el mundo del personaje es también estructural: hay un elemento que cambia y, en su desplazamiento, arrastra o empuja también a los elementos adyacentes, haciendo que la estructura por completo sufra una desviación y permitiendo así que cada uno de esos elementos siga, no obstante, ocupando una posición idéntica a la inicial dentro de la estructura; es decir, que todo cambia para seguir igual. No es casual, pues, que Molloy tenga esta reflexión a raíz de un pensamiento puramente lingüístico y que tiene que ver con la forma de narrar su historia.

Esta forma de estar en el mundo, por tanto, impregna también la forma de percibir el entorno de Molloy. Apenas unas páginas antes, haciendo un paralelismo, de nuevo, entre la realidad y el lenguaje (entre las cosas y las palabras), nos dice: "Me sorprendía que esta oscuridad no fuera verdosa en vez de azulada, pero yo la veía azulada y posiblemente lo era. El color rojo del sol, mezclándose con el verde de las hojas, da una resultante azul" (2012:124). La oscuridad tiene que ser, pues, azul. No puede ser verde, pese a que Molloy la esperaba verde, y no ha de ser azul no tanto por su propio color como por el contraste (la relación) entre los colores que la envuelven. El significante "azul" no se relaciona, por tanto, con un determinado color sino por su posición dentro de la estructura: entre el verde y el rojo.

Según Olga Bernal, este juego de las palabras se da en *Molloy* todavía de una forma leve en comparación con las obras posteriores de Beckett: "en *Murphy*, *Watt* y *Molloy*, la crítica del lenguaje es principalmente crítica de las palabras como sedimento del significado" (1969:144). Y esto coincide también con la idea expresada por el propio Beckett, según la cual: "Al principio, de un modo u otro sólo puede ser cuestión de hallar un método en virtud del cual podamos representar esta actitud

burlesca hacia la palabra, sólo que por medio de las palabras" (2004:35). Sería entonces una fase primaria en la propuesta de Beckett en la que se encuadraría *Molloy*. Una fase en que la preocupación se centrara en el uso de la palabra contra la palabra misma pero ya "en el camino hacia esa literatura del despallabro", un camino largo y por el que "quizá fuera inevitable pasar por una cierta ironía nominalista" (2004:36).

¿Cómo ha de darse esa "actitud burlesca" hacia la palabra? Dice Foucault en su texto "Lenguaje y literatura": "La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar" (1966:103). Hablamos de una literatura, se entiende, que utiliza el lenguaje de una forma extrema, que es capaz de inmovilizarlo y de fracturarlo, de quebrar mediante las palabras el propio sentido de las palabras, de pensar y problematizar acerca de sí misma en la medida en que solo es ella misma en cuanto a se piensa y se problematiza. Volviendo a la *Carta alemana*, dice Beckett: "Esperemos que llegue el día [...] en que la lengua se utilice con la máxima eficacia allí donde con mayor eficacia se inutiliza" (2004:34). Y ese espacio sería, según la definición que da Foucault, la literatura.

Pero si la literatura ha de pensarse a sí misma y solo es literatura en la medida en que lo consigue, también la literatura tenderá, en ese proceso hacia el "despallabro", al desplazamiento y la quiebra. Del mismo modo en que Molloy apela a la convención para justificar sus palabras —"salen de mi boca sonidos articulados casi de un modo correcto, no hago más que someterme a las exigencias de una convención" (2004:131)—, también la literatura tendrá que romper con la convención si quiere cuestionarse a sí misma y cuestionar, a través de sí misma, el lenguaje. En ese sentido, Blanchot habla de una literatura que "se las da de importante poniéndose en duda. Se confirma despreciándose", y añade: "No se trata de maltratar la literatura, sino de buscar comprenderla y de ver por qué solo se la comprende menospreciándola" (2007:276). Esta posición respecto a la literatura y, por extensión, respecto al lenguaje, nos devuelve al giro lingüístico del que habla José Luis Pardo, a la cuestión del sentido en el sinsentido y, por tanto, el vacío tras las palabras:

El descubrimiento de que el lenguaje es cultura y convención constituye la causa de que sea considerado muy poco digno de confianza, dotado de muy escaso sentido. [...] Cuando el lenguaje queda desenmascarado, reducido a un código de signos, a un sistema de significados caducos, cuando no es más que historia de una discutible civilización, pierde su antigua capacidad de decir, de proferir una sola palabra verdadera. [...] La literatura del pasado se basa en la fe en la identidad entre lenguaje y realidad; decir significaba volver a decir lo que ya existía. Lo que el lenguaje decía jamás pertenecía al orden puramente lingüístico, sino que se basaba siempre en un fondo extralingüístico. El irreparable abismo abierto entre lenguaje y realidad ha sido la causa de que la literatura se haya convertido en la literatura de lo "infactible" (Bernal, 1969:14,15).

