

ANÁLISIS DE UNA TRANSICIÓN DESDE LA LITERATURA HACIA EL MEDIO AUDIOVISUAL

Jorge Manuel Carreira Rubiños
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

El presente artículo analiza la transición de Samuel Beckett desde la literatura hacia el medio audiovisual, centrándose específicamente en su única incursión cinematográfica, *Film* (1965), y su posterior obra televisiva. Se explora cómo la "impotencia" y la "ignorancia" creativa, en contraposición a la omnipotencia joyceana, funcionan como motores para la disolución de los límites genéricos y del sujeto. A través de la comparativa con la figura de Buster Keaton y el análisis de la máxima *esse est percipi*, el texto examina las paradojas del control autorial y la representación del poder en la obra tardía de Beckett.

1. INTRODUCCIÓN: LA IMPOTENCIA COMO MOTOR CREATIVO Y EL MITO DEL AUTOR

El título escogido se tradujo, en la versión española, por "*Signifique quien pueda*", sentencia lacónica que pronuncia 'Voz' en los segundos finales de *Qué dónde (Quoi où)*. En la versión inglesa de esta frase Beckett escribe "*Make sense who may*", el sentido en esta versión difiere, implica una cierta ambigüedad. Una frase tal, por una parte, remite a una concepción del sentido como resultado de la capacidad del interlocutor para decodificar un mensaje cuyas claves controla el emisor, las cuales ya están incluidas por él en el mensaje. Por otra, el carácter activo del pronombre *who* implica una actitud productiva, no pasiva, decodificadora por parte del interlocutor. Es decir, una concepción del sentido como construcción, como algo que no existe hasta que se le constituye mediante la elaboración y la apropiación de unas propuestas verbales cuyo alcance va más allá del control del emisor. Por ello la versión española prefirió traducir por "*signifique quien pueda*" en vez de "*comprenda quien pueda*".

En la versión francesa que encabeza este texto resuenan referencias evangélicas¹, esta sentencia bien podría resumir la propuesta del propio Beckett para abordar la lectura de sus textos. El crítico, o en este caso el lector, en tanto que productor del sentido, no posee demasiado margen de maniobra, sometido a un significado cuyos límites no le está permitido traspasar y cuyo control pertenece al emisor. Esta contradicción entre una escritura explícitamente basada en la impersonalidad y, por otra, la omnipresencia de ese mismo autor recuperado como fuente y origen del sentido constituye uno de los ejes fundamentales de la obra de Beckett².

En la célebre entrevista con Israel Shenker, Samuel Beckett definía su trabajo por oposición al de Joyce. Afirmaba que mientras este último tendía a la omnisciencia y omnipotencia, él trabajaba con la impotencia y la ignorancia, algo que, en su opinión, no había sido explotado con anterioridad:

¹ «*Quien tenga oídos, que oiga*» (Mateo 13, 43)

² Al mismo tiempo, quizás ayuda a explicar el progresivo interés de Beckett por los medios audiovisuales.

With Joyce the difference is that Joyce was a superb manipulator of material [...] perhaps the greatest. He was making the words do the absolute maximum of work [...] The kind of work I do is one in which I'm not master of my material. The more Joyce knew the more he could. He's tending towards omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, with ignorance. I don't think impotence has been exploited in the past... (Shenker, 1956)

Esta afirmación, junto con su reluctancia a apoyar cualquier tipo de interpretación de su obra, se ha convertido en el patrón para constituir el canon crítico entorno a su producción. En efecto, la extrema dificultad de sus textos³ ha dado paso a una postura inversa, creando una especie de mito en torno a su figura. La consecuencia más inmediata es que en la actualidad no es tanto el propio Beckett quien unifica el campo discursivo que se conoce bajo su nombre, sino una compleja construcción homónima producida por ese mismo campo discursivo. No en vano la importancia capital que centraliza la crítica beckettiana es la continuada presencia del mito del autor como creador, fuente absoluta y origen de un sentido preciso, inscrito en la textualidad de las obras aparecidas bajo el aval de su firma.

Evidentemente, no se trata aquí de culpar al escritor irlandés de una cuestión que, en muchos casos, ha ido más allá de lo razonable y que excede el poder de cualquier escritor para controlar el destino de su discurso. Sin embargo, parte de ese mito ha sido contradictoriamente potenciado por la posición de Beckett respecto a la recepción y utilización de sus escritos. Dicho mito, en consecuencia, no es sólo producto de una creación externa surgida del proceso de lectura y de circulación cultural, si no que en gran medida forma parte del propio dispositivo textual de la obra. En ese sentido se fundamenta el progresivo acercamiento de Beckett al terreno del cine, la radio y la televisión; éste es el punto que quisiera desarrollar brevemente en las páginas que siguen.

