ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Las imágenes poéticas en las primeras críticas beckettianas

Almeida Nogueira, Gustavo
Universidade de São Paulo, Brasil.
gustavo.nogueira@usp.br

Fecha de recepción: 10 de julio de 2024
Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2024

Resumen

En este artículo exploro la relación entre ciertas imágenes poéticas y concepciones artísticas en los primeros escritos de Samuel Beckett, centrándome principalmente en los artículos y reseñas reunidos en el volumen *Disjecta* (1984), así como en *Proust* (1930) y en selecciones de sus cartas. En "Recent Irish Poetry", Beckett identifica como principal preocupación del poeta moderno la ruptura de la relación sujeto-objeto. La principal implicación de esta ruptura es la falta de un tema privilegiado para la poesía moderna. Beckett emplea así multitud de imágenes poéticas para subrayar esta ausencia: la "tierra de nadie", el "Helesponto", el "vacío", la "sensación de confinamiento", etc. Todas estas imágenes apuntan a una especie de cualidad espacial. Pero Beckett también alude a otro tipo de imagen: una imagen dinámica del proceso del poeta de perseguir el objeto perdido. Así, la temporalidad, y no la espacialidad, se convierte en la cualidad central de la imagen poética. Argumento que esto esclarece el rechazo de Beckett de la alegoría y el simbolismo, ya sea petrificado en un concepto o en un significado extratextual y convencional. Luego, demostraré que esta cuestión poética se expande a los comentarios de otros géneros literarios. Concluyo con un análisis de su reseña del libro de poesía de Denis Devlin, *Intercessions*, en el que las acusaciones de sus detractores de que la poética de Devlin sería "sobrecargada de imágenes" se toman como la promulgación del procedimiento poético de la búsqueda interminable del objeto perdido.

Palabras clave: Samuel Beckett, poesía, crítica literaria, imagen poética, estética.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Poetical images in Beckett's early criticism.

Abstract

In this paper, I explore the relation between certain poetic images and artistic conceptions in Samuel Beckett's early writings, focusing primarily on articles and reviews gathered in the *Disjecta* volume (1984), as well as *Proust* (1930) and selections from his letters. In "Recent Irish Poetry", Beckett identifies as the main concern of the modern poet the breakdown of the subject-object relation. The primary implication of this breakdown is the lack of a privileged theme for modern poetry. Beckett thus employs a multitude of poetic images to highlight this absence: the "no-man's-land", the "Hellespont", the "vacuum", the "sense of confinement," etc. These images all point to a sort of spatial quality. But Beckett also alludes to another sort of image: a dynamic image of the poet's process of chasing the lost object. Thus, temporality, and not spatiality, becomes the central quality of the poetic image. I argue that this enhances the understanding of Beckett's dismissal of allegory and symbolism, whether petrified in a concept or an extratextual and conventional meaning. Then, I'll demonstrate that this poetic issue is expanded to the commentaries of other literary genres. I conclude with an analysis of his review of Denis Devlin's book of poetry, *Intercessions*, wherein the accusations of Devlin's poetics as "overimaged" by his detractors is taken as the enactment of the poetic procedure of the unending search for the lost object.

Keywords: Samuel Beckett, poetry, literary criticism, poetic image, aesthetics.

Introducción

Este artículo, basado en la presentación del 7° Congreso Anual Internacional The Samuel Beckett Society - Beckett & Poetry / Beckett & la poesía de 2022, busca explorar la relación entre determinadas imágenes poéticas y concepciones artísticas de la crítica de Samuel Beckett. Centrándonos principalmente en los artículos y reseñas reunidos en la colección *Disjecta* (1984), pero utilizando también el ensayo *Proust* (1930) y fragmentos de su correspondencia, investigamos la manera en que la reformulación de ciertas imágenes poéticas recurrentes acompaña el desarrollo de sus reflexiones estéticas a lo largo de la década de 1930.