La literatura de lo infactible, de lo que no puede ser, de lo irreal. Esa es también, de algún modo, la literatura de Beckett: una literatura que cuesta la vida a sus personajes, que ataca al lenguaje y a la propia existencia para, solo así, destruyéndola, ser capaz de encontrar un sentido; lanzarse al abismo para no caer en él. Hemos dicho que la gramática y el estilo no significan nada para Beckett, una simple máscara, y en ese sentido se ha de menospreciar la literatura y la convención. El propio Molloy lo

expresa de forma transparente: "Sé lo que dicen las palabras y las cosas muertas, y todo ello forma una pequeña y bonita suma, con un comienzo, una mitad y un final, como en las frases bien construidas y en la larga sonata de los cadáveres". Y enseguida ofrece una solución: "Y no tiene mucha importancia que diga esto u otra cosa. Decir es inventar" (2004:47). Contra los convencionalismos, contra la literatura fosilizada, paralizada, incapaz de cuestionarse a sí misma y que funciona como mero puente entre el cadáver de las cosas y el cadáver de las palabras, Beckett propone una literatura problemática, que acepte el vacío que arrastra y convierta esa nada en el material de su discurso. Solo entonces tiene sentido el ejercicio literario, cuando hace del silencio su esencia: "cuando la literatura por un instante coincide con la nada, e inmediatamente lo es todo, el todo comienza a existir" (Blanchot, 2007:272).

Llegados a este punto, conociendo la propuesta teórica de Samuel Beckett, y de haber trazado un mínimo contexto alrededor de su pensamiento, toca preguntarse: ¿cómo se plasman en la novela *Molloy* los problemas aquí planteados? Según Olga Bernal, los personajes de Beckett son víctimas directas de esta destrucción del lenguaje: "¿Cómo podrá seguir en pie el hombre, este ser que no puede dejar de representarse a sí mismo sin dejar de ser? Este es el interrogante constantemente formulado en las novelas de Beckett" (1969:17).

La nula existencia

Hacer agujeros en el lenguaje, inutilizar la palabra, escribir literatura contra la literatura misma. El proceso al que Beckett somete el lenguaje es también el proceso de sus personajes: un camino hacia la Nada. Así podríamos resumir *Molloy*: como el viaje de su protagonista hacia su propia negación, un ataque de la vida contra la vida (o de la muerte contra la muerte), la inutilización de la existencia misma. Seguir el recorrido de dichos protagonistas nos puede servir, pues, para comprobar cómo se pone en práctica la propuesta de Beckett. Para ello, para hacer más visual ese recorrido, lo haremos en sentido opuesto al que se propone en el texto, empezando por la segunda parte de la novela; en palabras de Olga Bernal, "en la segunda parte de *Molloy* [...] el protagonista cambia de nombre, deja de llamarse Molloy y se llama Moran, y Moran se distingue de Molloy en que Molloy nada tiene, en que está desprovisto de todo haber, en tanto que Moran es poseedor de todos los bienes que la tradición novelística suele dar a sus personajes" (1969:36).

Antes, hablemos del esquema que Foucault propone en "Lenguaje y literatura", un esquema en cuatro fases por las que, a su modo de ver, pasa "cada acto literario nuevo". Veremos cómo tomar este modelo prácticamente palabra por palabra nos va a ser útil para seguir el recorrido de la novela. Según Foucault, cada nuevo acto literario

[...] implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás, en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura (1966:68).

Este proceso de negación nos serviría, efectivamente, para comprender la propuesta y la carrera literaria de Samuel Beckett: "En el camino hacia esa literatura del despallabro, que tan deseable me resulta, quizá fuera inevitable pasar por una cierta ironía nominalista. Pero no bastará con que el juego se despoje de su sacra seriedad. Ha de cesar el juego" (2004:37). Se percibe, en esta frase, un planteamiento cercano al que explica Foucault: rechazar la literatura de los demás, la que forma parte del juego (la literatura de la palabra); rehusar a los demás el derecho a hacer literatura (ese juego ha de cesar); rechazarse a sí mismo después (una vez cesado el juego, no pueden haber jugadores); y, por fin, acceder a esa literatura que no haría otra cosa que negarse a sí misma ("asesinato sistemático"), y negar también, por lo tanto, el lenguaje que la constituye.

