

Los tres diálogos con Georges Duthuit, la paradoja de la comunicación.

Autor:
Margarit, Lucas

Revista:
Beckettiana

1997, 6, 21-25



Artículo

LOS TRES DIALOGOS CON GEORGES DUTHUIT, LA PARADOJA DE LA COMUNICACION

LUCAS MARGARIT

“La pintura lo toma a uno y uno no tiene nada que decir. Es constantemente Godot. Una cadena al cuello y por detrás un látigo”.

Bram van Velde

La tradición del diálogo ficcional como un subgénero del ensayo atraviesa distintas etapas de la historia. Diferentes pensadores utilizaron el diálogo como vehículo de las ideas y reflexiones sobre el arte, la sociedad, etc. La enumeración comienza con la obra de Platón y siguiendo sus pasos Luciano de Samosata. Unos siglos más adelante tenemos los de Giordano Bruno como *La cena de las cenizas*, los *Dialogues between Hylas and Philomus* de Berkeley o los *Diálogos* de Giacomo Leopardi. En nuestro siglo André Gide ha utilizado esta forma para su *Corydon* y Heidegger para su ensayo “Debate en torno al lugar de la serenidad”. Beckett continúa esta tradición y se inserta en ella de manera más heterodoxa que sus antecesores. Sus diálogos manifiestan una brevedad en la cual la reflexión se lleva a cabo de forma incisiva y concisa. Los protagonistas

de estos ensayos son Georges Duthuit y “B” este último nos posibilita pensar que es “Beckett”, pero también al poner sólo las iniciales podemos sospechar un afán de desnombrar a los interlocutores. Si tenemos en cuenta los personajes en otras obras, vemos que en muchos casos sólo poseen como nombre una inicial, incluso a veces la pierden. La pintura y la creación plástica es un tema por el cual Beckett sintió atracción desde joven. Sabemos por ejemplo que en el diario de su viaje a Alemania entre los años 1936 y 1937 cuenta que se vio sorprendido con la obra del pintor romántico Friedrich sobre todo el cuadro “Dos hombres observando la luna” -cuya imagen de dos seres solos en un páramo junto a un árbol nos recuerda el paisaje donde Vladimiro y Estragón esperan- como también con las de los pintores del movimiento expresionista, Nolde, Dix, Kirchner, etc.¹ Estos diálogos retoman este tema a partir de tres concepciones contemporáneas y diferentes de la imagen y su creación, de la relación artista-obra-materia.

Podemos decir que estos tres breves ensayos plantean una postura poética en evolución. Su tema de discusión son tres pintores contemporáneos cuya obra es la excusa para hablar sobre la creación: de quienes se habla son Tal Coat, André Masson y Bram van Velde. Podemos ver como los diálogos se dirigen hacia un planteo del desamparo como recurso, ya sea pictórico o literario. Uno de los primeros interrogantes que nos planteamos, si pensamos en el despojo y en la visión del mundo de Beckett, es la causa de la elección de estos tres artistas y no otros, que quizás estén igualmente o más relacionados con esta visión, como Henri Michaux y sus tintas o Francis Bacon -aunque el mismo Bacon lo haya negado innumerables veces-.

El primer diálogo tiene como objeto la pintura de Tal Coat, pintor bretón, cuya obra evolucionó desde una concepción más bien realista hacia una visión informalista en la cual la materia tiene predominio sobre la forma, la materia es la forma. Forma y contenido se entrecruzan dando como resultado la obra. El segundo artista es André Masson, pintor surrealista y uno de los principales artistas del dibujo automático que consiste en hacer líneas “sin el uso de la razón”, donde predomina el azar, para luego completar dichos dibujos a partir de la sugerencia de esas líneas. La obra entonces se torna autónoma, la obra maneja la visión del autor. Por último tenemos al pintor holandés Bram van Velde. En el diálogo final es rescatado por su intuición de la pintura del trazo

o del gesto, la pintura mínima y casi vacía que podemos poner en contacto con la obra literaria de Samuel Beckett.

En el primer diálogo “B” ya establece una de las líneas más importantes de la teoría poética de Beckett basada en la imposibilidad y en la necesidad, lo cual lleva a una monotonía y a una repetición. La naturaleza según este interlocutor es “a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience”², lo cual introduce en el esquema la necesidad de un otro que perciba para que uno pueda percibir. La experiencia se reduce a repetir siempre el mismo acto, hazañas insignificantes donde la actividad de uno responde siempre a una pasividad anterior: ser percibido. La pintura de *Tal Coat* se desarrolla en el campo de lo posible, que aunque haya sido modificado no puede extenderse más allá de él. Es en este espacio donde se desarrolla la caída de la obra y de lo cual da cuenta este diálogo en el hecho de presentar “a violently extreme and personal point of view”³ que corresponde a la crítica de “D” a las reflexiones de “B”. Sin lugar a dudas el silencio que sigue a este reproche justifica el cierre de la discusión. La imposibilidad de elaborar un comentario sobre la obra de *Tal Coat* que no se vea contaminado por la visión escéptica de “B” estaría remarcando la puesta en escena de una poética definida en la indefinición de no poder. Si tomamos el segundo diálogo, “Masson”, vemos que a partir de su pintura, los interlocutores dan cuenta de un intento de pintar el vacío, lo cual nuevamente nos remite a la idea de imposibilidad a partir de las “dos enfermedades”: “the malady of wanting to know what to do and the malady of wanting to be able to do it”⁴. La relación entre el deseo de actuar, de hacer y las condiciones necesarias para que esto suceda. Este último punto nos remite a la corriente filosófica post-cartesiana llamada ocasionalismo, otra de las focalizaciones de Beckett que ya aparecía en sus primeras novelas. Esta relación deseo posibilidad nos remite nuevamente a la idea de fracaso, ya que según “B”, Masson se encuentra “skewered on the ferocious dilemma of expression”⁵ lo cual abarcaría también la lucha contra los medios técnicos que el artista posee. Si pasamos al ámbito de la escritura vemos que Beckett también se ocupa de enfrentarse a la retórica, lo cual es aclarado en su “Carta alemana” del año 1937 cuando escribe que es necesario salir del inglés oficial. El dilema entonces se postula desde la inseguridad de los elementos que se tienen a disposición, por ello no se puede evitar pasar de una posición insostenible a otra. La obra de Masson queda reducida a una expresión que señala un desarrollo

-quizás inconsciente- de las imágenes del mundo. La aspiración de “B”, una pintura obra que “D” denomina “impoverished”, es frustrada con la obra de este artista. Es necesario, pues, tomar el modelo del tercer pintor, Bram van Velde, para cerrar un circuito de intento de explicación del despojamiento y del uso de ese despojamiento. Un nuevo orden acentúa la forma de actuar del pintor holandés. Este orden se centra en el uso de la imposibilidad sometida a la obligación, en este caso de pintar. A partir del desamparo que su obra presenta frente al vacío de objetos y materiales van Velde desposee su obra, lo cual sugiere un paradigma pictórico libre de la figuración ya sea ideal o material. En este punto se apoya la comunión con “B”, y también con Samuel Beckett. La idea de una literatura de la despalabra, de una representación misma de la imposibilidad de representar, manifiesta abiertamente la meditación sobre la capacidad del lenguaje -ya sea lingüístico o pictórico- de escapar de las referencias al objeto. En relación a esto Bram van Velde dice en una de sus conversaciones con Charles Juliet: “Pinto la imposibilidad de pintar”⁶. Si pensamos que invariablemente la materialidad de las palabras y de las formas remiten al objeto, el fracaso se estructura en poética y viceversa. La toma de conciencia del fracaso es lo que los caracteriza. Ambos se ubican lejos de las comodidades de lo obviamente factible ya que son conscientes de que la expresión es un acto imposible. Tanto la pintura de van Velde como la escritura de Beckett toman el camino del gesto, y ante esta actitud extraen de ese gesto todo aquello que es variable, consecuentemente accesorio. La referencia de sus obras se vuelve hacia sí misma remarcando esa necesidad de la repetición, de señalar el primer fracaso y los próximos. La respuesta de “D” ante esta teoría plantea la presencia de un pintor que no pinta. Señalar la imposibilidad es la verdadera postura estética de van Velde, por lo cual no hay un espacio para la antítesis ni para la síntesis. Sólo es factible la puesta en escena de una actitud. Podemos poner en relación a los personajes de Beckett que sólo muestran la repetición de un mismo gesto inacabado e igual a su principio.

La idea de sujeto a partir de esta relación con su propia obra se reduce a la presentación de una gestualidad que manifiesta el fracaso de ese intento de gestualizar, de decir el silencio de una vez. Es necesario para llevar a cabo esta poética marcar la repetición para que la percepción del gesto sea un progreso negativo, un progreso hacia el menos y lleve al observador hacia un fracaso irreversible. Quien observa se somete a este gesto y escapa de la referencia.

Admitir que el espectador de la obra fracasa como tal al no tener puntos de apoyo, implica hacerlo partícipe de la imposibilidad de decir, incluso podemos ir más lejos: de nombrar. Por esta razón la reflexión sobre la postura estética no llega a una resolución, sólo a una puesta en escena de ese fracaso a través del humor paródico. El personaje "B" plantea su punto de vista personal, despojado y ante el cual no tiene más posibilidad que admitir que ha fracasado, que se ha equivocado una vez más: "Yes, yes, I am mistaken, I am mistaken".

NOTAS

¹ Knowlson, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Shuster, 1996, págs 216 y ss.

² Beckett, Samuel. "Three Dialogues with George Duthuit" in: *Disjecta*. London: Calder, 1983, pág. 138.

³ Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 139.

⁴ Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 140.

⁵ Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 140.

⁶ Juliet, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 32.