



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Beckett y los pintores: el arte de la crítica.

Autor:

Castagnino, María Inés

Revista:

Beckettiana

2002, 9, 67-90



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# BECKETT Y LOS PINTORES: EL ARTE DE LA CRÍTICA

MARÍA INÉS CASTAGNINO (U.B.A.)

No es ninguna novedad afirmar que los escritos ensayísticos de Samuel Beckett le han servido a este autor como excusa para la manifestación más o menos indirecta de su propia poética. Ahora bien, ¿en qué consiste dicha poética? No pocos estudiosos se han dedicado a la elucidación de la misma. En nuestro caso queremos destacar los siguientes aspectos: el desfase entre pensamiento y lenguaje como origen de la relación problemática entre sujeto y objeto; la paradoja del lenguaje, que mediatiza, separa y distancia pero a la vez revela; el fracaso como esencia del artista; la imposibilidad de expresión como origen de la imposibilidad de comunicación y del solipsismo. Rescatamos estos aspectos en particular porque son los más pertinentes a nuestro estudio. Hoy nos proponemos el somero tratamiento de dos puntos: el análisis del ensayo titulado *La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon* en relación con la poética beckettiana y el problema que el lenguaje representa para ella (que ocupará la mayor parte de nuestro estudio), y la relación entre algunos de los ensayos sobre pintores de Beckett y el resto de su producción literaria.

## **Para empezar, hablemos de otra cosa**

Sí, para empezar, hablemos del lector promedio, si es que existe tal cosa. Propongamos un lector promedio, cuya característica principal será la de haber

leído unos cuantos textos de distintos géneros, entre ellos ensayos. Tendremos entonces un lector que, con mayor o menor conciencia de ello, se ha formado ciertos esquemas de lectura que se adaptan según género y estilo a los nuevos textos que aborda<sup>1</sup>. Se trata de un lector acostumbrado a la literatura “común”, literatura que encaja en estos esquemas. Ahora que lo hemos retratado mínimamente, pasemos al ensayo que nos ocupa.

El título del mismo es *La pintura de los Van Velde o el mundo y el pantalón*; un título fácilmente divisible en dos partes coordinadas por la conjunción disyuntiva “o”. El lector promedio, a quien tan amablemente hemos dedicado unas líneas más arriba, no tardará en extraer conclusiones de una lógica irreprochable. “La pintura de los Van Velde”, por venir en primer lugar y por aludir a materia artística que puede ser propia de un ensayo, referirá sin duda al tema central del mismo; “el mundo y el pantalón”, por venir en segundo lugar y por aludir a una cuestión aparentemente prosaica y sin conexión con materia estética, representará la digresión, el comentario externo agregado a la cuestión central. El mismo lector se felicita cuando, a continuación, el chiste sobre el mundo y el pantalón se le presenta a modo de epígrafe y lo confirma en sus sospechas.

La paz del benemérito lector promedio dura, no obstante, bien poco. La primera oración del ensayo, que lo descoloca un poco, dice así:

*Pour commencer, parlons d"autre chose.*

Alguno de los lectores promedio, inquieto, volverá al título y tratará de comprenderlo desde esta primera propuesta. Los más seguirán adelante, y no harán mal, dado que la comprensión del título se completa con la lectura de todo el ensayo. Al terminar el ensayo nos daremos cuenta (y aquí nos incluimos como lectores promedio) de que el título nos engañaba en cuanto al orden de sus partes: la digresión no sólo llegará primero que el supuesto tema central del ensayo, sino que también vendrá detrás de él y lo rodeará de tal modo que lo central dejará de serlo en sentido figurado para serlo en sentido literal, topográfico. Pero a la vez el título no era del todo falto de sinceridad: la pista nos era dada a nivel sintáctico por la disyunción “o”, que nos indicaba que ambas partes por ella coordinadas se encontraban en cuanto a importancia a

un mismo nivel. La oración con la que se abre el ensayo, que sorprende al lector en primera instancia, parece instalar la digresión y el circunloquio desde el vamos pero está en realidad revelando la esencia de este ensayo, de los demás ensayos de Beckett sobre la pintura, y en parte de todo el resto de su obra. La idea a la que nos llevará este texto es la siguiente: toda crítica estética es digresión y circunloquio. El mismo chiste sobre el mundo y el pantalón, que también aparece en la obra *Endgame*, nos habla de un mundo mal hecho por Dios, que se convierte en un artista beckettiano: un artista en conflicto con su objeto de creación. Es precisamente el sentido, el significado de la palabra “digresión” el que hace que su uso en este ensayo se vuelva paradójal. Digresión es el “apartamiento en un relato o exposición del asunto principal, para ocuparse incidentalmente de alguna cosa que surge en relación con él”<sup>2</sup>. La paradoja del planteo beckettiano radica en que lo principal es justamente el apartamiento del asunto principal.

La primera mención a Geer y Bram Van Velde, supuestos protagonistas del ensayo, no sobreviene hasta unas cinco carillas después del comienzo del ensayo. Su irrupción en el texto parece marcar el fin de la digresión inicial, pero marca en realidad el comienzo de la verdadera digresión: la de toda crítica, que siempre se aleja de lo esencial. Los supuestos protagonistas del texto son en realidad secundarios.

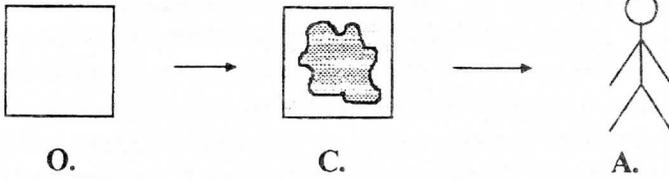
El cierre del ensayo vendrá encabezado por la oración gemela negativa o inversa a aquella que lo abrió:

*Pour finir, parlons d'autre chose.*

La paradoja de la digresión se completa entonces. La propuesta es que, para terminar, volvamos al principio (con lo cual el círculo se cierra y, como corresponde a un círculo, no tiene fin). La digresión, pese a ser tal, está estructurada y cuenta con un principio y un final, además de ocupar curiosamente la mayor parte del texto. Para indignación del lector promedio.