2. LA PARADOJA DEL CONTROL: IMPOTENCIA Y OMNISCENCIA

Es de sobras conocida la postura de Beckett: su voluntaria marginación de los medios de comunicación, su legendaria reclusión, totalmente alejado de todo lo que no fuese el solitario trabajo de escritura. No obstante, si hemos de hacer caso de los numerosos libros y artículos que remiten a la autoridad de la palabra de Beckett para justificar el sentido de una frase -o un fragmento narrativo/teatral, resulta paradójico descubrir hasta qué punto el aparente abandono de cualquier tipo de autoridad interpretativa ha acabado convirtiéndose en una forma suprema de control del sentido. Beckett siempre fue amable con quien se acercaba a él a propósito de su trabajo, son afamadas la sencillez y la naturalidad con que contestaba de forma personal y a mano cuantas consultas se le hacían desde cualquier parte del mundo. Lo paradójico es que el efecto resultante haya llevado a la mistificación de una propuesta textual a partir de la figura del autor, un autor que hizo de la puesta en cuestión del sujeto el motor fundamental de su escritura.

Joyce nunca explicó nada sobre de lo que escribió, lo que no le impidió ofrecer una pauta férrea y sistemática de lectura por vías indirectas. Entre estas destaca la publicación como editor no acreditado de *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, la cual no sería un ejemplo aislado⁴ (Joyce, 1929). En el caso de Beckett, la historia resulta mucho más compleja, pero no menos evidente. Mientras Joyce buscaba introducir el misterio como anzuelo interpretativo, Beckett siempre trabajó para impedir la existencia de estas trampas: "*No symbols where not intended*", escribía al final de *Watt* (Beckett, 1953). Se esforzaba en imponer un control férreo sobre la estricta estructura formal, evitando añadiduras espurias, las cuales son propensas a promocionar la elucubración interpretativa. Sin embargo, dicho control, sobre todo en el terreno teatral, ha acabado tomando otro cariz, por cuanto conllevaba una especie de censura, la cual no por supuestamente no deseada es menos real. Por ello, aunque a diferencia de Joyce siempre afirmó no querer tener nada que ver con la "interpretación" de su obra, ello no fue óbice para que cuando un determinado montaje no se adecuase exactamente a su

³ Que produjo en un principio lo que podríamos definir como paranoia interpretativa.

⁴ Beckett haría algo semejante con *Three Dialogues with George Duthuit*, de cuyas preguntas y respuestas parece ser el responsable último.

explícita propuesta intentase, incluso por vías legales, impedir la representación⁵.

Si traigo este asunto a colación no es porque considere que un autor no tenga derecho a controlar con los medios a su alcance las posibles manipulaciones exteriores de su discurso. Esta actitud es totalmente legítima, el problema reside en los mecanismos epistemológicos que se acaban instituyendo: desplazar peligrosamente —hasta hacerlos coincidir— el problema discursivo del sentido hacia el territorio legal del *copyright*. El sentido deja de ser una construcción dialógica texto-lectura para convertirse en simple reduplicación de un significado, propiedad privada, no ya de quien emite, sino de quien firma. El autor, como función textual, cede paso al autor como dueño. Este desplazamiento tiene consecuencias directas en la praxis artística.

Los problemas teóricos que dicha propuesta plantea nos llevarían más allá de los límites que impone un texto como el presente, los cuales abrirían un espacio de discusión interesante sobre la pareja diferencia/repetición, en su acepción deleuziana. La cuestión es de enorme importancia cuando se trata del trabajo teatral, que no puede desarrollarse fuera de dicha falsa oposición. De ese modo la obra de Beckett acaba inmersa en una especie de aura extraña donde la aproximación analítica sólo puede existir como reduplicación de un preciso mecanismo. Mecanismo cuyas claves últimas, irreductibles, residirían en el carácter puro y originario de la concepción primigenia del autor, avalado por el prestigio de Beckett como escritor. Esto es mucho más evidente en su teatro que en su obra narrativa, y, por supuesto, constituye el germen de su trabajo audiovisual.

Si acudimos a los testimonios de los actores y directores que de manera oficialmente sancionada han formado, de manera fiel y constante, del entorno teatral de Beckett (como, por ejemplo, Billie Whitelaw, Patrick Magee, David Warrilow o Alan Schneider) comprobaremos que el trabajo actoral parece limitarse, en la opinión de algunos de ellos, al papel de médium para dar salida no ya a la propia voz de Beckett-autor, sino a la voz que él oía cuando escribía las frases que el actor debe simplemente decir sobre el escenario.⁶ Beckett fue siempre reacio a ser grabado, esos instantes sobre las tablas son un momento interpretativo que quedaba bajo su control y el de sus personas cercanas. El trabajo de dirección no difiere mucho de este planteamiento. Alan Schneider habló de la necesidad que sentía al poner en escena un texto del irlandés de acudir a su Roma particular y recibir las indicaciones del autor de primera mano. Frente a la figura de Beckett, Alan Schneider confiesa que se sentía "*more faith full than the Pope himself*" (Schneider, 1986). El mito del origen se introduce en una crítica que adquiere un estatuto más importante, en cuanto a garante de la pureza original, a la que remite cada vez que necesita justificar su validez.

