

**El espejo de dos caras: relaciones entre algunas piezas teatrales de
Samuel Beckett y las artes pictóricas**

María Inés Castagnino

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El temprano y perdurable interés de Samuel Beckett por las artes pictóricas es conocido y está documentado en sus biografías más exhaustivas. Se manifestó de diversas maneras: en la amistad personal de Beckett con distintos artistas, en sus ensayos sobre pintura y en sus asiduas y concienzudas visitas a galerías y museos. Tal interés surge del atractivo que tienen para Beckett las imágenes en sí: las de su infancia, acuñadas por su memoria, y las de la fe religiosa en la que fue criado, por ejemplo, establecieron una base sobre la cual las imágenes creadas por pintores a los que admiraba acumularon capas de sentidos emocionales y sensoriales para el joven Beckett, como un espejo que refleja aspectos del pasado. En cierto punto, no obstante, el proceso se invierte: el 'espejo' del arte se proyecta hacia el futuro, en la medida en que las creaciones de Beckett son inspiradas y están imbuidas por las imágenes de aquellos pintores. El mismo Beckett señaló la conexión entre algunas de sus obras y pinturas específicas que las habían inspirado. Este trabajo se refiere a la conexión explícita entre *Esperando a Godot* y la pintura "Dos hombres contemplando la luna", de Caspar David Friedrich, y a aquella entre *Not I* and "La decapitación de San Juan el bautista", de Michelangelo Merisi da Caravaggio. Aunque no fue declarada por Beckett, se considera también la posible conexión entre *Rockaby* y pinturas tales como "Whistler's Mother", "La mecedora" de van Gogh o el "Retrato de Margaretha de Geer" de Rembrandt. Finalmente, se tendrá en cuenta la relación entre las posteriores piezas breves de Beckett y algunos aspectos de las artes pictóricas (reflejados en su manejo de la escenografía y el espacio escénico).

Palabras clave

Beckett – teatro – imagen – pintura – Godot

Texto de la ponencia

El temprano y perdurable interés de Samuel Beckett por las artes pictóricas ha quedado ampliamente documentado por él mismo en muchas de sus cartas, en el

diario que llevó durante su viaje por Alemania entre 1936 y 1937, en el cual volcó sus detalladas impresiones respecto a los museos y galerías visitados, y en los ensayos que escribió sobre el tema¹. Por otra parte, sus biógrafos más destacados, James Knowlson y Anthony Cronin, registran en detalle sus asiduas y concienzudas visitas a galerías y museos y la amistad estrecha que lo unió a artistas como Jack B. Yeats o los hermanos Bram y Geer Van Velde, entre otros.

Knowlson, en particular, documenta cómo el interés de Beckett por la artes pictóricas tiene una base en la acumulación de recuerdos bajo la forma de imágenes en la memoria del autor, acumulación que va moldeando imaginarios que pueden ser rastreados en su obra. El imaginario arraigado en las circunstancias de su infancia, por ejemplo, constituye poco menos que una obsesión: la imagen de un hombre y un niño caminando de la mano por las montañas, ecos del pequeño Sam Beckett y su padre Bill, por dar un ejemplo, es identificable en varias instancias de su producción². El imaginario de la gestualidad también reviste importancia: como concurrente asiduo al teatro en su primera juventud, Beckett estaba intrigado e interesado por el poder de los gestos, que redescubrirá muchos años después al dirigir sus propias obras. La gestualidad de las manos, particularmente, lo atraía.³ Y no deben omitirse las imágenes vinculadas con la fe protestante cristiana en la que fue criado, pese a haber sido ésta luego abandonada por Beckett.⁴ Estas imágenes personales contribuyeron a establecer una base sobre la cual las imágenes creadas por pintores a los que Beckett

¹ La correspondencia de Beckett entre 1929 y 1956 ha sido recientemente editada en inglés por Cambridge University Press en dos volúmenes. El proyecto incluye la edición de dos volúmenes más, que abarcarán la correspondencia hasta 1989, año de la muerte de Beckett. Los 'Diarios Alemanes' de Beckett no han sido editados, si bien han sido objeto de un reciente y exhaustivo estudio a cargo de Mark Nixon (London & New York, Continuum Books, 2011). Estos ensayos escritos para publicaciones especializadas han sido compilados, junto con otros textos de Beckett sobre distintos pintores, por Ruby Cohn en *Disjecta* (ver bibliografía).