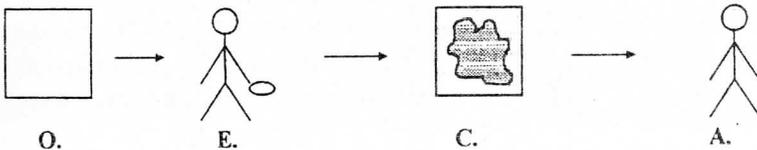


## Esquema 2



Es necesario que demos algunas referencias para la mejor comprensión de nuestros esquemas. En primera instancia, diremos que **O.** representa al objeto. Por objeto comprendemos aquello que el artista, en este caso el pintor, quiere representar en su cuadro. Puede tratarse tanto de algo concreto (en el caso del arte figurativo) como de algo abstracto; en todo caso el objeto es ese algo inefable que el artista intenta “efar”, si se nos permite la expresión, aquello que se quiere expresar. **E.** representa al ejecutante, el artista que concreta la obra de arte. **C.** representa al cuadro como objeto concreto. **A.** representa al *amateur*. Insistimos en acompañar a estas iniciales con dibujos porque la graficación es más clara y más acorde con la naturaleza misma del fenómeno estético que Beckett ha elegido: la pintura. Planteábamos que la situación del artista y del amateur es básicamente la misma porque, según podemos ver en los esquemas, si bien el orden en que se dan los fenómenos es distinto, ambos intentan reponer por medios distintos (la realización y la percepción) ese objeto inicial esquivo que es el origen de toda la cuestión. Tanto es así, que ambos esquemas pueden resumirse en uno solo donde el objeto sigue siendo el origen inefable de la serie. La problematicidad de la relación entre sujeto y objeto (rasgo de la poética beckettiana) se hace patente tanto en el caso de ejecutante como en el del *amateur*. En el caso del *amateur* es más evidente, pues entre él y el objeto original se interpone el cuadro. Pero en el caso del ejecutante también existe esta problematicidad, y está representada por la flecha que lo separa del objeto.

## Esquema 1 + 2



¿Dónde radica entonces la diferencia entre el ejecutante y el *amateur*? Aparte del orden en que se dan los fenómenos en cada caso, la diferencia puede deducirse de las mismas palabras que Beckett emplea para aludir a cada uno. El ejecutante, pintor o escritor o artista de otra disciplina, es como su nombre lo indica quien ante el objeto siente la necesidad de ejecutar: es decir, en primera instancia, la necesidad de llevar a cabo un acto, cuyo resultado será la obra de arte en cuestión, en este caso el cuadro; pero también, en segunda instancia y muy sugestivamente, la necesidad de ejecutar al objeto en el sentido de “matarlo” al producir de él una representación que es invariablemente incompleta y errónea. El *amateur* es el observador, lector o cualquier otra forma de receptor de la obra de arte, que no necesita actuar: para transmitirnos su inactividad física Beckett nos lo presenta parado ante el cuadro, “les bras ballants” (con los brazos colgando a los costados). El ejecutante tiene “soucis” (preocupaciones), las de cómo trasladar el objeto al lienzo. El *amateur* en cambio tiene “affres” (terrores) ante la percepción y la intuición, ante lo que cree entrever. Esta distinción nos habla ya de cierto grado de compromiso y racionalidad de uno y otro. Pese a que el ejecutante es quien actúa, sus sensaciones ante el fenómeno pictórico no son más fuertes que las del *amateur*. Entre estas dos opciones, el *amateur* es a todas luces el preferido; el autor llega a llamarlo un “iluminado”, pues en su ignorancia de la teoría es quien conoce la verdadera finalidad del arte. En este texto lo vemos acercándose y alejándose del cuadro en cuestión para entrever mejor, buscando febrilmente en su catálogo algún dato, eligiendo las galerías de arte en vez de los cines en su búsqueda de goce. Para Beckett, este plano del universo artístico es movido por el hedonismo, el goce estético inofensivo: el *amateur* no busca mejorar ni instruirse, sólo busca su placer. El texto lo dice con ironía.

*Il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir. (p. 20<sup>4</sup>).*

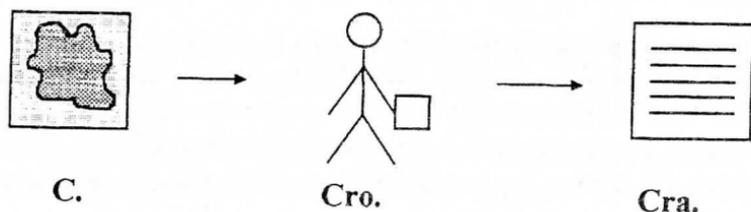
El *amateur* justifica la existencia de la pintura como cosa pública, y para él son las palabras del autor de este ensayo. La que el *amateur* lleva a cabo es una toma de conciencia que consiste meramente en una toma de posición, o mejor dicho de visión en el único campo que se deja ver sin más. Con el *amateur* la ignorancia y el silencio son la clave: la ignorancia evita la mediatización de la cultura y de la razón, y el silencio evita la mediación de la palabra. Sin embargo,

lo que este mismo autor no puede explicarse es por qué se hace lo imposible por impedir que el *amateur* goce con la pintura.

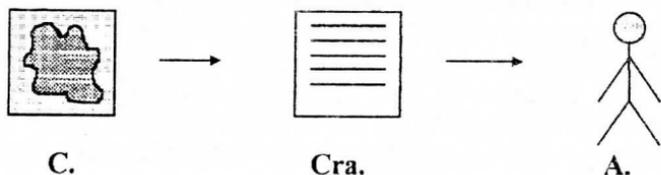
### Crítica a la crítica

La crítica es a su entender la principal responsable de esto, y su recurso principal consiste en presentar como tabúes a grandes sectores de la pintura moderna. Se trata esencialmente de pedirle al *amateur* que acepte o rechace a priori, antes de verla, una obra que simplemente podría causarle placer o no. Es decir que la crítica se ha erigido en mediatizadora, en jurado estético que decide por el público qué debe gustarle y qué no. Este proceso de la crítica puede representarse mediante otros dos esquemas.

