

Principales temas de Samuel Beckett

Ricardo García Arteaga

Samuel Beckett nació en 1906 en Dublín, Irlanda y en 1969 ganó el Premio Nobel de Literatura. La primera parte de este artículo trata sobre la división en tres periodos de toda la obra beckettiana de una manera cronológica, tanto poesía como cuento, novela, dramas (para teatro, radio y televisión), un guión cinematográfico y ensayos críticos. Posteriormente, en la segunda parte, hicimos una recopilación de sus principales temas repetidos a lo largo de sus obras. En la tercera parte analizamos las relaciones de su obra con diferentes filosofías, hasta llegar a construir la suya propia. Y por último, la cuarta parte trata de relacionar su obra con las artes plásticas y la quinta parte con la música.

I. LOS TRES PERIODOS DE LA OBRA BECKETTIANA

El primer periodo comprende entre 1929 y 1946. Beckett inició su búsqueda filosófica y estética buscando una relación entre lo clásico y lo contemporáneo. También en esta primera etapa esbozó sus principales temas, los cuales durante toda su obra fueron los mismos pero siempre desarrollados en diferentes formas.

En el segundo periodo, de 1946 a 1960, su experimentación fue con:

1. El lenguaje, ya que comenzó a escribir en francés (su segunda lengua).
2. La pintura (relación entre lo clásico, Rubens y la escuela italiana renacentista y lo moderno francés, Geer y Bram van Velde).
3. Las formas (novelas y dramas en dos partes, hasta llegar a un acto, como los otros absurdistas).

Al adoptar una segunda lengua literaria, Beckett abandonó el estilo oscuro y erudito de sus poemas en inglés y simplificó su lenguaje en la nueva poesía en francés. A diferencia de su teatro y de su prosa, difícilmente su poesía retornaría al inglés. En este periodo Beckett buscó ideas propias que rompieran con la forma óptima del conocimiento y el positivismo.

El tercer periodo comprende entre 1960 y 1987 (Beckett muere en 1989). La obra beckettiana experimenta con la sonoridad, en la radio, la televisión, el cine y el drama, y la forma de micro dramas, incluido algo parecido al *performance* con *Breath* (1969). La mayoría de estas obras fueron dirigidas por el mismo Beckett, por eso las acotaciones son tan precisas en cuanto al tiempo y al espacio.

A continuación trataremos los temas principales beckettianos, sus búsquedas filosóficas y algunas relaciones con las artes plásticas que conforman su mundo psicológico imaginario, donde habitan sus múltiples "personajes". Ponemos entre comillas "personajes" porque a partir de *Molloy* (1947), *Malone Dies* (1948) y *The Unnamable* (1950) y *Waiting for Godot* (1949), escritas en francés y traducidas por el mismo autor al inglés, el concepto de personaje como una representación de un ser coherente con una identidad única es problemático, en otras palabras, existe una disolución del personaje. Un ejemplo es el nombre propio (punto de partida para la individuación y la permanencia de una figura a lo largo del relato) el cual cambia: Vladimir es Didi y Mr. Albert.

II. PRINCIPALES TEMAS

EL TIEMPO. ¿QUÉ ES EL TIEMPO?

Como ya lo mencionamos anteriormente, la problemática del tiempo y del espacio son los principales temas que perseguirán a Beckett durante toda su vida desde el poema *Whoroscope* (1930, inspirado en la vida de Descartes) hasta el cuento corto *Stirring Still* (1987). La obra beckettiana confronta constantemente la definición cartesiana de tiempo espacio, proponiendo que somos algo más. En su ensayo *Proust* (1931), marcado por Schopenhauer, la problemática del tiempo se verá ampliada. Proust consideraba al tiempo como un monstruo de dos cabezas que daba la salvación o la destrucción. Los personajes proustianos son víctimas y prisioneros del tiempo, solamente la detención del hábito es una estrategia para dejar de sufrir momentáneamente.

Proust levantó su mundo desde el espacio de la alienación mental, en el sueño o en la locura que despierta. En este mundo "se guarda la esencia de nosotros mismos, lo mejor de nuestros muchos yo y sus concreciones que los simplistas llaman mundo..."¹ Podemos bucear en este espacio mental a través de la "memoria involuntaria" que se revela por accidente en recuerdos de la realidad o en sueños. Aquí es donde la obra beckettiana buceará en una especie de autoespeleología hacia nuestro interior, nuestras voces, nuestros pensamientos y nuestros "yoes".

El tema del tiempo es enriquecido por sus reflexiones escritas en su ensayo *Proust*

¹ Samuel Beckett, *Proust*, traducción de Carlos Trejo, en *Eh Joe y otros escritos*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 64.

dirigidas hacia el espacio, la memoria, el individuo, la ilusión de la amistad, la falta de canales para la comunicación, la imposibilidad del suicidio y la búsqueda de la libertad por medio de la ruptura de los hábitos.