Pero es obvio que, si el lenguaje es el centro del pensamiento, y el pensamiento mismo es lenguaje, la existencia, la propia vida ha de verse afectada y sufrir las consecuencias de inutilizar el lenguaje. Y así sucede en la literatura de Beckett: "La parálisis corporal que padecen casi todos los personajes de Beckett puede ser la representación física de un modo de ser causado por el desmoronamiento de las palabras" (Bernal, 1969:185). En ese sentido es *Molloy* un viaje hacia el desmoronamiento de la existencia, un camino hacia el equivalente vital a lo que se ha llamado "la literatura del despallabro". En su segunda parte, tal como explica Bernal, asistimos a una narración que podría entenderse como previa a la de la primera (más tarde veremos cómo el propio texto lo explicita) y en la que se inicia ese camino hacia la negación. Cuando se nos presenta, Moran es un hombre familiar y, como dice Bernal, hasta cierto punto un personaje prototípico en la literatura. Moran es un hombre con una existencia estable, con propiedades, con una vida, entre muchas comillas, normal. Moran es quien es porque se define en base a lo que tiene: "Moran no tiene necesidad alguna de preguntarse "¿quien soy?, porque se conoce desde hace mucho tiempo. ¿Acaso no posee una imagen clara de su ser?" (Bernal, 1969,37). Pero la novela arranca con los primeros golpes a esa presunta estabilidad existencial del personaje.

Se nos muestra desde muy temprano cómo la relación con su entorno de Moran se acerca mucho al primer punto del esquema propuesto por Foucault: donde éste hablaba de rechazar la literatura de los demás, lo que Moran parece hacer es rechazar la existencia del resto. Esto se nos muestra de forma muy clara en cada una de las conversaciones que el protagonista tiene con otros personajes: con su hijo, con Marthe, la criada, con el párroco... Todas y cada una de ellas conversaciones frustradas y violentas por las que Moran no siente la más mínima simpatía. Pero aquello que propicia el proceso por el que pasará el personaje es, paradójicamente, una orden de trabajo según la cual Moran, en ejercicio de su profesión de detective, debe emprender un viaje en la búsqueda de un tal Molloy. La noticia no es plato de buen gusto para Moran, quien acatará la orden muy a su pesar y a quien, curiosamente, se encarga con la obligación añadida de llevar con él a su hijo.

Será a partir de entonces cuando el descenso de Moran se haga cada vez más explícito: la obligación de salir en una misión de búsqueda de Molloy desatará en el personaje una serie de reflexiones acerca del sentido de su misión, de la existencia de Molloy, y de su propia existencia. Moran nos dice ser únicamente capaz de pensar en aquel trabajo "desplazándolo en aquella atmósfera,

como decirlo, sí, por qué no, de finalidad sin fin. Porque donde no pudiera estar Molloy tampoco podría estar Moran" (Beckett, 2012:168). Se empieza a dar ya una especie de identificación entre los personajes, que aumentará a medida que avanza la novela y Moran se aleja de sus posesiones y deja, por tanto, de ser el Moran anterior. Pero esto se da solo en la medida en que Moran reflexiona sobre Molloy, lo que tiñe sus reflexiones de confusión: "Había, en suma, tres Molloy, no, cuatro. El de mis entrañas, la caricatura que de él formaba, el de Gaber y el de carne y hueso que me esperaba en alguna parte" (2012:173).

Muy pronto en su viaje en busca de Molloy, Moran siente por primera vez un "dolor lacerante en la rodilla". Primer paso físico hacia la negación. A partir de entonces asistimos a una decadencia física del personaje que será ya irremediable y que se suma a la confusión hacia la que tienden, desde que la misión de buscar a un tal Molloy le fue encargada, todas y cada una de sus reflexiones. Llegará un momento en que Moran no podrá más que preguntarse "si me había dolido entonces la misma rodilla que ahora o había sido la otra. Cosa que nunca he llegado a saber" (2012:173). Poco más adelante Moran encontrará absolutas dificultades de movimiento: "Me encontré con que no podía levantarme. Es decir, que terminé por levantarme, no había otro remedio, pero ¡a costa de qué esfuerzos!". Curiosamente, estos impedimentos físicos no supondrán un lamento en el personaje, al contrario, Moran habla de "las ventajas de una parálisis local e indolora", y reflexiona:

No me sorprendería mucho que las grandes parálisis clásicas contuvieran satisfacciones análogas y quizás más arrebataadoras. ¡Hallarse por fin realmente en la imposibilidad de moverse! ¡Ahí es nada! Se me derrite de gusto el espíritu solo con pensarlo. ¡Y además una afasia completa! ¡Y quizás una sordera total! ¡Y a lo mejor una parálisis de la retina! ¡Y probablemente pérdida de la memoria! ¡Y sólo con el mínimo de cerebro intacto necesario para estallar de júbilo! Y para temer a la muerte como un segundo nacimiento (2012:211).

Recuerda este fragmento a aquella frase de la *Carta alemana* que ya hemos citado y en la que Beckett considera la necesidad de inutilizar el lenguaje como condición para un buen uso de éste. De algún modo, Moran siente como su existencia tiende hacia una anulación de sí misma y, sin embargo, lo celebra. Mucho después, cuando la decadencia física le haya llegado al extremo, declara sentirse "cada vez más débil" y, por ello, "cada vez más contento" (2012:244).

Tanto parálisis física como también los devaneos mentales, que llevan a Moran a reflexiones cada vez más absurdas, no son más que consecuencias de una viaje hacia la anulación de su propio ser que incluso Moran percibe y explica con las siguientes palabras:

Y también meditaba sobre mí mismo, sobre lo que de algún tiempo a esta parte había cambiado en mí. Creía verme envejecer con la rapidez de una mariposa efímera. Aunque no era exactamente la idea de envejecimiento la que me asaltaba. Y lo que veía se parecía más bien a un desmigajamiento, a un derrumbamiento implacable de cuanto desde siempre me había protegido de aquello en lo que desde siempre estaba condenado a convertirme. O como si estuviera asistiendo a una especie de perforación hacia no sé qué día y qué rostro, conocidos y abolidos (2012:223).

De nuevo, sus palabras remiten a la propuesta de Beckett: "Abrir en ella [en la lengua] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea todo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse" (2004:34). Pareciera que Beckett se ha empeñado no solo en abrir agujeros en el lenguaje a través de las palabras,

sino también en abrirlos en la existencia de Moran (de quien Bernal dice ser el único personaje de Beckett que se acerca a un personaje clásico), hasta destruirla, para ver qué rezuma tras ella.

Pero este camino hacia la negación de la existencia propia (el tercer punto en el esquema de Foucault: "rechazarse a sí mismo") se da paralelo y no culminará hasta que, previamente, se halla dado el segundo: si hemos visto como Moran negaba la existencia de los demás, ahora veremos como, en determinado momento de la novela, Moran rehúsa (por utilizar las mismas palabras que el texto de Foucault) a los demás el derecho a la existencia. Esto ocurre de forma muy explícita: cuando Moran acaba con la vida de un extraño con el que se encuentra en mitad del bosque (2012:230). Este acto de negación radical provoca una respuesta radical en el pensamiento de Moran: afectado ya totalmente por la incapacidad física, perdido en el bosque, alejado de su hogar y su vida, y desconfiando ya del regreso de su hijo (a quien había ordenado viajar andando a la ciudad más cercana para conseguir una bicicleta), decide abandonar su misión. No se refiere a ella explícitamente, pues a estas alturas del viaje Moran poco o nada recordará de los motivos que lo pusieron en marcha, pero sí toma la decisión de huir tras el asesinato, huir hacia "un lugar donde a nadie se le ocurrirá ir a buscarme" (2012:232).

Por último, el abandono de su hijo sin previo aviso ("al despertarme temprano me encontré solo") acaba por derrumbar a Moran, cuya existencia queda definitivamente anulada tras acabar con lo poco que le quedaba por entonces: "me quedé varios días en el lugar donde mi hijo me había abandonado, comiendo mis últimas provisiones, [...] sin ver alma viviente, incapaz de actuar". Pero la parálisis no es percibida como Moran como una derrota (he aquí el gran giro de esta segunda parte de la novela): Moran se cree "por fin con la suficiente presencia de ánimo para renunciar a la acción. Porque estaba tranquilo, sabía que todo iba a terminar, o rebotar, poco importaba, y poco importaba de qué manera, no tenía más que esperar" (2012:242).