#### Esquema 3



#### Esquema 4

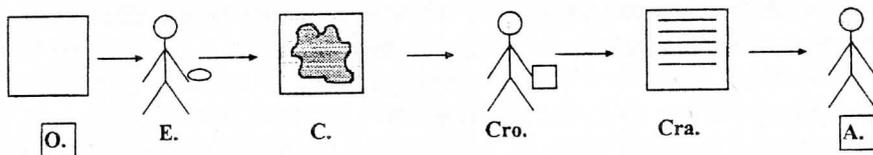


Aquí es preciso agregar dos nuevas referencias. **Cro.** representa al crítico, que ante el cuadro produce su propia obra, la crítica (**Cra.**). El crítico tiene en nuestro dibujo un papel en la mano, pues él y la crítica que produce son inseparables; con ese espíritu observa el cuadro. Como productor de la crítica es también un ejecutante, pero un ejecutante en segundo grado, todavía más alejado del inefable objeto original y más distorsionante del mismo. A la crítica

la hemos representado como un texto, pues esa es su forma de circulación más corriente. Además la vinculación entre crítica y palabra le interesa a Beckett, y la explotará más adelante. Nótese que el objeto original ha quedado atrás, fuera de los esquemas, separado y alejado por términos intermedios.

Incorporando los últimos dos esquemas a los dos anteriores, el resultado es el siguiente.

### Esquema 1 + 2 + 3 + 4



Como consecuencia del razonamiento del ensayo, lo que la crítica dice y aconseja no tiene ningún sentido. Y aquí, significativamente, Beckett comienza preguntándose por el sinsentido de la crítica y termina cuestionando el sentido de las palabras. La oposición es entre el sinsentido de las palabras de la crítica y el no-sentido del cuadro, que no son lo mismo, como hemos señalado antes.

*Ne vous approchez pas de l'art abstrait. C'est fabriqué par une bande d'escrocs et d'incapables. Ils ne sauraient faire autre chose. Ils ne savent pas dessiner. Or, Ingres a dit que le dessin est la probité de l'art. Ils ne savent pas peindre. Or, Delacroix a dit que la couleur est la probité de l'art. Ne vous en approchez pas. Un enfant en ferait autant. Qu'est - ce que ça peut lui faire, que ce soient des escrocs, s'ils lui procurent du plaisir? Qu'est - ce que ça peut lui faire, qu'ils ne sachent pas dessiner? Cimabue savait - il dessiner? Qu'est - ce que ça veut dire: savoir dessiner? Qu'est - ce que ça peut lui faire, que les enfants puissent en faire autant? Qu'ils en fassent autant. Ce sera merveilleux. Qu'est - ce que les en empêche? Leurs parents peut - être. Ou n'en aurant ils pas le temps? (p. 120).*

Creemos percibir en este párrafo una aproximación del uso del lenguaje a aquel que Beckett hace en sus textos de prosa, fundamentalmente en la

repetición de palabras y estructuras. También puede percibirse en él los principios presentes en la “Carta alemana”<sup>5</sup>, sobre todo en el cuestionamiento de los sentidos más básicos de una palabra como “dibujar”. Después de todo, es este tipo de cuestionamiento el que puede contribuir a perforar la superficie aparentemente lisa del lenguaje; la pregunta por el significado de una palabra da lugar a una respuesta compuesta por palabras cuyo significado también puede ser cuestionado, generando una especie de fractal lingüístico cuyo punto de fuga es precisamente el sentido esencial del lenguaje.

Este ensayo contiene una pequeña enumeración que agota las posibilidades de la crítica tal como las entiende Beckett.

*Ou alors on fait de l'esthétique générale, comme Lessing. C'est un jeu charmant.*

*Ou alors on fait de l'anecdote, comme Vasari et Harper's Magazine.*

*Ou alors on fait des catalogues raisonnés, comme Smith.*

*Ou alors on se livre franchement à un bavardage désagréable et confus. C'est le cas ici.*

*Avec les mots on ne fait que se raconter. Eux - mêmes les lexicographes se déboutonnent. Et jusque dans le confessionnal on se trahit. p.119).*

Según esta lista, la crítica puede consistir en la postulación de una estética general, en cuyo caso se tratará de filosofía. Si no, puede consistir en contar anécdotas, en cuyo caso se tratará de chismografía o biografismo. Si no, puede consistir en un catálogo razonado, en cuyo caso se tratará de información. Es decir, la crítica no tiene esencia; es siempre otra cosa. Es de por sí una digresión. En el cuarto de los casos enumerados, la crítica consistirá en “un parloteo confuso y desagradable”: en otras palabras, consistirá en meras palabras; consistirá en literatura. Esta última opción da lugar a la reflexión autorreferencial: las palabras no sirven más que para contarse a uno mismo, para traicionarse a uno mismo. No hay relación verdadera posible entre pintura y crítica porque los lenguajes, los medios elegidos por cada una de esas manifestaciones artísticas, son esencialmente diferentes. A lo sumo, en el discurrir verbal, se puede elegir hacia dónde ir, y la elección de una dirección habla más del crítico que de la pintura en sí.

## La crítica y su instrumento: la palabra

Tal como lo entiende Beckett, el propósito de la crítica es en realidad uno: construir una línea imaginaria de obras “aceptables”. No se sabe si esta línea está preestablecida o se va armando de a poco. El público no tiene pistas para saber qué entra en ella y qué no, y el lector suspicaz de este ensayo sospechará que muchas veces los críticos tampoco. De modo que básicamente se trata de la construcción de un canon en pintura fundado en los juicios de la crítica: el público no participa en su constitución ni está al tanto de sus reglas, porque la misma crítica no tiene reglas fijas, sino que es en gran medida arbitraria. La deducción que el público puede hacer con mayor seguridad es que en general hay toda una porción de la pintura moderna que no entra en el canon.