²Otras instancias resaltadas por Knowlson se encuentran, sobre todo, en la prosa de Beckett: la pesadilla recurrente en la que un niño tiene que zambullirse desde lo alto en una pequeña pileta distante bordeada de rocas peligrosas (se encuentra en *Company*, y es recuerdo de su padre obligándolo a zambullirse en una similar en Dublín); el ir caminando alegre y tranquilamente con su madre por un camino familiar, hacer una pregunta inocente y recibir una respuesta muy cortante y ser soltado de la mano (se encuentra tanto en *Company* como en "The End"); la imagen de un niño pequeño en camisón arrodillado rezando (se corresponde con una fotografía del pequeño Beckett arrodillado sobre un almohadón ante el regazo de su madre, y figura en *Comment C'est*).

³ En una de las biografías se evoca una charla de Beckett con André Bernold:

They spoke of hands, to which Beckett seemed to devote great attention. He would like to have given an entire play to them, he said, and expressed compassion for people's hands 'at rest after all they have done', remarking on the hands of the old woman on the stairs in *Film* and the lovely hands of Buster Keaton, which he said were his only good memory of the shot. (Cronin 1996: 570)

⁴ Cuando el pintor Louis le Brocquy diseñó el set para una producción de *Godot* en 1988,

admiró posteriormente acumularon capas de sentidos emocionales y sensoriales para el autor, como un espejo que refleja, de una manera indirecta y distorsionada, aspectos del pasado.

Este proceso puede apreciarse con respecto a la pintura de paisajes. Beckett tenía muy presentes las imágenes y sonidos de Foxrock, el suburbio de Dublín donde se crió, y otros lugares cercanos a su hogar en Irlanda. Las montañas cercanas a Dublín, pese a ser territorio conocido por las frecuentes caminatas emprendidas por Beckett en ellas, a veces lo aterrizaraban. En una carta le describe a su amigo Thomas MacGreevy uno de estos paisajes declarando haberse sentido “reducido casi a la incontinencia por la calma y secreta hostilidad” del lugar (citado en Cronin 1996: 30). Esa experiencia personal, su sensación, Beckett la ve reflejada en los paisajes de Cézanne y los de su amigo Jack Yeats. En otras dos cartas a MacGreevy Beckett extiende al hombre su visión de la cualidad aliénica del paisaje, tal como la percibe en Cézanne:

What I feel in Cézanne is precisely the absence of a rapport that was all right for Rosa or Ruysdael for whom the animising mode was valid, but would have been fake for him, because he had the sense of his incommensurability not only with life of such a different order as landscape, but even with life of his own order, even with the life... operative in himself. (citado en Knowlson 1996: 197)

En cuanto a Yeats, Beckett también comenta su obra con MacGreevy, retomando sus propias ideas sobre Cézanne:

What I feel he gets so well, dispassionately, not tragically like Watteau, is the heterogeneity of nature and the human denizens, the unalterable alienness of the 2 phenomena, the 2 solitudes, or the solitude and the loneliness, the loneliness in solitude, the impassable immensity between the solitude that cannot quicken to loneliness and the loneliness that cannot lapse into solitude. (citado en Knowlson 1996: 267-268)

Podemos notar, en primera instancia, dos cuestiones: las alusiones a otros pintores (Salvator Rosa, Ruysdael, Watteau), que da cuenta de un conocimiento de la tradición paisajística en

For his benefit Sam drew a sketch of the tree on a sheet of paper, a cross with slightly raised arms on a gently undulating ground. When Anne [le Brocqy] raised the question of the cross and its deep Christian symbolism, Beckett shrugged and chuckled, implying that since the cross had so much symbolism, why not use it? (Cronin 1996: 582)