La aceptación en la negación absoluta. Así termina esta segunda parte y así termina la existencia de Moran, al menos tal como se nos había presentado. Solo, abandonado, lejos de todo lo que ha tenido y de todo lo que un día fue. En silencio. Por fin. Moran ha dejado de ser Moran, pero no solo eso: "No soportaré más ser un hombre, ya no lo intentaré" (2012:262). Moran ya no quiere ser Moran.

La existencia nula

Pero la desaparición de Moran no es vano. Que Moran deje de ser Moran (es decir, que Moran deje de Ser) es el precio a pagar para que Moran lo sea todo. Y este viaje del personaje hacia la nada es a la vez un viaje hacia el todo, y ahí es donde todo, las cosas y las palabras, se confunde: Moran no es Moran, la existencia no es existencia, la literatura no es literatura, el lenguaje no es lenguaje... pero, de algún modo, nada es nada y todo sigue siendo todo. Las ventajas que Moran encontraba en la parálisis resuenan en la primera parte de la novela de forma muy explícita. Pero, antes de volver al texto, es interesante citar las palabras con las que Olga Bernal explica el nexo entre ambas partes de la novela:

La historia de Molloy, que se relata en la primera parte de la novela es, en realidad, y desde un punto de vista cronológico, la continuación de la segunda parte, ya que el principio de Molloy es el principio del olvido de las palabras, de esta incompreensión del lenguaje en la que termina el relato de Moran. Esta inversión del orden cronológico se presenta como una sinrazón en el orden del tiempo, o como un olvido de este orden. La amnesia lingüística con la que Molloy comienza constituye el condicionamiento esencial del relato. Esta amnesia coloca al personaje en un espacio que el olvido de los conceptos verbales ha dejado en un estado de oscuridad e inteligibilidad (1969:43,44).

Especialmente relevante resulta a este respecto la conexión entre el nombre del personaje en cada una de las partes de la novela. Moran es Molloy en la medida en que Molloy, la palabra Molloy, surge de algún recóndito lugar de la mente de personaje cuando éste ya ha dejado de ser Moran. Totalmente desprendido ya de lo que había sido al principio de la segunda parte, sumido en el profundo olvido que describe Bernal, el protagonista de la novela inventa su propio nombre en mitad de una atropellada conversación con un policía, en la que él mismo explica: "Y de pronto recordé mi nombre, Molloy. Me llamo Molloy, grité, completamente aterrado. Molloy, acabo de acordarme" (2012:33). De nuevo, nos será útil la reflexión y la pregunta que Bernal hace sobre este suceso:

Por una necesidad puramente policial, el personaje se inventa un nombre, y antes se bautiza que recuerda un nombre de familia. Obligado a nombrarse, Molloy se da un nombre. Pero, ¿es éste su propio nombre? ¿Puede existir un nombre propio, un nombre que le pertenezca? (1969:184).

A Molloy no puede pertenecerle nada, pues Molloy ha llegado a ser Molloy, tal como hemos visto, a precio de dejar de ser Moran, es decir, de abandonar todas y cada una de sus pertenencias, de dejar de tener, y de ser, en el proceso.

No es casual, siguiendo el razonamiento de Bernal, que de forma muy temprana en la segunda parte de la novela Moran se preguntase ya acerca de su relación con Molloy: "Pero mi propio fin natural, al cual estaba completamente decidido, ¿no supondría al mismo tiempo su fin?" (Beckett, 2012:171). Pero si algo nos dice *Molloy*, y si algo nos dice, en general, la obra de Beckett, es que en el esquema del que hemos hablado Foucault no explícita algo que, en el fondo, subyace a sus palabras: que una vez rechazado la literatura de los demás, una vez rechazado el derecho de los demás a hacer literatura, rechazado incluso el derecho propio y rechazada la posibilidad remota de "hacer o decir algo" que no sea un "asesinato sistemático" de la literatura, incluso entonces (o precisamente entonces) la literatura puede cobrar sentido. Así, cuando Bernal habla de un "olvido de los conceptos verbales ha dejado en un estado de oscuridad e inteligibilidad", hemos de puntualizar que, en *Molloy*, ese estado de oscuridad e inteligibilidad no conlleva una carga negativa, sino que, al contrario, es un estado perseguido y deseado. En la *Carta alemana* Beckett habla de una literatura que "encadene insondables abismos de silencio", una literatura que, como decía Blanchot, se confirme despreciándose, sea Todo a precio de convertirse en Nada, y solo así: "En esta discordancia entre los medios y su empleo tal vez sea posible un susurro de esa música última o de ese definitivo silencio que subyace a Todo" (Beckett, 2004:35).