El ensayo se lanza a un análisis semiliterario de un “texto” crítico.

*Dali, c'est du pompier. Il ne saurait faire autre chose. Voilà ce qui s'appelle ne rien laisser au hasard. On étrangle d'abord, puis on éventre. Les jugements jumelés prospèrent en ce moment. Ils en disent long sur les juges. Je propose le spécimen ci - dessus comme modèle du genre. Il est court, clair, bien balancé (affirmation d'abord, négation ensuite), gentiment transcendente, facile à prononcer par les anglosaxons et sans réplique.(...) Car si ce n'est pas Dali, c'est un autre; et si ce n'est pas pompier, c'est autre chose. (p. 122)*

El grado de estupidez de la afirmación crítica propuesta por Beckett es evidente: es infundada, escueta, sus términos son pueriles y el destinatario que propone es un tonto. Los fuertes términos empleados por el ensayista lo convierten en una disección: primero se estrangula, anulando con un juicio negativo; después se destripa con una semblanza de justificación y análisis que no guarda el menor grado de razón. Pero lo que resalta es la característica puramente formal del texto crítico: funciona como una fórmula, una estructura a rellenar con el autor y la característica deseada. Es, en tal sentido, multiuso.

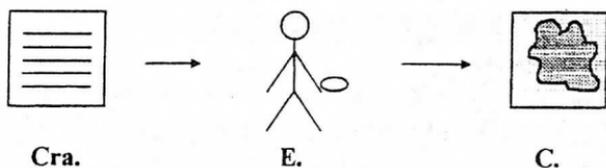
Como vemos, el Beckett ensayista no puede sustraerse al ámbito del lenguaje, aunque esté hablando de pintura. A su entender todo se reduce a uno de los problemas centrales de su visión de la literatura: el malentendido. El ensayo propugna que hay un enorme malentendido que envenena las relaciones entre los pintores, entre los *amateurs* y entre pintores y *amateurs* a la vez. Ese

malentendido no es otro que la crítica, una construcción de palabras que quiere reemplazar a una imagen. Ante tamaña ingenuidad, el texto se indigna.

*Comment peut-on savoir qu'il ne saurait faire autre chose? A-t-il signé un procès verbal dans ce seans? Le fait qu'il n'a jamais fait autre chose? Et pourquoi n'aurait-il pas fait du pompier, rien que du pompier, depuis sa plus tendre enfance, si cela faisait son affaire? Et pourquoi, ne sachant faire que du pompier, n'en tirerait-il pas une chose admirable? Parce que pompier admirable est une contradictio in adjectō? Le fut. (p. 123).*

¿Qué tiene de malo el “pompier”? ¿Por qué no le puede servir al “non - pompier”? ¿Cómo saber que no sería capaz de otra cosa? ¿Por qué no se puede hacer “pompier” si es lo que a uno le sale? ¿Por qué el “pompier” no puede ser bueno? En su indignación el lenguaje se desboca y sólo puede expresarse mediante una sucesión de preguntas como forma de argumentación. Y no será la única vez que esto suceda a lo largo de este ensayo. El grado de cuestionamiento va aumentando hasta llegar a la pregunta respecto a las palabras mismas. La argumentación sobre el “pompier” lleva a su vez a la cuestión que Beckett llama “malfaçon créatrice voulue”: aquellos casos en los que el artista renuncia voluntariamente a lo que la crítica considera propio de su arte. El artista que conscientemente va contra las normas, no porque sí sino porque corresponde a su expresión personal aunque no sea así según la crítica, está para Beckett en todo su derecho. En su absurdo la crítica quiere no sólo determinar las acciones del público sino también las del pintor; al decidir qué corresponde hacer y qué no, qué es pintura y qué no, indirectamente lo está determinando. El esquema que representa esto es el siguiente.

### Esquema 5



Nótese que a esta altura la crítica ha invertido el proceso natural de creación pretendiendo ocupar el lugar del inefable objeto.

Varias de las consideraciones siguientes que Beckett hace sobre la pintura son aplicables al arte en general y a su literatura en particular. A su entender, por ejemplo, los cuadros no son buenos ni malos: sólo traducen con mayor o menor pérdida, con distintos grados de adecuación, los absurdos y misteriosos impulsos de su creador hacia la imagen que son llamados “oscuras tensiones internas”. En otras palabras, el arte es la traducción más o menos fiel de misteriosos impulsos internos; todo es la traducción de algo que en realidad no tiene traducción (el inefable objeto de nuestros esquemas). La atracción que el espectador puede sentir por el cuadro en cuestión tiene que ver con el grado de fidelidad que el cuadro presenta respecto a sus propios misteriosos impulsos internos (los del espectador).

Debido a la absoluta subjetividad de la apreciación artística entendida en estos términos, se comprende que la crítica como institución carece de todo sentido. El espectador no puede medir el grado de adecuación o de pérdida que el cuadro presenta respecto a su objeto original, ya que no es el pintor; por su parte, el espectador sólo puede reponer el objeto reemplazándolo por uno suyo, privado y bien distinto sin duda del del pintor. Paradójicamente el pintor mismo tampoco puede mayormente medir dicho grado de adecuación, pues su realidad y el mismísimo objeto original se han transformado en otra cosa desde la aparición del cuadro<sup>6</sup>. La evaluación debería ser hecha en función de la subjetividad ajena, y eso es obviamente imposible. La única crítica posible es, en definitiva, la autocrítica, y sólo es realizable en el presente. Pero esto en verdad no es lo esencial, porque en el arte beckettiano importan tanto la pérdida como la ganancia<sup>7</sup>. En la traducción primera de lo inefable, lo presente y lo ausente se conjugan.

*Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, ou le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. (p. 123).*

Esas son las verdaderas grandes obras: las que hacen de su pérdida su ganancia para todos sus posibles observadores. De modo que todo lo que puede saberse ante un cuadro es cuánto a uno le gusta y tal vez por qué, aunque para llegar a saber esto hay que volverse sordo e iletrado; es decir, hay que renunciar a las prerrogativas de la cultura y de la razón, ya que el motivo es intuitivo, instintivo, irracional. La distancia entre el objeto y su representación es insalvable; la

expresión del objeto, su comunicación a otro, es por ende imposible. De ahí que la evaluación de la obra de arte coincida con una postura netamente solipsista. Es en este sentido que ser artista es fracasar como nadie más osa fracasar. Ahora bien, pese a que el *amateur* no puede reponer el objeto original del ejecutante, puede reemplazarlo por su propio objeto, dotando al cuadro de un valor único y absoluto. El lenguaje (en este caso la pintura) mediatiza y separa, pero también revela. Así vemos cómo varios rasgos de la poética beckettiana están presentes en este ensayo.

Ahora bien, según el ensayo todo esto no se le dice nunca al *amateur*; y si bien no es más verdad que el resto del discurso de la crítica, tal vez lo haría cambiar de actitud. Beckett lleva la relativización a su extremo: este tipo de crítica que está haciendo no deja de ser una forma más de crítica, y por ende no deja de estar afectada de falsedad. La diferencia radica en que esta falsedad influenciaría al *amateur* en forma positiva. ¿Una mentira piadosa, tal vez?

## Los límites de la palabra

Resignado a mentir, el texto continúa excusándose.

*Ce qui suit ne sera qu'une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d'émotions qui, je le sais bien, ne regardent que moi. Défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale. Car il suffit que je réfléchisse à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux d'A. Van Velde, et à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux de G. Van Velde, pour que je les sente m'échapper, dans un éboulement innombrable.*

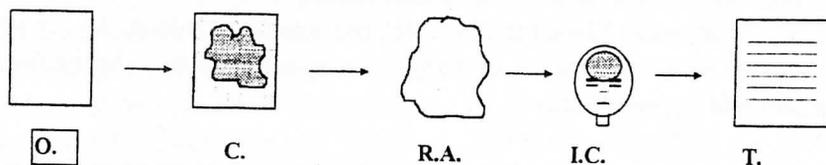
*Donc, un double massacre.*

*Quant à la forme elle aura forcément les allures d'une suite de propositions apodictiques. C'est la seule manière de ne pas se mettre en avant. (p. 124).*

Lo risible de la crítica es que consiste apenas en la desfiguración verbal de emociones particulares. El virtual asesinato radica en el hecho de que los sucesivos grados de traducción terminan por “matar” al original (de ahí el nombre del pintor como “ejecutante”). El arte es más sincero que la crítica por ser una instancia anterior de la traducción, y por ende más cercana a lo inefable

original. Haremos un esquema más para representar esta visión particular de Beckett.

### Esquema 6



Ha tenido lugar una multiplicación de los términos intermedios que separan al objeto de lo que sobre él pueda escribirse. La figura nebulosa llamada **R.A.** responde a lo que Beckett denomina realidad afectiva. **I.C.** es la impronta cerebral de dicha realidad afectiva. **T.** representa al texto que nos ocupa, el ensayo escrito por Beckett, al que hemos querido diferenciar del texto crítico antes llamado **Cra.** La aparición gráfica de la realidad afectiva y la impronta cerebral, hasta ahora no explicitada en el ensayo, acentúa la distancia existente entre pensamiento y lenguaje (uno de los rasgos con los que caracterizamos a la poética beckettiana). Dicha distancia está representada por las flechas que van de **R.A.** a **I.C.** y de **I.C.** a **T.**; comenzamos a notar que las flechas de los esquemas son tan importantes como las figuras a sus extremos (así como la digresión es importante en el texto).

El texto continúa volviéndose sobre sí mismo y sus herramientas, las palabras.

*Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'anuller mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme. (p. 125).*

Un transbordo es, primeramente, el pasaje de un medio de transporte a otro. La palabra es uno de los medios de transporte que se pueden utilizar para intentar expresar el esquivo objeto, trasladarlo del plano de lo inefable al de lo expresable. La pintura, la música y las demás manifestaciones artísticas son

otros medios de transporte. El transbordo pretendido aquí es el de la pintura (percepción puramente visual) a la palabra (cuya percepción puede ser visual, auditiva, cognitiva). Sin embargo, el pasaje de un vehículo a otro nunca es exitoso: en su realización la operación se anula, se convierte en otra cosa. De ahí la amargura irónica de la oración final de nuestra cita anterior; es la expresión de quien, sabiéndose sacrificado a las palabras sin elección, se sabe condenado al más estrepitoso de los fracasos que él puede concebir.

### **Arte, tiempo y razón**

Hacia el final del ensayo encontramos algunas consideraciones sobre las artes representativas en general. Las mismas, según el ensayista, se han encarnizado con el intento de detener el tiempo representándolo. Pero él mismo considera que ya es hora de que el objeto se retire del mundo llamado “visible” y de que el realismo se deje de molestar (más concretamente, de “emmerder”) con sus historias de objetividad y cosas vistas. Lo que sucede es que, dado lo que se viene planteando en este ensayo desde su principio, el realismo es imposible. No hay tal cosa como la objetividad o el realismo. No es posible tal cosa, puesto que ni bien es representado el objeto deja de ser real, por muy fielmente que se lo reproduzca. Existe la mediatización del arte que lo separa sin remedio de su esencia.

