Samuel Beckett en un recorrido desde el surrealismo al informalismo

Samuel Beckett (Dublín, 1906 – París, 1989) fue un novelista y dramaturgo irlandés. En el Trinity College de Dublín, obtuvo la licenciatura en lenguas románicas y posteriormente el doctorado. Trabajó también como profesor en París, donde escribió un ensayo crítico sobre Marcel Proust, mantuvo contactos con artistas y pensadores de su tiempo y en 1937 se estableció definitivamente en París.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Beckett se entregó de lleno a la escritura. Terminó la trilogía novelística *Molloy, Malone muere* y *El innombrable*, y escribió piezas de teatro fundamentales. Aunque utilizaba indistintamente el francés o el inglés como lenguas literarias, a partir de 1945 la mayoría de su producción está escrita en francés, y él mismo tradujo sus obras al inglés.

En París su vida se desarrolla en un ambiente impregnado del pensamiento surrealista y con otras formas de abstracción geométrica como *Cercle et Carré* o *Abstraction-Création* desarrolladas a partir de los años treinta. Desde estas tendencias plásticas se va a establecer una separación clara entre abstracción "fría" o geométrica, y "cálida" o expresiva que dará lugar al Tachismo o Informalismo años más tarde.

Samuel Beckett llega en literatura a "otra poética" de la imagen. En este planteamiento rompe con la línea tradicional desarrollada en la creación artística a lo largo de las décadas y siglos anteriores. Los antecedentes y el desarrollo de las vanguardias a principios del siglo XX suponen la ruptura con elementos fundamentales en la obra de arte como la claridad en el tema expuesto, las líneas compositivas bien

definidas, el concepto tradicional del espacio o el uso naturalista del color.

Frente a estos parámetros establecidos, el tema -el gran tema- desaparece de la obra plástica. El cubismo supone la ruptura con el concepto de espacio euclídeo aplicado a las obras de arte. El color pasa de buscar la semejanza con lo percibido, a la arbitrariedad. Dadaísmo y surrealismo transforman la linealidad de la razón occidental y el Informalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial recoge elementos de estas transformaciones previas para crear la obra informe reflejo y continuidad de esa ruptura con los valores establecidos.

Samuel Becket se encuentra con el Surrealismo en sus primeros años en París y más tarde con el vacío existencial que sigue a la Segunda Guerra Mundial. A través de la relación que mantuvo con la pintura, Beckett define su propia vía. En una carta escrita en 1937 se atisba lo que será su nueva postura artística, su nueva "aventura de la escritura". Beckett considera que la Literatura está atrapada en viejos cauces hace tiempo abandonados por otras formas de arte como la música y la pintura. Aboga entonces por avanzar hacia la "desfiguración" en literatura como habían hecho ya otras manifestaciones artística.

Analizaremos su relación con estas líneas estéticas fundamentales en su vida y la influencia que ejercieron en la obra de este autor. En primer lugar, la ruptura con la lógica espacial y lineal que se va consolidando en el Beckett de los primeros años en París, en contacto con el Surrealismo. Después, la conexión de su obra literaria con las formas plásticas del Informalismo, formando así esa otra poética tanto literaria como plástica que acompañara a sus obras tanto en el fondo como en la puesta en escena.

1. Samuel Beckett y el cuestionamiento de la linealidad del espacio – tiempo. El surrealismo alrededor

1. Beckett y Giacometti. Imagen cortesıá de la Fundacioń Alberto y Annette Giacometti

En el desarrollo de la vida en París de Samuel Beckett es importante su amistad con Giacometti. No se sabe exactamente cómo se conocieron, uno procedente de Irlanda y el otro de Suiza. Es probable que los dos fueran presentados por algún artista conocido común en París, en otoño de 1937. Su amistad se fue consolidando lentamente. Beckett era propenso a largos silencios. Giacometti era extrovertido y hablador. Fueron intimando, como resultado de sus inquietudes y preocupaciones artísticas afines. La época en que mantuvieron mayor contacto, entre 1945 y 1960, fue también el periodo en que desarrollaron sus trabajos más destacados. La proximidad de sus inquietudes estéticas hace que se entrelacen las explicaciones artísticas sobre ambas figuras.