Estos son los puntos de parada de nuestro recorrido: el diagnóstico de la ruptura de las líneas de comunicación entre sujeto y objeto, la tarea restante al poeta de afirmar un espacio intermedio y las imágenes beckettianas de ese espacio; la manera en que la indicación de la ausencia de un centro temático para la poesía exige al tratamiento del crítico un contorno –que es una solución– a la imposibilidad de nombrar y definir ciertos aspectos poéticos; la temporalidad de la imagen, la crítica a la estabilidad artificial de determinadas concepciones de símbolo y de alegoría cuando se petrifican en convenciones o en la estrechez de la función de ilustración de un concepto; y, finalmente, las imágenes espaciales y temporales del proceso de excavación artística y de desvelamiento de capas en dirección al objeto inaprensible.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

El diagnóstico de "Recent Irish Poetry"

Tomemos como punto de partida su tierra natal. "Recent Irish Poetry" (1934), el artículo publicado por Beckett bajo el seudónimo de Andrew Belis, generó largas discusiones en el ámbito literario irlandés.[1] Además de las fuertes afirmaciones que abren y orientan sus análisis, el estilo de escritura impacta por la fuerza poética de las imágenes creadas. Anunciado en sus primeras líneas, el "principio de individuación" del ensayo es el grado de conciencia de los poetas irlandeses en relación con el colapso (breakdown) del objeto, sea este actual, histórico, mítico o fantasmal. Como veremos más adelante, ese colapso implica ante todo una ausencia de centro temático para la poesía. Iniciando sus ataques a lo que lee como un atraso en cierta producción poética de la isla, Beckett crea el término thermolaters para designar a aquellos que celebran el carácter estático de la canción como incorruptible, "indanificable" y inalterable, en un juego de palabras entre thermolator (preservador de temperatura mediante aislamiento) y laters, que por el contexto sería el equivalente a un neologismo como "retrasadores". Estos desearían que el colapso del objeto fuera rectificado como el colapso del sujeto, ya que la pérdida objetiva representaría la pérdida de la estabilidad temática y la posibilidad de escribir discursivamente sobre algo. Para Beckett, estos colapsos llevan a una misma y única conclusión: ruptura de las líneas de comunicación (Beckett, 1984, p. 70). Es importante resaltar que este diagnóstico no se restringe a ninguna ceguera psicosomática del sujeto ni a los escombros concretos causados por los "escuálidos elementos de la guerra civil" irlandesa (idem, p. 69), ya que a lo largo del ensayo hay un cuidado en reiterar la simultánea singularidad y universalidad –temporales y espaciales– de las cuestiones con las que se ocupa.

La ubicación histórica de esa ruptura de las líneas de comunicación se define como "la nueva cosa que sucedió, o la antigua cosa que sucedió de nuevo" (idem, p. 70. La extensión del diagnóstico beckettiano de esta crisis se distingue de gran parte de los diagnósticos de escritores de la generación anterior a la suya, representantes del alto modernismo y de las vanguardias del posguerra, pues estos tienden a una mayor precisión histórica, en general relacionada con la sensación de cisión temporal causada por la Primera Guerra Mundial o con la oposición a preceptos estéticos del siglo precedente. Ya en 1934 Beckett se preocupaba por marcar una extensión mayor de esta crisis y, en una entrevista de 1967, constataría que la relación directa entre el sujeto y lo cognoscible estaría rota al menos desde el siglo XVIII.[2]

Si "la problemática entre lo convencional y lo actual nunca caduca" (idem, pp.70-1), es preciso atender a lo que particulariza cada momento y cada lugar en que "la antigua cosa" ocurre nuevamente. Beckett deja claro que su diagnóstico no se restringe a Irlanda o a cualquier otro lugar, sino que señala la agudeza de la distancia entre los poetas conscientes y no conscientes del colapso de la relación sujeto-objeto en su tierra natal en esa época. Aquellos que toman esta relación en su estabilidad convencional, pertenecientes al movimiento artístico conocido como Celtic Revival, o Celtic Twilight,

1. "[I]n an issue of *Poetry* from March 1935, [J. M.] Hone discussed in detail the mysterious article that had 'set everyone by the ears.'" Moran, Emilie (2017). *Beckett's Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 109. "En un número de *Poetry* de marzo de 1935, [J. M.] Hone discutió en detalle el misterioso artículo que había 'puesto a todos de cabeza'". Excepto donde se indica, las traducciones posteriores son mías.