En otras palabras, se puede aprovechar el imaginario religioso sin que esto implique tener fe, e incluso más bien implicando lo contrario: porque no se tiene fe se lo puede emplear como motivo artístico.

pintura por parte de Beckett y su capacidad para establecer relaciones dentro de ella, y los dos comienzos similares de las citas (“What I feel in Cézanne...”; “What I feel he gets so well...”), que vinculan literal y directamente la apreciación artística de Beckett con sus sentimientos, con una aprehensión del fenómeno pictórico desde lo visceral antes que desde lo racional, aunque la racionalización no deja de ser llevada a cabo y es parte fundamental del proceso de apreciación artística para Beckett. En segunda instancia, como puede verse, la 'hostilidad calma y secreta' del paisaje particular de las montañas de Dublín hacia la persona particular de Beckett, experimentada durante una caminata en particular, encuentra para Beckett su reflejo especular pero generalizador, y por ende ligeramente distorsionante, en esas representaciones de paisajes donde se aprecia la inconmensurabilidad, la heterogeneidad, la ajenidad inalterable, la inmensidad infranqueable que aparta al paisaje de la persona en él inserta.

Ahora bien, en determinado punto el proceso, en cierto sentido, se invierte, o en todo caso ambas direcciones del proceso coexisten simultáneamente, y el 'espejo' del arte proyecta sus imágenes hacia el futuro, en la medida en que las creaciones teatrales y literarias de Beckett son inspiradas por y están imbuidas de imágenes creadas por pintores. Tanto en Dublín, Londres y París como en otros lugares visitados, el joven Beckett comienza a frecuentar museos y galerías de arte. Algunos de los cuadros vistos en sus visitas quedan firmemente grabados en su mente, ya que nuestro autor podía pasarse hasta una hora frente a una sola pintura mirándola con gran concentración, absorbiendo hasta los mínimos detalles; 'leyéndola', en cierto modo. Beckett demostró también tener memoria fotográfica: era capaz de comparar mentalmente pinturas de distintos períodos vistas en distintos lugares y momentos, y de rescatar lo que había de narrativo en un cuadro, o sus aspectos más humanos. Como algo natural, no necesariamente voluntario, comienza a abreviar en estas imágenes para su escritura, como lo hacía con sus recuerdos.

En sus obras narrativas tempranas, una pintura particular, a la que se alude explícitamente, suele servir como punto de comparación: por ejemplo, en la historia “Love and Lethe” del volumen *More Pricks Than Kicks*, el narrador prefiere no describir a la muchacha Ruby Tough sino simplemente compararla con la Magdalena de la Piedad de Perugino, “always bearing in mind that the hair of our heroine is black and not ginger”⁵. Posteriormente, en las obras teatrales, las alusiones se vuelven menos precisas, más evocativas: no se menciona una pintura en particular, a veces ni siquiera se la recrea en escena en forma evidente, sino que se recrean aspectos de la 'lectura' o interpretación que Beckett pudo hacer de tal pintura.

Un ejemplo explícito es *Esperando a Godot*. La concepción visual de la obra fue inspirada, según el mismo Beckett, por una obra del pintor romántico alemán Kaspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*.⁶ Aquí la pintura

⁵ De un modo similar se describe al personaje de la Smeraldina-Rima en la novela *Dream of Fair to Middling Women*: “She was the living spit he thought of Madonna Lucrezia del Fede” (cuadro de Andrea del Sarto). Mediante la imagen y la alusión el narrador trata de transmitir el impacto causado por las señoritas en cuestión sobre el personaje de Belacqua, reemplazando la descripción directa, 'objetiva', del aspecto físico de las muchachas por la evocación de asociaciones subjetivas que los cuadros mencionados pueden desencadenar en el lector. Otra frase que describe a la Smeraldina es “Botticelli thighs” (“muslos de Botticelli”). La novela *Murphy* también se vale de este tipo de recursos.