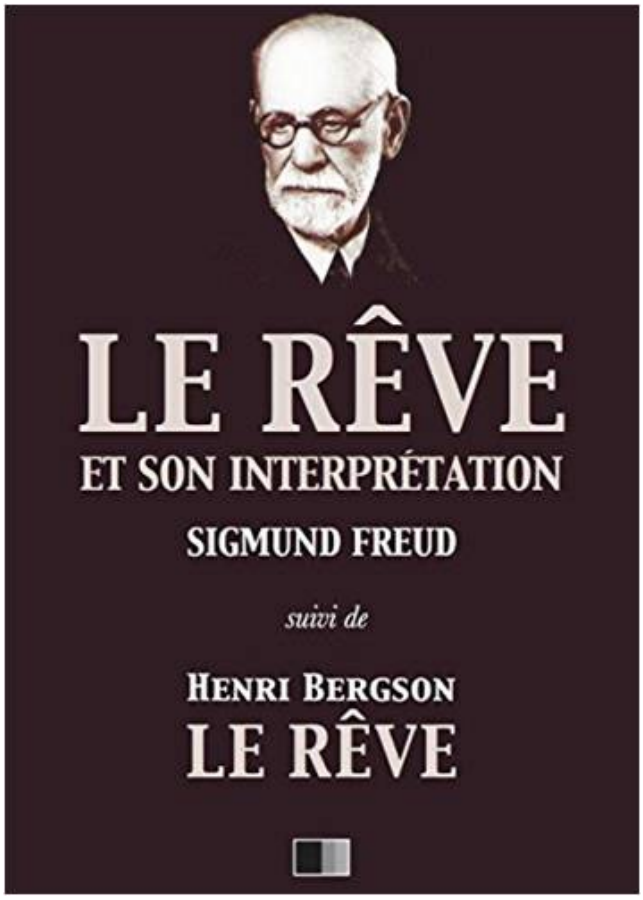
Estas inquietudes estéticas iban más allá de lo escultórico (Giacometti) y lo literario (Beckett). El interés por el diseño y la moda[i] (Wilkinson, 2018: p. 2) de ambos artistas, por ejemplo, se abre a campos más amplios como el diseño, la arquitectura y el cine. Giacometti diseñó objetos -lámparas y jarrones- en los años 30 y Samuel Beckett experimentó también

con otros ámbitos de la creación. Hizo una película, *Film,* en 1965 y una serie de trabajos televisivos como *Eh Joe* en 1966, en donde la arquitectura y el diseño son elementos fundamentales.

El proceso de formación de estos artistas, que cuajaría en estas y otras creaciones, pasa antes por la huella que dejaría en ellos la relación con el surrealismo tras su llegada a París. Giacometti se relacionaría estrechamente con André Breton. Beckett, por otra parte, mantuvo también contacto con el surrealismo, llegando a traducir la obra de algunos de sus representantes más destacados, como Paul Éluard, René Crevel y el propio Breton. Son unos años en los que es importante el eco del pensamiento de Henri Bergson, filósofo francés que en 1927 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. En este sentido es significativo comprobar las numerosas referencias de André Breton a Bergson.

Hay una notable influencia bergsoniana en el surrealismo. Libros de Bergson como *Matière et mémoire* (*Materia y memoria,* 1896) y *L'énergie spirituelle* (*La energía espiritual,* 1919), basado en una conferencia de 1901 titulada *Le rêve (El sueño),* dejan su huella en el imaginario surrealista y se puede percibir en aspectos como el concepto de memoria, el de creatividad o el interés por el sueño y la paramnesia (ilusión de lo ya vivido). Pero sobre todo, la filosofía de Bergson determina cierta actitud subversiva frente a la idea tradicional, fija e inamovible, de tiempo y espacio, ahora entendida como "duración (durée)" e "intuición" (Izuzquita Otero, 1986: 39). Esto lo recogen los artistas del surrealismo. En palabras de Jack Spector:

> *Los surrealistas, enemigos de las continuidades temporales y espaciales, a las que consideraban aliadas del racionalismo burgués, dieron la bienvenida a todos los que, en la ciencia o en las artes, atacaban las ideas convencionales de tiempo y espacio* (Spector, 1997:62).



2. *El suen˜o en Freud desde Bergson*

3. Bergson. Texto de conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes

Buñuel es otro surrealista que se mueve en la órbita de Bergson. En 1916 Bergson dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes[ii] (Uscatescu, 1991: 465-482). En los años inmediatos, entre 1917 y 1925, Buñuel se alojó en la Residencia en la que la influencia del Premio Nobel 1927 estaba presente. En el cuento escrito en 1923, *Por qué no uso reloj* (Buñuel, 1982), Buñuel manifestó su desprecio por la linealidad cronológica establecida. En este texto se refirió a Einstein y experimentó desenfadadamente con la relatividad del tiempo. También Dalí jugó con este concepto a través de sus pinturas de "relojes blandos", realizadas desde 1930 (Gubern, 1999: 414).

En este clima de impronta bergsoniana, no sólo los surrealistas reciben su influencia, también lo harán, a través de ellos Giacometti y Beckett[iii]. Se ha señalado en distintas ocasiones que el problema del tiempo y su relación con la condición humana está latente en las obras de Beckett, llegándose a afirmar que "el Tiempo es el único personaje que 'pasa' por la escena beckettiana y el que, desde bastidores, ha marcado previamente los pasos y el destino de los demás" (Bargallo y García, 1991: 1).