2. "[I]n another reported remark made in 1967, Beckett draws an important lesson about the limits of the knowable from the historical circumstances of the Enlightenment claims to rationality: 'The eighteenth century has been called the century of reason, le siècle de la raison. I've never understood that: they're all mad, ils sont tous fous, ils déraisonnent! They give reason a responsibility which it simply can't bear, it's too weak.' He goes on to affirm 'that direct relation between the self and […] the knowable, was already broken.'" Lawrence, 2018, p. 36. "[E]n otro comentario reportado en 1967, Beckett extrae una importante lección sobre los límites de lo cognoscible a partir de las circunstancias históricas de las reivindicaciones de racionalidad de la Ilustración: 'El siglo XVIII ha sido llamado el siglo de la razón, *le siècle de la raison*. Nunca he entendido eso: están todos locos*, ils sont tous fous, ils déraisonnent*! Le dan a la razón una responsabilidad que simplemente no puede soportar, es demasiado débil.' Luego afirma que 'esa relación directa entre el yo y [...] lo cognoscible, ya estaba rota'".

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

son denominados aquí por antiquarians, mientras que los poetas que afirman el espacio intermedio entre el sujeto y el objeto no reciben ningún nombre generalizador –son simplemente aludidos como "otros". Estos últimos no se limitan a la producción poética, ya que Beckett habla del "artista que es consciente de esta ['ruptura de las líneas de comunicación']" (idem, p. 70, énfasis mío) y cita como obras ejemplares de estos artistas los cuadros de Jack B. Yeats y el poema *The Waste Land*, del estadounidense T. S. Eliot. Tres años después de este artículo, Beckett diagnosticaría un retraso de la literatura en relación con la pintura (y la música), pero aquí aún no distingue las especificidades –las potencialidades, los obstáculos– de los lenguajes por los cuales la imagen de la afirmación del espacio entre el sujeto y el objeto puede ser creada. Estas son las imágenes de este espacio intermedio: "él puede manifestarlo como una tierra de nadie, Helesponto [estrecho de Dardanelos, que separa Europa de Asia, relacionado con una figura de la mitología griega, Hele, que cae en este mar] o vacío, dependiendo de si se siente resentido, nostálgico o simplemente deprimido" (idem). Los tres estados de ánimo enumerados se relacionan con una idea de pérdida del objeto; pero la expresión de los sentimientos de esta pérdida debe, según Beckett, transformarse en imágenes, todas espaciales, configurando una poética del entre que no sería subjetiva ni objetiva.

Como es habitual en los artículos beckettianos, las críticas al objetivo elegido aclaran bastante los criterios de elección de los preceptos estéticos defendidos; y aquí, en este caso, las imágenes son particularmente iluminadoras. El rasgo común a los poetas del Celtic Revival sería una conveniente fuga de la autoconciencia. Conveniente porque escaparía al problema que surge de la ausencia de tema en la autopercepción ("en la autopercepción no hay tema"), que sería el espacio central del cual el artista debe partir. "En el centro no hay tema", afirma Beckett, "pero la circunferencia es una iridiscencia de temas" (idem, p. 71) –y enumera diversas figuras de la mitología celta como temas legitimados por la tradición. Por medio de imágenes, el irlandés ilustra y corrobora su argumento con tonalidades irónicas: el fenómeno óptico de la iridiscencia une la idea de la variedad (de colores del arcoíris, de temas) con las cualidades de mero reflejo y de efimeridad.

Se la circunferencia que lleva esa iridiscencia de temas es descartada por la falta de universalidad que su carácter discursivo implica, quedan al poeta lidiar con el centro y su ausencia temática, y al crítico que trata esta poesía, dos caminos: el análisis formal indivisible del análisis de contenido y la creación de imágenes que precisamente resguardarían la indefinición impuesta por el objeto estético. Es a través de esta última solución que Beckett postula lo que abarcaría el "poema de los poemas": "[...] la sensación de confinamiento, la fuga, las vicisitudes del camino, la pálida bienaventuranza del borde" (idem). Evocando espacios y movimientos, estas imágenes indican los rasgos que podrían elevar la pintura de la aldea Irlanda a una dimensión universal, conservando la particularidad local sin caer en un provincianismo restrictivo. En 1938, comentando la poética del compatriota Denis Devlin en la reseña crítica de *Intercessions*, Beckett reformula la imagen espacial de no-man's-land, ahora como gulf –que podemos traducir como "golfo" o "abismo"– marcando la inaccesibilidad al otro: "Aquí costras, usura, etc., allí tormento, pecho, etc., pero tanto aquí como allí abismo. La absurdidad, aquí o allí, de ambos sin el otro, el inaccesible otro" (idem, p. 92, énfasis en el original). A través de este lenguaje de las imágenes, el Beckett crítico no se limita a discurrir –es decir, a tomar como objeto y tema– sobre esta estética que postula la inaccesibilidad del objeto y la ausencia de centralidad temática, sino que también ejecuta sus preceptos en el transcurso de su ejercicio discursivo.

Las tres imágenes espaciales del desencuentro entre sujeto y objeto y los tres estados de ánimo enumerados (resentido, nostálgico, deprimido) en "Recent Irish Poetry" se refieren a una cuestión de tratamiento. Así, el contenido –si aún podemos hablar de alguna separación entre contenido y forma aquí –de los poemas celebrados por Beckett

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

debe referirse al proceso de percepción del objeto, mientras que la forma debe escenificar ese acto de percepción: "es el acto y no el objeto de la percepción lo que importa" (idem, p. 74). Esta poética de la presentación de la percepción del objeto requiere algo más que imágenes espaciales: requiere una temporalidad, pues se trata de un proceso de recreación de las condiciones de ese acto de percepción. Las imágenes de este artículo de 1934 son en su mayoría espaciales, movilizando tensiones entre centros y circunferencias, aludiendo a costas, orillas, estrechos y golfos. Considerando este repertorio de imágenes, su concepción de soluciones estéticas adecuadas a la ruptura sujeto-objeto parece estar más relacionada con la "afirmación del espacio que interviene entre él [el artista] y el mundo de los objetos" (idem, p. 70) que con el proceso de búsqueda del objeto. Pero ya en su primer texto crítico publicado, el ensayo *Dante...Bruno.Vico.. Joyce* (1929), Beckett aludía a la temporalidad de la imagen a través de las palabras de Stephen Dedalus de *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), en una cita que comprende la apropiación joyceana del concepto de integritas de Tomás de Aquino: "Stephen le dice a Lynch: 'Temporal o espacial, la imagen estética es primero aprehendida luminosamente como auto delimitada y auto contenida sobre el fondo inconmensurable del espacio o el tiempo que no es ella. Aprehendes su totalidad'" (idem, p. 28). Analizaremos a partir de ahora la importancia que Beckett confiere a la temporalidad de imágenes y cómo esta parece pasar a operar como un criterio central de sus evaluaciones y afiliaciones estéticas. Antes, sin embargo, repasaremos brevemente sus críticas a figuras poéticas en las cuales el autor lee una estagnación de la imagen creada.

La crítica a la alegoría y al símbolo

En su primer ensayo publicado, en el cual Beckett defiende la fusión entre forma y contenido del lenguaje joyceano en Work in Progress –que se convertiría en el *Finnegans Wake*– leemos una definición de alegoría que involucra tres operaciones intelectuales independientes:

> La alegoría implica una operación intelectual triple: la construcción de un mensaje de significancia general, la preparación de una forma fabulosa y un ejercicio de considerable dificultad técnica en unir los dos [...] Además de esto, si consideramos el mito como esencialmente alegórico, entonces no estamos obligados a aceptar la forma en que está construido como una constatación de hecho. Pero sabemos que los verdaderos creadores de esos mitos daban crédito total al valor facial de ellos: Júpiter no era un símbolo; él era terriblemente real (idem, p. 26).

Alegoría y símbolo son términos que comparten problemas similares en la visión de Beckett, siendo relacionados en al menos tres ocasiones. Aquí, resaltamos la disociación del "mensaje de significancia general" y de la "forma fabulosa" en la alegoría, que le confiere un carácter de disertación en cuanto al contenido y un carácter gratuito a la forma, como si la organización estructural de esta figura de lenguaje fuera solo un obstáculo para la transmisión de un mensaje inequívoco. En una carta de 1930, después de asistir a la pieza teatral Dervorgilla, de Lady Gregory, una de las dramaturgas más prominentes del Irish Literary Revival, Beckett alude a la petrificación de un símbolo subordinado a un valor interpretativo único –que es también un "mensaje"– al criticar la construcción de un personaje "petrificado en una condena simbólica del Libre Comercio [probable alusión a la guerra de 1930 entre Irlanda y el Reino Unido resultante del proteccionismo económico de la metrópoli]" (Beckett, 2009, pp. 49-50). La idea de petrificación está relacionada con una interpretación estática, única, de un solo golpe, de la imagen reducida en su potencialidad semántica a una simple ecuación de equidad: imagen = esfuerzo intelectual de unión . (mensaje que puede ser articulado en un lenguaje de disertación + forma convencional que contenga tal mensaje). A veces el

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

mensaje es sustituido por un concepto que unifica una pluralidad y orienta la creación de la imagen cuya potencialidad se reduce a su ilustración; la limitación de esta imagen es equivalente a las limitaciones del concepto en su intelectualidad y discursividad, perdiendo así en su fuerza sensible y en su singularidad concreta. Este es el caso de la crítica, en *Proust* (1930), al simbolismo orientado por el concepto –apropiado del teólogo y místico Emanuel Swedenborg– de la correspondance baudelairiana:

> Pero Proust es demasiado un hombre de sentimientos para satisfacerse con el simbolismo intelectual de un Baudelaire, abstracto y discursivo. La unidad baudelairiana es una unidad post rem, una unidad abstraída de la pluralidad. Su correspondance está determinada por un concepto, por lo tanto, estrictamente limitada y agotada en su propia definición. Proust no lidia con conceptos, él persigue la Idea, lo concreto. Admira los frescos de la Arena de Padua porque su simbolismo es tratado como una realidad, específica, literal y concreta, y no es solo la transmisión pictórica de una noción. Dante, si se puede decir que haya fracasado en alguna instancia, fracasa con sus figuras puramente alegóricas, Lucifer, el Grifo del Purgatorio y el Águila del Paraíso, cuyo significado es puramente convencional y extrínseco. (Beckett, 2003, p. 84-5)

Las críticas de Beckett a la alegoría y al símbolo giran siempre en torno a la petrificación del significado o, mejor dicho, al significado único que no es creado en o por el texto. Significados plurales exigirían una reformulación continua de una imagen en una serie progresiva, temporal. Esta es la solución que Beckett articula en una reseña titulada "An Imaginative Work!" (1936) sobre *The Amaranthers*, novela de Jack B. Yeats, el pintor celebrado en "Recent Irish Poetry":

> No hay alegoría, esa gloriosa doble entrada con cada crédito del dicho descontado en el débito del significado, e inversamente; sino la única serie de transacciones imaginativas. La Isla no estrangulada en Irlanda, o la Ciudad en Dublín [...]. No hay símbolo. El caballo crema que lleva a Gilfoyle y la carroza crema que lleva a Gilfoyle se relacionan no por regla de tres, como dos valores a un tercero, sino directamente, como etapas de una imagen (Beckett, 1984, p. 90).

La serie de transacciones imaginativas, como una cadena de etapas de una imagen, es producida por la escenificación del proceso de búsqueda del objeto. En esta búsqueda de redefiniciones, cada reaparición de la imagen constituye una capa de interpretación que cubriría continuamente ese objeto de significados que no se anulan ni se sintetizan, sino que se acumulan y se iluminan indefinidamente. El núcleo de estas imágenes es su objeto-nombre –"Island", "City", el nombre de un personaje o de un objeto– y el nudo que ata la serie se construye mediante la repetición de elementos –en el ejemplo de la cita anterior, el color crema. La repetición de la imagen no serviría aquí para determinar o enfatizar un sentido dado, sino que añadiría "una nueva capa de incertidumbre" e indeterminación al objeto, exigiendo del lector una interpretación progresiva, no conclusiva, no sintética y que debe reformular continuamente sus expectativas.

A partir de la oposición a dos tipos de imágenes petrificadas –la del simbolismo de las correspondances baudelairianas y la de las "figuras puramente alegóricas" dantescas– el irlandés formulaba ya en Proust una poética móvil: "[p]ara Proust, el objeto puede ser un símbolo vivo, pero símbolo de sí mismo. El simbolismo de Baudelaire se ha transformado en el auto-simbolismo proustiano" (Beckett, 2003, p. 85, énfasis en el original). El auto-simbolismo se aproxima a la definición de la cadena de "etapas de una imagen" que Beckett leería en la novela de Jack B. Yeats: la imagen en diversas fases, construida a lo largo del propio texto, refiriéndose a sí misma. Esa sería la solución estética adecuada al diagnóstico de la movilidad de la relación sujeto-objeto según expresado al inicio de su monografía: "dos dinamismos intrínsecos y separados, carentes de un

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

sistema de sincronización" (idem, p. 15). El escritor fiel a esta desincronización no tiene otra opción que ejecutar el desfile de sus personajes en una sucesión de imágenes cuya incoherencia costará la unidad lineal y al menos algo de la verosimilitud de la novela. La fidelidad a esta incoherencia y la negación a forjar una unidad artificial es lo que puede asegurar alguna integridad a la obra –integridad, esta, que no sería del orden de la claridad o de la síntesis. ¿A qué orden entonces pertenecería la integridad de esta forma artística?

Integridad e incoherencia de la obra artística

La reseña de Beckett del libro crítico de Albert Feuillerat, *Comment Proust a composé son Roman*, titulada "Proust in Pieces" (1934), aborda la discusión del proceso de creación literaria que toca en el tema que estamos investigando. Si Beckett se burla del lector casual que es "víctima de supersticiones sobre la integridad creativa" (Beckett, 1984, p. 64) –aquí está una lista de tales supersticiones, de las cuales Feuillerat compartiría, en el siguiente párrafo: "uniformidad, homogeneidad. Cohesión, selección escarbando en busca de verosimilitud (el pan de cada día exactamente del naturalismo que Proust abominaba) [...]"– es en nombre de otra integridad, construida por la puesta en escena de un proceso, en este caso, la búsqueda en toda su complejidad y la expresión, una a una, de las capas de significado que revisten el objeto, dejadas en el camino del discurso perspicaz del novelista: "El libro es la búsqueda relatada en toda la complejidad de todas sus pistas y callejones sin salida, hacia esa resolución, y no el informe, posterior al evento, de un viaje circular" (idem, p. 65).

La poética novelesca que celebra Beckett es la del auto-simbolismo y la serie de etapas de imágenes que busca abarcar una integridad y, por consiguiente, una incoherencia. Pero estos términos también están implicados en la poesía. En la reseña crítica del libro de poemas *Intercession*s de Denis Devlin, mencionado anteriormente, Beckett relaciona la imagen –en singular, distinta de la galería de imágenes del auto-simbolismo– con la integridad en el siguiente pasaje:

> Es natural que sea en la imagen donde esta profunda y abstrusa autoconciencia emerja con la menor pérdida de integridad. Objetar la forma de Mr. Devlin como sobrecargada de imágenes es objetar la probidad con la cual el acto creativo se manifiesta, una probidad que en este caso depende de un mínimo de interferencia racional, y de hecho sugeriría que el acto creativo debería suprimir sus propias condiciones en nombre de la claridad. Tal vez no sea demasiado pronto para la vil sugerencia de que el arte no tiene nada que ver con la claridad, no camina en lo claro y no aclara [...] (idem, p. 94).

El uso del término overimaged –sobresaturado de imágenes– sugiere un exceso de imágenes posiblemente proveniente del proceso de excavar hacia el objeto, quitando y recreando capa tras capa. Este es el camino opuesto a la asfixia de las condiciones de escritura: la revelación de los rastros del proceso creativo. En cierto modo, esta sería la imagen mediadora de las imágenes, la propia imagen de la continua creación de imágenes: la presentación del proceso mismo de escritura, el escritor escribiendo, el narrador narrando. En el camino hacia el objeto, las cáscaras de imágenes producidas se descartan a medida que el objeto se renueva, pero la negación de la adecuación de las imágenes anteriores no las anula, no las borra, y el efecto estético de esto es la serie de etapas de imágenes resonando indefinidamente.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Imágenes de excavación y develamiento

Hay dos imágenes centrales que ilustran este movimiento de creación en la producción crítica de Beckett: la excavación y el desvelamiento. La primera aparece ya en 1930, en Proust. La oposición que sería retomada como centro vacío y circunferencia temática en "Recent Irish Poetry" emerge temporalizada por el proceso de creación del artista: "La única investigación fecunda es de excavación, inmersiva, una contracción del espíritu, un movimiento descendente. El artista es activo, pero negativamente, evitando la nulidad de fenómenos extracircunferenciales, atraído hacia el centro del remolino" (Beckett, 2003, p. 69). En una de las secciones iniciales de su monografía, el irlandés ya había mencionado la excavación poética, relacionándola con imágenes de capas de col y cebolla en oposición a una pomposa coronación del poeta: "[...] el corazón de la col o el centro ideal de la cebolla representarían un homenaje más apropiado a los trabajos de excavación poética que una corona de laureles" (idem, p. 28).

La imagen del desvelamiento tal vez tenga su primera aparición en "Recent Irish Poetry", en el comentario sobre la poesía de Thomas MacGreevy: "Es en virtud de esta cualidad de inevitable desvelamiento que sus poemas pueden ser llamados elucidaciones, la visión sin el buceo [...]". Hay, sin embargo, una distinción importante que señalar: MacGreevy no estaría de acuerdo con el diagnóstico beckettiano de la inaccesibilidad absoluta del objeto: "él no excluye la autopercepción de su trabajo, pero tampoco postula el objeto como inaccesible" (Beckett, 1984, p. 74). Proust tampoco postula el objeto como inaccesible, pero su única vía de acceso, los episodios de la memoria involuntaria, es exclusiva y accidental. La recurrencia de las imágenes de excavación y desvelamiento en la crítica de Beckett testifica el mayor interés del irlandés por el estancamiento y la falta de conclusión del trabajo del artista frente a la inaccesibilidad del objeto. Es importante destacar que esta excavación no se refiere a una profundidad subjetiva, ya que la ruptura de las líneas de comunicación también se internaliza: el sujeto es para sí mismo un objeto de una alteridad inaccesible, de una movilidad descompasada, de una distancia sentida como inconmensurable.[3]

En *Peintres de l'empêchement*, ya en 1948, al definir dos frissons de la pintura, Beckett volvería a la imagen de la excavación. El frisson primario consistiría en la realización de sus límites expresivos, lo que llevaría a los confines de esos límites. El frisson secundario, en cambio, discurre en la dirección de la profundidad, ahora con un nuevo punto de llegada: "lo secundario en el sentido de profundidad, hacia lo que oculta la cosa" (idem, p. 135). Buscando siempre dilucidar las condiciones particulares de la etapa específica del desarrollo artístico, Beckett indica las dos ilusiones de las que se habría liberado la pintura: la de que habría más de un objeto de representación –algo así como el fenómeno óptico de la iridiscencia de los anticuarios en "Recent Irish Poetry"– y, más decisivamente, la ilusión de que este único objeto se dejaría representar (idem, p. 136). En la conclusión de su ensayo, el irlandés recurre de nuevo a las imágenes de caminos –esta imagen de un espacio intermedio que insinúa el movimiento– para enumerar las posibilidades de la pintura de posguerra. La ausencia de este aspecto móvil obliga a Beckett a reformular esta imagen, que no sería adecuada para la alternativa a la pintura que pretende retratar las Irlandas de sus respectivos anticuarios, redefiniéndola por la imagen de "un último intento de vivir bajo el país conquistado" (idem, p. 137). Para el camino que celebró y trató de explicar en este ensayo, Beckett

3. En una carta del 16 de septiembre de 1934 dirigida a Thomas McGreevy, Beckett reflexionaba sobre Cézanne en los siguientes términos: "No veo ninguna posibilidad de relación, amistosa o hostil, con lo ininteligible, y lo que siento en Cézanne es precisamente la ausencia de conexión que estaba bien para Rosa o Ruysdael, para quienes el modo animizante era válido, pero habría sido falso para él, porque tenía la sensación de su inconmensurabilidad no solo con la vida de un orden tan diferente como el paisaje, sino incluso con la vida de su propio orden, incluso con la vida –uno siente al mirar el autorretrato en la Tate [...]– operativa en sí mismo". Beckett, 2009, p. 227.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

retoma la imagen del desvelamiento con la que se refirió a la poética de MacGreevy, ahora en nuevos términos: "un desvelamiento sin fin, velo tras velo, plano tras plano de transparencias imperfectas, un desvelamiento hasta lo indescriptible, la nada, la cosa de nuevo" (idem, p. 136). La necesidad de este proceso es tan acuciante que también aparece a lo largo de la crítica de Beckett, plasmada en la continua recreación de imágenes poéticas como posible forma de acercarse a los objetos estéticos –o lo único objeto estético– en los que se centra.

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /21 (2024): 43-52
doi: 10.34096/beckettiana.n21.xxxx

Bibliografía

» Andrade, Fábio de Souza. 2001. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial.

» Beckett, Samuel. 1984. *Disjecta*. Ed. Ruby Cohn. New York: Grove Press.

» Beckett, Samuel. 1999. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder Publishers.

» Beckett, Samuel. 2003. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify.

» Beckett, Samuel. 2009. *The letters of Samuel Beckett* – Vol. I: 1929 – 1940. Ed. M. Fehsenfeld e L.M. Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press.

» Beckett, Samuel. 2011. *The letters of Samuel Beckett* – Vol. II: 1941 – 1956. Ed. G. Craig, D. Gunn, L.M. Overbeck e M. Fehsenfeld. Cambridge: Cambridge University Press.

» Lawrence, Tim. 2018. *Samuel Beckett's Critical Aesthetics*. Cham: Palgrave MacMillan.

» Mildenberg, Ariane. 2017. *Modernism and Phenomenology – Literature, Philosophy, Art*. London: Palgrave Macmillan.

» Nixon, Mark. 2011. *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*. London: Continuum International Publishing Group.

» Uhlmann, Anthony. 2006. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University Press.