

# Samuel Beckett: *Cómo decir la imposible imagen*

Lourdes CARRIEDO

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Francesa  
carriedo@filol.ucm.es

## RESUMEN

El presente artículo se centra en textos capitales de Samuel Beckett publicados en los años ochenta, escritos originariamente en francés, y hasta hace poco relegados por la crítica ya que eclipsados por el éxito de sus dos grandes trilogías, dramática y narrativa. *Mal vu, mal dit* (1981), *L'Image* (1988) y *Comment dire* (1989) ofrecen el reflejo especular de un proceso de elaboración literaria en la que visualizar y verbalizar constituyen las dos caras de una misma moneda, siempre acechada por la posible corrosión del fracaso, que implica *ver mal* y *decir mal*. Al igual que en el caso de su amigo el pintor holandés Bram Van Velde, sobre cuyo proceso de creación artística Beckett realiza observaciones sumamente reveladoras, aplicables a su propia obra, se trata de expresar una imagen interior incierta, evanescente y, a la postre, inaprehensible, que sólo puede dar lugar, a pesar del esfuerzo rememorador o imaginativo, a descripciones “indecidibles”.

**Palabras clave:** Siglo XX. Literatura. Pintura. Beckett. Van Velde. Imagen. Metadiscurso de la creación. Incertidumbre. Fracaso.

## Samuel Beckett: *Comment dire l'impossible image*

## RÉSUMÉ

Cet article étudie des textes essentiels de Samuel Beckett publiés dans les années quatre-vingt, écrits originellement en français, et souvent relégués par la critique, étant donné le succès éblouissant des deux grandes trilogies, et dramatique et narrative. *Mal vu, mal dit* (1981), *L'Image* (1988) et *Comment dire* (1989) offrent le reflet spéculaire du processus de leur élaboration littéraire, où visualiser et verbaliser constituent les deux faces de la même monnaie, hantée par l'échec du *mal voir* et du *mal dire*. De même que pour son ami le peintre hollandais Bam Van Velde, dont la peinture a inspiré chez Beckett des remarques révélatrices pouvant s'appliquer à son propre oeuvre littéraire, il s'agit d'être capable d'exprimer une image intérieure incertaine, évanescence et, à la limite, insaisissable, qui ne peut donner lieu qu'à des descriptions “indécidables”.

**Mots clés:** XXème siècle. Littérature. Peinture. Beckett. Van Velde. Image. Métadiscours de la création. Incertitude. Echee.

## Samuel Beckett: *What is the word for the uncertain image*

## ABSTRACT

The present article examines major texts by Samuel Beckett published in the 1980s, originally written in French, and poorly received by critics, as the works were outshone by the success of his two great

dramatic and narrative trilogies. *Mal vu, mal dit* (1981), *L'Image* (1988) and *Comment dire* (1989) offer the specular reflex of a process of literary production in which visualisation and verbalisation are two sides of the same coin, permanently eaten away by the possible corrosion of failure, which implies things being *ill seen* and *ill said*. As is the case with his friend, the Dutch painter Bram Van Velde, about whose process of artistic creation Beckett makes highly revealing observations, applicable to his own work, these works are an attempt to express an uncertain, evanescent and, ultimately, unattainable inner image, which can only lead to “indecidable” descriptions.

**Key words:** XXth century. Literature. Painting. Beckett. Van Velde. Image. Metadiscourse. Creative process. Uncertainty. Failure.

## COMMENT DIRE, POEMA REVELADOR Y TESTAMENTO POÉTICO

*Comment dire*, el poema que Beckett escribió en 1988, apenas un año antes de su muerte, aparece, con la distancia de los años, como una especie de testamento literario que sintetiza de manera especular el meollo de su obra entera. No es indiferente que se trate de un texto poético, y tampoco que la lengua originaria sea el francés, si bien el propio Beckett llega a dictar una versión en inglés: *What is the word*. No es casual, además, que el título del poema retome una pregunta insaciablemente formulada desde sus primeros textos; tampoco lo es que su desarrollo plantee uno de los grandes problemas de la creación beckettiana: las relaciones no siempre fluidas entre visualización y verbalización. Sobre estos últimos aspectos nos proponemos reflexionar ahora retomando, sólo en parte, la ponencia presentada bajo el mismo título en el Congreso Internacional “*Littérature, Langage et Arts: Rencontres et Création*”, celebrado en la Universidad de Huelva en mayo de 2006.

*Comment dire* se presenta bajo la forma de un poema serial, balbuceante e inacabado. Con una cadencia recurrente que no excluye una progresión a base de mínimas variaciones, de exiguas pinceladas –en una dinámica de avance-retroceso que nunca llega al estancamiento, en persistente agujereo de ese espacio en blanco de lo posible y decible–, el texto refleja dos de los ejes en torno a los cuales gira la mayor parte de la producción beckettiana: qué y cómo ver, qué y cómo decir, al tiempo que asoma desde el propio *incipit* la conciencia de la más que posible inutilidad del esfuerzo.