Esperando a Godot presenta a dos vagabundos: Vladimir (Didi) y Estragón (Gogo) que esperan cerca de un árbol la llegada de Godot. Mientras esperan, pierden el tiempo jugando juegos verbales, haciéndose preguntas, pensando en suicidarse o marcharse, encontrándose y desencontrándose en el mismo lugar. Reciben asustados, la visita de Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo y escuchan el largo monólogo que finalmente dice que el hombre y su cerebro, a pesar del progreso, se están encogiendo. Luego reciben a un muchacho que les trae un mensaje de Godot. El segundo acto se desarrolla igual que el primero con algunas variantes.

Beckett en su obra dramática manifiesta, a través de los diálogos, cómo es la vivencia del tiempo en sus personajes. Diálogo y tiempo serán conceptos básicos, elementos de la estructura dramática que se alían en la propuesta estética.

En el inicio -Acto I y Acto II, se define la situación con la presentación de cada acto y se enfatiza la repetición con la misma puesta en escena (páramo- árbol- mismos personajes) se hace hincapié en la espera, ya sugerida; y en el Acto II, vuelve la referencia obligada a la repetición del acto de esperar.

Continúa una sección que no tiene correspondencia en el segundo acto, porque ya no se da la necesidad de presentar nuevamente a Pozzo y Lucky. Llega un momento en el que predominan los discursos, en el primero, el de Pozzo y en el

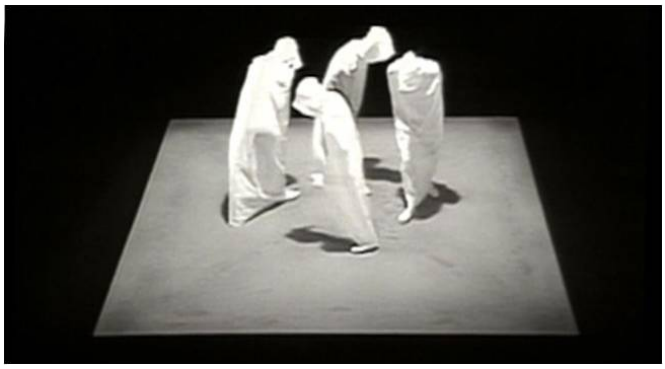
segundo, el de Vladimir. En los dos actos, se presenta Lucky como el centro de la escena y los dos actos presentan un espacio, desde la salida de Pozzo y Lucky hasta en final.

A partir de esta confrontación podemos pensar en las ideas de Beckett en relación con el tiempo, porque es posible la idea de un tiempo cíclico, una posible estructura del desarrollo temporal de la puesta en escena. Se postula el tiempo, en forma de inevitable espera; el tiempo transcurre y la posibilidad de ser conscientes del desarrollo de la historia los conducirá a reflexionar sobre la identidad propia y la de los objetos. Vladimir cantará su canción enfatizando la idea del tiempo cíclico, también dialogará con Estragón sobre este tema:

> *Vladimir: Esperamos a Godot.*
>
> *Estragón: Es cierto.* (Vladimir reemprende su ir y venir.) *¿No puedes estarte quieto?*
>
> *Vladimir: Tengo frío.*
>
> *Estragón: Hemos llegado demasiado temprano.*
>
> *Vladimir: Siempre al anochecer.*
>
> *Estragón: Pero la noche no cae.*
>
> *Vladimir: Caerá de pronto como ayer.*
>
> *Estragón: Y después será de noche.*
>
> *Vladimir: Y podremos marcharnos.*
>
> *Estragón: Y después será otra vez de día.* (Pausa.) *¿Qué hacer, qué hacer?*

Samuel Beckett tiene en cuenta el pensamiento de Bergson en su deseo de definir el concepto de espacio (Zubiri, 1996: 106).

Esto dará lugar a algunos debates con Georges Duthuit, crítico de arte francés también relacionado con los surrealistas y seguidor de Bergson. La obra que mejor ejemplifica el acercamiento de Beckett al problema del espacio la realiza en 1980, *Quad I* y *Quad II*, pequeña pieza de teatro mudo reconvertida en dos versiones para ser emitidas por televisión: la primera en color, la segunda en blanco y negro. Esta obra de Beckett ofrece una nueva gramática visual capaz de producir una imagen en sí misma basada en una repetición rítmica en bucle, filmada con cámara fija situada desde arriba, sin cortes de montaje, creando la sensación de un movimiento en continuo fluir. Este tipo de imagen se corresponde, precisamente, con la *imagen pura* de inspiración bergsoniana.