Volviendo a trazar el paralelismo entre lenguaje y existencia, la anulación de Moran (que se da solo en tanto éste olvida las palabras) no sería sino un primer paso en la propuesta de Beckett, un primer acercamiento hacia el objetivo final. Las ventajas que Moran presentía en la decadencia física

no eran sino un preludio de la libertad que siente Molloy: "Y me quedo otra vez no diré solo, no es mi estilo, sino, cómo diría, no sé, devuelto a mí, no, nunca me he dejado, libre, eso es, no sé lo que significa, pero es la palabra que quiero emplear" (Beckett, 2012:19).

Bataille habla de esta novela de Beckett en su texto "El silencio de Molloy", y allí hace una reflexión acerca de esta posible libertad tras el abandono que condensa, en una frase, mucho de lo que hemos visto a lo largo de este trabajo: el paso de Moran a Molloy, el giro lingüístico del siglo XX y la propuesta literaria de Beckett.

El lenguaje determinó ese mundo calculado cuyas significaciones sostienen nuestras culturas, nuestras actividades y nuestras casas, pero lo hizo en la medida en que se redujo a un medio de esas culturas, de esas actividades, de esas casas; liberado de esas servidumbres, ya no es más que el castillo deshabitado cuyas aberturas flojas dejan entrar el viento y la lluvia: ya no es la palabra que significa, sino la expresión desamparada que la muerte ha tomado como atajo (2001:176).

La relación es clara: la palabra ya no significa sino que ha encontrado su propio sentido en el vacío y, del mismo modo, Molloy siente la libertad del vacío que ha dejado la anulación de su propia existencia. El silencio tras la palabra y la muerte tras la máscara de la vida. Pero nada termina con ello: "Y es que en el bosque de los símbolos, que ninguno son, los pajarillos de la interpretación, que no es ninguno, están callados nunca" (Beckett, 2004:35). La destrucción del lenguaje muestra entonces su otro rostro, pues también es, de algún modo, una forma de construcción (otra forma de lenguaje).

Pero esta evolución que hemos descrito no es ni mucho menos el objetivo de Beckett sino un primer paso en el vasto camino de su propuesta, y todavía ha de alcanzarse lo que ahora vemos, a lo lejos, como un posible silencio o una posible expresión de la muerte a través de la vida. Para ello, Beckett propone, a través de los actos de Molloy, una representación visual de aquel abrir agujeros en el lenguaje y que podríamos llamar algo así como un deambular infinito, un ir y venir continuo que se pavonea y se burla del camino recto hacia la muerte que es la vida, un caminar en círculos que hasta tres veces es puesto en boca del personaje:

- 1) Y como había oído decir [...] que cuando uno cree avanzar en línea recta en un bosque no hace en realidad más que describir círculos, ponía mi mejor voluntad en describir círculos, con la esperanza de avanzar en línea recta (2012:127).
- 2) Y cuando estaba por fin en casa, y he llegado a ella varias veces, me marchaba sin haber hecho nada en tal sentido. Y cuando ya no estaba en su casa, estaba de nuevo de camino hacia ella (2012:130)
- 3) Pero siempre estaba presente en mi espíritu, que seguía funcionando sin parar, aunque a ritmo lento, la necesidad de describir círculos, y cada tres o cuatro pasos que avanzaba modificaba el rumbo (2012:135)

Este deambular tan contrario a la actitud inicial de Moran (y, en general, del protagonista de novela clásica), quien abandona su hogar en pos de un objetivo que perseguir, no es otra cosa que un reflejo de esa muerte de la que habla Bataille, esa muerte que ha tomado la palabra (y por extensión la literatura y la existencia) como atajo. Sobre ello reflexionará también Molloy, en la línea de abrazar le desgaste que había iniciado Moran, con frases como las siguientes: "No hace falta ser muy listo para encontrar un calmante en la vida de los muertos" (2012:40), "En lo que a mí respecta, siempre he preferido la esclavitud a la muerte, o mejor dicho, a la ejecución. Porque la muerte es una condición

de la que nunca he podido formarme una representación satisfactoria" (2012:101) o "La idea del estrangulamiento en particular, por tentadora que resulte, he terminado siempre por vencerla tras una corta lucha" (2012:117).