“Folie”, el término con el que arranca el poema así lo presagia, repitiéndose en eco anafórico en once ocasiones más, a guisa de anticipo del reconocimiento de esa “folie que de vouloir croire entrevoir quoi” del verso 27, en un alejandrino casi perfecto sobre el que pivota el poema entero. En efecto, si el intermitente silabeo de la primera parte refleja los reiterados intentos de composición de una idea en constante huida –“folie”, “folie que de”, “folie donné tout ce”... y así sucesivamente–, en progresivo agotamiento de diferentes posibilidades combinatorias, el estiramiento del verso 27 viene a culminar la serie, vertebrando el estribillo que fundamenta la obra:

Voir-  
 Entrevoir-  
 Croire entrevoir-  
 Vouloir croire entrevoir –

Folie que de vouloir croire entrevoir quoi-  
 Quoi-  
 Comment dire-

El segundo panel del poema añade a la cuestión del qué y del cómo la del dónde, suscitando a partir del verso 30 (“Et où-“) una interrogación abierta sobre el espacio. Los adverbios de lugar proliferan a lo largo de esta segunda parte, aportando modificaciones sustanciales a las dos combinaciones que se derivan del verso 27:

Folie que de vouloir croire entrevoir quoi- (v. 27)  
 ...  
 Que de vouloir croire entrevoir quoi où- (v.31)  
 ...  
 Folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi- (v. 49)

Como puede apreciarse en estas citas, el final del verso 31 reenvía, en claro guiño autointertextual, al título de la última obra que Beckett escribió para la escena, *Quoi où*, en inglés *What where*. Tanto el inglés “what” [wat], como el francés “quoi” [kwa] aportan resonancias fónicas –[wa]– que se propagan por toda la obra de Beckett ya desde su novela “inglesa” *Watt* hasta este poema final, donde el pronombre interrogativo “quoi” aparece en nueve ocasiones. A ello se añade también la interrogación sobre el espacio. La introducción reiterada del adverbio locativo-interrogativo “dónde” en *Comment dire* plantea, como en muchas otras obras de Beckett, la problemática ubicación de la voz que intenta expresar un lugar indescriptible desde un lugar de enunciación indefinible. En efecto, de palabra en palabra, la deriva combinatoria que rige el poema conduce a un “loin là-bas a peine quoi”, donde lo supuestamente percibido en la lejanía no llega nunca a cobrar entidad referencial ni visualizable ni reconocible, permaneciendo como imagen difusa e indeterminable.

La recta final del poema recoge los tanteos anteriores, para dar cuenta del efímero espejismo –sombra pasajera, imagen huidiza– que las palabras buscan aprehender en una progresión semántica sin desperdicio que, al cabo, refleja las distintas fases de una creación continuamente modificada: el intento de decir lo que se ve, o lo que se cree entrever, o lo que al fin y al cabo no es más que producto del deseo, de la necesidad o de la obligación de ver para poder decir, y de decir para dar a ver. La dinámica sémica de los infinitivos impide cualquier certeza, marcando la transición desde la afirmación de “voir” a la explicitación del espejismo subjetivo mediante la modalización del “croire entrevoir”, pasando por un “entrevoir” de doble alcance perceptivo y cognoscitivo, cuya posible doble traducción al castellano permite manifestar con tanta pertinencia: entrever y vislumbrar. Mucho más determinante de lo que en principio parece, “entrevoir” reenvía, por un lado, a la visión fugaz, confusa e imperfecta de las cosas, por otro, a la posible comprensión epifánica de las mismas, a ese vislumbre que implica el posible conocimiento de lo inmaterial por medio de conjeturas. Ambas opciones se quedan en meras figuraciones del deseo, desde el momento en que el infinitivo que se añade –creer– insta la incertidumbre definitiva, confirmando el acto visual y/o cognoscitivo como producto de

una mera ilusión o espejismo: “croire entrevoir” (“creer vislumbrar o entrever”). Semejante constatación no conduce nunca, sin embargo, a cejar en el empeño, dada la inagotable voluntad –producto de la necesidad<sup>1</sup>– de expresar dicha incertidumbre. A lo incierto del mundo percibido viene a añadirse lo incierto del mundo dicho mediante palabras poco aptas para expresarlo.

El poema refleja, y podría decirse que figura desde una perspectiva metadiscursiva, el problema que surge al pretender identificar lo percibido, lo imaginado y lo recordado, e intentar expresarlo; esto es, el problema de la reconstrucción de una imagen mental<sup>2</sup> que se pretende decir y que se escapa tan pronto como se aborda con palabras, pues éstas no hacen sino “desfigurarla”. Este es precisamente uno de los grandes caballos de batalla que explicita sin tapujos la creación beckettiana: la lucha, la tensión por captar, por aprehender una imagen efímera –vista, entrevista, vislumbrada– que las palabras, con su carga significativa previa impiden germinar, dada su “naturaleza viciada”, en términos del propio Beckett. De ahí surge precisamente esa su poética de lo truncado y abortado, dominada por la figura de la aposiopesi<sup>3</sup>. De ahí también esa poética de lo corregido, contradicho y retomado hasta la saciedad, esa rumia permanente con la epanortosis<sup>4</sup> como figura destacada (Clément, 1994). Todo ello no responde sino a la búsqueda del *cómo decir* y a la voluntad de figurar dicha búsqueda; no obedece sino a una intensa e inagotable necesidad de seguir expresando –y expresándose– a pesar de la duda, ignorancia e incertidumbre que corroen al sujeto de la enunciación. Beckett se refiere a esta exigencia, así como al sufrimiento que ésta provoca en el creador, en el breve ensayo “Les deux besoins” (*Disjecta*, 1983). En él alude a esa “necesidad de sentir necesidad”, por la que la obra se va haciendo de manera perentoria:

Il n’y a sans doute que l’artiste qui puisse finir par voir (et, si l’on veut, par faire voir aux quelques-uns pour qui il existe) la monotone centralité de ce qu’un chacun veut, pense, fait et souffre, de ce qu’un chacun est. N’ayant cessé de s’y consacrer, même alors qu’il n’y voyait goutte, mais avant qu’il n’eût accepté de n’y voir goutte, il peut à la rigueur finir par s’en apercevoir. (...) les deux besoins, les deux essences, l’être qui est besoin et la nécessité où il est de l’être enfer d’irraison d’où s’élève le cri à blanc, la série de questions pures, l’oeuvre. (Beckett, 1983:55, 56)

Es, en efecto, la exigencia interna de hacer una obra, ese “vouloir” del poema, ese *deseo inalterable* del que habla Alain Badiou (1995), lo que explica esa voluntad de seguir diciendo a pesar de todo, y de seguir planteándose cómo hacerlo. *Comment*

<sup>1</sup> Necesidad que sí se explicita en la versión inglesa por medio del verbo “to need”: “need to seem to glimpse”; “folly for to need to seem to glimpse” (Cerrato, 1999).

<sup>2</sup> Partimos de la identificación entre imagen mental y capacidad visualizadora que, por lo general, tiende a establecer una relación de analogía con la realidad. Como dice Martine Joly (1993:14) “les images mentales conjuguent cette double impression de visualisation et de ressemblance”.

<sup>3</sup> La aposiopesi, una de las figuras clave de la retórica beckettiana, implica la interrupción y no conclusión de la idea o de la frase que el lector o auditor se ve obligado a completar mentalmente.

<sup>4</sup> La epanortosis es otra de las figuras determinantes de los textos beckettianos, siendo la responsable de esa continua autocorrección que, basada en términos antitéticos y contradictorios, impide la configuración de un sentido unívoco y definitivo.

*dire* constituye un persistente *leit motif* que ritma la mayoría de las obras narrativas de los años cuarenta y cincuenta- fundamentalmente las *Nouvelles et Textes pour Rien*, así como las novelas de la trilogía: *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable*- y que se retoma insistentemente en los años ochenta a partir de *Mal vu, mal dit* (1981). No es extraño abrir cualquiera de estos textos y encontrar alguna entrada del estribillo, que reenvía a un doble escollo epistemológico y expresivo (las cursivas son nuestras):

Car c'est dans cette attitude que j'ai toujours puisé la force de, *comment dire*, je ne sais pas, et c'est de la terre plutôt que du ciel, pourtant mieux coté, que m'est venu le secours, dans les instants difficiles.. (*Nouvelles*.. "Le calmant", 1955:48)

...

Quelle variété, et en même temps quelle monotonie, comme c'est varié, et en même temps comme c'est, *comment dire*, comme c'est monotone.. (*Textes pour Rien*, IX, 1955:176)

...

Ce sera moi, ce sera l'endroit, le silence, la fin, le commencement, le recommencement, *comment dire*, ce sont des mots, je n'ai que ça, et encore ils se font rares.. (*L'Innommable*, 1953:211)

...

Parti pas plus tôt pris ou plutôt bien plus tard que *comment dire*? *Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire*?. Qu'annulé, Non mais lentement se dissipe un peu très peu telle une dernière traînée de jour quand le rideau se referme (*Mal vu, mal dit*, 1981: 75)

Como indica la voz de *L'Innommable* en la penúltima cita, con sólo la imperfección de las palabras en su haber, Beckett inicia un "largo camino a tientas" en deriva sin retorno hacia una prosa abstracta que tiende a anular cualquier efecto de realidad, o atisbo de referencialidad (Casanova, 1997:143). Si bien toda la primera parte de su obra narrativa había supuesto un esfuerzo por adaptar las estructuras heredadas de la ficción tradicional, pasándola por el tamiz de la modernidad de sus dos grandes referencias literarias, Proust y Joyce, a partir de *L'Innommable* Beckett trastoca las nociones de intriga, temporalidad, espacialidad, sujeto enunciador y coherencia discursiva; desdibuja con ahínco los grandes ejes que hasta ese momento habían sustentado la ficción encaminándose hacia una especie de callejón sin salida. No es extraño que precisamente por aquella época de zozobra narrativa Beckett recurriera al teatro. Como rápidamente señaló Robbe-Grillet, el género dramático le permitía encarnar personajes de carne y hueso que dialogaban –o monologaban–, "estando", permaneciendo sobre el escenario, para componer una imagen escénica más o menos representativa del mundo. Una imagen escénica que, como se sabe, siempre fue en Beckett anterior al desarrollo de una acción, de una intriga cada vez más despojada<sup>5</sup> e insignificante. El teatro pronto sufre el mismo proceso

---

<sup>5</sup> Cf. Nuestro estudio "Samuel Beckett: poética del despojamiento" en la sección E-excellence de [www.liceus.com](http://www.liceus.com).

de descomposición que la novela, pasando a ofrecer, una vez realizada su trilogía dramática esencial – *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours*, *Fin de partie*–, el espectáculo –escénico y verbal– de su desfiguración, orientando el rumbo hacia lo que se ha venido a denominar “teatro postdramático” (Lehmann, 2002). Así, las últimas obras de desnudo minimalismo reenvían a una imagen vaga y difusa producida por ese imaginario ciertamente yermo y seco que segrega una “imaginación muerta” –anunciada en “Imagination morte imaginez” (1965)–, y que Jean-Paul Gavard-Perret explora con detenimiento en *L’Imaginaire paradoxal* (2001).

