

LA REALIDAD DIVIDIDA. BECKETT, WEBERN Y
MONDRIAN: LA MISMA IDEA DESDE TRES
PERSPECTIVAS DIFERENTES

JESÚS MOARES LAMEIRO

Universidade de Vigo

Title: Divided reality. Beckett, Webern and Mondrian: three perspectives on the same idea.

Abstract: The aim of this paper is to present the methodological tool which allows to demonstrate the existence of a relationship of equality between the aesthetic thought of the writer Samuel Beckett, the composer Anton Webern and the painter Piet Mondrian, in a way such that it is possible to affirm that the same essence lives in different materials, that the same artistic idea is embodied in three different realities. Or, for saying it in another way, to prove that the music of Anton Webern is an acoustic representation of the Mondrian painting and literature of Beckett, and vice versa. The analysis of the aesthetic thought of each of the authors through various sources, reveals a parallelism that emerges in a manner so clear that it allows us to say that these authors do not walk along parallel roads but the same way.

Key words: Beckett. Webern. Mondrian. Aesthetics.

Si el irlandés Samuel Beckett hubiera sido compositor en lugar de escritor, su música sonaría como la que compuso Anton Webern, pero si este compositor austriaco hubiera sido pintor, se hubiera expresado ineluctablemente de la manera en que lo hizo el pintor holandés Piet Mondrian, que si hubiera sido escritor o compositor, su producción literaria o musical coincidiría estéticamente con la de Beckett o Webern. Porque los tres autores realizaron la misma obra de arte, los tres representan la misma idea desde perspectivas diferentes y con formatos distintos.

Este punto de partida es lo que justifica el título de mi trabajo y la hipótesis de la que parto en mi investigación. En el momento actual de mi proceso de investigación creo estar en condiciones de afirmar que he conseguido demostrar la relación de igualdad entre el pensamiento estético de Webern y de Mondrian, a partir de ahora mi objetivo es la inclusión de Beckett en dicha correspondencia. Ahora voy a centrarme no en el asunto

antes señalado, sino en un aspecto nuevo que ha ido emergiendo a medida que el proceso de reflexión e indagación sobre este tema avanza.

Nuestro título aparece precedido por una, en apariencia, inocente locución: la realidad dividida. La calificamos como inocente porque decir de la realidad que está dividida significa partir de la existencia de una realidad unitaria que se puede dividir, y si la hemos reconocido como tal es porque hemos podido observarla; por lo tanto, decir realidad dividida significa dar por hecho la existencia de realidad unitaria y observable. Pero, ¿es esto cierto?, ¿podemos sostener esta afirmación a día de hoy?

En principio, creemos que la respuesta a esa pregunta es negativa. Hace ya casi un siglo que Heisenberg lo demostró en el campo de la física cuántica y Gertrude Stein, con muchísima más dificultad, en el ámbito de la literatura. Sin embargo las consecuencias de esta negación de la realidad como unitaria y observable, no han sido asumidas por los teóricos de la literatura comparada y como resultado de ello, a pesar de la evolución de esta disciplina en los últimos tiempos, observamos que todavía persisten barreras que nos impiden establecer comparaciones totalmente pertinentes y nuevas como las que nosotros proponemos en nuestra tesis.

Por consiguiente, la inclusión de la locución “realidad dividida” en el título de nuestro trabajo se hace más como una llamada de atención (quizás debiéramos escribirla entre signos de interrogación), que como una profesión de fe. Allí donde la crítica y los diferentes estudios ven la realidad dividida nosotros la vemos como realidad compartida. Esta es la causa por la que titulamos premeditadamente nuestro trabajo con la citada locución para, de este modo, otorgarle un valor que testimonie el enfoque del que la literatura comparada se vale habitualmente. Esta consideración, tan aparentemente alejada del campo de estudio y acción de la literatura comparada, es una de las cuestiones que han ido surgiendo emanadas de la reflexión du-

rante el desarrollo de nuestra investigación. Presentamos, a continuación, algunas de las conclusiones hasta el momento alcanzadas.

Existe un lema que ha recorrido toda la historia de la comparación interartística, como atestigua H. Markiewicz;¹ nos referimos al lema horaciano “ut pictura poesis” (“como la pintura, así la poesía”). Las teorías literarias que se aplican al estudio de la comparación entre las artes se han referido a él, en distintos momentos de su historia y en diversos grados. La perspectiva adoptada con respecto a este lema ha venido significando un modo de definición y un posicionamiento teórico particular.

La visión más actual niega la exactitud de dicha sentencia aduciendo que la pintura no es como la poesía debido a que no representan la misma realidad, las diferentes artes no imitan las mismas cosas.² Pero lo cierto es que, tal y como acabamos de expresar, no existe una realidad ni tampoco varias realidades sino que la realidad se conforma desde la manera de pensar individual. Se rechaza el lema de Horacio con el argumento de que confunde verdad y verosimilitud. Pero tal rechazo no debería ser aceptado si consideramos que no existe la verdad, sino una verdad compartida, o la realidad compartida.

¹Hernryk Markiewicz, “ut pictura poesis. Dzieje toposu i problemu”, publicado en *Wyniary disela literackiego*, Cracovia, Taiwán Universitas, 1996, pp. 7-42. [Traducción española de F. Presa González: “*ut pictura poesis*: Historia del topos y del problema”, en A. Monegal (comp), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/libros, 2000, pp. 51-86]

²Aunque no ha desaparecido del todo el enfoque aristotélico “Ciertamente es, asimismo, que en la base de todas las artes está el principio aristotélico de la mimesis, pues la naturaleza humana se nos revela esencialmente mimética. Todas imitan y el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. Pero cada una de ellas lo hace con instrumentos diferentes. Y es aquí donde encontramos de nuevo la razón de ser de los estudios interartísticos como ámbito privilegiado de la Literatura Comparada. El que en esta disciplina tenga cabida no solo la comparación entre la literatura escrita en una lengua y las escritas en otras sino también el estudio de las relaciones entre el arte de la palabra y las demás artes encuentra, asimismo, su razón de ser en la imitación.” Darío Villanueva, “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22 (2014), p. 185 .

Ante la pregunta, recurrente entre quienes investigan sobre las relaciones entre pintura y literatura, ¿un poema es como un cuadro?, nosotros respondemos que no importa la respuesta, que la pregunta no está bien formulada, porque la pregunta pertinente debiera ser: ¿el pensamiento que indujo a la creación del poema es el mismo que el que indujo a la creación del cuadro?

Este modo de entender la realidad y, por ende, las relaciones interartísticas definen de manera emblemática el enfoque metodológico desde el que desarrollamos nuestra investigación, y constituye su descripción, sus fundamentos y consecuencias, aspectos que abordaré en este trabajo.

Como hemos adelantado, creemos haber demostrado en un trabajo previo,³ la relación de total equivalencia entre el pensamiento estético de Anton Webern y Piet Mondrian; ello ha sido posible gracias a la herramienta metodológica que hemos desarrollado y cuya importancia ha sido revelada, paradójicamente, al concluir dicha demostración. En su día fue diseñada de una manera candorosa, balbuceante, sin muchas pretensiones, pero ahora se nos muestra como un elemento capital dentro del proceso de investigación. No solamente ha permitido demostrar la semejanza entre el pensamiento estético de los citados artistas, sino que ha creado la posibilidad misma de poder considerar esta relación. La herramienta permite traspasar los límites que establecen las etiquetas, los movimientos, las escuelas, las categorías artísticas, históricas, sociológicas o, en resumen, esas paredes que separan los departamentos estancos a los que el gusto o la obsesión por catalogar circunscribe los fenómenos culturales de la humanidad. Esa vía de pensamiento que comenzó con el gran tratado de Gotthold Ephraim Les-

³Jesús Moares, *El camino oculto. Relación entre el pensamiento estético de Anton Webern y Piet Mondrian*, Trabajo de Fin de Máster correspondiente al Máster de Artes Escénicas de la Universidad de Vigo, 2013

sing,⁴ *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, y que continuó con Irving Babbit⁵ y Clement Greemberg en el terreno del arte por un lado, y la amplia difusión de las ideas de Snow⁶ sobre la cultura, por otro, ahora parece que empiezan a difuminarse.

Llegados a este punto, y constatada la importancia y el valor de esta herramienta metodológica, hemos tenido que ubicarla dentro del corpus y del estado de conocimientos del comparatismo literario, no sólo para otorgarle un lugar, sino para justificar la necesidad de su existencia y para legitimarla.

LA HERRAMIENTA METODOLÓGICA⁷

Partimos, pues, de que el arte es un sistema que se puede considerar estructurado en dos niveles: un Nivel Primario, en el que reside el pensamiento, no solo estético, del autor —pues al fin y al cabo el modo de ver y

⁴Dramaturgo alemán, crítico y escritor ensayista sobre temas filosóficos y estéticos. En 1766 publica en alemán su tratado *Laocoon, o sobre los límites de la Pintura y la Poesía*. En él, Lessing define las funciones independientes de la pintura y la poesía.

⁵En 1910, Irving Babbit publicó *The New Laocoon*, y en 1940, Clement Greemberg “Towards a Newer Laocoon”. Ambos ensayos revisan y continúan las proposiciones de Lessing sobre la especificidad de los medios expresivos de cada arte.

⁶Charles Percy Snow. Novelista y científico británico, ligado también a la administración del gobierno británico. En 1959, publicó *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, obra en la que postulaba la separación de la cultura Occidental en dos grandes ramas: ciencia y humanidades. En 1964, publica la continuación de sus ideas en el libro *Second Look*. Su doctrina se difunde todavía más y sus efectos todavía los estamos padeciendo.

⁷Los colores y la existencia o no de continuidad en el perfil de las flechas añaden al gráfico significados complementarios. El color azul, utilizado en los cuadros correspondientes al pensamiento de los autores, denota equivalencia en el medio de expresión y en las posibilidades comparativas. De ello deriva que la flecha bidireccional que los conecta y aquellas que desembocan en los círculos que representan las obras artísticas compartan la misma tonalidad. El distinto color del círculo que define cada una de las obras refleja la diferencia de los medios de expresión que las constituyen, y la desigualdad en las posibilidades de comparación. La línea discontinua con que se dibuja la flecha de unión entre las obras artísticas simboliza el carácter desemejante que se establece en las comparaciones directas que se realicen en este nivel, y la necesidad de creación de un catálogo de conectores para suplir la ausencia de correspondencias derivada de la desigualdad de los materiales que las componen.

entender el mundo (la realidad que crea), acabarán por configurar este—. Y un Nivel Secundario, generado por el anterior, y en el que ese pensamiento se materializa en obra de arte a través del material que el artista utilice.⁸

Realizar comparaciones en el nivel calificado aquí como Secundario supondría obligar a definir un catálogo de correspondencias que permitiese la equiparación de elementos propios de cada disciplina. Por ejemplo, equiparación de términos como frase narrativa y frase musical, cromatismo musical y pictórico, movimiento, dirección, ritmo, y otros. De esta manera se podrían atribuir distintas graduaciones a parámetros esencialmente iguales. Este podría ser un camino. De hecho fue el que algunos estudiosos tomaron en su momento para realizar la conexión entre artes diferentes. Pero existe otro camino más seguro consistente en disponer las comparaciones en el Nivel Primario. En este nivel, la diferenciación que en definitiva nos lleva a distinguir unas disciplinas artísticas de otras no se ha producido. Si contamos con la fortuna de que los autores hayan expresado sus ideas a través del lenguaje hablado o escrito, no será necesario establecer equivalencias para unir dos artes distintas. Simplemente habrá que escuchar lo que cada autor dice de su obra. De hecho, para que exista correspondencia en el Nivel Secundario tiene que haberla en el Primario

Debemos tener en cuenta que muchas veces en los textos se hace referencia a distintos conceptos a pesar de que no se menciona la palabra específica que ordinariamente los define. Y lo mismo que sucede con los

⁸“Lo que mantiene juntas [las experiencias artísticas concretas] es lo específicamente literario, no entendiendo por esta expresión la “literalidad” de la que tanto se ha hablado en los ámbitos formalistas y estructuralistas, sino más bien el papel de mediador general de la comunicación —entre las artes en este caso— que la lengua y la literatura terminan siempre por desempeñar. La literalidad vista, pues, no como un cualidad-función formal (¿quintaesencial?) común a distintos textos, sino al contrario, como un discurso y como práctica de traducción intersemiótica e inter-humana”. Emilia Pantini, “La literatura y las demás artes”, en *Introducción a la literatura comparada (Al cuidado de Armando Gnisci)*, [título original: *Introduzione a alla letteratura comparata*. Traducción española de L. Giuliani], Barcelona: Crítica, 2002, pp. 215-240



términos con las relaciones interartísticas. De modo que aparece información con alusión explícita y alusión no explícita de términos, e información que alude a relaciones de manera específica y de manera no específica. Así cuando, por ejemplo, Webern habla de la relación entre el sonido y el color, nos encontramos con información sobre relaciones de términos con alusión específica o directa. Pero podemos encontrar otros casos en los que se habla de la misma relación sin que aparezcan las palabras color ni sonido.

Debemos definir, además, una categoría que contiene cierto tipo de relaciones veladas y que da cabida a toda aquella información que proporciona conocimiento sobre la relación de los dos autores, a pesar de que la intención con la que fue creada no era la de informar. Así, por ejemplo, el que Mondrian, en su *Diálogo sobre el Neoplasticismo*, utilice el personaje de un cantante como interlocutor en lugar de una persona sin oficio definido, aporta un significado cuya trascendencia habremos de ponderar, pero que

en cualquier caso resulta provechosa en tanto en cuanto define una relación entre un pintor y un músico o, con otras palabras, entre pintura y música.

De este modo podemos establecer cinco niveles de concreción de la información ordenados de mayor a menor: Nivel Primario, Alusiones Específicas, Alusiones no Específicas, Relaciones Veladas y Nivel secundario.

Cuanto menor es el nivel de concreción, mayor es el nivel de interpretación. Cuando Webern dice “entiendo por arte...” el margen de interpretación es casi nulo; pero si intentásemos definir lo que Webern entiende por arte a partir de una de sus composiciones, nivel Secundario, el grado de interpretación tendría un peso muy elevado.

Por otra parte, una cosa es comparar directamente en el Nivel Secundario y otra muy distinta utilizar la comparación en el Nivel Secundario para ejemplificar o verificar las comparaciones realizadas previamente en niveles superiores

Como ya hemos dicho, una comparación en el Nivel Secundario conllevaría un alto grado de interpretación, lo que en términos de objetividad arrojaría deducciones, cuando menos, de resultados discutibles. Proceder de esta manera, descendiendo desde los niveles de mayor concreción a los de menor, no sólo evita llegar a conclusiones equivocadas sino que permite ir contrastando la información por todos y cada uno de los niveles de los que dispongamos. En el *El camino oculto*⁹ se ha demostrado como inaceptable la popular relación que se establece entre Mondrian y la música jazz, consecuencia directa del hecho de establecer comparaciones en el Nivel Secundario.

⁹Jesús Moares, *El camino oculto. Relación entre el pensamiento estético de Anton Webern y Piet Mondrian*, Trabajo de Fin de Máster correspondiente al Máster de Artes Escénicas de la Universidad de Vigo, 2013

JUSTIFICACIÓN DE LA HERRAMIENTA

A pesar de que los actuales estudiosos del comparatismo interartístico¹⁰ mantienen en su discurso algunas diferencias sobre el tratamiento de las comparaciones y sobre el método adecuado de comparar, hemos recogido aquí los puntos en los que se muestran coincidentes. Existe consenso en los siguientes:

- Afirmación de que los objetivos de la literatura comparada están todavía hoy pocos definidos y que su método de análisis aún no está consolidado.
- Se requieren nuevos enfoques más amplios pero también más definidos.
- Se necesita un método de análisis sistémico y lo suficientemente amplio en el que aparezcan reflejados todos los puntos de vista posibles.

Emilia Pantini añade además:¹¹

- El método elegido tiene que ser ajeno a la arbitrariedad, a la traslación de modelos de estudio de un arte a otro (aplicación de métodos lingüísticos, por ejemplo, aplicados al análisis de una pintura).

Existe pues un espacio que necesita ser llenado, o por lo menos que permite la entrada de un nuevo método. Es ahí donde consideramos que nuestra herramienta alcanza su posición.

NECESIDAD DE CREACIÓN DE UN NUEVO MARCO TEÓRICO

El marco teórico actual se basa en dos pilares fundamentales: tendencias comparatistas y parámetros de comparación. La nueva herramienta,

¹⁰Romero López, H.H.H. Remak, R. Wellek, R. Etiemble, Fokkema, entre otros.

¹¹Véase, "La literatura y las demás artes", en *Introducción a la literatura comparada (Al cuidado de Armando Gnisci)*, [título original: *Introduzione alla letteratura comparata*]. Traducción española de L. Giuliani], Barcelona: Crítica, 2002, pp. 218

debido precisamente a que ocupa un espacio que permanecía deshabitado, se presenta ajena a los principios y criterios que definen este marco. Y no solamente no los comparte, sino que el hecho mismo de refutarlos, provoca la creación de su propio espacio teórico.

Las dos tendencias

En el estudio comparativo de artes, existen actualmente dos tendencias de abordar los estudios comparativos diametralmente opuestas:

1. La separación entiende que arte y literatura son sistemas materialmente distintos y su análisis comparativo se basa en la metáfora, lo cual imposibilita un estudio con validez probada.
2. La aproximación se basa en la idea de que entre las artes hay factores estructurantes comunes que permiten ponerlas en relación y analizarlas, considerando entonces la metáfora como procedimiento analítico válido.

Ambas tendencias consideran estrictamente necesario la justificación de la inclinación hacia uno u otro punto de partida a la hora de emprender un estudio comparativo como el que estamos considerando. Ambas se basan en la diferencia, en una con significación de impedimento y en otra con significación de posibilidad. Nuestra herramienta, sin embargo, no se basa en la diferencia sino en la igualdad, ya que comparamos pensamiento en el Nivel Primario.

La diferencia cambia diametralmente de sentido y el nuevo alcance aparece caracterizado por los siguientes puntos:

1. Aparece como consecuencia y no como causa.
2. Aparece como justificación del análisis ya realizado, no como impedimento para realizarlo.

3. Por tanto negamos la consideración de la diferencia como principio de análisis de las relaciones.
4. No necesitamos constatar diferencias, puntos de convergencia ni límites en las artes como paso previo, obligatorio e inevitable, al estudio comparatista.

LAS TENDENCIAS



Resulta necesario inclinarse por una de las dos tendencias

PARÁMETROS DE COMPARACIÓN INTERARTÍSTICA



Parámetros de la comparación interartística

Son tres los parámetros establecidos para la comparación interartística,¹² los ejes sobre los que el investigador comparatista debe centrar su estudio.

1. La naturaleza del arte. Donde se compara “el medio de cada arte y su sistema de representación con los de las demás, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto”.¹³

No consideramos este eje como parámetro esencial. Con nuestra herramienta no comparamos sistemas de representación, comparamos sistemas de pensamiento que igualan sistemas de representación distintos físicamente: su mayor o menor similitud en el Nivel Secundario no valida o invalida lo obtenido en el nivel anterior. Por ejemplo, que la frase melódica sea comparable a la frase narrativa es una constatación física de un pensamiento abstracto, pero si no hubiera habido esta similitud no significaría que la relación obtenida en un nivel anterior fuera falsa.

2. Transferencias posibles entre las artes (temas, estructuras...)

Debemos hablar de transferencias de conceptos o ideas entre el pensamiento de los artistas, no de su plasmación física en la obra de arte, susceptibles de transferencia. La detección, por ejemplo, de la existencia de simetría en una estructura musical, o en una obra pictórica o narrativa que estemos comparando, será siempre la consecuencia de que el autor albergue el concepto “simetría” dentro de su sistema de valores estéticos y, como tal,

¹²Según la clasificación de Antonio Monegal.

¹³Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, 1998, p. 20

aparezca reflejada en su obra. La simetría asoma, por tanto, porque sus autores la tienen en consideración en sus idearios estéticos, pero no porque sea una cualidad inherente a un arte y transferible a otros.

3. Teoría artística.

Son precisamente las teorías artísticas, sus nombres, sus etiquetas (serialismo, neoplasticismo, teatro del absurdo) las que en gran medida han impedido establecer comparaciones. Comparamos pensamiento estético más allá del nombre que la crítica o el propio autor hayan querido darle.

La refutación de los tres parámetros determina las siguientes consecuencias:

1. No necesitamos partir de la premisa del reconocimiento de similitudes y límites entre las artes para poder establecer relaciones entre ellas.
2. No precisamos recurrir a la metáfora para establecer la comparación.
3. No necesitamos crear un sistema de traslación de signos. Es más, éste será una consecuencia natural que provoca de manera automática el análisis, pero no algo que establecemos nosotros a priori. De este modo despejamos el riesgo de equivocación y además evitamos toda la problemática inherente a las siguientes cuestiones:
 - los códigos lingüísticos y su equiparación
 - la equiparación entre artes espaciales y temporales
4. Consideramos prescindible partir de que la correspondencia entre las artes pase por las semejanzas entre los medios.

En suma, y ante la esperanzadora afirmación, defendida por los nuevos teóricos del comparatismo, según la cual “las fronteras se van desvaneciendo”, el método que pretendemos desarrollar propone la no necesidad

de que se desvanezcan, porque la comparación interartística que llevamos a cabo no se produce en el nivel en el que estas fronteras existen.

BIBLIOGRAFÍA

- MARKIEWICZ, Henryk (1996) “ut pictura poesis. Dzieje toposu i problemu”, publicado en *Wyniary dysela literackiego*, Cracovia, Taiwán Universitas, pp. 7-42. [Traducción española de F. Presa González: “*ut pictura poesis*: Historia del topos y del problema”, en A. Monegal (comp), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/libros, 2000, pp. 51-86].
- MONEGAL, Antonio (1998), *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos
- PANTINI, Emilia (2002), “La literatura y las demás artes”, en *Introducción a la literatura comparada (Al cuidado de Armando Gnisci)*, [título original: *Introduzione a alla letteratura comparata*. Traducción española de L. Giuliani], Barcelona: Crítica, pp. 215-240.
- VILLANUEVA, Darío (2014), “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 185-193.

recibido: diciembre de 2014
aceptado: noviembre de 2015