El tiempo es tratado en *Waiting for Godot* con la misma espera, la no aparición de Godot hace que los “personajes” duden de su existencia. De la larga espera surgen múltiples formas de “matar el tiempo”: adivinanzas, imitaciones, canciones, pleitos, juegos con los objetos, etcétera. Por otra parte, Vladimir quiere detener el tiempo: *Time has stopped*.² Pozzo le contesta: *Don't you believe it, Sir, don't you believe it... Whatever you like, but not that*.³

En *Krapp's Last Tape*, el tema principal es el paso del tiempo. Krapp a los treinta y nueve años (de quien oímos su voz grabada) no es el mismo que Krapp a los sesenta y nueve años. Con este problema del tiempo surge el de la identidad y del verdadero “yo”.

En *Not I*, Mouth tiene que decir el texto con mucha rapidez, a un ritmo de *staccato*, quizá tratando de alcanzar la velocidad de las voces que oímos dentro de nuestro cerebro (*the brain*). Beckett declara que con la velocidad de las palabras no le interesa llegar al intelecto del espectador sino a sus nervios. *I am not unduly*

² Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1965, p. 36.

³ *Idem*.

concerned with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect.⁴

Otra forma de experimentar en el tiempo fue la música que acompañó e inspiró algunas de sus obras; además escribió piezas musicales con palabras. *Ghost Trio* (1975) es una obra miniatura escrita en inglés para la televisión. Según Ackerley y Gontarski,⁵ esta obra representa el intento de escribir algo aproximado a la ópera, como *Quad* (1981), una tentativa de escribir algo parecido al ballet, con música y coreografía.

ESPACIO CERRADO. ¿QUÉ ES EL ESPACIO?

Si partimos que el espacio se mide por el tiempo, entonces si modificamos el tiempo, el espacio se modifica y viceversa. El encierro voluntario (schopenhaueriano) de Victor (*Eleutheria* 1947) en un cuarto con una cama solamente, una ventana y una puerta, servirá para que, en todas sus obras dramáticas posteriores (incluida la trilogía), los personajes convivan en un espacio del cual no pueden salir y exploren su relación

⁴ S.E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1985, p. 148.

⁵ C. J. Ackerley y S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Beckett*, Grove Press, New York, 2004, p. 225. It represents SB's one attempt to write something approaching opera (as *Quad* was his one attempt to write something like ballet, complete with music and choreography).

con los pocos objetos que los rodean y exploren también en el territorio mental de sus pensamientos.

Los personajes beckettianos encerrados en un espacio están condicionados a realizar ejercicios con la memoria y acciones violentas (físicas, psicológicas y sexuales), por una parte, y a permanecer en la inmovilidad y a la espera de poder salir, por la otra. El espacio encerrado de un cuarto “realista” (*Eleutheria*, trilogía, *Krapp's Last Tape* (1958), *Eh Joe* (1965) puede metaforsarse como pensamientos encerrados en el espacio mental (*Waiting for Godot*, *Endgame* (1957), *Happy Days* (1961), *Not I* (1973)) construidos por una psicología del abstracto.

Sin embargo, ¿quién encerró a Vladimir y a Estragon en este espacio aparentemente abierto del cual no pueden salir? No existen respuestas. La obra comienza y termina, o la imagen continúa en una interminable repetición. Si ellos representan a la humanidad, entonces la humanidad es la que llegó a esta encrucijada metafórica sin salida, sin amor y sin Dios, presumiblemente después de la Segunda Guerra Mundial.

En *Endgame* los personajes están encerrados en un cráneo por la configuración de las dos ventanas en ambos extremos del departamento, aunque también se interpreta como un vientre materno seguro pero no agradable. Aparentemente en *Krapp's Last Tape*, el señor Krapp es quien voluntariamente se enclaustra en su departamento para grabar su cumpleaños número sesenta y nueve.

Mouth en *Not I* no sabemos dónde se encuentra (como en *Play* (1963)), pero no se puede mover de donde está ya que no tiene cuerpo, es solamente una boca que habla sin parar, sin principio ni fin. Los pensamientos son palabras encerradas en la mente que salen por una boca.

Según Michael Robinson⁶ el tiempo espacio está construido por las palabras y hay que escapar de él como una condición para encontrar el “yo”, que fue perdido en el nacimiento, probablemente como un castigo. Dice el Innombrable: *I have a pensum*

⁶ Michael Robinson, *The Long Sonata of the Dead*, Grove Press, New York, 1969, p. 18.



*to discharge, before I can be free... I was given a pensum, at birth perhaps, as a punishment for having been born perhaps...*⁷

Victor Krapp se da cuenta que no se puede definir el silencio a través de las palabras, lo mismo que no consigue describir su ser, el piso o los muros que le rodean. Todo el mundo está hecho de palabras que aparecen en la mente de forma incoherente, sin poderlas parar, de ahí la famosa frase del Innombrable: *...you must go on, I can't go on, I'll go on.*⁸

BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD. ¿DÓNDE ESTÁ MI "YO"?