De alguna manera, Beckett había intuido, había *vislumbrado*, este itinerario ya desde finales de los años treinta, antes de la eclosión de su escritura narrativa y teatral, como una premonición de lo que habría de ser su andadura literaria. Esta habría de realizarse gracias, pero también, a pesar de un lenguaje que constituía a la postre un considerable escollo, o *impedimento*. En efecto, ya desde la carta de 1937 que escribe en alemán a su amigo Axel Kaun, Beckett confiesa sus reticencias respecto a ese lenguaje que “no sirve ni para nombrar ni lo sensible ni lo posible”, y expresa la necesidad de sacudirlo, de violentarlo al extremo para obtener la visión de lo recóndito y para hacerle decir lo indecible, esto es, para llegar a ese más allá de las palabras que, dicho sea de paso, tanto ansía la voluntad poética. El fragmento epistolar de Beckett no tiene desperdicio, tanto más cuanto que plantea la relación entre literatura, pintura y música, uno de los ejes vertebradores de su reflexión en aquellos momentos cruciales:

Mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas –o a la Nada– que haya tras él. [...] Como no es posible eliminar la lengua de golpe y porrazo (...) [habrá que] abrir en ella un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse. No se me ocurre que el escritor de hoy en día pueda fijarse una meta más alta. ¿O acaso ha de ser la literatura la única de las artes que remolonee y se quede atrás, empantanada en los perezosos modelos de antaño, que hace tanto descartaron de plano la música y la pintura? (...) ¿Existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución? (Beckett, 2004:34)

El alcance de estas palabras es mucho mayor que el de una mera defensa de la tendencia renovadora de esencia antirrealista que comenzaba a expandirse en los ambientes artísticos de finales de los años treinta. Implican la firme voluntad de trascender los límites del lenguaje y de desvelar aquello que tras él se esconde, de explorar sus posibilidades asumiendo el riesgo de encontrarse con el vacío y la nada una vez neutralizados los significados y, a partir de ahí, hacer la obra. Como indica Laura Cerrato (1999), Beckett aborda la aventura de la significación despojando al lenguaje de recursos retóricos, llegando a pergeñar un sistema expresivo próximo al balbuceo originario, tal y como se refleja en el proceso de gestación de su propia escritura. Beckett llega incluso a soñar con una “literatura liberada de palabras, una literatura del *palabro*, *despalabro*, o de la *despalabra*” (múltiples han sido las traducciones propuestas para el término alemán *unwort*), susceptible de trazar un nuevo camino para la literatura, muy próximo a aquel que le parece sugerir para el arte la pintura de los hermanos Van Velde:

A partir de ce moment il reste trois chemins que la peinture peut prendre. Le chemin du retour à la vieille naïveté, à travers l'hiver de son abandon, le chemin des repentis. Puis le chemin qui n'en est plus un, mais une dernière tentative de vivre sur le pays conquis. Et enfin le chemin en avant d'une peinture qui se soucie aussi peu d'une convention périmée que des hiératismes et préciosité des enquêtes superflues, peinture d'acceptation, entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet, chemin qui bifurque déjà dans les travaux de Bram et Geer Van Velde. (*Disjecta*, "Peintres de l'empêchement", 1983:137)

Es significativo que Beckett haya intuído el devenir de su propia escritura a raíz de su reflexión sobre la pintura de los hermanos Van Velde, sobre todo de la de Abraham –o Bram– con quien trazaría una sólida amistad, determinante tanto en lo personal como en lo artístico. Interesa en efecto la influencia mutua que pudieron ejercer el uno sobre el otro, por cuanto ambos presentan la misma voluntad de indagar "a tientas" por los recovecos de su universo interior con vistas a mostrar lo invisible, a captar la imagen velada, a reflejar de la manera más exacta posible ese "desbordamiento de oscuras tensiones internas" que hacen del arte un medio de expresión por completo subjetivo. Es, así pues, la reflexión sobre la creación artística en general, y la pictórica en particular, lo que le lleva a Beckett a tomar conciencia de su propio camino literario. A ello se añade –no lo olvidemos– una firme voluntad de alejarse de los modelos narrativos del realismo decimonónico, así como de desprenderse de la influencia de su primer gran maestro James Joyce.

### **PINTAR PARA MATAR LA PALABRA Y DECIR PARA ANULAR LA IMAGEN: BRAM VAN VELDE Y SAMUEL BECKETT**

Beckett encuentra en Abraham Van Velde (más conocido por su diminutivo, Bram) una especie de alma gemela en su concepción de obra de arte. Así se refleja en los dos ensayos que tuvo la oportunidad de escribir sobre la pintura de Bram y de su hermano Geer Van Velde –*La peinture des van Velde ou Le Monde et le Pantalón* (1945) y *Peintres de l'Empêchement* (1948), ambos recogidos en *Disjecta* (1983)– con ocasión de sendas exposiciones celebradas en París. Así se refleja también en los tres breves *Diálogos* sobre pintura que Beckett mantuvo con Georges Duthuit (yerno de Matisse y director de *Transition*, influyente revista de arte), uno de ellos en torno a la obra de Bram, sin olvidar sus reveladoras declaraciones al poeta Charles Juliet, recogidas en su *Rencontre avec Samuel Beckett* (1986).