3. DEL TEXTO A LA IMAGEN: LA VISUALIZACIÓN DEL CAOS

William Blake sostenía que la inocencia sólo puede convivir con la sabiduría, nunca con la ignorancia. La obra de Samuel Beckett es, además de una de las más subversivas del siglo XX, la que mejor ha asumido esa premisa tan presente en el arte contemporáneo. El irlandés hizo del empobrecimiento formal y de la desnudez los pilares de su obra; no obstante, para alcanzar su nivel hay que recorrer un largo trecho a través del olvido. El protagonista de *Primer amor*, el vagabundo que cuenta sus experiencias al público lector/espectador, no se diferencia de todos esos desechos que son Watt, Molloy, Malone, Pozzo o Clov; sin embargo, aún no se ha difuminado en él su origen cultural.

El vagabundo conoce el significado de la palabra amor, recuerda haber leído bajo la dirección de

⁵ Como ocurrió con el frustrado montaje de *Endgame* en una estación de metro neoyorkina.

⁶ Billie Whitelaw lo dice explícitamente al hablar de su trabajo en *Pasos*: «*When Beckett was directing Footfalls, he was not only using me to play the notes, but I almost felt he did have a paintbrush out and was painting, and, of course, what he always has in the other pocket is the rubber, because as fast as he draws a line in, he gets out that enormous india-rubber and rubs it out until it is only faintly there*», entrevista en vídeo con James Knowlson. Transcripción publicada como "*Extracts from an Unscripted Interview with Billie Whitelaw by James Knowlson*", *Journal of Beckett Studies*, 3 (septiembre, 1978).

su tutor novelas en prosa y en verso donde se hablaba del tema. Su desconcierto no nace en la ignorancia, sino del absurdo que pervive bajo toda forma de saber. Es necesario no-conocer para poder acceder al conocimiento y a la sabiduría. Es en el olvido y en la destrucción donde nace el humor, donde reside la tragedia, y también la crueldad de la inocencia, la cual es el único espacio posible para la lucidez. Afirma Malone aguardando la muerte en el lecho: "*Il est difficile de tout quitter*" (Beckett, 1951), resulta difícil desprenderse de todo aunque es necesario llevarlo a cabo. Son dos los retos que se deben de superar: la cultura consciente y la cultura inconsciente.

En otras palabras, la cultura adquirida con la pretensión de comprender la totalidad de la realidad y la que aportada por la lengua que hablamos, esa misma con la que aprendemos a mirar y pensar el mundo. Es decir, una historia y una tradición se han ido depositando de forma no intencionada, toda una panoplia de símbolos y significados que acaban por imponernos una percepción que no nos pertenece. Ver el mundo tal y como es -como caótico desorden constitutivo-, es el resultado de un arduo trabajo de destrucción sistemática. La mirada capaz de comprender lo que hay no es nunca una mirada de inocencia, un punto de partida, sino el punto de llegada, porque para que haya silencio son necesarias palabras que lo nombren. "*En el fondo de esta noche abovedada, ahí es donde estoy injertado, no comprendiendo lo que oigo, no sabiendo lo que escribo*" (Beckett, 1975), son las palabras que pronuncia la voz de *Relatos y Textos para nada*.

Parafraseando a Claes Oldenburg, se puede decir que la escritura de Beckett quiere neutralizar los significados porque los significados no pueden ser expulsados (Oldenburg, 2013). Cuando el escritor quiere trabajar desde la impotencia la tarea es más difícil que la del pintor, actúa con palabras que significan en busca de lo indecible, de lo no-dicho. *Molloy*, *Malone muere* y, sobre todo, *El innumerable* están más próximos de lo que podría ser nombrado como discurso filmico que muchas de las superproducciones del celuloide.