El arte puede pasar en mayor o menor medida por el filtro de la razón. Y en este caso, como casi siempre en Beckett, menos es más. La pintura razonada donde cada pincelada y color tienen un sentido, como cada coma, según Joyce, tiene sentido en su obra, es sólo una de las posibilidades, y no la que más le interesa a Beckett. Se trata de mecanismos que producen obras de arte a su manera, pero su defecto radica en querer ordenar por medio de la razón. Al entender del ensayista, lo esencial no puede ser ordenado: o se lo muestra o no. A la hora de manifestarse artísticamente, la razón y las fórmulas de creación se encuentran al mismo nivel en esta argumentación.

El ensayo cierra muy coherentemente relacionando estas consideraciones finales con la posibilidad de la crítica a través del concepto de lo “humano”. Esta palabra, según Beckett, surge sobre todo en tiempos de violencia interpersonal

y es muy utilizada en la actualidad. Pero el hecho es que el concepto mismo de lo humano se ha vuelto superficial, ligado a la idea de masacre como su opuesto. Este concepto superficial de lo humano, que tiene que ver con lo masivo más que con lo esencial (la humanidad es muchos hombres juntos, y no la esencia de un hombre que es la de todos los hombres) es nocivo para el arte, ya que lo que no es “humano” en este sentido no sirve. Es decir que se ha convertido en un nuevo criterio para juzgar obras de arte, un nuevo parámetro para seleccionarlas o no como parte del canon propuesto por la crítica. Lo terrible es que los artistas mismos creen que deben ser “humanos” en este sentido, y esta autoimposición podría demoler al arte en poco tiempo, según entiende Beckett.

La pintura de los Van Velde, sumamente humana para nuestro autor en el sentido cualitativo y no en el cuantitativo, será tal vez lapidada: ese es el destino que el ensayo propone para ella como la mejor de las opciones. Ya que todo depende del concepto que rige la evaluación de la obra de arte, en este caso el concepto de lo humano: si es compartido deviene paradójicamente no humano y no artístico, pues se impone como criterio de selección y de juicio; y si no es compartido es lapidado. El fracaso es entonces inevitable, pero una de las posibilidades del fracaso es más digna que la otra. El texto termina comentando que quien distingue las condiciones eternas de la vida debe pagar su precio pero siempre vuelve a ellas. Se constituye así un linaje de artistas castigados, a los que con el tiempo se suman más.

En su afán de presentar a los Van Velde como artistas puros, Beckett no se despidió sin hacer una aclaración. Este ensayo nada tiene que ver con lo que los Van Velde hacen, quieren hacer o creen hacer, sino con lo que Beckett les ve hacer. Es decir, el filtro intelectual para esta interpretación del arte de estos hermanos ha sido provisto por Beckett, y él mismo no quiere que la obra en cuestión se polucione de intelectualidad (por favor, nos ruega, no vayamos a tomar a los Van Velde por “cochons d'intellectuels”). Según él, ni Bram ni Geer se dan cuenta hasta diez años después de lo que han estado haciendo, cada uno dentro de las restricciones particulares de su enfoque: apenas saben que “ça y est”, como un pez en alta mar sabe cuál es la profundidad correcta, pero las razones les son escatimadas. La obra es entonces visceral: se hace eso porque no se puede hacer otra cosa. El artista no parte de una concepción

estética sino a la inversa; la obra le revela al artista una concepción estética particular que él mismo no conocía. El artista sabe que eso es lo que quiere y debe hacer, pero no sabe por qué.

*Car on ne fait que commencer à déconner sur les frères van Velde.*

*J'ouvre la série.*

*C'est un honneur. (p. 132).*

Los Van Velde están devaluados porque sus medios pictóricos son de los más lejanos al realismo; entonces se los considera ineficaces, malos, no humanos. Esto se debe a que el desarrollo interno que va del objeto al cuadro es totalmente particular, poco común, y por lo tanto parece arbitrario. Lo mismo le ha sucedido a Beckett con su literatura, incomprendida en un principio y en gran medida hoy en día también.

### **El ensayo como arte literario**

Podemos ver que con Beckett el desconcierto del que hemos dado en llamar lector promedio proviene de la ruptura de sus razonables expectativas, establecidas y confirmadas por abundantes lecturas anteriores. Si bien sólo hemos visto esto particularmente con el caso de la digresión, podemos afirmar que a nivel genérico Beckett también favorece cierto corrimiento de límites que puede resultar desconcertante. Puesto que nos vemos interesados por su obra ensayística, y dentro de ella por un ensayo dedicado a los Van Velde, nos proponemos ahora ver brevemente dentro de este campo limitado algunas relaciones que se establecen entre estos y el resto de la producción literaria de Beckett.

En primer lugar, tomaremos el ensayo titulado “Peintres de l’empêchement”, el cual retoma declaradamente la temática de “La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon ”.

J’ai dit tout ce que j’avais à dire sur la peinture des frères Van Velde dans le dernier numéro des Cahiers D’Art (à moins qu’il n’y en ait eu un autre depuis). (p. 133).

Como título, “Peintres de l’empêchement” es a la vez más y menos engañoso que “La peinture”... Menos engañoso, porque hace alusión a los Van Velde y a la problemática que el autor considera central a su obra. Los pintores ocupan en este ensayo más lugar que en el anterior. Pero también aquí está presente la supuesta digresión, y también aquí es preponderante, aunque esta vez el título omita toda alusión a ella. Es en este sentido que es más engañoso

“Peintres de l’empêchement” es en gran medida una nueva versión de “La peinture...”, pero más breve. Dado que este segundo ensayo es posterior<sup>8</sup>, podemos ver que el texto ha sido trabajado como otros textos beckettianos han sido trabajados<sup>9</sup>, quitando antes que agregando, reduciendo la expresión a un grado menor de escombros verbal. Y el escombros es mucho, pues el género ensayístico parece así requerirlo; o al menos eso piensa el lector promedio, acostumbrado a un alto grado de explicitación en los ensayos.