⁶ Según Knowlson (1996: 378) Beckett le dijo a Ruby Cohn en 1975, viendo una exposición de Friedrich en Berlín, que la pintura *Mann und Frau in Betrachtung des Mondes* (“Hombre y mujer observando la luna”) era la fuente de inspiración de *Godot*, pero tal vez se estaba confundiendo, ya que en otras ocasiones se refirió del mismo modo ante amigos a *Zwei*

puede ser incluso recreada literalmente en escena: la mínima acotación inicial requiere de “Un camino de campo. Un árbol. Anochecer”, elementos que, como la pareja que de inmediato hará irrupción en ese paisaje, se encuentran en la pintura de Friedrich, y que el director informado puede utilizar para evocarla si lo quisiera; sí parece haberlo querido Beckett, ya que en uno de sus cuadernos de notas para la producción de *Godot* en Berlín, dirigida por él mismo, anotó ‘K.D. Friedrich’ en el margen al final de los dos actos. Pero más allá de esta literalidad, es interesante observar el cuadro teniendo en cuenta los comentarios de Beckett respecto a la pintura de paisajes traídos a colación anteriormente. En dicha pintura es notable el contraste de luces y sombras, donde toda la luz está en el cielo, proveniente de una luna que parece un sol menguante. Dicho cielo se recorta por su claridad como un fondo netamente dissociado de las formas oscuras de la tierra, entre ellas la pareja que observa; esto parece marcar una distancia insalvable entre cielo y tierra, con sus inevitables connotaciones de lo divino y lo terrenal. La pareja es protagónica, por ser el único elemento humano en el cuadro, y periférica a la vez, desplazado su protagonismo por la centralidad y luminosidad de la luna. Un miembro de la pareja, de aspecto ligeramente disminuido, se apoya en su compañero. Todos estos rasgos del cuadro evocan aspectos de *Esperando a Godot*, tanto en cuanto a la relación entre Vladimir y Estragon como a la relación de ambos con el lugar indeterminado en el que se encuentran, que no los ayuda en absoluto a conectarse con sus propias identidades o historias previas. En cuanto a la relación entre ellos, Estragon, en general, parece tener la necesidad de sustentarse en los muy relativos sentido común y dotes de liderazgo de Vladimir, aunque por momentos la relación se invierte; en cuanto a su relación con el paisaje, basta con detenerse en cualquiera de las instancias en las que los personajes no logran determinar si están en el lugar indicado para encontrarse con Godot, quien, supuestamente al menos, bien podría estar esperándolos en otra parte... El lugar que no se deja definir es así directamente responsable de la condena de los protagonistas, lo cual lo dota de una “calma y secreta hostilidad” que reduce a Vladimir casi a la incontinencia -literalmente- en distintas ocasiones.

Otra conexión explícitamente señalada por Beckett entre una de sus obras y una pintura existe en el caso de la pieza breve *Not I*. De vacaciones en Malta, Beckett pudo apreciar el cuadro *La decollazione di San Giovanni Battista*, del pintor naturalista Michelangelo Merisi da Caravaggio, el cual observó durante más de una hora.⁷ Posteriormente comentará a Avigdor Arikha y a James Knowlson por separado que el cuadro le sugirió la sorprendente imagen de la boca iluminada y suspensa que protagoniza *Not I*, estableciendo una relación que a primera vista puede no resultar evidente. No obstante, nótese el desplazamiento hacia un extremo del cuadro del conjunto de figuras protagónicas. En el extremo opuesto, en una línea relativamente diagonal, dos personas observan desde la ventana enrejada. El Bautista, motivación de todas las acciones en el cuadro y centro descentrado de la mirada de todos los demás personajes, está a mitad de camino entre la vida y la muerte; su cabeza pronto estará separada de su cuerpo, puesta en la bandeja que sostiene la muchacha cercana. Los sentidos, por otra parte, parecen también protagonizar el cuadro: lo

Männer in Betrachtung des Mondes (“Dos hombres observando la luna”), obra muy conocida por los libros de reproducciones de Friedrich. Las dos pinturas son muy similares en su composición. Ante la dificultad de reproducirlas aquí, se sugiere emplear los siguientes links:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_045_light.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_028.jpg

⁷http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_021.jpg

visual está remarcado por la convergencia de miradas en el espectáculo brutal del asesinato, en el chorro de sangre con la cual Caravaggio inscribe su firma en el cuadro, y especialmente por las personas en la ventana cuyo rol es mirar; lo auditivo está evocado en la indicación que parece estar pronunciando el hombre que señala, y en el gesto curioso de la mujer a su lado, única conmovida por el espectáculo, que al tomarse la cabeza parece más taparse los oídos que los ojos; lo táctil parece evocado por las manos en gestos sumamente expresivos, desde el extremo del puño que decapita a la mano inerte de la víctima. Todo el conjunto expresa un alto grado de violencia, curiosamente exaltado no sólo por la *stasis* propia de la representación pictórica, sino también por la forma casi displicente en la que la ejecución se lleva a cabo. Una vez más, estos rasgos son aplicables a *Not I*. La disposición espacial que rige la relación entre la Boca, “al fondo a la derecha del público”, y el Auditor, “en el proscenio a la izquierda del público”, reproduce la diagonal del cuadro que distribuye la mirada en al menos dos direcciones, con la Boca como centro protagónico descentrado en el que tienden a converger las miradas del público. De esa Boca separada del cuerpo, como la cabeza del Bautista, fluye un relato fragmentario que involucra la dimensión auditiva como otro aspecto fundamental de la obra, y que reconstruye la historia de un ser en un estado de suspensión existencial quizás asimilable al del Bautista. El rol del Auditor es, justamente, escuchar, pero también alzar ligeramente los brazos “con gesto de desvalida compasión”, según figura en las indicaciones iniciales. En 1975, por razones técnicas, Beckett retiró de la obra la figura del auditor; cuando la repuso en 1978, en una producción en París, el gesto del auditor dejó de ser un mero levantar y dejar caer los brazos para convertirse en un taparse los oídos, como si la figura no pudiera soportar más el flujo de palabras de la Boca. Finalmente, la *stasis* pictórica tiene su eco en la escasez de movimientos en escena, y esto mismo redundante en una especie de violencia contenida: ante el relato de la Boca, a menudo capaz de conmover a pesar de su fragmentariedad, sólo cabe el gesto del Auditor, atento pero físicamente distante, conmovido pero impotente.

En el caso de otra de las piezas breves, *Rockaby*, no hay registro de una relación con lo pictórico explicitada por Beckett como en los casos anteriores, sino que dicha relación ha sido establecida por la crítica: en su texto *Beyond minimalism*, Enoch Brater menciona en este sentido el cuadro de Whistler conocido como *Whistler's mother* y también *La Berceuse* de van Gogh (1987: 168-176), mientras que James Knowlson agrega *Margaretha de Geer*, de Rembrandt (1996: 662)⁸, un cuadro que Beckett debía ver en la National Gallery de Londres. En *Whistler's Mother*, la imagen llama la atención por la contraposición entre los planos de líneas rectas que constituyen el fondo y las líneas curvas de la figura sentada; podría haber un grado de metareflexión acerca de la representación pictórica dada por la presencia de cuadros dentro del cuadro, con sus marcos negros y rebordes blancos que hallan un eco en el vestido negro y la cofia y los puños blancos que 'enmarcan' a la mujer-objeto de la representación. Los tonos de negros y grises unifican el fondo de la pintura, que incluye el cuerpo de la mujer, prácticamente 'borrado' como tal por la falta de volumen, y así los puños y cofia blancos destacan los únicos elementos de un color distinto, más vívido: las manos y, principalmente, el rostro de expresión abstraída. Hay, no obstante, unos destellos de luz en los detalles más claros de la cortina oscura. *La Berceuse* de van Gogh opera casi por oposición al cuadro de Whistler: aquí el fondo e incluso la

⁸http://en.wikipedia.org/wiki/File:Whistlers_Mother_high_res.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_084.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:61017Portrait_of_Margaretha_de_Geer.jpg

mitad inferior de la figura son muy coloridos, y es el negro de la vestimenta del torso y el del reborde que delinea la figura lo que hace resaltar la cabeza, con su rostro nuevamente de expresión abstraída, y las manos nudosas y expresivas sobre el regazo (recordemos el interés de Beckett por la gestualidad de las manos). *Margaretha de Geer* es casi una combinación de las imágenes de Whistler y de van Gogh: los colores y el blanco que recorta manos y cabeza son de Whistler, el ángulo elegido para el retrato y el mayor protagonismo de las manos son de van Gogh. En *Not I*, entonces, sí habría un grado de reproducción bastante literal de las imágenes pictóricas, al presentarse como protagonista a una mujer madura, sentada, en actitud de contemplación.⁹ Los destellos en la cortina del cuadro de Whistler evocan vagamente las lentejuelas que requiere, según las indicaciones iniciales, el vestido de la protagonista. Las mismas indicaciones, en lo que refiere a su aspecto físico, hacen foco en los mismos aspectos que los cuadros: “Envejecida prematuramente. Cabello cano desprolijo. Grandes ojos en un rostro blanco sin expresión. Manos blancas que aferran los extremos de los apoyabrazos.” El blanco y negro que enmarcan cabeza y manos en uno u otro cuadro son aportados por el juego de luces y sombras especificado por Beckett, por el haz de luz que debe caer sobre el rostro y que con sus alternancias está íntimamente conectado con la relativa acción de la obra. El texto que se desdobra entre la mujer en escena y la voz en off podría funcionar como una reposición del proceso mental que parece estar teniendo lugar en las mujeres de los cuadros. Otras pinturas pueden ser vinculadas con *Rockaby*, como aquella de Jack Yeats que presenta a una persona sentada con la cabeza caída sobre el pecho, titulado *Sleep* y reproducido en un catálogo que se encontraba en la biblioteca de Beckett (Knowlson 1996: 662-663)¹⁰; y un autorretrato de Giorgione que Beckett apreciaba mucho, en el que se aprecia un rostro con expresión meditativa y angustiosa a la vez, que emerge de la oscuridad.¹¹ Vemos así que, aun cuando Beckett no ha señalado una relación particular con lo pictórico, este universo parece estar operando de manera sutil pero reconocible en su obra.

Entre las piezas breves, no son sólo *Not I* y *Rockaby* las que evidencian una relación con lo pictórico. En todas ellas el aspecto visual de la representación está minuciosamente trabajado, lo cual las vincula con las artes plásticas en un sentido más general. En ellas se trabaja con técnicas tales como la presentación de formas abstractas (*Ghost Trio*) las oposiciones de luz y oscuridad que evocan la técnica del claroscuro favorecida por la pintura holandesa del siglo XIX, en la que Beckett era muy versado (*...but the clouds...*, *Nacht un Traüme*), la permutación de esquemas de movimiento (*Quad*) y la iconografía de mártires (*Catastrophe*). La crítica ha ido reconociendo estos vínculos y dedicándoles paulatinamente un grado de atención cada vez mayor, señalando cómo, a medida que el arte literario y dramático de Beckett tiende a concentrarse en la explotación exhaustiva de recursos limitados, su relación con el paradigma pictórico y visual también evoluciona hacia un minimalismo muy efectivo.¹²

⁹ Considérese, a tal efecto, la imagen de Billie Whitelaw en *Not I*, dirigida por Alan Schneider: <http://seattletimes.nwsourc.com/ABPub/2009/03/11/2008843586.jpg>

¹⁰ Este cuadro proveería el gesto dramático de *Rockaby* que los otros no incluyen: la cabeza que se abandona a un sueño que podría ser el de la muerte.

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giorgione_059.jpg

¹² Este aspecto de la obra de Beckett ha sido estudiado particularmente por Enoch Brater, en *Beyond Minimalism*, y por Lois Oppenheim, en *The Painted Word* y como editora del volumen

Bibliografía

Beckett, Samuel (1983). *Disjecta*. London, John Calder.

Brater, Enoch (1987). *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*. New York and Oxford, Oxford University Press.

Cronin, Anthony (1996) *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York, Harper Collins.

Knowlson, James (1996). *Damned to Fame*. London, Bloomsbury.

Oppenheim, Lois (2000). *The Painted Word*. Ann Arbor, Michigan University Press.

Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media (New York, Garland Publishing, 1999)