Hablamos de un caminar en círculos que inevitablemente recuerda a *El castillo* de Kafka, a ese deambular de K. alrededor del castillo al que debe acceder por motivos de trabajo y al que, por diversos motivos, siempre le es imposible llegar. Existe, no obstante, una diferencia clara: en *El Castillo*, el agrimensor se ve empujado por diversas fuerzas (a veces explícitas, otras veces inexplicables) a ir y venir sin poder llegar a su objetivo, ese objetivo no desaparece y la imposibilidad de llegar a él no acaba por asumirse jamás, lo que genera una frustración constante en K.; Molloy, en cambio, no deambula como consecuencia de un objetivo inaccesible sino por "necesidad", por lo que describir círculos no se recibe como un impedimento frustrante sino como una condición insoslayable de su propia existencia. Mientras que la imposibilidad de llegar a su destino va minando la existencia de K., que se ve arrastrado a un ir y venir absurdo como resistencia, deambular es parte de la nula existencia de Molloy; aquel caminaba en círculos para burlar a la muerte y éste para abrazarla.

Pero abrazar a la muerte en vida no es equivalente a morir, del mismo modo que el silencio no es lo contrario de la literatura. Así habla Bataille de este deambular vital de Molloy:

El interminable deambular con muletas por el bosque que apunta a una equivalencia con la muerte, a pesar de todo difiere de la muerte en un punto: es que por hábito, o acaso con miras a perseverar más en la muerte y en la negación informe de la vida —al igual que la literatura finalmente es silencio en la negación del lenguaje sensato, aunque siga siendo lo que es, literatura—, la *muerte* de Molloy está *dentro* de esa vida a la que asedia y que ni si quiera le está permitida abandonar (2001:177).

Cercano a la Muerte pero sin sucumbir a ella y cercano al silencio como reverso del propio lenguaje: "yo no me decía nada en absoluto, sino que oía un rumor, una mutación en el silencio, y le prestaba oídos, al modo de un animal que se estremece y finge estar muerto, supongo. Y entonces, a veces, nacía confusamente en mí una especie de conciencia" (Beckett, 2012:131). Esa especie de conciencia no es otra cosa que el equivalente al "susurro" que Beckett persigue en la destrucción del lenguaje: ese algo, ese nada, que habría de brotar de las ruinas de lo que un día fue el Sentido.

La existencia reducida a Nada: la Nada, una expresión de la Muerte: la Muerte, el Silencio de Molloy: y el Silencio de Molloy lo acaba siendo Todo. La segunda parte de la novela se cierra con una frase que a la vez sugiere una continuidad, porque Molloy alcanza ese punto en que ya tampoco Molloy tiene sentido y por tanto Molloy debe abandonarse. ¿En pos de qué?, ¿qué vendrá después?, ¿ha tenido sentido el viaje?, ¿después de este, empezará otro?... El silencio de Molloy hace surgir preguntas que *Molloy* no responde. Como decíamos, esta novela no fue más que un primer paso en la propuesta de Beckett y creo que a lo largo de este trabajo hemos visto su recorrido (de dónde venía y, en la pequeña medida de lo posible, hacia dónde iría) y cómo éste no es nunca un camino recto, y que la literatura (como la existencia, como el lenguaje) solo encuentra la vida en tanto que acepta la muerte y solo se afirma negándose. Solo entonces, cuando se desprende de todo el peso innecesario, de la trampa del

Sentido, del ruido del lenguaje, cuando acepta la Nada, el Vacío, la Muerte, solo entonces Molloy puede rendirse: "Molloy podía quedarse donde estaba".

Bibliografía

- BATAILLE, George (2001). "El silencio de Molloy". *La felicidad, el erotismo y la literatura* (pp. 172-185). Barcelona: Adriana Hidalgo, 2001.
- BECKETT, Samuel (2012). *Molloy*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *Deseos del hombre. Carta alemana*. Segovia: La uña RoTa.
- BERNAL, Olga (1969). *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen.
- BLANCHOT, Maurice (2007). "La literatura y el derecho a la muerte". *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, Gilles (1976). "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". *Historia de la filosofía* (tomo IV). Barcelona: Espasa Calpe.
- FOUCAULT, Michel (1966). "Lenguaje y literatura". *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- PARDO, José Luis (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.