En este segundo texto, los temas centrales del anterior se ven concentrados, reducidos a una sola cuestión que es la principal. Consideramos que “La peinture...” tiene tres temas centrales: la crítica, el objeto y las posibilidades del arte y la palabra. “Peintres de l’empêchement” los retoma y resume de modo tal que la íntima relación entre ellos se vuelve más estrecha; en el texto los temas no se suceden, sino que se mezclan y se alternan. No se menciona a la crítica directamente, pero el alto grado de irracionalidad y arbitrariedad de sus juicios (declarado en el ensayo anterior) se hace más patente en estas alusiones textuales menos directas y más irónicas.

*Non, ce qui importe (...) c'est d'affirmer quelque chose, que ce soit sans précédent ou avec, et d'y rester fidèle. Car en affirmant quelque chose et y restant fidèle, quoi qu'il arrive, on peut finir par se faire une opinion sur presque n'importe quoi, une bonne opinion bien solide capable de durer toute la vie. (p. 133).*

Del mismo modo la problemática del objeto, extendida en el ensayo anterior en una prolongada comparación entre Bram y Geer Van Velde y las cualidades de sus obras se ha condensado. La argumentación se ha vuelto más abstracta y su funcionamiento se ha invertido: si antes se extraía una conclusión general a partir de los casos de los Van Velde, ahora el planteo general viene en primer lugar y los Van Velde sirven como ejemplo del mismo.

*Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation?*

*Il reste à représenter les conditions de cette dérobadade. Elles prendront l'une ou l'autre des deux formes, selon le sujet.*

*L'un dira: Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre: Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.*

*Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil.*

*(...)*

*Geer Van Velde est un artiste de la première sorte (à mon chancelant avis), Bram Van Velde de la seconde. (p. 136).*

Finalmente, la cuestión de las posibilidades del arte y la palabra también se ha acercado a su propia esencia. Esto puede apreciarse en el hecho de que algunos fragmentos de “Peintres de l’empêchement” son tan explícitos respecto a la poética beckettiana como la misma “Carta alemana” de 1937, aunque por algún motivo la crítica parece no haberlo notado. Estas oraciones no contienen en sí mismas alusiones a la pintura en particular; no están “polucionadas” por esas alusiones, y por ende se las puede aplicar directamente a la literatura.

*Heureusement il ne s'agit pas de dire ce qui n'a pas encore été dit, mais de redire, le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà. (p. 133).*

*Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. (p. 136).*

La primer relación que podemos establecer entonces entre estos ensayos y el resto de la producción literaria de Beckett es “de procedimiento”, por llamarla de alguna manera. Así como en su producción no ensayística la evolución de la obra de Beckett demuestra una tendencia a la reducción y la concentración, podemos ver que en la evolución de *La peinture...* a *Peintres de l'empêchement* el procedimiento ha sido el mismo.

En segundo lugar, en esta sección de nuestro trabajo quisiéramos detenernos en el “ensayo” titulado *Three Dialogues (With George Duthuit)*. Las comillas

con las que hemos acotado a la palabra “ensayo” en la oración anterior resumen lo que ya se ha dicho al respecto. ¿Se puede considerar como ensayo a este texto de estructura netamente teatral? A nivel crítico el texto es considerado como un ensayo<sup>10</sup>, y sin embargo las dudas persisten. En primera instancia el lector promedio desconfía ante la escisión del sujeto ensayístico en dos voces. En vez de la voz sólida, monolítica que argumenta y expone su punto de vista, nos encontramos con estas dos voces que antes que complementarse se contradicen e interrogan. En todo caso, como género el texto se aproximaría más a la entrevista, pero acotaciones parentéticas tales como “exit weeping”, “a fortnight later” y la godotiana “prepares to go” descalifican esta posibilidad. Al lector promedio no le queda más que admitir que si en algún género encaja este texto, es en el teatro. Y no cualquier teatro: el teatro de Beckett. La separación en partes sugiere la separación en escenas<sup>11</sup>. Los personajes no tienen nombre completo: si bien B y D sugieren naturalmente a Beckett y a Duthuit, también sugieren a esos personajes de las obras cortas de Beckett cuyos nombres son sólo letras<sup>12</sup>. En cuanto al texto, si bien los personajes de las obras de Beckett incurren sólo ocasionalmente en largos parlamentos como los que B y D emiten constantemente, algunas veces B y D dan ejemplo de parquedad. Contrastemos este fragmento de los tres diálogos...

D: - *Why is he obliged to paint?*

B: - *I don't know.*

D: - *Why is he helpless to paint?*

B: - *Because there is nothing to paint and nothing to paint with.*

(p. 142)

...con este fragmento de *What Where*:

Bam: *Begged for mercy?*

Bom: *Yes.*

Bam: *But didn't say it?*

Bam: *Then why stop?*

Bom: *He passed out.*<sup>13</sup>

Los tonos de ambos fragmentos son claramente diferentes, pero el ritmo más o menos “staccato”, la parquedad de las respuestas y el enfrentamiento entre dos personajes los relacionan. De modo que la segunda relación que podemos

establecer entre los ensayos y el resto de la producción literaria de Beckett es “de género”. Para la exposición de ciertos puntos de vista, nuestro autor prefiere las características del teatro, produciéndose así un desplazamiento de límites. Respecto a la presencia de la poética beckettiana en los ensayos, demás está decir que los tres diálogos contienen aquel párrafo tan extrañamente explícito y abundantemente citado acerca de que *there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express* (p. 139).

En tercer lugar nos interesa considerar un texto breve como “Pour Avigdor Arikha”, al que citaremos en su totalidad.

*Siège remis devant le dehors imprenable. Fièvre oeil-main dans la soif du non-soi. Oeil par la main sans cesse changé à l'instant même où sans cesse il la change. Regard en s'arrachant à l'invisible que pour s'asséner sur l'infaisable et retour éclair. Trêve à la navette et traces de ce que c'est que d'être et d'être devant. Traces profondes.*

*Siege laid again to the impregnable without. Eye and hand fevering after the unself. By the hand it unceasingly changes the eye unceasingly changed. Back and forth the gaze beating against unseeable and unmakeable. Truce for a space and the marks of what it is to be and be in face of. Those deep marks to show. (p. 152).*

Nuestro punto aquí es breve: por la autotraducción de un idioma a otro, por la sintaxis quebrada, por las repeticiones, por la alternancia de oraciones largas y breves, este texto se acerca notoriamente a los textos de Beckett conocidos como “shorter prose” y particularmente a su último texto en prosa *Stirrings Still*.