Si completamos estos textos con el de los encuentros que Charles Juliet mantuvo asimismo con Bram Van Velde, podemos hallar algunos de los elementos interseccionales entre un pintor que, según sus propias palabras, "pinta para matar la palabra e indagar por el silencio" y un escritor que, por aquellos años cuarenta aún a la búsqueda de su propia poética, pretende "decir para anular la imagen". En ambos se da, como veremos a continuación<sup>6</sup>, una concepción muy similar de la creación

---

<sup>6</sup> Se verá aquí de manera sucinta, ya que a esta relación entre la escritura de Beckett y la pintura de Van Velde nos hemos referido en el artículo "Del paisaje visible al paisaje indecible en Samuel Beckett", in Conde A. y Andrade, P. (Eds.) *Paisajes reales e imaginarios*, Ediciones La Discreta, actualmente en proceso de edición.

artística, así como una marcada tendencia a exhibir sin pudor las grandezas y, sobre todo, las miserias del creador. Veamos cuáles son esos elementos comunes.

En primer lugar, el rechazo a la pintura-escritura del realismo, no sólo por influencia de las vanguardias, sino también por una necesidad interior, inconformista al tiempo que tremendamente subjetiva, que les lleva a ambos por el camino del informalismo abstracto. La trayectoria pictórica de Van Velde absorbe la voluntad innovadora de las vanguardias para trascenderlas y encaminarse hacia la abstracción, al igual que ocurre en el caso de la escritura de Beckett. Así lo demuestran los estudios de P. Casanova (1997) y E. Grossman (1998).

Habiendo comenzado a pintar cuadros de factura realista en el taller holandés donde adquiere una formación básica, Van Velde descubre en Alemania las posibilidades del expresionismo para luego derivar hacia la dislocación de la imagen que le ofrecían las pinceladas abruptas y los colores rabiosos del fauvismo del que se habría de impregnar en París. Tras una estancia en Córcega y en Mallorca, Van Velde regresa a París para dedicarse exclusivamente a la pintura, donde participa de la movida artística. Sin embargo, no tarda en alejarse del abstraccionismo geométrico imperante para convertirse en la especie de *outsider* que permanecería durante el resto de su vida.

Pero ahora no nos interesan tanto las aportaciones de la pintura de Bram Van Velde, incomprendida por la crítica y no reconocida hasta mucho más tarde, como el discurso que sobre el hecho artístico sus cuadros originan en Beckett, quien en 1945 le dedica, a él y a su hermano Geer, el ya reseñado ensayo sin desperdicio donde aprovecha para arremeter abiertamente contra el realismo-figurativo de la pintura heredera del XIX y sus “escleróticos universos”. Beckett apuesta por el subjetivismo de la experiencia artística, tanto desde la perspectiva del creador como del receptor. El desbordamiento del yo condiciona la aprehensión del mundo y obliga a dirigir una doble mirada, manteniendo “un ojo vuelto hacia fuera y otro hacia adentro”, según sus propias palabras. Es de esta tensión entre el mundo y el yo, lo exterior y lo interior, lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo inaprehensible, de donde surgirá el impulso pictórico en Van Velde y, en su propio caso, literario.

En segundo lugar, ambos tienden a revertir su mirada hacia el interior “para permitir al ojo excavar el lugar de donde emana la imagen”, en términos de Van Velde (1993:107). Mientras la pintura de Van Velde pretende captar la imagen que apenas se vislumbra en la oscuridad interior, las voces beckettianas de Malone o el *Innommable* intentarán dar cuenta de su recorrido por unos laberínticos espacios mentales, delimitados por esa *caja craneal*, ese receptáculo perceptivo, procesador, rememorador e inventivo que tanta importancia adquiere en la obra de Beckett.

En tercer lugar, el recorrido por la oscuridad interior se hace a tientas. Tanto Van Velde como Beckett avanzan en sus respectivas obras con paso inestable, ensayando continuamente las posibilidades expresivas de pintura y literatura. No es así de extrañar que, por citar un ejemplo, en las obras narrativas la errancia se convierta en uno de los signos de identidad de los personajes beckettianos, en reflejo especular inequívoco de un solitario errar por el lenguaje en busca de la expresión susceptible de desvelar lo indesvelable. Siempre a tientas, “apropiándose de lo informe e inarticulado”, tal y como confiesa la voz de Malone:

Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière. C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. (*Malone meurt*, 1951:9)

En ningún caso existe un camino trazado de antemano, de tal modo que la obra conducirá por derroteros insospechados hacia un final que al tiempo será comienzo, o vuelta a empezar, dada la condena a lo inacabado (véanse los guiones de final de verso en *Comment* dire y su efecto visual en la página) y la permanente conciencia de fracaso, la insatisfacción crónica del creador y la incesante búsqueda de posibilidades expresivas.

Beckett prescinde, además, del narrador dispuesto y controlador de la novela tradicional. En ésta el narrador era dueño de su relato y así lo demostraba, organizándolo a su guisa como buen regidor, mientras que en el relato beckettiano no sólo el anti-héroe protagonista no sabe a dónde va, sino que el narrador también permanece indeciso, desorientado<sup>7</sup> por entre los múltiples posibles del relato que, a su vez, figuran los vericuetos de su universo mental. Como se sabe, Beckett no tarda en abandonar la omnisciencia del narrador en tercera persona de sus primeras novelas en inglés –*Murphy*, *Watt*–, para recurrir a una primera persona que monologa en el silencio y la oscuridad, sin dejar nunca de autocontemplarse. La mirada suele dirigirse al interior, en consonancia con las palabras de Van Velde: “No hay más que mirar dentro de uno. Todo está ahí” (1993: 62). Para descubrirlo, es preciso lanzarse a la aventura, y la aventura pictórica se vive sin dibujo y, si se terciá, sin criterio compositivo previo. De ahí la tendencia de Van Velde a no desarrollar el dibujo y de vivir la aventura de la composición del cuadro: “Yo no dibujo. En el dibujo se sabe siempre, en mayor o menor medida, a dónde se va. Ahí no hay aventura. Yo necesito el salto a lo desconocido” (1993:62). Beckett, por su parte, da el salto a lo desconocido tergiversando los parámetros narrativos y retóricos de la novela clásica (Clément, 1994), haciendo del acto narrativo y expresivo el acontecimiento que justifica su acometida (Blanchot, 1959), cumpliendo en definitiva el programa que él mismo había enunciado, quizás aún sin conciencia de ello, en su temprano análisis de la obra proustiana: “L'oeuvre d'art n'est ni créée ni choisie mais découverte, dévoilée, tirée des obscurités intérieures où elle préexiste chez l'artiste en tant que loi de nature” (Proust, 1990:7).