El interés de Beckett por el cine nace en la década los veinte. En sus años mozos de lector, en su primera estancia en París, Beckett intentó estudiar con Eisenstein en Moscú. Jan Leyda publicó la carta que el joven Beckett envió al afamado director preguntándole sobre la viabilidad de sus intenciones; Eisenstein, que acababa de iniciar su etapa americana, nunca recibió la carta (Leyda, 1985). No sería hasta la década de los años sesenta que Beckett volvería a encarar directamente al séptimo arte. El proceso que lo llevo a él fue inevitable, los guiones de televisión y cine son la consecuencia natural del ya explicado proceso de desintegración de las tipologías genéricas. Este proceso, iniciado en la segunda mitad de la década de los cincuenta, toma pie en el éxito de sus primeros estrenos teatrales: *Esperando a Godot* y *Fin de partida*. Estas, aunque rompen con el espacio naturalista de *Eleutheria*, son todavía obras relativamente tradicionales, Beckett irá licuando los límites que separan teatro y relato, lo mismo sucede con las convencionales nociones de duración y de espectáculo. Así es como se origina lo que puede ser calificado de antiteatro o anticine⁷. Ese proceso culmina con Beckett en el mundo de la realización, lo cual ya se podía identificar en *Días felices*, en *Actos sin palabras* o *Comedia o Cómo es*. Este proceso alcanza su punto culminante con el guión de *Film*, la primera incursión de Beckett en el medio y de Alan Schneider en la realización.

Respecto al caso de *Film*⁸, el interés se hizo mayor por la elección de Buster Keaton como cabeza del elenco⁹, lo que para ciertos críticos puristas era casi un sacrilegio, llegándose a hablar de que Beckett se estaría aprovechando de la fama de un clásico del cine¹⁰. Ninguna especulación tenía la menor idea de lo que intentaba representar *Film* o la escritura de Beckett. En *Three Dialogues with Georges Duthuit* afirmaba Beckett, refiriéndose a Masson:

⁷ Más allá de las grandilocuentes definiciones de "teatro del absurdo" y similares.

⁸ Que en un principio iba a titularse *El ojo*.

⁹ Beckett había pensado en Zero Mostel o Jack McGowrany antes que en Keaton, sólo en última instancia se recurrió a este debido a la imposibilidad de los dos primeros.

¹⁰ Otros tantos, afectados de la misma ceguera, pensaron que *Film* era una biografía del propio Keaton.

His intelligent observations about space are animated by the same possessive spirit discernible in Leonardo's notes; the latter, in speaking of *disfazione*, knows perfectly well that he will not lose a single fragment. So, forgive me if, just as when we spoke of the very different Tal Coat, I return to evoking my dream of an art without resentment toward its invincible poverty, an art too proud to enact the farce of giving and receiving. (Beckett, 1965)

Cabe mencionar algo curioso que no suele ser destacarse en los estudios sobre el irlandés, el origen visual de sus reflexiones sobre literatura. El intentar comunicarse mediante el silencio no es algo único de Beckett, lo que sí lo es su propuesta sobre la naturaleza del silencio, no es debido a la anulación o la muerte, sino a la naturaleza del mutismo verbal. Cuando afirma, citando a Demócrito de Abdera, que nada es más real que mostrar el caos, no meramente decirlo. En la medida en que decir no muestra sino oculta, el caos no puede decirse, sólo visualizarse. El silencio en Beckett no tiende a la nada, tiende a la representación. He aquí la razón por la que un escritor que siempre afirmó no tener nada que decir haya creado unas cincuenta obras sin repetirse ni contradecirse. Robbe-Grillet lo anunció en la década de los cincuenta: no es casual que su obra narrativa se fuese acercando al teatro, acabando por ser este quien aclarase y le diera sentido a la primera.

La obra teatral de Beckett se fue aproximando a la progresiva eliminación de todo lo que implicase una cierta relación verbal con la realidad exterior. Esto puede producirse bien, mediante la pura acción muda como en *Acto sin palabras*, o convirtiendo las palabras en murmullo, sin significado, debido a la imposibilidad de referir lo escuchado a un mundo con sentido, es decir, presencia, pero sin palabras significativas. A su vez, elimina la presencia, así el mundo verbal deja de tener sentido al borrarse la materialidad referencial. Este es el caso del magnetófono de *La última cinta de Krapp*, en *Letra y música* las palabras coexisten en igualdad con los sonidos, como en *Pavesas* y en *Todos los que caen*. En *Cascando* se vuelve a repetir el procedimiento de emplear un magnetófono dentro de un espacio puramente auditivo, de esta manera, en vez de tener sonido en el interior de un teatro, se tiene sonido dentro del sonido.

4. FILM Y LA DISOLUCIÓN DEL SUJETO

En *Film* se emplean los dos mecanismos que acabamos de citar, podría llegar a decirse que estaríamos ante la tercera parte de *Acto sin palabras* III. Salvo un '¡Ssssh!', la totalidad de *Film* es muda, se elimina el referente real porque se censura la presencia de modo simbólico. Esta erradicación es una especificidad del icono fílmico: el referente es el propio icono, signo sin más realidad que el hecho mismo de ser signo¹¹. En *Film*, a la hora de hacer funcionar de forma significativa el relato es el hecho mismo de tratarse de un film. *Film* no resulta un título pretencioso, sino otra capa más de su entramado discursivo. Así se expresaba El Innombrable:

No poder abrir la boca sin proclamarlos, a título de congénere, he aquí a lo que creen haberme reducido. Menuda astucia haberme adaptado a un lenguaje del que imaginan que nunca podré servirme sin reconocerme de su tribu. Voy a arreglarles yo su algarabía, de la que nunca entendí nada, no más que de las historias que él acarrea, como perros muertos. (Beckett, 1975)

También *Film* es una meditación sobre el nuevo lenguaje, se incorpora a este sin reconocerse como tal. La voz sin rostro y sin identidad de El Innombrable, en base a desdoblamiento, ni tan siquiera topa en *Film* un pronombre personal con el que velarse. ¿Quién habla en una cinta? El doble punto de vista adoptado por Beckett muestra la problemática en toda su dimensión: O y E, donde el segundo es el desdoblamiento del primero. No obstante, los puntos de vista de esta pareja remiten al objetivo de la cámara -como narrador y no como protagonista- y al espectador que ve la cinta. Este entramado es la base sobre la que se cimienta el cine como discurso. No obstante, antes que entramado cinematográfico, en nuestro caso, es meditación sobre la alternativa planteada por la escritura de Beckett. El silencio de lo

¹¹ Tal y como afirmaba Godard: en cine, la imagen de la realidad no es más que la realidad de esa imagen.

representado es forma de un decirse sin trampas y sin dominación por parte del lenguaje verbal. Por lo tanto, *Film* es la culminación de la obra de Samuel Beckett, el punto y final a lo que tan desesperadamente había estado buscando desde la década de los cuarenta. Nos encontramos ante el compendio de su escritura, sin la cual esta resulta, posiblemente, incomprensible.

Después de *El Innombrable* y, sobre todo en *Film*, ya no puede uno preguntar por quién habla cuando se pronuncia 'yo', por quién mira o por quién ve en la cinta. El sujeto como centro, su problemática, queda erradicado al caer el reino del lenguaje predicativo. A partir de ahora ve sólo una serie de hechos y de propiedades desfilando delante de él, un desfile en busca de un ojo, de ese yo que los asuma como propios. A la vez que se intenta evitar ser ese ojo, ese 'yo', también lucha por no ser el atributo que otro ojo, bien sea E, el perro, el gato, el doble del espejo o el pez.

"¿Cómo puede haber una persona, si quien habla no está seguro de que es él quien habla, si sabe que está formado por palabras, por palabras que hablan de él?" (Bernal, 1971). Esta sentencia sobre *El Innombrable*, si sustituimos hablar por ver y palabra por imagen bien se puede aplicar a *Film*. La condición de imprecabilidad del sujeto implica la pérdida de trascendencia de los objetos, no son atributo de nadie y predicán a nadie. Simplemente se limitan a estar, cuando en un momento era tan importantes como el 'yo', al que, por referencia, antes existían como predicados. Si en el cine de Keaton estos objetos adquieren un primer plano -el cual no poseen en Beckett- es debido a que existe la voluntad de dominarlos, aunque hagan porque esto no suceda. En Beckett esta rebelión es inútil, bien lo sabe el protagonista de *Acto sin palabras*, el cual comienza plantando cara y termina por encontrarse indiferente mientras se mira las manos indolentes. La inutilidad de la rebeldía es la frontera que distancia el discurso de Beckett del de Keaton. El de este último es más elemental, Keaton nunca se plantea acerca de su posible fracaso. Keaton en sus guiones no se da por derrotado hasta que termina por conseguir lo que quiere.

Los paralelismos entre Keaton y Beckett continúan, muchos de sus temas son también comunes, profundicemos. Primero, el tema del hombre arrojado, desde/hacia algún lugar, con violencia. En Keaton es frecuente, y en la mayoría de los casos se refiere a un mismo tema, el de la casa y el deseo indefectiblemente de regresar a ella. Esto implica un segundo tema, el retorno a la casa como representación simbólica de la matriz. Ambos temas aparecen en Beckett de un modo u otro. *Acto sin palabras* trata precisamente el primero, es el que abre y da pie a la acción. En *Acto sin palabras II* es el segundo tema el esqueleto argumental, la salida y el regreso a sus sacos de los dos protagonistas, salida y regreso que simbolizan la tranquilidad matricial. Al modo de una obsesión, este tópico se reproduce a lo largo de toda la producción de Beckett. Este mismo ha afirmado tener recuerdos prenatales dolorosos e insoportables¹². En *Echo's bones* también aparecía el retorno matricial como nostalgia del paraíso perdido, Vladimir y Estragon hablan de dar a luz a horcajadas sobre una tumba -donde la tumba cumple un papel simbólico-, Molloy existe en virtud del recorrido que debe llevarle hasta su madre. En *Film*, en las notas añadidas, Beckett indica que la habitación del final podría ser la de la madre, una que no ha sido visitada en años, y ahora debe ocuparse de sus animales hasta que ella deje el hospital.

Otro tema común a ambos artistas es la inexistencia efectiva de clases sociales, la ausencia de trabajo y dinero. Shannon busca trabajo en *The Cameraman* para estar junto a la mujer que ama, no porque lo necesite. Rollo en *The Navigator* es millonario, pero esta condición no tiene implicación alguna para la trama. En *Seven Chances*, Jimmy persigue conseguir una herencia sólo porque es el sostén argumental de la cinta, no hay mayor pretensión. En *The General*, lo que provoca el rechazo de la chica no es la diferencia de clases, esta nunca es una barrera, sí lo es el hecho de no alistarse en el ejército y ser un cobarde.

Los personajes de Beckett no suelen trabajar, a excepción de Murphy, Watt y de forma muy remota Molloy, cuyo trabajo desempeña un rol tangencial y accesorio. Cuando el protagonista de *Primer*

¹² En Keaton también se da esa reiteración. El origen de esa fijación es gracias a una declaración que hizo su madre: cuando tenía tres años, Buster Keaton fue arrastrado de su cuarto por un ciclón a través de la ventana del primer piso, al rato aparecería sano y salvo, sentado en la acera a varias calles de distancia.

amor descubre que viven gracias a la condición de prostituta de su amante, más bien parece descubrir el hecho de que vivir implique trabajar para, de inmediato, olvidar dicho dilema. Nada diferencia al vagabundo Molloy de su perseguidor Moran, aunque su estatus social sea muy dispar. El dinero tampoco cumple un papel central en la obra de Beckett.

Otro tema común entre Keaton y *Film* es la constancia estoica que el personaje muestra al perseguir lo que desea, sin ceder ante los obstáculos: E persigue a O, Jimmy cobrar la herencia, Rollo a su amada... Por primera vez en Beckett, la persecución de E a O acaba favorablemente para el perseguidor, no deja de ser una paradójica esta coincidencia. Los datos de *Film* remitan al mundo de Keaton, no es raro desde luego: lo que O mira en la pared y cuya foto rompe en mil trozos, recuerda a la fotografía del capitán en *The Navigator* que rompe la intimidad de Rollo y su amada. La fecha en que Beckett sitúa la acción de su obra, 1929, es a un tiempo el fin de Keaton como cineasta, el inicio del cine sonoro insta una nueva narrativa. En cualquier caso, todos estos son datos que tienen sentido sobre la base de una coincidencia.

El guión arranca con la célebre sentencia de Berkeley: *esse est percipi*¹³, este lema bien puede ser aplicado en líneas generales al cine. Sin embargo, Beckett la emplea de un modo particular, anulándole cualquier valor de verdad, considerándolo únicamente como un dispositivo meramente dramático y estructural. En Berkeley, obviamente, hay un fuerte relato metafísico: si la presencia de todo ser es sólo predicada por su percepción, Dios es el último perceptor, su omnisciencia posibilita la existencia de la realidad (Berkeley, 1988). En *Film* Dios es sustituido por un ingenio mecánico de menor transcendencia, el objetivo de la cámara. En una narrativa clásica la norma establece que el punto de vista del objetivo debe corresponderse con uno de los personajes de la diégesis¹⁴. De esta manera el lugar ausente, ubicación desde la cual la cámara observa, se completa cuando el punto de vista es ficcionalizado tal que mirada de alguien. Sin embargo, en *Film* no sucede esto, ninguna información dato permite identificar al lugar ausente. La pregunta, ¿quién es E?, sólo se resuelve en la secuencia final, en esta se desvela su condición de autopercepción, en el instante cuando E traspasa el ángulo de inmunidad de los 45° y comparece el contraplano.

Film es una película muda, intencionadamente muda, sólo un 'Sssh' rompe el mutismo, el que impone silencio a los personajes con los que O y E se topan en la calle. Patrones que sirven para especificar el punto ausente son, fundamentalmente: la voz para definir a la persona del actor, la norma de mantener un ángulo no superior a 45° y su correlato estructural -el contraplano-. De esta manera, la acción del discurso se articula en torno a un icono sólido, no fragmentable, capaz de erigirse a través del montaje dual sonoro y visual. *Film* remite a un modelo donde dichos patrones no existen, se puede decir que la secuencia final niega la posibilidad de pervivencia del relato. Dicha negación, así como el consiguiente rechazo a la alternativa del modelo narrativo sonoro, expliquen porqué *Film* fue la primera y última aventura de Beckett en el séptimo arte. Nadie mejor que Keaton, un actor irreductible al nuevo modelo narrativo sonoro, para alegorizar este callejón sin salida. En consecuencia, todas las creaciones posteriores en el campo audiovisual de Beckett están fundamentadas en el sonido antes que en el movimiento - y, por lo tanto, en la acción-, han encajado mejor en el modelo televisivo que el filmico.

5. LA HERENCIA AUDIOVISUAL: TELEVISIÓN Y PODER

El trayecto televisivo comenzó en 1965 con *Eh, Joe* y finalizó en 1986 con el último montaje televisivo realizado por Beckett durante la adaptación de su obra teatral *Qué dónde*. El trabajo del irlandés de esta etapa se fundamenta en una puesta en cuestión del medio sobre el que trabaja. En *Eh, Joe* permanecen elementos de *Film*, el punto de vista ausente está exquisitamente ficcionado en la diégesis, en esta ocasión toma la forma de una voz femenina, la cual nunca alcanzamos a ver en campo -su existencia fuera de la mente del protagonista no se aclara en ningún momento-. El plano único juega un

¹³ Ser es ser percibido.

¹⁴ O subjetivizando explícitamente o permitiendo la presencia del cuerpo en el campo visión.

rol obsesivo¹⁵, destrozando el principio de la fragmentación televisiva y neutralizando el verosímil televisivo. *Eh, Joe* se asemeja a *Film* solo en apariencia, no deja de ser excesivamente superficial, un mero apéndice de *Film*. No obstante, su importancia radica en que con ella da comienzo en el trabajo audiovisual de Beckett una sustitución del montaje en sucesión temporal por uno espacial, en el interior del plano. Ejemplo de esta progresión son las transparencias que flanquean al protagonista de *Nacht und Träume* o los rostros que surgen y se funden *Qué dónde*. Este planteamiento del irlandés no es una moda aislada, este es acompañado por el proceso de descorporeización que caracterizó al medio televisión de la época. Ejemplo de ello es la versión televisiva realizada por Bill Morton en 1977 de la obra teatral *No yo*. Las condiciones técnicas estaban condicionadas por el reducido espacio de la pantalla del televisor, lo que obligó a invertir el efecto escénico: la difusa visibilidad de Boca en el vacío escenario torna en primer plano (la voz inaudible pasa a un segundo término frente la presencia de la boca como lugar físico del habla) y la figura del Auditor desaparece físicamente para transformarse en la cámara. Esta, al congelar el momento vivo, actúa como intermediaria entre el espectador y la imagen proyectada -la reinstauración del discurso que se quiere negar resulta ser inherente al medio televisivo-, produciendo un desplazamiento del sentido de la puesta en escena respecto a la obra teatral original. Este hecho explica que en las siguientes realizaciones Beckett haya buscado neutralizar el efecto inherente incorporando la invisibilidad, priorizando el sonido o minimizando el rol del objeto al de mero icono sin identidad¹⁶. Esto constituye lo que se había denominado como antitelevisión. En los montajes de Beckett, uno de los patrones básicos es el estrés sobre los límites de lo verosímil televisivo. La fragmentación ahora no busca rearticular las piezas alrededor de una totalidad referencial, quiere mostrar la incoherencia de un mundo donde la idea de totalización ya no tiene sentido.

Todo este complejo proceso de escritura se desarrolla alrededor de la impotencia, lo cual lo sitúa en un entramado de relaciones donde el elemento central es la cuestión del poder -la impotencia como condición sólo existe dentro de este entramado-. El poder no es visto como el contrario de la ausencia de poder, si no parte de un complejo a semejanza del modelo binario amo/esclavo. O mejor aún, se identifica con el poder inmanente que define Foucault, un poder que está en todas partes porque proviene y reside en todas partes, y no porque lo controle todo (Foucault, 1976). La obra de Beckett está intrincada de lleno en este tema, sobre todo a partir de *Watt* (Connor, 1989). En una primera fase, las relaciones de poder sólo sólo a los personajes y a su más inmediato entorno; es el caso de la trilogía en novela, de *Esperando a Godot* o de *Fin de partida*. La siguiente etapa arranca con *Días felices* en el ámbito teatral y con *Film* en el audiovisual, esta se caracteriza por llevar la problemática fuera de la página o la pantalla para situarla en el mundo social. En este, las obras circulan y son consumidas, introduciendo en el mismo tablero de juego a personajes, temas, lectores, espectadores y crítica.

En *Comedia*, los tres protagonistas están introducidos en urnas; a la par, son forzados a repetir, una y otra vez, la historia de su vida mediante una luz exterior que los apunta. Cada vez que las voces quieren romper con el repetitivo relato y centrarse en su subordinación a la luz -origen de su tortura-, la consciencia queda interrumpida momentáneamente al ser forzados mediante la repetición a volver al relato original. La luz, así, está tan presa como los propios personajes a los que interroga. La luz está forzada a regresar al punto de partida, sin poder alcanzar una reflexión sobre su estado de continua repetición, no habiendo aprendido nada sobre lo ocurrido. La posición del público es fundamental ya que es el único elemento que comprende lo que está pasando y lo que no está pasando en su totalidad. La luz, acusadora en primera instancia, pasa a ser la interrogada, por parte del público, desde la primera repetición global del texto. Por lo tanto, podemos deducir que el poder a través de todas las piezas del proceso. Esta circulante movilidad es más explícita en el teatro que en la novela, ya que se juega con elementos variables como la actuación actoral o la puesta en escena.

6. CONCLUSIONES

Las vías hermenéuticas que se abren ante este panorama son múltiples, lo que lleva a Beckett a

¹⁵ Sólo se modifica la distancia del objetivo respecto a Joe.

¹⁶ El objeto es mecánicamente desplazado sobre el espacio cuadrado al ritmo obsesivo de la percusión.

restringir más el acceso a la interpretación con una negación sistemática del juego interpretativo. El irlandés hace de cada lectura, y de cada representación, un doble tautológico del original. Gilles Deleuze habla de dos tipos de repetición (Deleuze, 1968): una 'desnuda' o repetición como copia exacta, en otras palabras, repetición con mantenimiento de la presencia, y otra 'vestida' o repetición con diferencias, es decir, reproducción que disuelve la presencia. Según lo dicho, las obras de Beckett tienden a encuadrarse en la primera categoría. El respeto al texto es sagrado, lo mismo sucede con las acotaciones, las cuales están redactadas con una precisión milimétrica; más que propuestas, son la misma interpretación ya establecida de antemano. No deja de ser paradójico que la obra de Beckett se considere la cúspide de la impersonalidad. Es en esa necesidad por fijar perpetuamente la dirección de la obra y el sentido de los textos, donde reside el interés de Beckett por los medios audiovisuales (Class, 1976). Los medios audiovisuales permiten al autor fijar su visión del texto como representación, otra lectura posterior de las obras de Beckett remite más a un texto original, cuyo guión, es obviamente redactado posteriormente -el caso de *Quad*-.

No es casual que el trabajo de Beckett como director escénico ha dado luz a unos cuadernos de dirección que, en lugar de ser una serie de anotaciones de montaje, son directamente un metatexto que minimiza la distancia entre el texto dramático y su representación (Asmus, 1975). Su trabajo como traductor de sus propios textos debe de seguir esta vereda¹⁷. Así, cada elección hecha a la hora de traducir no es una elección más sino la elección justa, la validez de la opción beckettiana para el canon crítico se debe al hecho de que es el propio autor quien firma. El argumento de autoridad sustituye a la dinámica dialéctica apropiación-reescritura en que consiste toda lectura, implicando la sacralización de una propuesta que no tiene nada de sagrada. Las versiones tornan en metatextos clausuradores de toda posible deriva del sentido original. Es paradójico cuando todos los textos de Beckett están llenos de derivas; es más, la inagotable riqueza de estos radica en esa misma deriva. El carácter preciso de los textos del irlandés, de los cuales los trabajos de radio y televisión son un ejemplo extremo, es la consecuencia formal de la voluntad de concreción y de explicitación que acaba tornando en marca de control del sentido.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asmus, W.D. (1975). *Beckett directs Godot*. Theatre Quarterly.
- Beckett, S. (1951). *Malone meurt*. Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (1965). *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. John Calder.
- Beckett, S. (1975). *Relatos y Textos para nada*. Alianza Editorial.
- Beckett, S. (1953). *Watt*. Olympia Press.
- Bernal, O. (1971). *Lenguaje y Ficción (Ensayo sobre Roland Barthes)*. Tusquets Editores.
- Berkeley, G. (1988). *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Penguin Classics.
- Clas Z. (1976). *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*. Acta Academiae Aboensis, vol. 51.
- Connor, S. (1989). *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text*. Basil Blackwell.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. PUF.
- Joyce, J. (et al.). (1929). *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Shakespeare and Company.
- Leyda, J. (1985). *Eisenstein 2: A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary*. Seagull Books.
- Oldenburg, C. (2013). *Claes Oldenburg: Writing on the Side 1956-1969*. The Museum of Modern Art (MoMA).
- Schneider, A. (1986). "Any Way You Like Alan: Working with Beckett" in Stanley E. Gontarski (ed.), *On Beckett: Essays and Criticism*. Grove Press.
- Shenker, I. "Moody Man of Letters". The New York Times, 6 de mayo de 1956, sec. 2, p. 3.
- Whitelaw, B. "Extracts from an Unscripted Interview with Billie Whitelaw by James Knowison", *Journal of Beckett Studies*, 3 (septiembre, 1978).

¹⁷ Aunque la cuestión se sitúe en otro terreno y plantea cuestiones de otra índole.