*Ainsi allait avant de se figer à nouveau lorsqu'à ses oreilles depuis ses tréfonds oh qu'il serait et ici un mot perdu que de finir là où jamais avant. Puis long silence long tout court ou si long que peut-être plus rien et puis à nouveau depuis ses tréfonds à peine un murmure oh qu'il serait et ici le mot perdu que de finir là ou jamais avant.<sup>14</sup>*

*So on till stayed when to his ears from deep within oh how and here a word he could not catch it were to end where never till then. Rest then before*

*again from not long to so long that perhaps never again and then again faint from deep within oh how and here that missing word again it were to end where never till then.*<sup>15</sup>

La relación en este caso, además de ser “de género”, sería “de estilo”. Este texto brevísimo, catalogado como ensayístico o crítico, ya participa plenamente del movimiento de transgresión lingüística, de la escritura del balbuceo y del silencio que el mismo Beckett dio en llamar “the literature of the unword”<sup>16</sup>.

En este trabajo hemos querido concentrarnos en un ensayo de Beckett cuyo planteo a nivel de poética y de relación con el resto de su obra nos parece muy rico. Creemos que en el mismo están claramente presentes los principios de su estética del fracaso, sintetizada en la frase “Fallor, ergo sum”. Este hecho, junto a la cuestión del desplazamiento de límites entre géneros y estilos que también hemos intentado señalar, deja en claro que lo central para Beckett no es qué se escribe sino que se escribe (y aquí el acento hace toda la diferencia), que se sigue escribiendo pese a todo. Y si por algún motivo este trabajo llega a manos de algunos de nuestros sufridos lectores promedio, y colabora con él para llegar a esta conclusión, nuestro análisis tendrá aún mayor sentido. Pues ese lector ya no será “promedio”; como autor excepcional, Beckett contribuye a convertirnos en lectores excepcionales.

## NOTAS

<sup>1</sup> El estudio de estos esquemas previos se da más que nada en el área de la didáctica, donde se considera que la existencia de los mismos en la mente de una persona hace de esta persona un buen lector. Cfr. Sánchez, David (citado en bibliografía).

<sup>2</sup> Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

<sup>3</sup> El peso de esta frase se hace patente cuando recordamos las palabras de la versión en francés de *Comment dire*, el último poema de Beckett: *vouloir croire entrevoir*.

<sup>4</sup> Todos los números de página citados en esta monografía corresponden a la edición de *Disjecta* consignada en la bibliografía de la misma.

<sup>5</sup> Incluía también en la edición de *Disjecta*.

<sup>6</sup> Este problema en particular, el del tiempo y la memoria, ya había sido tenido en cuenta por Beckett en su ensayo sobre Proust.

<sup>7</sup> La idea de los coeficientes de pérdida y ganancia ya había sido expresada por Beckett en su tan mentada “Carta alemana” de 1937.

*I have read through the three volumes (of Ringelnatz), have selected twenty-three poems and have translated two of these as samples. The little they of necessity lost in the process can naturally only be evaluated in relation to what they had to lose, and I must say that I have found this coefficient of loss of quality very small... (p. 170/171).*

La cuestión es sin embargo ligeramente diferente, puesto que la de los poemas de Ringelnatz es una traducción en segundo grado. En este caso los originales de Ringelnatz constituyen lo que en nuestros esquemas hemos llamado objeto; su presencia concreta sobre el papel permite la contraposición material de su traducción con ellos, y así el porcentaje de pérdida puede evaluarse. Se trata de una traducción en segundo grado ya que los originales de Ringelnatz son, como los cuadros, la traducción primera del objeto inefable.

<sup>8</sup> “Peintres de l’empêchement” es de 1948, mientras que “La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon” es de 1945.

<sup>9</sup> Según puede comprobarse mediante el estudio de los manuscritos de Beckett, de la crítica genética.

<sup>10</sup> En *Disjecta* está catalogado dentro del grupo ensayístico de ‘Words about painters’.

<sup>11</sup> Si bien Beckett no trabajaba demasiado con este tipo de división formal, sí establecía divisiones mediante pausas o marcas para su uso particular.

<sup>12</sup> Como por ejemplo *That Time* o *Rough For Theatre I y II*.

<sup>13</sup> Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Londres, Faber, 1984. p. 313.

<sup>14</sup> Beckett, Samuel. *Soubresauts*. Paris, Minuit, 1989.

<sup>15</sup> Beckett, Samuel. *Stirrings Still*. Nueva York, North Star Line, 1991.

<sup>16</sup> Así la llama en la “Carta alemana” de 1937.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Londres, Faber, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Disjecta: Miscellaneous Writings And A Dramatic Fragment*. Londres, John Calder, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Soubresauts*. Paris, Minuit, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Stirrings Still*. Nueva York, North Star Line, 1991.
- Cerrato, Laura. "Para una lectura de Beckett ensayista". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1977.
- Montes, Elina. "Apuntes para una aproximación a las poéticas de Joyce y Beckett". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 5, año 1996.
- Rainieri, Ada. "Tres diálogos con George Duthuit". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Rodríguez Martínez, Silvina. "La pintura de los Van Velde o el mundo y el pantalón". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Sanchez, David. "Caminando a oscuras: leer y no comprender". (Carezco de los demás datos bibliográficos).
- Wood, Rupert. "An Endgame Of Aesthetics: Beckett As Essayist". En *The Cambridge Companion To Beckett* (John Pilling Ed.). Cambridge, Cambridge University Press.