Del ensayo "La Peinture des van Velde" (1945), retoma el concepto de *work in progress*, una obra que no acaba nunca, la obra encierra preguntas sin respuesta que crean un vacío que nos atrae, organiza un diálogo despojado de cualquier narración anecdótica, la imposibilidad del ser, la imposibilidad de relación entre el ser y el objeto (el objeto depende de mí y como yo cambio en el tiempo el objeto, por lo tanto, varía según la subjetividad del ser), el ser encerrado, metido siempre dentro de sí, de la nada y del color negro.

Parece ser que la búsqueda del "yo" beckettiano coincide en el algunos aspectos con el budismo. El budismo, según Thubten Chodron,⁹ nos explica la existencia del "yo" o del ser, relacionado y unido al cuerpo y a la mente. La mente está continuamente cambiando, de un momento a otro y de una vida a otra. Es un flujo y no podemos decir que "yo" soy mi mente en pasado, presente o futuro. Lo que llamamos "yo" es dependiente de todo lo anterior pero no es nada de eso. Un ejemplo es la definición del río Mississippi, el cual no es su cauce, el agua o las piedras, es todo y no es nada. Cuando no analizamos o tratamos de definir al río con palabras, el río existe. Así el "yo" no existe independiente-

⁷ Samuel Beckett, *Three Novels by Samuel Beckett, Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, New York, 1995, p. 310.

⁸ *Ibidem*. p. 414.

⁹ Thubten Chodron, *Open Heart, Clear Mind*, Snow Lion Publications, New York, 1990, p. 164.

mente del cuerpo y de la mente, aunque no lo podamos encontrar en el cuerpo o en la mente. El tema del movimiento de la mente y por ende de todos los objetos que la rodean, inclusive el lenguaje, es lo que explora la obra beckettiana.

Por otra parte, en *Waiting for Godot*, el sombrero (*bowler hat*) es un objeto de identidad que persiste a pesar de los cambios del "yo". Beckett lo relaciona con conseguir un trabajo: *They want me to wear a bowler*; o con *make a man of him* (como decía su madre); y todo lo que no quería ser: *sardonic synthesis of all those that never fitted me*. En la misma obra, los sombreros hacen diferentes planteamientos semióticos, pueden ser signos de identidad y funcionar como un sombrero para producir el pensamiento en Lucky.

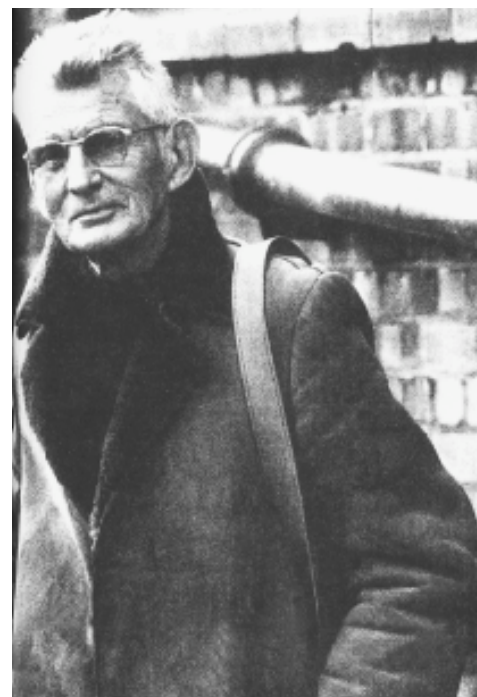
ECOS BÍBLICOS. ¿EXISTE DIOS? SI EXISTE, ¿CÓMO ES? ¿DÓNDE ESTÁ?

Debido al nacimiento de Beckett en una familia irlandesa protestante de clase media, los temas de la religión protestante y de la mitología cristiana acompañarán toda su obra. La escritura beckettiana está llena de ecos bíblicos, aunque la fe de Beckett fuera agnóstica, teñida de cierto ateísmo. Los ecos religiosos prevalecieron más en los textos en inglés y fueron disminuyendo en sus últimas obras. Beckett estaba fascinado por la variedad de sistemas verbales y simbólicos por medio de los cuales los creyentes expresan su sentimiento por un ser superior.

En *Waiting for Godot*, por ejemplo, el árbol puede ser de la muerte en un mundo árido, referido en la *Biblia*, en *Proverbios* 13:12: "La esperanza del corazón enfermo; pero cuando el deseo llega, es un árbol de vida". En la segunda parte, cuando le salen hojas puede ser el árbol de la vida y de la esperanza que nunca muere, referido también en *Lamentaciones* 3:26: "Es bueno que el hombre espere con esperanza y en silencio para la salvación del señor".

EROS Y THÁNATOS, LA IMPOTENCIA PARA ALCANZAR EL AMOR. ¿SE PUEDE ALCANZAR EL AMOR?

Desde el ensayo *Proust*, Beckett explora la imposibilidad de poseer el amor y el gozo,



junto con la ilusión de la amistad y la falta de comunicación. Posteriormente, del novelista y lexicógrafo Samuel Johnson¹⁰ (Según Knowlson leído por Beckett en 1936), retoma temas como la impotencia para alcanzar el amor, la melancolía hipochondriaca en un cuerpo viejo y deteriorado, el horror al aniquilamiento, el miedo a volverse loco, la intriga autoconsciente del espectáculo del propio deterioro y la necesidad schopenhaueriana de sufrir.

La impotencia para alcanzar el amor es un tema que aparece desde *Human Wishes* (1940), en la novela corta *Premier amour* (1946) al tema se le añade la no aceptación a tener un hijo, por lo tanto al sexo se le asocia con la fertilidad y hay que alejarse de él (*eros*) y en consecuencia nos acercamos a la masturbación y a la muerte (*thánatos*). Una consecuencia de no aceptar el

¹⁰ Samuel Johnson, (1709-84): English author and lexicographer whose consummate achievement was the *Dictionary* (1755). SB owned a 1799 edition, the sources of such words as "tardigrade" and "equi-dependency" (*Watt*, 30-31). He also owned Boswell's *Life of Samuel Johnson* in the 1887 Bierbeck Hill edition, the *Johnson Miscellanies*, and *Rasselas*. SB read Johnson through the 1930s and (July 1935) visited his house at Lichfield. He recognized in Johnson not merely a great and fascinated writer but a soul mate, another Sam: "They can put me wherever they want, but it's Johnson, always Johnson, who is with me. And if I follow any tradition, it is his" (Bair, 257)." Ackersley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 2004, p. 283.

Beckett utilizó en muchas de sus obras la música romántica con una constante experimentación de las formas para la escena, la radio y la televisión.

amor es que la mayor parte de los “personajes” beckettianos son fracasados, quieren huir de su vida, pero son impotentes para hacerlo.

EL CUERPO. ¿LA MENTE ESTÁ SEPARADA DEL CUERPO?

El cuerpo enfermo y viejo comenzará con el protagonista de *Dante and the Lobster* (1934), Belacqua Shuah, y se mantendrá en sus personajes posteriores. La enfermedad es aislamiento pues parece mantener a un ser separado del resto y le otorga al cuerpo poder absoluto para hacer que la separación sea real y mantener a la mente en solitario confinamiento, dividida en pedazos y sujeta por una sólida muralla de carne enfermiza que no puede trascender. En la novela *Murphy* (1936) la relación mente cuerpo está alegorizada por un hombre (mente) arriba de una bicicleta (cuerpo-máquina).

Vladimir sufre de incontinencia (por eso no puede reírse) y Krapp, que tiene sesenta y nueve años, sufre de estreñimiento, alcoholismo, adicción a los plátanos y al sexo.

La obra beckettiana también experimenta con “personajes” con el cuerpo oculto (El Oidor en *Not I*); medio cuerpo oculto (Nagg y Nell en *Endgame*), cuerpo semienterrado (Winnie en *Happy Days*); solamente vemos una parte de él como la boca en *Not I*, o podemos escuchar voces sin cuerpo en *Eh Joe*, o hablar a un doble fantasma en *Ohio Impromptu* (1981), o hablar de un cuerpo “invisible” en *Waiting for Godot*.

IMÁGENES INTERNAS. ¿LAS IMÁGENES INTERNAS NOS LLEVAN A LA LIBERTAD?

Beckett reconoció su deuda con Joyce y se propuso conocer más sobre su material

de escritura. Joyce tenía una tendencia hacia la omnipotencia, la omnisciencia y las imágenes externas. Beckett hizo lo contrario; su camino fue la sustracción, en vez de agregar buscó en la oscuridad de su mundo interno, trabajó con la ignorancia, la impotencia, el fracaso y sus imágenes internas. Desde su artículo: “Recent Irish Poetry” se adhiere a los poetas que buscan derrumbar la relación tradicional entre el sujeto y el objeto. Al buscar otras formas de relación, cierra los ojos, se encierra en su mente y crea en su mundo interno. Un ejemplo es el personaje Murphy, (1936), narrador omnisciente, el cual apunta a que los otros personajes parezcan ser extensiones de él mismo. La mente de Murphy invierte la estructura de la experiencia mística para explorar la oscuridad interna. Posteriormente los personajes de *Waiting for Godot* se buscan a sí mismos en el paisaje interno de un páramo estéril.

PALABRA Y MÚSICA.

Knowlson comenta que probablemente Beckett escribió en francés para escapar de la influencia de Joyce, para cortar los excesos, para quitar los colores y para poderse concentrar en el lenguaje, en sus sonidos y en sus ritmos. Las obras experimentan con las repeticiones, los ecos y las variaciones. Sus músicos favoritos fueron los románticos Chopin y Beethoven, posteriormente fueron los innovadores como Schönberg, Stravinski, Bartók y Berg. En el radiograma *Words and Music* (1961) pone a la música como la gran ganadora por sus contribuciones para el tema del amor. En el radio teatro *Cascando* (1963) la palabra se une a la música y esto es lo que experimenta en *Play* y especialmente en *Not I*.

III. DIÁLOGOS CON LA FILOSOFÍA

La obra beckettiana recorrió muchas de las teorías religiosas y filosóficas, a continuación describiremos algunas de ellas.

Beckett rechaza las doctrinas racionalistas filosóficas y religiosas que afirman la existencia de Dios y la inmortalidad del alma. La doctrina racionalista filosófica une a Sócrates, Platón y Aristóteles y, posteriormente, a san Agustín, Dante y Descartes. Sócrates comenta que la muerte es la separación del alma del cuerpo y Platón en *Fedra* afirma la inmortalidad del alma después de la muerte.

Beckett prefiere pensar como el presocrático Heráclito que toda la existencia es un flujo, el proceso de un continuo devenir, sin la certeza platónica de dirigirse hacia algo. Heráclito dijo: “Todas las cosas fluyen” y “Tú no puedes caminar dos veces en el mismo río”.

Por otra parte, Beckett se adhiere también al pensamiento de la escuela atomista, como Demócrito y Epicuro, quienes aceptan la disolución del alma en la muerte y su explicación del mundo sin un propósito o causa primera. Beckett simpatizó posteriormente con el gnosticismo, religión del siglo III que combina el sistema neoplatónico con el maniqueísmo.

El poeta italiano Dante Alighieri con la *Divina Comedia*, *Convivio* y *Monarchia* inspiraron el ensayo “Dante...Bruno. Vico...Joyce” (1929) en el cual observa la similitud entre Dante y Joyce, utilizando a Bruno y Vico como intermediarios. Por ejemplo, el purgatorio de Dante es cónico e implica una culminación, en cambio el purgatorio de Joyce es esférico y carece de culminación, en otras palabras es *absolute absence of the Absolute*.¹¹ Esta última ima-

¹¹ Beckett, “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, *Disjecta*, Grove Press, New York, 1989, p. 33.

gen es la que pre valece en la obra beckettiana, un purgatorio como un espacio cerrado sin salida aparente (a media luz) y sin Dios (luz plena) en el cual constantemente giramos.

Samuel Beckett estudió las teorías de Descartes que quería demoler el edificio tradicional del conocimiento y construir un nuevo sistema fundado en las matemáticas. Beckett se opuso a las ideas descartianas porque pensó que había otras formas no racionalistas de conocimiento.

En Denis Diderot encontró a otro escritor ateo que prefería la tradición atomista de Epicurio y Lucrecio. Beckett admiró la novela *Jacques le fataliste* (1773) por su picardía escéptica. Jacques fue el prototipo de *Mercier et Camier* y del sirviente de Victor Krapp en *Eleutheria*. También conoció el diálogo filosófico “Le Neveu de Rameau” (1760), del mismo autor, situado en un café de París donde había dos interlocutores “Moi” y “Lui”, quienes fueron el modelo para sus *Three Dialogues*.

La justificación intelectual de la infelicidad para Schopenhauer es analizada en el ensayo *Proust* (1930). Schopenhauer nos lleva a pensar que el sufrimiento es la norma de la vida y que el deseo es una intrusión no bienvenida, en la que lo real de la conciencia descansa más allá del entendimiento humano. También en *Proust* Beckett menciona la frase “Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”, de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y evocada en *Waiting for Godot*:

Vladimir: *Suppose we repented.*

Estragon: *Repented what? (...) Our being born!*¹²

La investigadora Terence McQueeney subraya la importancia de la eternidad del tiempo presente estudiada por Schopenhauer: *the ideal limit which separates the past from the future, the present is an unreal for the senses as a point in mathematics. But it is inaccessible to empirical consciousness it*

¹² Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1965, p. 11.

*can be seen as the supreme reality for the metaphysical.*¹³

Por otra parte, el cuerpo es un objeto inmediato del ser según Schopenhauer y se puede conocer como un objeto de los objetos o como un deseo (*will*). El deseo no puede conocerse separado del cuerpo, por lo que el conocimiento del cuerpo es un primer paso para conocer el mundo material. Beckett explora el cuerpo como un espacio para hacer literatura y dice en *The Unnamable A man would wonder where his kingdom ended*¹⁴ o *I don't know where I end.*¹⁵

IV. DIÁLOGOS CON LAS ARTES PLÁSTICAS

Sin lugar a dudas, la obra beckettiana se integra en la generación de artistas que cuestionando el racionalismo grecorromano filosófico de la historia occidental, esencialmente antropocéntrico, donde el ser humano es la medida de todas las cosas y el fin de la creación, regresan a distintos primitivismos que fueron esenciales para el arte moderno, como puede verse en diversas obras de Pablo Picasso, Paul Klee, Wifredo Lam o el expresionismo alemán. En la pintura es muy importante el trabajo con la materia pictórica y la libertad del cuerpo para moverse alrededor de la tela, sobre todo a partir del empleo de grandes formatos.

Según el biógrafo Knowlson, quizás una de las primeras personas que influyeron en la imaginación e inspiración de Beckett fue el poeta y pintor irlandés Jack B. Yeats.¹⁶

¹³ Terence McQueeney, “Beckett as a Critic of Joyce and Proust”, tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, 1977, p. 133.

¹⁴ Beckett, *The Unnamable*, p. 361.

¹⁵ *Ibidem*, p. 345.

¹⁶ Jack B. Yeats (1871-1957), hermano menor de W.B. Yeats, es un pintor irlandés. Principalmente trabajó en blanco y negro, (ver las ilustraciones para Synge en *Aran Islands*). Los temas de sus óleos fueron los fantásticos campesinos irlandeses. Escribió cuentos, novelas y teatro para niños y adultos. Beckett adquirió varias reproducciones de las pinturas de Yeats como *Low Tide* y *Boy and Horse* y compró *Morning*. Si Knowlson está en lo cierto, existe una influencia de *The Two Travellers* y *Men of the Plain* en el principio de *Watt* y *Waiting for Godot*. En estos cuadros aparecen figuras solitarias en un paisaje extraño. El hombre aislado de la naturaleza es otro tema recurrente en los pai-

For it was as much Yeats's presence and his quiet wit (“I said to Jack Yeats: ‘This inhuman landscape evokes —provokes— the inhuman in oneself.’ He said: ‘Invokes, I think’”), his self-sufficiency, and his determination to follow his own path as a painter that impressed Beckett.¹⁷

En las pinturas del irlandés Jack B. Yeats, Beckett reconoció la soledad de los seres humanos y se sumó al pesimismo proustiano: *We cannot know and we cannot be known.*¹⁸

Beckett buscaba la manera de expresar lo “inconmensurable” del ser humano consigo mismo, como lo encontraba en la pintura de Paul Cézanne. Buscaba su propia personalidad para escribir lo que sentía en lo más profundo de su ser, que lo conectaba con los otros seres humanos.

Cézanne... seems to have been the first to see landscape and states it as material of strictly peculiar order, incommensurable with all human expressions whatsoever. Atomistic landscape with no velleities of vitalism, landscape with personality à la *rigueur*, but personality in its own terms, not in Pelman's, landscapality.¹⁹

Por otra parte, Jessica Prinz²⁰ demuestra que existen imágenes resonantes en las obras beckettianas y el expresionismo alemán de las dos primeras décadas del siglo XX. Prinz se refiere a las artes visuales y no al teatro, ya que los dramas practicados por Kokoschka, Georg Kaiser, Walter Hasenclever, entre otros, implicaban efectos espectaculares realizados por la maquinaria teatral, mientras que las obras beckettianas utilizan el escenario sin cambios escenográficos y con un mínimo de objetos en escena. Tal es el caso de la obra tea-

sajes de Cézanne. James Knowlson, *Damned to Fame*, Grove Press, New York, 1996, p.670.

¹⁷ James Knowlson, *op. cit.*, p.160.

¹⁸ Samuel Beckett, *Three Dialogues. Samuel Beckett and Georges Duthuit*, p.66.

¹⁹ James Knowlson, *op. cit.*, p. 188. Carta de Samuel Beckett a su amigo el poeta y crítico Tom McGreevy.

²⁰ Jessica Prinz, “Resonant Images: Beckett and German Expressionism”, *Samuel Beckett and the Arts*, editada por Lois Oppenheim, Garland Publishing, New York, 1999, pp. 154-171.

Debido al nacimiento de Beckett en una familia irlandesa protestante de clase media, los temas de la religión protestante y de la mitología cristiana acompañarán toda su obra.

tral *La esfinge* de Kokoschka en la cual se presenta una sucesión de escenas y situaciones para producir efectos circulares. En contraste, las obras beckettianas presentan una sola imagen en la cual explora y profundiza. Prinz señala la pintura *El grito* (1895), del noruego Edvard Munch, la cual propone una reducción de los elementos compositivos, lo mismo que la utilización del espacio y los objetos beckettianos.

The painting is radically reduced, like Beckett's stagecraft, using a minimum of descriptive and narrative elements. A writhing figure emerges from an obscure background, and its form is repeated throughout the convoluted landscape in the line of the shore and the rhythm of the clouds.²¹

La pintura trata sobre la ansiedad y el sufrimiento, lo mismo que *Not I*, ya que en los dos trabajos escuchamos los gritos del ser humano sufriendo. En la pintura vemos la figura y sus contorsiones e imaginamos el grito, en *Not I*, oímos el grito e imaginamos la figura, ya que solamente vemos la boca que habla.

El crítico Keir Elam²² relaciona las cabezas hablando con el grabado de Gustave Doré sobre la visita de Dante al Cocito. El grabado presenta a los poetas Dante y Virgilio, cubiertos por capas oscuras, caminando entre las cabezas de los condenados.

In Doré's celebrated representation of the scene in which the poets observe the damned heads of Cocytus, both are draped in

dark robes. In *Not I*, the one internal Auditor, present on stage, is similarly robed in black, and is thus iconically comparable either to Virgil or to Dante ... The equation of the watching eye with infernal or purgatorial torment is already implicit in *Play*, in the reactions to the spot/eye ('mere eye', 'get off me'). In the earlier play, however, the punishment comes from the stage, from some divine or directorial or authorial watcher who plays with his imprisoned characters.²³

Los desplazamientos en la escena son eliminados, lo que se asemeja a un *tableau vivant*, y la degradación de la comprensión del texto la acerca a una composición musical. Por esta razón el estudioso Martin Esslin declara a Beckett como un poeta que se convirtió en un pintor de imágenes en movimiento y escribe un artículo argumentando sobre la dominación de la imagen en los dramas beckettianos.

Actors who have been directed by Beckett tend to describe his constant insistence on the correct visual image. In evoking the exact angle at which the head is to be lowered, a hand raised, Beckett, in Billie Whitelaw's words uses the actor's body to create a painting. His directing is a form of painting.²⁴

Beckett en sus ensayos "La Peinture des van Velde, ou: le monde et le pantalon" (1945) y "Peintres de l'empêchement" (1948), parece utilizar la pintura de los hermanos Geer y Bram van Velde

para ilustrar, en otro género, sus propias reflexiones sobre su obra literaria, la trilogía y *Godot*. La paradoja de la pintura de van Velde es que: "Para que aparezca la figura, Bram van Velde intenta ser lo menos figurativo posible". Beckett por su parte también intenta alejarse del desarrollo lineal de la anécdota. Ambos artistas continúan el "luto por el objeto", esbozado por Kandinsky, Matisse y Bonnard que pretendían librarse de la ilusión y dejar de creer que un objeto pudiese simplemente dejarse representar. Beckett proclama el resurgimiento de una Escuela de París fortalecida por su pintura de exportación. Al escribir estos ensayos Beckett no deja la menor duda sobre su conocimiento de la historia de la pintura: "La historia de la pintura es la historia de sus relaciones con el objeto".²⁵ Para clarificar este punto, expone las diferentes posturas de los hermanos van Velde y sus relaciones con el objeto. Para Beckett, Geer es un artista que pinta el impedimento del objeto por lo que el objeto es en sí. "No puedo ver el objeto para representarlo, puesto que es lo que es",²⁶ esto lleva a Geer a pintar el abandono del peso, de la solidez y de lo que detiene la luz. Bram, por el contrario, pinta el impedimento del ser frente al objeto. "No puedo ver el objeto para representarlo, puesto que soy lo que soy".²⁷ Esta imposibilidad del ser lleva a los temas que Bram comparte con Beckett: el ser separado o encerrado, metido siempre dentro de sus pensamientos y de la exploración de los colores del espectro, del negro y de la nada.

²¹ *Ibidem*, p. 156.

²² Keir Elam, "Dead heads: damnation-narration in the 'dramaticules'", *The Cambridge Companion to Beckett*, editado por John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 152-154.

²³ *Ibidem*, pp. 153-4.

²⁴ Martin Esslin, "Towards the Zero of Language", *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, James Acheson and Kateryna Arthur, Macmillan Press, London, 1987, pp. 35-49.

²⁵ Samuel Beckett, 'Pintores del impedimento', *Bram van Velde*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990, p.171.

²⁶ *Ibidem*, p. 172.

²⁷ *Ibidem*, p. 172.

V. DIÁLOGOS CON LA MÚSICA

Beckett desde niño aprendió a tocar el piano muy bien y lo acompañó durante toda su vida. Tocaba sonatas de Haydn, Beethoven, Mozart y Schubert. La música romántica lo acompañó en muchas de sus obras. No le gustaba Wagner ni Mahler. En 1959 conoce al compositor húngaro Marcel Mihalovici quien lo introdujo a la música de Debussy, Ravel, Stravinski y Bartók. Mihalovici compuso una ópera de una hora de duración sobre *La última cinta de Krapp* en 1962.

Beckett admiraba a Proust como un integrador de la teoría de Schopenhauer acerca de la música y la ficción. Algunas de estas ideas son:

- a) La música es inteligible e inexplicable al mismo tiempo.
- b) La música no tiene forma, se percibe solamente a través del tiempo y sin que nos preguntemos por sus causas.

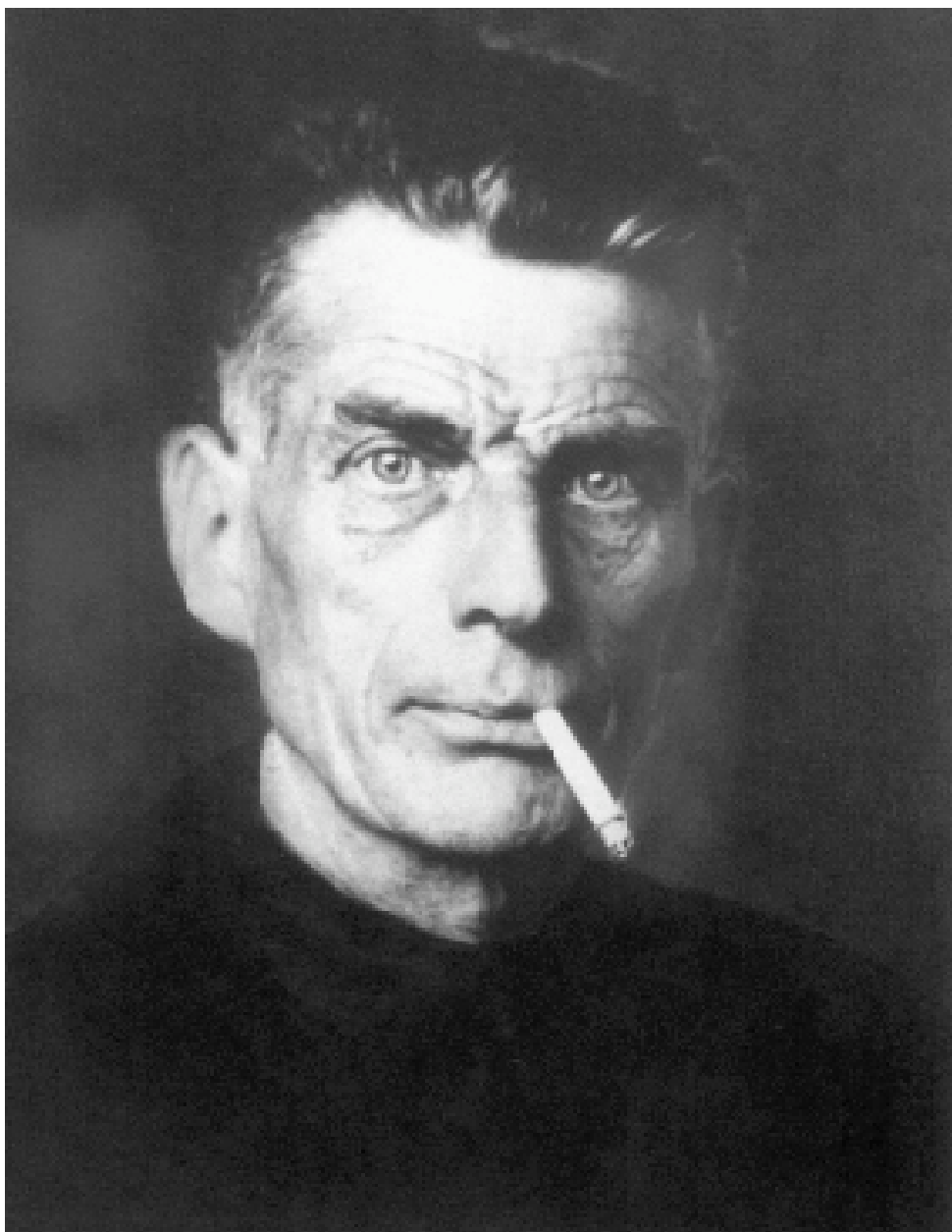
Desde sus primeras obras intentó crear estructuras musicales, por ejemplo en la novela *Dream* (1930) en la que también cuestionó la música occidental pitagórica y su respuesta con el continuo incoherente. De la forma musical retoma para la forma dramática el *da capo* (repetición) y cambios de tono de mayor a menor.

Las obras de especial interés musical son:

Words and Music (1961), radiodrama que consiste en la dramatización del intercambio entre las dos artes, palabras (Joe) y música (Bob), al final la música gana.

Ghost Trio (1976), una obra para la televisión con una gran elaboración entre la música de Beethoven para trío "El fantasma" y la acción teatral.

Nacht und Traume (1982) un drama para la televisión escrito en inglés. Consiste en ver a A (soñador) en un dormitorio vacío donde se oye murmurar y después cantar los últimos siete acordes de *Nacht und Traume* de Schubert. (¡Dulces sueños, regresen!). B aparece sentado a dos metros del suelo y forma una coreografía con las manos. Knowlson lo relaciona con las manos de Durero y la fascinación que tenía Beckett por la expresión de las manos.



A manera de conclusiones podemos decir que los temas beckettianos relacionan lo griego y lo contemporáneo y se caracterizan por el enfrentamiento con el pensamiento racional cartesiano. La obra beckettiana se formó con las doctrinas que no creen en la inmortalidad del alma ni en la existencia de Dios, en el maniqueísmo, el gnosticismo, el eterno flujo de Heráclito, el ateísmo de Diderot y la infelicidad de Schopenhauer, hasta llegar a conformar su propias ideas del abstracto y del vacío. Quizá sus ideas se pudieran emparentar con los principales planteamientos de la filosofía de la desesperanza de Émile Michel Cioran: un interés por la ambigüedad del ser humano; el gusto por los fracasados y las cosas irrealizadas; el interés por la vida sin respuestas y sin certezas; el escepticismo;

el jugar con la palabra como el espacio de la Nada y el lugar del Ser y del Existir.

El diálogo de su obra con las artes plásticas se relaciona con las escuelas del renacimiento holandés, con Yeats, con el expresionismo y con la abstracción. Sus microdramas, el minimalismo en el espacio y sus propuestas de mínimo desplazamiento en escena, sus *tableaux vivants*, lo asemejan más con el teatro de imágenes abstractas y su forma de dirigir es como si pintara en la escena.

En muchas de sus obras utilizó la música romántica con una constante experimentación de las formas para la escena, la radio y la televisión. La música contribuyó a su comprobación de que no somos totalmente racionales y pitagóricos y que percibimos mediante un continuo incoherente. ■