4. Quad 2 El espacio en Beckett.

5. Quad 2

En este trabajo, la repetición que realiza Beckett es una reiteración constante de un fragmento pero, en este caso, lo que ocurre en *Quad* es que repite, no siempre lo mismo, sino lo distinto pues el fragmento, al repetirse, se hace diferente cada vez. Por eso, tampoco debe comprenderse como la repetición freudiana de "Más allá del principio del placer" (1920), basada en la reiteración de lo mismo *("Fort da'")*. Es además, un instrumento que expresa alienación, llegando a parecer un recurso de efecto cómico, característico en Beckett y presente en obras como *Esperando a Godot.*

María del Carmen Molina Barea (2017) en su clarificador

trabajo, “Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti”, explica con gran claridad el significado del espacio en *Quad* así como la relación que puede establecerse entre esta obra y las reflexiones científicas desarrolladas sobre el tema. A partir de su estudio podemos considerar que esta dinámica de repetición centrifuga-centrípeta de *Quad* traza una visión espacial concreta, susceptible de ser estudiada a partir del concepto de tetra-dimensionalidad formulado hacia 1908 por Hermann Minkowski, quien, contradiciendo la tradición científica, sugirió que el espacio no es realmente como lo percibimos por los sentidos. Él abogaba por un espacio tetradimensional, que superase el espacio tridimensional descrito por la geometría clásica de Euclides *(espacio euclídeo tridimensional*). Dicho de otra forma: Hermann Minkowski comprendió que el espacio que percibían los sentidos era solamente una visión externa, una forma de manifestarse algunas de las propiedades geométricas del espacio universal real (Sazanov, 1990:14).

La naturaleza del tiempo y del espacio son por tanto, cuestiones que preocupaban a Samuel Beckett, que se manifestaban en su literatura y que él mismo intentó resolver visualmente por medio de obras tan elaboradas, aunque aparentemente sencillas, como *Quad,* en la que enlaza de manera muy personal elementos temporales y espaciales.

6. Giacometti. *El suen˜o, el Sphinx y la muerte de T*

Si nos referimos a Giacometti, el texto, "Le rêve, le Sphinx et la mort de T.", escrito en 1946, sería otro ejemplo de la preocupación de este artista por el "problema" del tiempo. Giacometti en su escrito combina tres historias: un sueño en el que da muerte a una araña, el cierre del Sphinx[iv] y el encargo de escribir sobre la muerte de T.

El trabajo contiene saltos temporales, que combinan los recuerdos biográficos del autor con vivencias especialmente impactantes, sueños, fabulaciones y estados emocionales a

través de la ansiedad y el terror. Sueño, vigilia. Noche y día. Los elementos se entrelazan en diversos sentidos. De esta forma, el texto permite acceder a la experiencia temporal de Giacometti que además sitúa sus vivencias en un espacio concreto. En su texto genera un entramado espacial donde se entrelazan el tiempo psicológico (Bergson) con el tiempo cronológico (Minkowski). Esto le lleva a diseñar su diagrama espacio-temporal, un disco que permite situar los distintos hechos de manera simultánea, aun teniendo una localización distinta en el continuo fluir espacio-temporal.

> *De pronto, tuve la sensación de que todos los acontecimientos se producían simultáneamente a mi alrededor. El tiempo se hacía horizontal y circular, era espacio al mismo tiempo, e intenté dibujarlo. […] Con un extraño placer, me veía a mí mismo paseando por el disco tiempo-espacio, y leyendo la historia erigida ante mí. La libertad de comenzar por donde quisiera, por ejemplo por el sueño de1946, para concluir, después de dar toda la vuelta, algunos meses antes, ante los objetos […]. Me interesaba mucho la orientación de cada hecho en el disco* (Giacometti, 2001: 69-70).

Lo que hace Giacometti es configurar una idea de tiempo que rompe la unidireccionalidad temporal, para poner en su lugar la coexistencia de pasado y presente. La temporalidad de “El sueño, el Sphinx y la muerte de T.” se desarrolla como en un sueño, es decir, como la percepción descolocada del tiempo que experimentamos al soñar. Giacometti consigue enlazar varios estados oníricos, sin saber exactamente cuándo termina uno y empieza otro. Nisiquiera el propio autor es capaz de distinguirlos. “Me desperté en ese momento, pero me desperté en el sueño, que continuaba" (Giacometti, 2001: 62). O, como expresa el poema de Beckett: "Sueño/sin fin/ni tregua/alguna. (Beckett, 2005: 51)".

Este fenómeno se da también en la obra de varios artistas surrealistas. Así, por ejemplo, el entrelazado de la imagen siguiendo una secuencia de tiempo-sueño puede verse claramente en *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929), que sorprende por su inadecuación a un esperado orden argumental, debido al solapamiento repetitivo de recuerdos, imaginación y ensueño. Samuel Beckettexpone el mismo fenómeno en términos semejantes:

> *La identificación de la experiencia inmediata con la pasada, la repetición de una acción o reacción pasada en el presente, produce en efecto una mezcla entre lo ideal y lo real, imaginación y aprehensión directa, símbolo y sustancia* (Beckett, 2008: 86).

7. Fragmentacioń surrealista de la linealidad

2. Samuel Beckett y lo que la obra de arte debería venir a ser. La deriva informalista

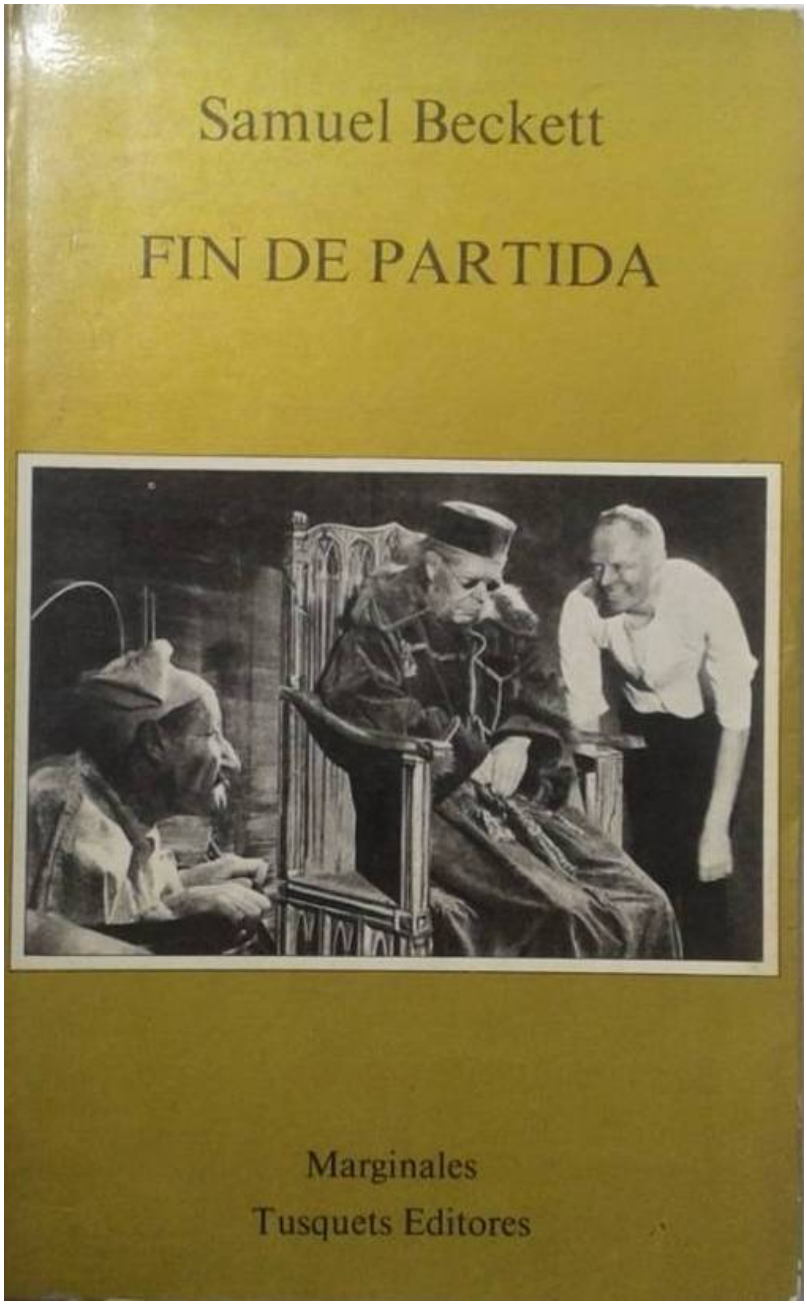
La Segunda Guerra Mundial marca un paréntesis de dolor y sufrimiento humano que se reflejará en el trabajo de artistas y pensadores desencantados con la orientación tomada por la civilización Occidental.

Adorno (1980: 33) en su *Teoría Estética* plantea el lenguaje

artístico como un lenguaje del sufrimiento o "conciencia de las miserias". En su obra *Filosofía de la nueva música* publicada en 1949, afirma que

> *La inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor del hombre, como en el caso paradigmático de la nueva música de Schönberg, Webern y Berg que ha tomado sobre sí todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los grupos colectivos. Resuena sin que nadie la escuche, sin eco* (Adorno, 1996: 106-107).

Se trata de una apuesta por un arte que se resiste a someterse al orden dominante radicalizando su carácter autónomo y derivando en un hermetismo que lo cerrará cada vez más a la comunicación generalizada. En su planteamiento de un arte que no se somete a servir ni al proletariado ni a un orden establecido y caduco, Adorno expone que en el mundo actual solo es legítimo el arte que expresa un grito de protesta contra todo lo inhumano y opresivo. Los grandes modelos de este tipo de creación artística son para Adorno *Erwartung*, *(La espera*) un monodrama op. 17 de Arnold Schönberg y la pieza teatral *Fin de la partida* la segunda obra de teatro que escribió Beckett entre 1954 y 1956 (Adorno, 2003: 281-321).



8. Beckett. *Fin de la partida*

Fin de la partida se publicó en 1957 y se estrenó ese mismo año en Londres y en París dirigida por Roges Blin. El destino de los hombres se ha jugado a una sola carta y se ha perdido. La obra se desarrolla en un espacio cerrado, gris casi asfixiante del que los personajes no pueden salir. Hamm, especie de rey desposeído, paralítico y ciego que tiene como trono su silla de ruedas. Los padres de Hamm, Nagg y Nell, viven sin piernas, hundidos en cubos de basura, animalizados y en una situación que intensifica la sensación de encierro.

Clov mantiene con Hamm una relación paterno-filial a la vez que de amo-esclavo.

El clima de la obra es el de la degradación y repetición a través del tiempo, el vacío y desmoronamiento del mundo, la muerte cierta y la incertidumbre que esta genera. Como en *Esperando a Godot*, nunca pasa nada. Los personajes tienen un pasado pero no hay referencia de este hacia el futuro aunque se señalan constantemente aspectos de la civilización que ya no existen.

En un ensayo titulado *El Rey Lear o Final del Juego*, inspirado en *El Libro de Job* y en *El Rey Lear*, Jan Kott (1974), especialista en Shakespeare, compara esta obra de Shakespeare con el teatro de Samuel Beckett y considera que en *El Rey Lear* el tema es la descomposición y el derrumbamiento del mundo. Kott afirma que la crueldad isabelina estaba reflejada en la obra, era el tipo de crueldad cotidiana a la que se enfrentaba el público de *El Rey Lear.* Sin embargo, para el público de mediados y finales de los años sesenta, esta crueldad es un símbolo del absurdo y de lo grotesco de la existencia. La diversidad de destinos y la aparente causalidad de los mismos refleja más un caos que un orden oculto y descifrable. “En la tragedia moderna, la historia sustituye al destino, a los dioses y a la naturaleza. La historia es el único sistema de referencia”. Lucas Margarit (2003), sin embargo, refiriéndose a Beckett, cuestiona esta opción y afirma que “este sistema también se pierde, si no hay posibilidad de progreso, y la obra de Beckett es sintomática de esa imposibilidad. La historia se reduce, como los demás sistemas ordenadores del mundo, a un vacío de alternativas de elección”.

De los planteamientos estéticos de Adorno pueden extraerse algunos rasgos de lo que la obra de arte debería ser. El arte auténtico es negativo en el sentido de que habla de sufrimiento, de la barbarie y de las contradicciones humanas. Produce displacer. Es negativo con la sociedad a la que niega,

denuncia, critica desde su normatividad inmanente. Esto frustra nuestras expectativas de comprensión en la medida en que se presenta como un enigma no resuelto.

Adorno pierde toda esperanza de poder usar su *Estética* y su *Dialéctica negativa* como herramientas para cambiar la sociedad. Se convierten en una crítica incesante, sin fin y sin contrapropuestas. Podemos ver en este sentir una afinidad con los planteamientos estéticos que encontramos en las obras de Samuel Beckett y con las realizaciones plásticas del Informalismo.

El existencialismo de la postguerra, la fenomenología y el orientalismo están también detrás de las manifestaciones artísticas del *Informalismo*. Plásticamente, desde el automatismo surrealista se desarrolla el planteamiento de las imágenes informes en el arte. La expresión directa y espontánea como reflejo de la condición particular del individuo. El resultado no es una estética de lo completo, sino de lo inacabado. Se manifiesta la pintura como revelación de la materia. Se experimenta con los materiales de desecho o de cualquier tipo. La materia, sus propiedades y características, expresan y hablan.

Esta tendencia expresiva se generalizó en la segunda mitad de los años 50 y recibió de los críticos una amplia lista de nombres como *arte informal, tachismo, abstracción lírica, pintura matérica, un arte otro…*

“Arte informal” (Informalismo), es un término acuñado por el crítico de arte Michel Tapié en 1950. "Tachismo" por Charles Estienne en 1954. El concepto de creación espontánea es común a ambos pero el arte informal alude a un arte de caligrafía inconsciente en tanto que el tachismo (de “taches” o manchas) se refiere más a la libre disposición de manchas de color como un signo o gesto que expresa las emociones del artista.

La coincidencia entre esta corriente pictórica y los

planteamientos literarios de Samuel Beckett no es solo cronológica. En el informalismo, como en la evolución de las formas creativas de Beckett, todo nos lleva a una estética de la incertidumbre existencial en la obra. Se trabaja "a tientas", sin aparente criterio compositivo previo. Así parecen hacerlo Beckett al escribir y los informalistas al pintar. Se atiende a cualquier acción sobre el lienzo o sobre el soporte de la obra en general: trazos, rasgaduras, pinceladas, manchas, símbolos gráficos… Todo puede expresar un mensaje para el espectador. Las ideas a su vez, no aparecen nítidas. Se manifiestan de forma interrumpida, inconclusa. A nivel macroestructural, en el Informalismo / Tachismo encontramos dinámicas narrativas en deriva, laberínticas, sin lógica espacial ni temporal, similares a las formas de creación literaria en Beckett.

En esta línea se mueven estéticamente Tal Coat, Masson y Bram van Velde, artistas plásticos centro de interés para Samuel Beckett y objeto de sus *Tres diálogos*[v] con el crítico de arte Georges Duthuit. La postura de Beckett sobre estos artistas plásticos, en realidad nos dice más sobre el propio Beckett que sobre los artistas que le sirven como un modelo para expresarse sobre su idea de lo que es y debe ser el arte y, en su caso, la literatura, llegando a formular una de sus primeras alabanzas al fracaso como elemento esencial en el arte, tras su experiencia de la Segunda Guerra Mundial.

André Masson(1896-1987) estableció una relación con el Surrealismo francés realizando obras desde el automatismo puro, desarrollado como una técnica creativa, en la misma línea que Joan Miró del que fue contemporáneo y al que conoció en París en los años 20. André Breton en persona trató de conseguir que se uniera al Movimiento Surrealista, y en su primera exposición individual mantuvieron una reunión fructífera, consecuencia de ella Masson pasa a centrarse en gran medida en el automatismo surrealista. Comienza a introducir nuevas formas de creación en su obra, como el uso

de la arena, o incluso toma conciencia del movimiento escultórico de la mano de Giacometti, realizando una primera escultura en 1927, aunque es cierto que su posición en el movimiento fue breve, debido a que las formas políticas en las que se movían en el surrealismo no eran las que coincidían con su pensamiento. Después se trasladó a Niza con Matisse, en el año 1932. En el año 1954 recibió el Gran Premio Nacional de las Artes, con una obra pictórica cada vez más sumida en la abstracción, rasgo por el que la Bienal de Venecia dedicó en 1958 una sala entera a su obra. Son los años en los que Beckett formula reflexiones sobre su trabajo. Beckett, en diálogo con George Duthuit dirá sobre Masson:

> *Perdóneme por tanto si, así como evocamos un Tal Coat tan diferente, me refugio en mi sueño de un arte que no sentirá ningún resentimiento ante su propia indigencia insuperable y que estará orgulloso de no entregarse a la farsa del toma y daca* (Beckett, 2000).

Tal Coat o "Wood face" en bretón (1905-1985) es un artista francés considerado uno de los pioneros del tachismo, campo que explora tras la Segunda Guerra Mundial, y su tendencia no figurativa. Sobre su trabajo de este periodo Becket dirá

> *Lo único que estos revolucionarios, Matisse o Tal Coat, vinieron a perturbar fue un cierto orden en el dominio de lo posible (…). No obstante yo hablo de un arte que se aparta con hastío, cansado de sus magras hazañas, cansado de querer poder, cansado de poder, cansado de realizar un poquito mejor la misma sempiterna cosa, cansado de dar unos pasos de más en un camino limitado.*
>
> *D- ¿Y usted qué preferiría?*
>
> *B- La expresión del hecho de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ningún poder de expresar, ningún deseo de expresar y, al mismo tiempo, la obligación de expresar* (Beckett, 2000).

Sobre el pintor holandés Bram van Velde (1895-1981) dijo que fue el primero en admitir que ser artista es fracasar. Fallar es parte de su mundo y el abandono, la deserción y la artesanía que subyace son su día a día.

> *Mi argumento, ya que estoy en el estrado, es que van Velde es el primero en desistir de este estetizado automatismo, el primero en admitir que ser un artista es fracasar, como nadie se anima a fracasar, que el fracaso es su mundo y la huida de su deserción, arte y técnica, buen mantenimiento del hogar, existencia. No, no, permítanme expirar. Sé que todo lo que se requiere ahora, para llevar aún este horrible asunto a una conclusión aceptable, es hacer de esta sumisión, esta admisión, esta fidelidad al fracaso, un nuevo momento, y del acto del cual, incapaz de actuar, obligado a actuar, él hace, un acto expresivo, aún si sólo de eso mismo, de su imposibilidad, de su obligación* (Beckett, 2000).

La ruptura de Beckett con las técnicas tradicionales dramáticas y la nueva estética que proponía le acercaban al rumano Eugène Ionesco, y suscitó la etiqueta de «anti-teatro» o «teatro del absurdo». Se trata de un teatro estático, sin acción ni trucos escénicos, con decorados desnudos, de carácter simbólico, personajes esquemáticos y diálogos apenas esbozados. Es la apoteosis de la soledad y la insignificancia humanas, sin el menor atisbo de esperanza.

El teatro de Beckett adquiere tonos existencialistas, en su exploración de la radical soledad y el desamparo de la existencia humana y en la drástica reducción del argumento y los personajes a su mínima expresión, que se refleja asimismo en su prosa austera, disciplinada, aunque llena de un humor corrosivo.

En 1945 Alberto Giacometti y Samuel Beckett volvieron a Parístras la Segunda Guerra. Giacometti pasó los años de guerra en Génova mientras que Beckett huyó al sur rural de

Francia y se unió a la Resistencia. Su vínculo se hizo más íntimo. Beckett ahora vivía en un apartamento sobre la Rue des Favourites, manteniéndose deliberadamente cerca de los cafés y del estudio de Giacometti en un intento de revivir la forma de vida de antes de la Guerra, sus encuentros en cafés o los largos paseos nocturnos por la ciudad. Amigos, partícipes de encuentros artísticos y culturales, colaboraron en varios proyectos artísticos, entre ellos el *icono del árbol esquelético* para volver a poner en escena la obra *Esperando a Godot* de Beckett en 1961. Judith Wilkinson, investigadora de la relación entre Giacometti y Samuel Beckett, relata al respecto:

> *En la producción original de Godot en 1953 en el Théâtre de Babylone (una tienda reformada), Giacometti se sentó entre el público. Al parecer el director Roger Blin había improvisado un endeble árbol para la producción, usando alambre enrollado de colgadores de ropa envueltos en pañuelos de papel sujetos a una pieza de espuma de caucho. No es difícil imaginar que Giacometti no se había impresionado con el caótico intento de Blin en el escenario. Cuando Beckett invitó a Giacometti a crear una visión completamente nueva para su trabajo en 1961, el artista aceptó rápidamente.* (Wilkinson, 2018)

El trabajo de estos dos artistas está enlazado con el París de la posguerra y la filosofía existencialista, con sus nociones de absurdo, aislamiento social, ansiedad y falta de sentido. En una entrevista con el crítico de arte Reinhold Hohl, Giacometti describió el proceso de construir el escenario en su estudio, con Beckett:

> *Experimentamos largas noches con el árbol de yeso, haciéndolo más grande, haciéndolo más pequeño, haciendo sus ramas más finas. Nunca nos pareció perfecto. Y uno le decía al otro, quizás.*

Este “quizás” expresa la nueva poética abierta y sin clausura

tanto en Beckett como en el Informalismo con el que se relaciona e identifica su estética de la postguerra. A partir de estas nuevas bases, se puede analizar la influencia de Beckett en artistas posteriores como Bruce Nauman, Miroslaw Balka, Doris Salcedo y Gerard Byrne. La obra de Byrne titulada *Construction IV from existing photographs (after Giacometti)* 2006 renueva la presencia simbólica del árbol de *Esperando a Godot* de 1961 probablemente destruido en mayo de 1968, en los disturbios de París, cuando los estudiantes ocuparon el Odeón Théâtre durante las protestas. A la vez que hace revivir la riqueza surgida alrededor de estas dos figuras.

---

[i] J. Uscatescu, catedrático de la Universidad Complutense, en un artículo titulado "Bergson y la mística española" (Folia humanística, noviembre-diciembre 1991, pp. 465-482), recoge la información sobre lo que declaraba Bergson después de su visita a España en 1916 en estos términos: "En Madrid puse a prueba a mi público mediante una conferencia sobre el sueño: después, viendo que éste me seguía muy bien, hasta el punto de anticiparse a mí por el camino que yo seguía, abordé la elevada cuestión del alma, de su espiritualidad, de la supervivencia, de nuestro destino inmortal, y llevé a mi auditorio más lejos y más arriba de lo que había hecho nunca. Ninguna sorpresa, por tanto, al comprobar que España es el país de los espíritus generosos como Don Quijote y de místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz".

[ii] Samuel Beckett se familiarizó con la filosofía de Bergson en el Trinity College de Dublin y en l'École Normale Supérieure de París. Asimismo, Arthur Aston Luce, reconocido experto en el pensamiento de Bergson, fue el tutor de Beckett en el Trinity College entre 1923 y 1927. En MILZ, M. *Samuel Beckett und Alberto Giacometti. Das Innere als Oberfläche; ein*

ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweigungsprozesse (1929-1936), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, p. 258.

[iii] La investigadora Judith Wilkinson afirma que a través del acceso al archivo de imágenes se revela la atención de ambos artistas por el estilo personal. “Giacometti y Beckett privilegiaron trajes prolijos y entallados, de líneas simples hechos en tejidos de buena calidad. El patrón eludido, comúnmente vistiendo tweed o tersos trajes de lana con camisas a medida, una delgada corbata y un ajustado sweater de lana por debajo. Los retratos, hechos por algunos de los más importantes fotógrafos del siglo veinte, incluyeron a Richard Avedon, Brassaï, Henri Cartier-Bresson y Sabine Weiss; ilustran su emergente estatus de íconos del estilo”.

[iv]El Sphinx era un conocido prostíbulo parisino, que Giacometti apreciaba especialmente y al que iba con frecuencia acompañado de Samuel Beckett.

[v]Samuel Beckett, *Trois dialogues,* Les Éditions de Minuit, París, 1998. Primera edición en *Transition Forty-Nine,* 5, Paris, Diciembre de 1949. Estos diálogos evocan conversaciones mantenidas entre Samuel Beckett y el crítico de arte Georges Duthuit, pero éste último no participó en la redacción de los mismos. Samuel Beckett le confió a Raymond Federman: ''No creo que él los haya aprobado pues ellos sólo reflejan, muy libremente, las numerosas conversaciones que mantuvimos en esa época a propósito de los pintores y de la pintura".