Pero, si la obra preexiste a la espera de ser descubierta, si “todo está ahí” como dice por su parte Van Velde, ¿qué es lo que hay “ahí”? En ese lugar inubicable del espacio mental reside la imagen “matricial”<sup>8</sup> que, a partir de lo *entrevisto* en la

<sup>7</sup> Desorientación crónica de las voces narradoras y personajes beckettianos a la que dedicamos el artículo “Poética de la desorientación en la narrativa de Samuel Beckett”, en *Creación espacial y narración literaria*, Universidad de Sevilla, 2001.

<sup>8</sup> Matricial en un doble sentido, propio y figurado. Estudios psicoanalíticos (Anzieu, 1992), identifican esta imagen genésica con la obsesiva presencia-ausencia de la figura materna, determinante tanto en la vida como en la obra de Beckett. Muy evidente desde *Molloy* (1951) –“Pour vous livrer le fond de mon effroi l'image de ma mère”– hasta *Mal vu, mal dit* (1981) donde aparece la imagen espectral de una mujer que puebla las imágenes del recuerdo: “La revoilà telle qu'elle fut laissée. Là où. Toujours ou revenue. Yeux fermés dans le noir. Au noir”.

oscuridad interior donde todo es posible, el artista ha de saber encarnar, ya en texto ya en cuadro, respondiendo a “esa extraña necesidad de ver y de hacer ver” a la que se refiere abiertamente Van Velde (Van Velde, 1993:39) y que Beckett describe en *El mundo y el pantalón* (1990:34): “Todo lo que se puede decir es que traducen, con mayor o menor pérdida, absurdos y misteriosos empujes hacia la imagen, que son más o menos adecuados en relación a oscuras tensiones internas”

Esos “misteriosos empujes” hacia la imagen necesaria –“Sólo la necesidad de la imagen (...) hasta hacer surgir la visión” repetirá una y otra vez por su parte Bram Van Velde (1993:70)– arrastran en su recorrido multitud de retazos, de fragmentos referencialmente identificables, residuos de imágenes perceptivas, rememoradas u oníricas, cuya huella queda impresa en el texto. Así ocurre en uno de las obras clave de Beckett al respecto, *L’Image*, escrita en los años cincuenta, aunque no publicada por las ediciones Minuit hasta 1988. En este breve texto narrativo una especie de ojo-cámara interior *visiona* la imagen del extraño encuentro en un prado de una pareja adolescente. Pero nada más esbozarse, la imagen pierde nitidez y se desvanece como en un *fade* cinematográfico. El desdibujamiento de las formas y la progresiva disolución de la visión conducen hacia el vacío y la oscuridad del escenario mental (las cursivas son nuestras):

*Et nous revoilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs la main dans la main les bras se balançant la tête haute vers les sommets de plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne vois plus la scène est débarrassée quelques bêtes les moutons qu’on dirait du granit qui affleure un cheval que je n’avais pas vu debout immobile (...) c’est fini c’est fait ça s’éteint la scène reste vide (1988:17)*

Tras este *zoom* de alejamiento con *fade* incluido, la voz narradora vuelve la mirada sobre sí para constatar lo inamovible de su situación y reencontrarse como un ser tendido e inmóvil, semienterrado en el barro, que, sin embargo, desarrolla una febril actividad mental. Como ya se ha señalado en un estudio anterior, lo que constituye lo esencial de *L’Image* es la representación del proceso de construcción, no ya tanto de reconstrucción, de una imagen incierta a partir de un esfuerzo de *visión* que, aún, se pretende simultáneo al de *verbalización*. La voz narradora lo enuncia a través de un discurso sin párrafos ni signos de puntuación, en un chorro verbal de cadencia rítmica que, manteniendo sin aliento al lector desprevenido, le conduce hacia un abrupto, inesperado, liberador, al tiempo que engañoso final: “ahora ya está hice la imagen”.

## **“REALIZAR LA IMAGEN” CON PALABRAS O EL AGOTAMIENTO DE LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS**

El final de este texto sorprendente obliga a una lectura retroactiva del mismo para tomar conciencia de hasta qué punto la *visión* resulta germen imperfecto y, al tiempo, lábil resultado de la construcción textual beckettiana, una visión en la que la memoria juega, como en gran parte de sus textos, una baza importante. Es la imagen

rememorada la que intenta hacerse hueco en un presente en el que el origen y la identidad de la voz que habla quedan pronto en entredicho. En principio, el origen de dicha voz parece corresponder al ser tumbado en el lodo que saca y mete la lengua de manera rítmica, degustando el fango y sonriendo según el contenido de sus pensamientos, pero esa focalización interna no tarda en alternarse con una focalización externa, en función de una doble perspectiva –podría también hablarse de toma de cámara–, producto de un desdoblamiento de la instancia narradora que tan pronto habla en primera persona, tan pronto se distancia por la tercera. Se trata de un juego esencialmente escópico, perspectivista, resultante de ese desdoblamiento del personaje tumbado boca abajo que, con los ojos cerrados, demuestra ser consciente de sus propias sensaciones internas, cenestésicas, y, al tiempo, capaz de observarse desde fuera con todo detenimiento y de proporcionar un retrato de sí a base de pinceladas enumerativas que, si bien se añaden unas a otras de manera aparentemente neutra, no dejan de producir un efecto grotesco:

Moi pâles cheveux en brosse grosse face rouge avec boutons ventre débordant  
braguette béante jambes cagneuses en fuseau écartées pour plus d'assise fléchissant  
aux genoux pieds ouverts cent trente-cinq degrés minimum demi-sourire béat  
(1988:14-15)

De manera casi imperceptible, se opera el tránsito de una toma a otra no sólo propiciando un cambio de perspectiva sino también de identidad y temporalidad:

Et les yeux que font les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là  
sous la boue je me vois je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça  
m'amuse je me donne dans les seize ans et il fait pour comble de bonheur un temps  
délicieux ... (1988:11)

El sujeto enunciador permanece en la indefinición a la hora de emprender la narración de una historia en la que intervienen elementos explícitamente heredados de antiguos relatos pastoriles, con su preceptivo y primaveral *locus amoenus*, y cuyos retazos descriptivos responden en el texto beckettiano a abortadas *ek-fracis*. La voz narradora alude repetidamente a esa intertextualidad implícita, sin indicar fuente alguna: “nous sommes au mois d'avril ou de mai j'ignore et avec quelle joie d'où je tiens ces histoires de fleurs et de saisons je les tiens un point c'est tout” (1988:12). Como demuestra esta cita, retomada en eco en la página siguiente (“j'ignore d'où je tiens ces histoires d'animaux”), en *L'Image* el relato paródico del encuentro en un marco idílico se entreteje con el relato del relato, en hábil trenzado narrativo y metadiscursivo que, como hemos visto, se modula por el continuo vaivén de perspectiva que alterna visión desde fuera y visión desde dentro, tanto del personaje-narrador tumbado en el fango, como de la pareja de personajes que, en un segundo nivel de ficción segregado por el anterior, *interpretan* la escena. Interpretan, en efecto, pues el texto introduce descripciones de gestos y comportamientos muy propias del discurso didascálico. La escena se representa, así pues, en el marco de un escenario tremendamente inestable, ya que condenado a su rápida extinción.

Semejante puesta en escena mental, desarrollada por una descripción fragmentaria, se revela doble. Por un lado, el texto se abre con indicaciones detalladas de la situación del personaje, así como de su percepción de un cuerpo que se disgrega y cuyos miembros adquieren vida propia. Al igual que le ocurre al Roquentin de *La náusea* sartreana, la mano parece adquirir autonomía y voluntad a partir de un completo extrañamiento corporal, generando una ensoñación de la dispersión:

elle ne doit pas être bien loin un mètre à peine mais je la sens loin un jour elle s'en ira toute seule sur ses quatre doigts en comptant le pouce car il en manque un pas le pouce et me quittera je la vois qui jette ses quatre doigts en avant comme des grappins les bouts s'enfoncent tirent et ainsi elle s'éloigne par petits rétablissements horizontaux c'est ce que j'aime m'en aller comme ça par petits bouts (1988:11)

Por otro lado, el texto deriva hacia la imagen idílica recordada y ensoñada por el personaje, expresada de forma fragmentaria en función de la mayor o menor nitidez que ésta presenta en su pantalla mental. Es significativo que elementos meteorológicos como la neblina desempeñen en el texto una función de bisagra, propiciando cambios de escena en una dinámica que conduce a la reinstauración de la pantalla en blanco y la evanescencia de la visión: “bref brouillard et nous revoilà qui mangeons les sandwiches..”(…), “bref brouillard et nous voilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs” (1988:17). La proyección mental, que alcanza su mayor nitidez entre ambos estribillos, remite de manera simbólica a la realización del acto sexual a través de la *devoración* alternante de unos sandwiches, figurándolo por el ritmo el texto, a la vez cadenciado y vertiginoso:

Nous revoilà qui mangeons les sandwiches à bouchées alternées chacun le sien en échangeant des mots doux ma chérie je mords elle avale mon chéri elle mord j'avale nous ne roucoulons pas encore la bouche pleine mon amour je mords elle avale mon trésor elle mord j'avale bref brouillard et nous révoilà qui... (1988: 16-17)

Una vez concluida la escena, la visión se hace borrosa y la imagen obtenida se eclipsa de manera muy cinematográfica, a lo Antonioni, dando paso a la oscuridad y al vacío que dominan el final del texto:

Sous la boue c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu je reste là là-bas à droite dans la boue la main s'ouvre et se referme à aide qu'elle s'en aille je me rends compte que je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image (1988:17-18).

