

Anabel Cristóbal

Puesto a hacer algo más vale leer

Leer a Beckett es una tarea sesuda, el lector necesita dotarse de cantidades ingentes de paciencia y la misma ley categórica desde la que escribían Molloy, Malone, y el innombrable: "sólo me queda continuar" o "hay que seguir, voy a seguir" o "puesto a hacer algo más vale hablar". Variaciones de un provechoso deber impuesto en *Molloy* o un entretenimiento en la antesala de la muerte en *Malone muere* y *El innombrable*. En el caso del lector, se inflige la condena de ver como se le escamotea el sentido del discurso por la deliberada falta de coherencia o por la abrupta negación de aquello que ha sido anteriormente afirmado y, en definitiva, por la ausencia de su fijación. Pero como también comparte la misma ley categórica de "sólo me queda continuar", "puesto a hacer algo más vale leer" su espera es un modo activo, semejante a la esperanza, de hallar entre tanta ambigüedad un discurso subyacente, una estructura, que arroje luz al contenido a través del continente. Con cantidades ingentes de paciencia y gracias al sosiego que da la belleza de algunos pasajes de Beckett y la necesidad de responder a la pregunta, ni siquiera perspicaz sino perpleja, de *qué estoy presenciando*, propongo aquí una lectura de *Malone muere*. Texto que podría ser denominado la bisagra de la trilogía: por estar entre *Molloy* y *El Innombrable*, cronológicamente, por finalizar el proceso de descomposición de las estructuras narrativas clásicas, ya apuntadas en *Molloy*, e iniciar la solicitud, en su sentido original del término, de hacer temblar en su totalidad, el significado cristalizado del lenguaje.

Dicha lectura pretende ser más acertadamente un método, para curarse en salud de las trampas que Beckett va urdiendo en el texto y que pueden inducir a la sobreinterpretación. Así, si el loro Polly de Jackson repite *Nihil in intellectu* o si Malone escribe que su bastón se ha despojado de todos sus accidentes, tanto el nihilismo como el platonismo deben tomarse como bromas. Que un loro que no tenga nada en la cabeza repita *Nihil in intellectu* o que un bastón que ha perdido lo describa como una "comprensión del Bastón", ya que el objeto está ausente, en la reiteración del sentido se activa la parodia, no una vía de interpretación filosófica como algunos hermeneutas sostienen. Son estas trampas y muchas otras, en las que caeré en algún momento sin duda, pero de las que espero protegerme diciendo, por vía negativa, todo aquello que no puede decirse o, más exactamente, demoliendo todo aquello que podría ser dicho. Será un método, pues, que ha ido acomodando los procedimientos reiterativos encontrados en la lectura, hasta advertir que en *Malone Muere* se disuelven los límites entre términos opuestos y, especialmente, entre los *parergas* y el *ergon*.

Inevitablemente, me remito a Derrida en su obra *La verdad en pintura*, paródicamente Derrida, quien no quiso pronunciarse sobre la obra de Beckett. En *La verdad en pintura* se deconstruye la teoría estética de Kant para afirmar que sus *parerga* –notas a pie de página, ampliaciones de contenido entre paréntesis, añadidos a final de capítulo- anuncian una ausencia de significado completo con respecto al texto principal. El *parergon* como podría ser el marco de una obra de arte, limita, inscribe, definiendo aquello que es intrínseco y extrínseco a la obra, pero al no estar ni dentro ni fuera de la obra desconcierta toda oposición. El *parergon*, en el caso del discurso de Kant, o en una columna detrás de otra columna en la composición de un cuadro – *parergon* también es aquello excedente, un ornato, un *exergo*- cumple una función determinada: estructurar internamente el *ergon*. Si al *ergon* no le faltase esta estructura, un límite que tendiese a alejarse hacia la oposición, para así

poder posicionarse como un principio de jerarquía, no necesitaría del *parergon*. Derrida, una vez más, pone en evidencia el movimiento dialógico, no oponente, sino transitorio entre aquello que engañosamente conforma un centro y su progresivo desplazamiento hacia el *parergon*, para desestabilizar la vieja jerarquía de los valores metafísicos sobre los físicos.

A propósito de *Malone muere* de Samuel Beckett, aquello que es definido como *ergon*, es decir como centro, se sostiene en la medida que el *parergon* señala su centralidad, pero aún así de ningún modo puede ser distinguido de su límite lógico. Es más, el desarrollo en el nivel del discurso de *Malone muere* parece destinado a desafiar cualquier oposición entre *ergon* y *parergon*, aunque, en el nivel de la estructura, se reproduzca.

Pongamos por caso que el *ergon* de la narración es conformado por el discurso de Malone sobre sí mismo y que el *parergon* es construido, por oposición, a través de la invención de Malone, textualmente el relato de la infancia de Saposcat y la vejez de Macmann. La invención de Malone tendría como función dar una existencia verosímil al *ergon*, al relato de sí mismo como discurso de la interioridad; una interioridad confesional, sostenida por la convención del uso de la marca lingüística del yo y por la misma escritura del yo, que, a menudo, interrumpe la *inventio* para reflexionar sobre su tarea de narrador. Dicha estrategia actuaría para destacar dos estatutos de realidad, siguiendo el orden clásico de los binomios: la interioridad sería la presencia de un fundamento, mientras la invención representaría el juego. Y en cierto modo en *Malone muere* se presenta así, sólo que la distinción entre estos dos planos del discurso se va tornando compleja en tanto: la interioridad y la invención acaban confluyendo en unos mismos sucesos y el narrador, quien da cuenta de dicha interioridad, miente. Es decir, que Malone podría estar inventando todo el tiempo siendo indistinguible su discurso de su invención. Que unas veces mintiera deliberadamente y otras no, tampoco es posible saberlo. Cuando habla de sí mismo dice que "fingirá contemplarse", cuando ya ha hablado suficiente de sí mismo se propone que "Durante este tiempo por lo menos no me diré más mentiras". No sólo vamos descubriendo propósitos de falsedad y de verdad durante la lectura, sino que si atendemos a sus palabras se prestan a confusiones constantes. Si cuando describe su situación en la habitación, afirma sólo tener un bacín, del que carece durante veinticuatro horas porque algún desconocido se lo lleva para vaciarlo, momentos después confiesa tener dos bacines que son vaciados por la mano de una mujer mayor. Incoherencias que siquiera tienen importancia, porque no se busca la sinceridad. Malone, en varias ocasiones, admite haber matado a hombres y haber sido un desgraciado sin escrúpulos; si lo creyéramos prevalecería la lectura de que el destino de su personaje Macmann, internado en un manicomio, en una habitación y en unas condiciones semejantes a las suyas, son el mismo, que está narrando su propia vida. Malone promueve dichas coincidencias y juega con ellas:

"Me pregunto si, a pesar de mis precauciones, no estaré hablando de mí. ¿Seré incapaz, hasta el fin, de mentir sobre otra cosa?"

O a sabiendas de que la identidad es una construcción imaginaria, se disuelve en él:

"Y sin embargo escribo sobre mí, con el mismo lápiz, con el mismo cuaderno, que sobre él. Ya no soy yo, debí decirlo antes, sino otro cuya vida apenas he empezado."

Nada de lo que pueda ser afirmado sobre Malone tiene sentido; no es distinguible la verdad de la invención y las pocas huellas que nos deja o son falsas o se encarga de borrarlas, aunque sean falsas. Describe uno de sus recuerdos de infancia junto a su madre, están mirando el cielo y él le pregunta si este no estará más lejos de lo que parece, la narración cambia de rumbo y escribe:

"¿Mi madre? Quizá sea una historia que oí, a alguien a quien le divertía. Me han

contado otras, siempre divertidas, siempre divertidas, durante un rato."

Inasible. No es posible determinar la existencia de la interioridad de Malone, es decir, el *ergon* del discurso, a través de dicha distinción y aún menos nociones como la identidad. Tampoco podrá hacerse desde ninguna otra. En el caso de que Malone no mintiese, ¿qué clase de imagen fidedigna sobre sí mismo y de aquello que le rodea podría otorgarnos? Malone se presenta como un anciano decrepito, amnésico, duro de oído, cegato, inválido, tanto sus percepciones sensoriales como sus capacidades cognitivas han ido deteriorándose con el paso del tiempo. No hay posibilidad de conocimiento fiable, ni racional ni sensible. Frecuentemente, un ruido o una imagen actúan como un caleidoscopio, la ambigua percepción de éstos le permite a Malone divagar sobre su parecido a un signo comprensible. Pero se queda en el juego de las correspondencias, no puede existir conocimiento si los signos no se adecuan a su significado habitual y no existe el recuerdo que los acomode a aquello que ya supo. Este modo precario de acercarse a lo que acontece, nos da una idea de la separación que existe entre la percepción de aquello que acontece, el significado que se le atribuye y lo que acontece. En el discurso de Malone se rompe con la ilusión de esta tríada, que suele corresponderse en la narrativa "realista". Beckett, hábilmente, va demoliendo sus convenciones, mostrando, primero en *Malone muere*, que la percepción es una herramienta precaria para el conocimiento y, segundo, en *El innombrable*, que dicha percepción al ser traducida al lenguaje, no puede ser dicha, pues el lenguaje satisface en primera instancia la función poética: sólo se remite a sí mismo. Tenemos, por tanto, un narrador que muestra su falta de precisión perceptiva a través de la falta de concreción del lenguaje, pero un lenguaje que aún mantiene la ilusión de decir algo que está fuera de sí. Por ejemplo, se sirve de expresiones modales propias de la literatura fantástica, que no esclarecen si lo que se narra pretende adecuarse a lo que aconteció o fue producto de un trastorno de la percepción. También suele recurrir a otras imposibilidades perceptivas externas como la penumbra, la niebla, la luz, el gris, el cautiverio en la habitación, las dimensiones de la ventana.

Discurso, identidad, percepción, exterior/interior y lenguaje cumplen la función de ser una serie de velos que no son desvelados, sino velados una y otra vez por estrategias de opacidad. Es precisamente lo que quiere evitar Malone, como narrador, en su invención sobre Saposcat y Macmann y a lo que él mismo acaba sucumbiendo:

"Pues quiero que en su historia no exista la menor sombra posible. Una sombra insignificante, en sí misma, por el momento no es nada. Uno no piensa más en ella, uno continúa, con claridad. Pero conozco la sombra, se acumula, se hace más densa, de pronto estalla y lo engulle todo."

Malone, en el reducto de una habitación cerrada, en el reducto de su conciencia, de su invención, deslinda. Si "el pensamiento se encarniza", se descarna lo que acontece, que ya no acontece más allá de lo que la percepción simula. Malone a veces se pregunta si no vivirá en una cueva, donde nada de lo que ocurre afuera tiene realidad; ni siquiera la luz que no entra en su estancia, ni los ciclos del sol, que se representan a través de la ventana, siguen las leyes físicas; o bien, afirma, negando sus dudas

"que este cielo negro es en verdad el de los hombres y que de ninguna manera está simplemente pintado en el cristal".

Pero, ¿cómo saberlo? Malone se parece a esos hombres del mito de la caverna que confundían las sombras con la verdad, con la diferencia de que aquí no se da ninguna posibilidad de conocimiento, ni ninguna salida de la caverna alternativa a la muerte. La muerte es lo que espera y todo el proceso narrativo es el entretenimiento para llegar a no ser, aunque tampoco quede claro que Malone sea. Éste se identifica, simbólicamente, con la postal de un burro delante de un escenario que simula el mar. No importa si el mar es un trampantojo, para Malone es el mar, y es inútil querer saber sobre

algo, cuando ni siquiera se sabe de la propia existencia. En el hipotético *ergon* del discurso de Malone no hay más que invenciones y sombras, una serie de *parerga* sin centro, ni origen: que Malone no haya nacido y que, por tanto, no vaya a morir, o que no haya vivido porque no haya sabido vivir, o que antes de nacer ya haya nacido, o que en realidad esté muerto, son sus preguntas recurrentes, que cuestionan la base de toda enunciación: la existencia del emisor y los límites de la vida y la muerte. Dos cuestiones, que en el texto de Beckett, son abordadas desde el mismo punto de vista.

Primero: los límites de la vida y la muerte son gramáticos. Como en el caso paradigmático del cuento de Edgar Allan Poe *M. Valdemar*, donde el protagonista, en un estado hipnótico, pronuncia "Yo estoy muerto". La posibilidad de enunciar una frase no lógica, aunque gramaticalmente correcta, muestra la asimetría entre el sistema de una lengua y las manifestaciones efectivas: aquel que está vivo puede decirse muerto. Malone parece aprovecharse de las fisuras y los absurdos del lenguaje para cuestionar su posición como anunciador. Si Malone no está vivo o no ha nacido ¿quién habla? Alguien habla pero está descentrado y, en parte, ausente. El sentido que nos propone para a sus afirmaciones sólo puede darse en el movimiento como juego del significante en la escritura. Para que exista dicho movimiento y juego ha sido necesario dejar un espacio vacío que no pueda colmarse en una última fuente de significado, una presencia que de al lenguaje su condición de plenitud. Malone nace y muere del lenguaje.

"Nazco en la muerte. Tal es mi impresión. Extraña gestación. Los pies ya han salido del gran coño de la existencia. Presentación favorable, espero. Mi cabeza morirá en último lugar"

No hay coño, ni hay existencia, ni hay gestación, tan sólo están presentes en la enunciación. Podría haber escrito que nace de un huevo podrido de avestruz, pero tampoco hay avestruz, ni huevo, ni nacimiento. De igual manera, el oxímoron, la metáfora y la broma final: "Presentación favorable, espero. Mi cabeza morirá en último lugar", da cuenta de la misma rebeldía a posicionarse, a identificarse con algo, hasta sus últimas consecuencias: la disolución.

Segundo: la existencia del hablante es puramente lingüística. La muerte de Malone se representa acto seguido a su nacimiento por la misma elisión del pronombre *yo*. Malone se ausenta cuando pronuncia:

"Se acabó de hablar de mí. No diré más yo."

A partir de dicho momento, deja de haber un sujeto explícito de enunciación o la enunciación ya no remite al emisor sino a sí misma. En el nivel de la representación, se narra la historia de Macmann que finaliza con la muerte de éste y la de Malone. Ambos confluyen en una misma agonía: Malone se ahoga en el mar de trampantojo y Malone en el mar de las palabras. Pero siempre es el lenguaje el que agoniza y cesa, mostrando que también es una cueva y que el lector, como Malone, está encerrado en él incrédulo ante lo que se le presenta. Nunca se sale del cerco de la perplejidad: ser perspicaz con Beckett es no haber entendido la broma. Así que más vale continuar por el placer de continuar.

Barcelona, junio de 2008

Referencias

Samuel Beckett, *Malone muere*, trad. Ana María Moix (Madrid: Alianza, 2002)

Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo (Barcelona: Paidós, 2001)