El *excipit* parece rotundo, pero ¿acaso cabría una reconstrucción coherente de esa “imagen hecha” con vistas a una representación visualizada? Ello parece difícil, dada la condena del narrador a recuperar tan sólo jirones de una imagen *mal vista* que, por consiguiente, sólo puede darse al lector de manera imperfecta, *mal dicha*. Así ocurre con la imagen que curiosamente también se llega a evocar en *Comment c'est*:

je la dis comme elle vient dans l'ordre mes lèvres remuent je les sent elle sort dans la boue ma vie ce qu'il en reste mal dite mal entendue mal retrouvée quand ça cesse de haleter mal murmurée à la boue au présent tout ça des choses si anciennes l'ordre naturel le voyage le couple l'abandon tout ça au présent tout bas des bribes (1961:30)

Si en un primer momento de la producción beckettiana podía aún pensarse en la función figurativa y visualizadora que las palabras son susceptibles de cumplir –y es evidente que *L'Image*, al ser un texto escrito en los años cincuenta guarda aún ciertas reminiscencias, ofreciendo mínimos fragmentos de una representación visualizable–, la segunda parte de su producción marca definitivamente la escisión entre imagen y capacidad representativa, a través de textos que apuestan definitivamente por lo informe e inarticulado. En realidad, lo que importa en estas obras es la tensión, el proceso de una figuración que es al tiempo desfiguración; lo que importa es ese “ir hacia” aquello que, siendo producto de un espejismo mental, por tanto engañoso e ilusorio, sólo cobra realidad en, por, a pesar del lenguaje. Sustentado, así pues, por lo dicho, por lo mal dicho, y condenado a una existencia efímera, a un vislumbre de vertiginosa brevedad que raya en la imposibilidad, tal y como le ocurre a Bing en *Têtes-mortes*: “Bing image à peine presque jamais une seconde temps sidéral bleu et blanc au vent”. Tamaña dificultad no conduce, sin embargo, al abandono del empeño, ya que éste obedece a una necesidad interior –la de decir ese “vouloir entrevoir” o, cuando menos, ese “vouloir croire entrevoir” de *Comment dire*– que impulsa a intentarlo una y otra vez, a persistir en un esfuerzo expresivo capaz por sí solo de matizar la desazón y zozobra del creador consciente de su impotencia e incapacidad, precisamente las que Beckett se llegó a atribuir de manera explícita en el transcurso de una famosa entrevista concedida a Israel Shenker en 1956. Aquellas que le acercaron a su amigo Van Velde.

Las obras narrativas a partir de *Comment c'est* no se limitan a producir imágenes “indecibles”, sino que proponen, casi de manera sistemática, el recorrido hacia las mismas, esto es, expresan el proceso, la progresión “indecible”, de una creación condenada a la incertidumbre, a la insatisfacción y por ende, a un eterno recomenzar en pos de lo imposible, asumiendo “tout le mal vu mal dit” y agotando todas sus posibilidades hasta la extenuación.

A este respecto, no podemos dejar de citar la lúcida observación de Gilles Deleuze en su prefacio a las obras televisivas de Beckett, un texto que resulta perfectamente aplicable tanto a la obra de éste como a la de Van Velde:

Quand on dit “j'ai fait l'image”, c'est que cette fois c'est fini, *il n'y a plus de possible*. La seule incertitude qui nous fasse continuer, c'est que même les peintres, même les musiciens ne sont jamais sûrs d'avoir réussi à faire l'image. Quel grand peintre ne s'est pas dit en mourant qu'il avait manqué de faire une seule image, même petite et toute simple? Alors c'est plutôt la fin, la fin de toute possibilité, qui nous apprend que nous l'avions faite, que nous venions de faire l'image (“L'Épuisé”, 1992:78)

¿Sería Beckett consciente al escribir *Comment dire* que ya le quedaban pocas oportunidades de seguir intentando dar cuenta mediante palabras *mal dichas* de esa

anhelada imagen definitiva que sólo se convertiría en tal en el momento de la muerte, en el instante último que agota todas las posibilidades y que hace, al fin, de una obra ya improrrogable la Obra de una vida?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. (1995) *Beckett. L'Incrévable désir*, Hachette Livre, Paris.
- Beckett, S. (1981) *Mal vu, mal dit*, Editions de Minuit, Paris.
- (1983) *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, (éd. Ruby Cohn), John Calder, Londres.
- (1988) *L'Image*, Editions de Minuit, Paris.
- (1990) *Proust*, Editions de Minuit, Paris.
- (1991) *Le Monde et le Pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Editions de Minuit, Paris.
- (2004) *Carta alemana. Deseos del hombre*. (Trad. M. Martínez-Lage). La Uña Rota, Madrid.
- BLANCHOT, M. (1959) *Le livre à venir*, Gallimard, Paris.
- CARRIEDO, L. (2001) "Poética de la desorientación en la narrativa de Samuel Beckett", in *Creación espacial u narración literaria*, U. de Sevilla.
- (2005) "Samuel Beckett: poética del despojamiento", E-excellence, www.liceus.com, 40 p.
- "Del paisaje visible al paisaje indecible en Samuel Beckett", in Andrade, P. Conde, A. (Ed) *Paisajes reales e imaginarios*, Ediciones La Discreta, Madrid.
- CASANOVA, P. (1997) *Beckett l'abstracteur*, Seuil, Paris.
- CERRATO, L. (1999) *Génesis de la poética de Samuel Beckett*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (1992) "L'Épuisé", in Beckett, S. *Quad*, Ed. Minuit, Paris.
- GAVARD-PERRET, J.-P. (2001) *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les oeuvres dernières de Samuel Beckett*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen.
- IBÁÑEZ, J. (2004) *La lupa de Beckett*, A. Machado Libros, La balsa de la medusa, Madrid.
- JOLY, M. (1993) *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris.
- JULIET, Ch. (1986) *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Paris.
- (1978) *Rencontres avec Bram Van Velde*, Fata Morgana, Paris.
- LEHMAN, H-Th. (2002) *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris.