



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LIVING STILL

NOTA DE SAMUEL BECKETT EN TELEVISIÓN

## TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
MODERNAS INGLESAS

PRESENTA:  
ORLY GONZÁLEZ KAHN



ASESOR:  
DR. ALFREDO MICHEL MODENESSI

MÉXICO, D. F.  
2007





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Living Still**

*Yo soy ella* (2006) de Naomi González Kahn.

Lápiz en papel; 8.3 x 10.8 cm.



**Living Still.**

***Not I* de Samuel Beckett en televisión**

Orly González Kahn

Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi

## Índice

Índice de imágenes .....	9
Agradecimientos .....	11
I. Introducción.....	13
II. El texto dramático de <i>Not I</i> .....	21
III. La versión televisiva de <i>Not I</i> .....	31
A. Rasgos visuales.....	32
B. Rasgos sonoros .....	36
C. Rasgos temporales .....	37
D. ....	38
IV. El proceso creativo de <i>Not I</i> .....	41
V. Conclusión.....	49
A. ....	49
B. ....	53
Fuentes consultadas .....	61
Apéndice A.....	67
Apéndice B .....	69
Apéndice C .....	71

## Índice de imágenes

Figura 1. Fotografía de John Haynes (1976).....	20
Figura 2. Fotograma de <i>Not I</i> (1977).....	29
Figura 3. <i>La decapitación de San Juan Bautista</i> (1608) de Caravaggio.....	45
Figura 4. <i>Skrik</i> (1893) de Edvard Munch. ....	46
Figura 5. <i>Head VI</i> (1949) de Francis Bacon.....	47

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente a la Facultad de Filosofía y Letras.

De manera especial, a Alfredo Michel Modenessi por su seminario sobre teatro norteamericano y crítica de la representación así como a Gabriela García Hubard por el que ella impartió sobre Samuel Beckett, donde también examinamos una serie de adaptaciones fílmicas. De igual forma, disfruté mucho un par de cursos sobre pintura mexicana que me acercaron al análisis pictórico de manera más formal.

De nuevo, menciono a mi asesor para darle las gracias por revisar este texto con el cuidado con el que lo hizo. Asimismo, a otras personas que lo leyeron y comentaron en sus diferentes etapas: Irene Artigas, Emma Julieta Barreiro, Mario Murgia y Ricardo Jara.

Por último, agradezco a Naomi González Kahn por sus ilustraciones.

## I. Introducción

Samuel Beckett (1906 - 1989) prestaba una atención extraordinaria a la composición visual al desempeñarse como dramaturgo y como director. No son pocos los que han hecho hincapié en que disponía de sus intérpretes de manera autoritaria, como si fueran materias totalmente controlables. Igual que un coreógrafo diligente, demandándoles con frecuencia grandes esfuerzos físicos, les especificaba con gran meticulosidad las posturas que debían de adoptar y los movimientos que debían de ejecutar y, limitándolos gestualmente, evitaba que incorporaran su propia lectura emotiva de los papeles asignados. Su creación de mímicas y de otras piezas silenciosas que dependen de una expresión corporal puntual es un índice de esta vigilancia.

Paralelamente, Beckett concedía un valor fundamental a la distribución de los demás elementos escenográficos – siempre mínimos, por cierto – incluyendo la iluminación. Semejantes cuidados, es obvio, implicaban que siempre evitó que otros directores se desviaran de sus minuciosas propuestas escénicas. Basándonos en todo ello, podemos denominarlo no meramente un escritor extremadamente atento al catálogo de disciplinas que constituyen el espectáculo teatral junto con la actuación, sino, propiamente, artista escénico.<sup>1</sup> Por derivación, entonces, queda justificado el establecimiento de vínculos entre su labor artística y otras disciplinas de tipo espacial.

El principal de estos vínculos ha sido la identificación de estímulos recíprocos entre las artes visuales y sus creaciones para el escenario. Esta tendencia ha adquirido más atención recientemente; David Pattie lo atribuye a la aparición de la biografía escrita por

---

<sup>1</sup> De hecho, Enoch Brater, como otros, ha definido al diseño visual como el producto principal del artista: “In Beckett’s theater, [...] we are drawn to such considerations of plot only secondarily. It is the visual impact, not the priorities of theme and variation, which commands our attention” (*Beyond Minimalism*, 23).

James Knowlson en 1996, que destacó la relación del escritor con otras expresiones artísticas además de la literatura (197). Este ejercicio comparativo halla cimiento, además, en la significativa interacción personal del autor con la plástica, materializada tanto en su producción crítica y de otros comentarios informales, como en otros textos creativos. Beckett incorporó a sus primeras composiciones bastantes alusiones pictóricas y, más tarde en su carrera, creó textos para acompañar la obra de algunos artistas de este tipo con quienes entabló amistad.<sup>2</sup>

Las observaciones en torno a su relación con el arte pictórico, sin embargo, no se han limitado a la búsqueda de influencias visuales. La academia ha llegado, incluso, a postular una equivalencia exacta entre su actividad escénica y la labor de un pintor. Un artículo de 1999, por ejemplo, retomó la indicación que Martin Esslin hizo en 1987:

Actors who have been directed by Beckett tend to describe his constant insistence on the correct visual image. In evoking the exact angle at which the head is to be lowered, a hand raised, Beckett, in Billie Whitelaw's words uses the actor's body to create a painting. His directing is a form of painting. (Citado por Prinz 153)

El investigador probablemente se refería a las siguientes declaraciones que la actriz favorita de Beckett, Billie Whitelaw, hizo sobre su actuación en una obra escrita expresamente para ella:

[...] I felt like a moving, musical Edvard Munch painting [...] and in fact when Beckett was directing *Footfalls* [in 1976], he was not only using me to play the notes, but I also felt that he did have the 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 all out until it is only faintly there. ("Practical aspects of theatre")

---

<sup>2</sup> Dougald McMillan y James Knowlson comentan con detalle su proximidad con la pintura en "Samuel Beckett and Visual Arts: The Embarrassment of Allegory" (1986) e *Images of Beckett* (2003), respectivamente.

Principalmente, esta tesina estará dedicada a indagar el trasfondo de comentarios como los últimos, que describen a Beckett como si fuera un pintor. Más allá de su rigor como escritor y como director, descrito arriba brevemente, trataré de sugerir que el origen de la comparación está en el efecto que tienen sus obras. Con la intención de demostrarlo, en un principio, argumentaré que uno de sus textos dramáticos logra crear la sensación de presentar una situación invariable: *Not I*, escrito en 1972.

Una vez que termine de discutir el texto dramático de *Not I*, consagraré el capítulo principal de este trabajo a identificar los rasgos de una producción del mismo que hacen posible mantener dicha sensación de marasmo. Propiciando, así, la analogía entre la imagen visual fija y el trabajo del autor que algunos críticos, como los ya mencionados, han hecho en el pasado. Me refiero a la adaptación de *Not I* para televisión dirigida por el propio Beckett en colaboración con Anthony Page<sup>3</sup> y producida por la British Broadcasting Corporation (BBC), junto con Reiner-Moritz, como parte de la emisión titulada *Shades* transmitida el 17 de abril de 1977.<sup>4</sup> Billie Whitelaw, citada hace un momento, la protagonizó. Al hablar de esta versión de *Not I* tendré en mente su resistencia ante la predisposición narrativa del medio televisivo.

---

<sup>3</sup> Anthony Page estaba a cargo de la dirección de la segunda producción de *Not I*, puesta en escena en enero de 1973 en el Royal Court Theatre de Londres. La idea era que Beckett lo asistiera. No obstante, James Knowlson mantiene:

It was not easy for Anthony Page working on the new play with Beckett in such close attendance nor for Beckett to work through Page. [...] After consultations with Oscar Lewenstein, it was finally decided that it would be best if Page, although still remaining nominally as the director, were to leave the way more or less clear for Beckett to direct *Not I* [...]. (*Damned to Fame* 598)

La filmación de la BBC está basada en ese montaje e incluso lleva en sus créditos la leyenda “A Royal Court Production”. Al igual que en el teatro, Billie Whitelaw la protagonizó. Por si fuera poco, el dramaturgo tenía que dar su aprobación final para que la grabación fuera transmitida (*Damned to Fame* 620). Por todo ello, podemos calificar su influencia superior a la de Page, quien conserva el título de director.

<sup>4</sup> La BBC registró la adaptación de *Not I* el 13 de febrero de 1975, con la intención de ponerla al aire para el aniversario número setenta del escritor en abril del siguiente año. Sin embargo, Beckett decidió escribir dos obras más para incluir en el programa: *Ghost Trio* (1975) y *...but the clouds...* (1976) (*Damned to Fame* 620; 634).

Finalmente, antes de concluir, para respaldar la visión que habré presentado sobre *Not I*, recordaré las declaraciones del autor sobre su génesis. De forma muy breve, en parte con la intención de indicar líneas de investigación futuras, también repasaré algunos comentarios críticos que la han relacionado con corrientes pictóricas específicas.

Antes de adentrarme propiamente en la discusión, me gustaría aprovechar esta introducción para hacer notar que una de mis intenciones principales de comentar las características de esta obra dramática consiste en demostrar la fluidez de Beckett como artista. El lector de este ensayo podrá distinguir lo que podemos describir como la voluntad del irlandés por ubicar su trabajo entre fronteras genéricas. El texto de *Not I* propone una puesta en escena mínima, que nos anima a reconsiderar nuestros pensamientos conservadores sobre el arte teatral. Su realización televisiva, en lo que a sí corresponde, parece ser el acto dramático más reducido que puede existir. Parece, como mostraré, una imagen que ha cobrado vida. De este modo, transgrede límites como los que el dramaturgo y teórico alemán Gotthold Ephraim Lessing había implantado en el siglo dieciocho, que pretendían delimitar lo que a cada medio artístico le concernía presentar de acuerdo con su predisposición.<sup>5</sup>

Inconforme con lo que esperamos de un acto de su tipo, la realización desmantela las distinciones tradicionalistas entre los diferentes modos de expresión existentes y la jerarquía de prestigio con la que aún los llegamos a considerar. Además, como veremos adelante en el capítulo dedicado a ella, involucra a la audiencia en el argumento de una manera poco usual, convirtiéndola en parte del producto artístico. Ocupando el papel de oyente realizado por un segundo personaje en el texto dramático, la audiencia valida la

---

<sup>5</sup> Otros han advertido la inconformidad de Beckett ante las dos categorías de Lessing: *Nacheinander*, las artes secuenciales que corresponden a la esfera temporal y *Nebeneinander*, las artes de yuxtaposición que corresponden a la esfera espacial. Ver, por ejemplo, a Daniel Albright en *Beckett and Aesthetics* (2003) p. 6.

existencia negada por la protagonista de *Not I*. La producción lleva a cabo estos desafíos desde la televisión, un medio conocido por la relación condescendiente que muchas veces mantiene con su público. Es decir, por su presentación de programas con un formato y un contenido típico. *Not I*, por lo tanto, restituye la vitalidad y el potencial de una forma de comunicación que, constreñida a múltiples demandas por su necesidad de proveerse de un fuerte sustento monetario y difícil de aprovechar por la gran mayoría de nosotros, casi siempre está sujeta a prejuicios desacreditadores.

Por otro lado, antes de continuar, también es útil aprovechar esta introducción para reconocer que la visión amplia del quehacer del artista que propone la adaptación de *Not I* armoniza con el contexto de innovación moderna y de pluralidad posmoderna en el que Beckett se desenvolvió. Se le ha situado en ambos periodos ya que su obra está plagada de preocupaciones que asociamos con ellos.<sup>6</sup> Es oportuno declarar, sin embargo, que la ruptura del escritor con la dramaturgia tradicional es diferente a bastantes frutos audiovisuales de las vanguardias y a otras invenciones experimentales posteriores del mismo tipo en razón de que preserva una consistencia argumental. Quiero decir que, a diferencia de muchas creaciones del siglo veinte que también dejan a sus receptores una impresión parecida a la que deja la plástica, los proyectos del autor no amalgaman materiales diversos a modo de *collage*, sino que cuentan con un contenido invariable y mantienen una continuidad tradicional durante todo su transcurso.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ver, por ejemplo, "Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre" (1990) de H. Porter Abbott.

<sup>7</sup> Ya que estamos hablando de ello, vale la pena comentar que el material que Beckett eligió para sus composiciones se enfrenta agresivamente a muchas de las materias en los que nuestras sociedades encuentran sosiego. Basta tener presente la codependencia ritualizada de sus parejas, el dolor y el decaimiento que sufren muchos de sus protagonistas y la crueldad a la que son conducidos por una apatía patológica y una extrañeza ante todo, incluyéndolos a ellos mismos.

El sadismo sin consideraciones morales de la mayoría de los protagonistas del autor, se puede pensar, es un divertimento que Beckett tenía con su capacidad de conmocionar. Después de hacerlo, nos convierte en cómplices de su juego, ya que se empeña en que adquiramos una visión solipsista en lo que concierne a sus

Reconocemos a Beckett, que creó una dramaturgia cercana a las artes plásticas, como un creador en un sentido global. La actriz de la versión de televisión que estudiaremos es una de quienes han abogado por tal concepción del artista. Jonathan Kalb transcribió lo que ella le dijo en 1986:

I think he's a writer, a painter, a musician, and his works seem to me all these things rolled into one. I remember once he said to me in my home, "I don't know whether the theater is the right place for me anymore." He was getting further and further away from writing conventional plays. And I know what he meant. I thought, well perhaps he should be in an art gallery or something. [For *Footfalls*] perhaps I should be pacing up and down in the Tate Gallery [instead of on the stage], I don't know, because the way the thing looks and the way he paints with light is just as important as what comes out of my mouth. (235)

Ese mismo año, el investigador Dougald McMillan igualmente sintetizó con las siguientes líneas:

Beckett has implicitly defined his own position. He does not see himself in the narrow confines of a purely literary or theatrical tradition; rather he views himself in terms applicable to all artistic fields in [the twentieth] century. (31)

Este instinto multidisciplinario no solamente está patente a partir de sus experimentos con el cine y con la televisión en los años sesenta, sino desde muchos años antes, en su movilidad entre la prosa, el teatro y la elaboración radiofónica. Podemos constatar la afinidad que sus textos mantienen con otras formas artísticas, además, por el entusiasmo con el que han surgido piezas inspiradas en ellos en otros ámbitos estéticos,<sup>8</sup> así como por

---

obras. En otras palabras, después de enfrentarnos a la agresividad de su mundo, nos obliga a recordar que es sólo una ficción, que su existencia depende de nuestra voluntad.

<sup>8</sup> Los variados ejercicios de Bruce Nauman (1941 - ) – videos, esculturas y ambientes – y las obras musicales de Marcel Mihalovici (1898 – 1985) y de Morton Feldman (1926 - 1987) son algunas de las innumerables pruebas que hay en esos campos. Los últimos, de hecho, colaboraron con Beckett. Mihalovici escribió la música de *Cascando* (1962) y se inspiró en las creaciones de Beckett para componer una sinfonía y la pequeña ópera *Krapp, ou, la dernière bande* (1961); Feldman, por su parte, le pidió a Beckett que elaborara el libreto de su ópera *Neither* (1977) y Beckett, a la vez, lo recomendó como compositor para la versión

los esfuerzos anteriores que algunos investigadores han hecho para reubicarlos en rubros distintos a los que originalmente pertenecen.<sup>9</sup>

---

norteamericana de su obra radiofónica *Words and Music*, un proyecto realizado en 1985. Las creaciones del escritor, debe decirse, también han suscitado coreografías, como *May B* (1981) de Maguy Marin (1951 - ).

<sup>9</sup> En 1987, por ejemplo, Enoch Brater, que se enfocó en el aspecto musical de los textos de Beckett, catalogó su dramaturgia como un tipo de poesía. El gesto marcha en la misma dirección que este trabajo, en tanto que se habitua equiparar a la poesía con el arte pictórico porque, se suele generalizar, es menos narrativa que otros géneros literarios.

**Figura 1.** Fotografía de John Haynes (1976).

Samuel Beckett dirigiendo a Billie Whitelaw para el estreno de *Footfalls* en el Royal Court Theatre de Londres.



## II. El texto dramático de *Not I*

El texto dramático de *Not I* funciona como un complemento de su realización televisiva. En mayor medida de lo que suele suceder con toda obra, el conocerlo nos permite comprender más a fondo la representación ideada por Beckett. Tomando esto en cuenta, conviene comenzar dedicándole un espacio exclusivo. Sus particularidades, por supuesto, además funcionarán como plataforma para la exégesis que será ofrecida en este trabajo sobre su adaptación televisiva.

Igual que otros trabajos teatrales del autor, *Not I* solamente contiene un cuadro. Esto es, sus personajes permanecen en la misma actitud durante toda su extensión. MOUTH (BOCA), un fragmento autónomo, se expresa compulsivamente mientras que un segundo personaje, AUDITOR, se mantiene atento a ella. El último atenúa gradualmente un leve gesto que realiza en cuatro ocasiones para exteriorizar la compasión impotente que experimenta. Con ello, nos sugiere la obra, revela su resignación ante la negativa de MOUTH por comenzar a hablar en primera persona y asumir como propios los eventos que narra.

Aunque es imposible crear una interpretación estable al respecto, muchos se inclinan por la opinión de que la protagonista miente al insistir en que no habla de sí misma. No obstante, cuando consideramos la situación con detenimiento nos damos cuenta que es fácil justificar su protesta. Un razonamiento sobre la imposibilidad de dissociar el acto de expresión del acto creativo explica su postura; es decir, el conocimiento de que la transformación del sujeto en su objeto de conversación implica una distorsión. Este enfoque encaja con una posición reconocible en Beckett, su descrédito ante las capacidades del lenguaje. Ciertamente, aunque las similitudes predominan, la protagonista difiere en varias

instancias del personaje de quien habla. MOUTH, por ejemplo, comprende las palabras que pronuncia, como evidencia su obstinación.

Además, en definitiva, su estatus ficticio, una característica que recordamos por su aspecto, le impide poseer una identidad. La posibilidad de que nos percatemos de ello, por supuesto, implica que no se ha logrado crear una ilusión de realidad. Aunque los críticos no han explotado su presencia en esta pieza, Beckett caviló el argumento contradictorio de un personaje aludiendo a su índole como tal por décadas. El ejemplo más conocido probablemente es la novela *L'Innommable* (1949-50); se distingue por una exagerada autorreferencialidad y, justamente, por la problematización que la voz narrativa hace sobre su uso de la primera persona. Muchos otros escritos también presentan la misma circunstancia. La versión en inglés de los *Textes pour rien* (1950-52) es uno de ellos:

Would I know where I came from, no, I'd have a mother, I'd have had a mother, and what I came out of, with what pain, no, I'd have forgotten, what is it makes me say that, what is it makes me say this, whatever makes me say all, and it's not certain, not certain the way the mother would be certain, the way the tomb would be certain, if there was a way out, if I said there was a way out, make me say it, demons, no, I'll ask for nothing. Yes; I'd have a mother, I'd have a tomb, I wouldn't have come out of here, one doesn't come out of here, here are my tomb and mother, it's all here this evening, I'm dead and getting born, without having ended, helpless to begin, that's my life. (325)

Asimismo, en varias obras dramáticas el autor aprovechó la facilidad con la que el teatro nos permite tomar conciencia de la condición artificial de lo que presenta.<sup>10</sup> En este sentido, el micrófono que especifican las acotaciones de *Not I* puede asistir en denotar la representación y, por ende, que la actriz no es quien pretende ser.

---

<sup>10</sup> Ver el Apéndice A para obtener un ejemplo.

El texto está planeado para que el lector pueda asimilar las desordenadas palabras que emite la MOUTH como una narrativa. Las personas que escriben sobre éste nos lo hacen notar casi siempre. Sin embargo, el autor logró que en este parlamento sobresaliera una falta de progresión equivalente a la que la protagonista plantea a nivel visual.

En primer lugar, la estrategia que utilizó para simular este atasco consiste en la reincidencia constante de las mismas frases breves, una situación que ocurre especialmente hacia el término de la composición. Este recurso hace *parecer* que el discurso se configuró fortuitamente. Da la impresión de que la protagonista hubiera podido embonar de interminables maneras distintas las unidades fijas que forman su perorata, pasajes yuxtapuestos sin ningún indicador causal o cronológico expreso. Es decir, Beckett no colocó los numerosos puntos suspensivos que aparecen en la obra para que el lector sintiera un orden, sino para hacerle creer que los pensamientos fueron mezclados caprichosamente por un flujo de conciencia trabado por la obsesión. Veamos, por ejemplo, las primeras líneas del texto:

....out...into this world...this world...tiny little thing...before its time...in a godfor—...what?...girl?...yes...tiny little girl...into this...out into this...before her time...parents unknown...unheard of...he having vanished...thin air...no sooner buttoned up his breeches...she similarly...eight months later...almost to the tick...so no love...spared that...no love such as normally vented on the...speechless infant...in the home...no...nor indeed for that matter any of any kind...no love of any kind...at any subsequent stage...so typical affair...nothing of any note til coming up to sixty when—what?...seventy?...good God!..coming up to seventy...wandering in a field...looking aimlessly for cowslips...to make a ball..a few steps then stop...stare into space...then on...a few more...stop and stare again...so on...drifting around...when suddenly...gradually...all went out...all that early April morning light...and she found herself in the—...what?...who?...no!..she!..[*Pause and movement 1.*]...found herself in the dark...and if not exactly..insentient...insentient...for she could still hear the buzzing...so-called...in the ears...and a ray of light came and went...came and went...such as the moon might cast...drifting...in and out of cloud...but so dulled...feeling...feeling so dulled...she did not know...what position she was in...imagine!..what position she was in!..whether standing...or sitting...or

kneeling...or lying...but the brain still...still...in a way...for her first thought was...oh long after...sudden flash...brought up as she had been to believe...with the other waifs...in a merciful... [Brief laugh.] ...God...[Good laugh.] ...first thought was...oh long after...sudden flash...she was being punished...for her sins...a number of which then...further proof if proof were needed...flashed through her mind...one after another...then dismissed as foolish...oh long after...this thought dismissed...as she suddenly realized...gradually realized...she was not suffering...imagine!..not suffering!..indeed could not remember...off-hand...when she had suffered less...unless of course she was...*meant* to be suffering...ha!..*thought* to be suffering... (376-377)<sup>11</sup>

Ahora, veamos las últimas líneas del texto:

...whole body like gone...just the mouth...like maddened..so on...keep—what?...the buzzing?...yes...all the time the buzzing...dull roar like falls...in the skull...and the beam...poking around...painless...so far...ha!..so far...all that...keep on...not knowing what...what she was—what?...who?...no!..she!..SHE!.. [Pause.] ...what she was trying..what to try...no matter...keep on... [Curtain starts down.] ...hit on it in the end...then back...God is love...tender mercies...new every morning...back in the field...April morning...face in the grass...nothing but the larks...pick it up— (382-383)

Inclusive la obra se asemeja a los productos integrados de manera aleatoria por programas de computación. De esta suerte, *finje* acoger un método de composición como el utilizado por estetas como Tristan Tzara (1896 - 1963), un conocido de Beckett que proclamó su inquietud por involucrar un porcentaje de azar en el acto creativo.<sup>12</sup> Tzara aseveró en el *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1921):

<sup>11</sup> Los textos dramáticos corresponden a la edición de Faber and Faber *The Complete Dramatic Works* (1990); las prosas a *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition* (2006).

<sup>12</sup> Innegablemente, cada uno conocía las creaciones del otro. El trabajo de ambos llegó a aparecer en la revista *transition* de Eugène Jolas y en la edición de septiembre de 1932 de *This Quarter* de Edward Titus, un número en el que Beckett fungió como traductor de André Breton (1896 – 1966), Paul Eluard (1895 – 1952) y René Crevel (1900 – 1935) (“Dada” 51-52).

Una anécdota confirma la admiración que Tzara sentía por Beckett. De acuerdo a ésta, Tzara le presentó al director y actor Roger Blin el manuscrito de *En attendant Godot* (1948-49), lo que culminó en el

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement

Dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire (382)<sup>13</sup>

Sustentada en este efecto de unión fortuita, la sensación de estancamiento que nos transmite *Not I* reside en que aparenta que sus frases se van a reciclar perpetuamente. La obra crea la impresión de que la BOCA no logrará avanzar nunca, ni alcanzar la quietud. En su historia aparentemente hay un tope que ella no es capaz de rebasar. Las acotaciones son los agentes principales de este efecto. Sugieren que las mismas frases han sido acomodadas entre sí desde siempre y lo seguirán haciendo eternamente. En un principio, determinan la improvisación a partir de los elementos otorgados:

---

primer estreno profesional de Beckett en el ya desaparecido pequeño Théâtre Babylone de París el 5 de enero de 1953 (*Fathoms from Anywhere*).

<sup>13</sup> En "Chance and Choice in Beckett's *Lessness*" (1976), Enoch Brater y Susan Brienza justamente situaron la técnica que Beckett usó para formar ese texto – *Sans* (1969) en su versión original en francés – cerca de esta proclamación de Tzara (Orem 34). Igual a como lo hizo con *Bing* (1966), Beckett compuso su segunda mitad combinando azarosamente una recopilación de frases previamente determinadas.

En "Dada, Surrealism, and the Genesis of *Not I*" Brater previamente había escrito sobre Tzara desde otra óptica, tratando de persuadirnos de la influencia temática de los escritores de los movimientos dadaísta y surrealista en Beckett. Si bien deja claro que el tono alegre y exuberante de las obras de estos periodos chocan con *Not I*, exhibe las coincidencias entre ésta y *Le coeur à gaz* de Tzara que fue estrenada el 10 de junio de 1921 en París. Sus personajes, un OJO, una BOCA, una NARIZ, una OREJA, un CUELLO y una CEJA, apenas logran soltar pequeños clichés sin mucho sentido.

[...] *As house lights down MOUTH'S voice unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into: [...]* (376)

Al final, hacen lo mismo:

[*Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up.*] (383)

La obra, por lo tanto, nos invita a contemplarla como un segmento tomado de una acción continua. Es decir, trivializa sus propias fronteras. Con anterioridad, el escritor había tratado de lograr el mismo efecto mediante procedimientos similares. En *Play* (1962-63), por ejemplo, repitió toda la acción una segunda vez pormenorizando que, dependiendo del criterio del director, esta reincidencia vendría acompañada de nulas o sutiles variaciones que solamente constan en la alteración del orden de algunos diálogos. De tal manera, el espectador se queda con la impresión de que nunca llegará un cambio para los personajes.

El desenvolvimiento de la anécdota de *Not I* en un sentido cronológico estricto incrementa las expectativas del lector por un desenlace que, como ya vimos, no ocurre jamás. Al unirse con la carencia de procedencia aludida, dicha insinuación de una ausencia perpetua de resolución aglutina el pasado con el futuro, en pleno contraste con la idea del tiempo que se maneja en nuestras culturas. En ellas, se cree que el paso temporal nos lleva hacia adelante. La conciencia de su transcurso está esencialmente enmarcada en la idea de un proceso lineal irreversible. Más que el presente, nuestras sociedades suelen ensalzar el pasado y el futuro, confiriéndole importancia a las metas cuantificables y al desplazamiento social y físico.

Beckett aprovecha esta noción que tenemos del tiempo para reunir dos nociones diametralmente opuestas. Terminamos por asociar el texto dramático de *Not I*, que sugiere

el desarrollo infinito de la misma actividad, con el detenimiento. Cuarenta y tres años antes de escribirla, él ya había divulgado semejante efecto de equivalencia entre un estado llevado al límite y su contrario conceptual:

There is no difference, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arc, no difference between the infinite circle and the straight line. The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold. Consequently transmutations are circular. The principle (minimum) of one contrary takes its movement from the principle (maximum) of one another. Therefore not only do the minima coincide with the minima, the maxima with the maxima, but the minima with the maxima in the succession of transmutations. Maximal speed is a state of rest. The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation. (*Dante...Bruno.Vico...Joyce IV:497*)

Es más, la sintaxis estropeada y las ideas incompletas de la BOCA nos remiten también a esta contención. Ambas actúan generalmente como fórmulas para representar a la mente que reacciona instantáneamente. Desde esta perspectiva, podemos llegar a pensar que indican que todo el discurso es un desglose de los recuerdos y de las sensaciones que la protagonista vive simultáneamente. Desde ese punto de vista toda la obra sería el retrato de un instante abrumador.

No nos resultaría difícil trazar este motivo del presente eterno a lo largo de la carrera de Beckett. Dependiendo de la ocasión, tal insuficiencia de novedades en escena produce un resultado cómico o trágico, o, en un tono agridulce, admite ambos simultáneamente. Los personajes frecuentemente centran la atención del público en este vicioso estancamiento sin alivio del cual nunca se podrán librar; es imposible que tomen control de la trama o que abandonen sus papeles. Apoyándonos en la cantidad de alusiones a la tradición judeocristiana que aparecen en los escritos del autor podemos deducir que en trabajos como *Play* (1962-63) se le caracteriza como infernal. En cambio, en trabajos como

*Eh Joe* (1965) o *Footfalls* (1975) este marasmo nos muestra el cautiverio de la mente ante un doloroso recuerdo persistente. En otros más, como *Acte sans paroles II* (1958) funciona como una ilustración de la rutinaria vida del obrero, del empleado o de personas aferradas al hábito doméstico como la protagonista de *Happy Days* (1960). Sólo por dar un ejemplo, en *Endgame* (1957), traducción al inglés de *Fin de partie* (1953-57), su segunda obra de teatro escenificada, la idea del pasado carece completamente de sentido:

HAMM: Go and get the oilcan.

CLOV: What for?

HAMM: To oil the castors.

CLOV: I oiled them yesterday.

HAMM: Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV: [Violently.] That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you thaught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent.

[Pause.] (113)

**Figura 1.** Fotograma de *Not I* (1977)



### III. La versión televisiva de *Not I*

Es posible afirmar que la mayor parte del tiempo la televisión lleva a cabo un acto narrativo. Incluso cuando efectúa descripciones o tiene una finalidad más bien argumentativa cada toma filmada suele contener una anécdota. En primer lugar, porque cuenta con una temporalidad específica y, en segundo, porque las figuras retratadas y la cámara misma se suelen desplazar durante su transcurso. La presencia del lenguaje, de sonidos ambientales o de música, por supuesto, comprende también una acción.

Esta inclinación al relato es una de las razones principales por las que para su análisis se han aplicado esquemas derivados del estudio del lenguaje<sup>14</sup>; cualquier fenómeno lingüístico encierra un engarce acumulativo. Asimismo, por la cual los lazos entre la televisión y las manifestaciones comunicativas más asociadas con la presentación de tramas, esto es, el teatro y la novela, se han multiplicado desde un principio.

No obstante, la adaptación de *Not I* constituye una eficiente traducción a la pantalla chica de lo que Samuel Beckett concibió originalmente en tinta y en papel. Igual que el texto, como hemos visto, en vez de sugerir el desarrollo de una serie de eventos abandona el terreno de la representación dramática ortodoxa. Como anticipé, más bien es posible comparar su impacto con el que tienen las disciplinas que no operan de manera secuencial. Las apreciaciones de algunos investigadores corroboran esta observación, por ejemplo:

Perhaps the most radical effect of Beckett's reductionist dramaturgical practice [...] is that action, the heartbeat of all conventional drama, comes to an almost complete standstill in his plays. In consequence, the plays approximate the presentational

---

<sup>14</sup> Christian Metz promovió originalmente este método en sus disertaciones sobre cine, el pariente más cercano de la televisión.

conditions of painting [and] sculpture [...] <sup>15</sup>, and approach the point where their classification *qua* drama becomes difficult to maintain. (Hauck 204)

Esencialmente, dedicaré las siguientes páginas a detallar la manera en la cual los elementos de la representación se conjugan para que no podamos percibirla como un conjunto de fases sucesivas. Primero, discutiré su estabilidad visual. Después, prestaré atención a la cualidad abstracta de la banda sonora. Luego, comentaré su trascendencia de la delimitación temporal a la que el medio ciñe sus creaciones. En último lugar, hablaré brevemente del resultado que tienen estas tres características juntas.

### A. Rasgos visuales

En perfecto acuerdo con el gusto que tenía por reelaborar sus creaciones durante el proceso de producción, Beckett aceptó la propuesta de la BBC de omitir al AUDITOR, lo que le permitió a la BOCA ocupar toda la pantalla. Esta decisión probablemente surgió porque él comprendía que la ausencia del personaje no implicaba la desaparición de su papel. Antes de continuar, vale la pena dedicar el siguiente par de párrafos a explicar esto último.

---

<sup>15</sup> Igual que H. Porter Abbott en “Samuel Beckett and the Arts of Time: Painting, Music, Narrative” (1999), este crítico incluye a la música al hablar del cese de acción. No concuerdo con ellos.

La música, claro está, puede funcionar para crear un efecto de estancamiento. Beckett lo manifestó. Por ejemplo, en su ensayo sobre Marcel Proust (1871 – 1922) donde hizo notar que le atraía porque la consideraba como una forma artística divorciada de lo discursivo (553-554), o en la producción que supervisó de *Words and Music* (1961) de 1962 donde la usó, compuesta por su primo John Beckett, para encarnar a un pensamiento involuntario que obstaculiza la razón y no lleva a ninguna parte. Adicionalmente, en muchas otras de sus obras, como la prosa *Bing* (1966) las palabras producen un ritmo inalterable.

No obstante, independientemente de ello, la música comúnmente sugiere argumentos, especialmente mediante la melodía, aunque éstos sean imprecisos. El propio Beckett también manifestó esta idea mediante sus trabajos. En la realización radiofónica *Cascando* (1962) de 1964, la MÚSICA, compuesta por Marcel Mihailovici (1898 – 1985), también como posible representante de un pensamiento invasivo, goza de un poder narrativo mayor que la VOZ.

En la adaptación de *Not I* el espectador, que adquiere una actitud analítica porque observa a una figura que no le regresa la mirada, es quien supe al AUDITOR carente de cualquier rasgo distintivo, como derivamos de las acotaciones:

*AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4 feet high shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for four brief movements where indicated. (376)*

Al observar una boca emitir un monólogo incomprensible, el espectador de la versión televisiva le asigna a la protagonista la identidad que ella niega. De esta forma, sin dejárselo saber, la versión de *Not I* obliga a su audiencia a desempeñar un papel en la trama.

Es más, inclusive podemos considerar que el espectador se ha convertido en representante de una faceta de la protagonista si opinamos que Beckett había utilizado a los dos personajes originales para personificar las contradicciones de una sola mente.<sup>16</sup> Anteriormente, él ya había manejado el tema de la disociación de la identidad de esta manera sofisticada. En la película *Film* (1963) elaborada a partir de una reinterpretación del lema del filósofo George Berkeley (1685 – 1753) *esse est percipi* (ser es ser percibido), rompió la barrera entre vida y arte al asignarle a la audiencia la óptica del protagonista que trata de escapar de sí mismo.

Además de ocasionar lo que he descrito, que el espectador adquiriera un papel activo en la trama, la determinación de no incluir al AUDITOR permite mantener la estructura

---

<sup>16</sup> Martin Esslin describió el uso de esta fórmula, que podemos asociar con la teoría psicoanalítica, como “[Beckett’s] basic concept of splitting the consciousness into distinct portions and making them into characters in a metaphorical monodrama of the mind in conflict” (150). Podemos justificar su presencia en *Not I* basándonos en la influencia que el AUDITOR parece tener sobre la BOCA a pesar de no existir ninguna comunicación visible entre ambos.

más simple que puede existir. Algunos investigadores han explicado que la introducción de una variabilidad visual era la única manera de conservarlo. Otras soluciones, han apreciado, hubieran amontonado a los dos personajes o sometido a la BOCA a una reducción excesiva.<sup>17</sup>

Como consecuencia, no podemos dividir la filmación en secuencias. Está formada por una sola escena. A la vez, esta escena exclusiva se presenta como una unidad ya que fue captada en una toma continua; James Knowlson nos ha hecho saber que para evitar cortes incluso se utilizó un carrete de cinta más largo de lo común (*Damned to Fame* 620). En otras palabras, toda la adaptación consiste en un plano: en una unidad mínima en relación con la técnica de montaje, la práctica que consiste en articular creativamente los diferentes materiales captados durante el proceso de filmación.

Este plano largo, además, se distingue por su sobriedad. No integra ninguna de las posibilidades de transformación que tiene a la mano. La cámara no cambia de posición en ningún momento ni tampoco aparenta modificar la distancia que tiene con su objetivo mediante el uso del *zoom*. El único elemento dinámico de la grabación es la BOCA. No obstante, no existe ninguna alteración considerable en su apariencia física o en la manera en que actúa. La carencia de alteraciones visuales transmite de manera efectiva la resistencia de este personaje al cambio. Beckett seguramente estuvo consciente de este valor simbólico, consideró siempre con mucha seriedad las posiciones que la cámara debía adoptar en otras obras.

Estas cualidades impiden al espectador concebir la serie de imágenes como un armazón divisible en diferentes etapas. Más bien, asimila todo lo que la adaptación presenta

---

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, a Enoch Brater en *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater* (1987) p. 35 o a Rosemary Pountney en "Beckett and the Camera" (1995) p. 50.

como un evento único. Esta circunstancia es la razón principal por la que la comparamos con las expresiones artísticas fijas, que incluso suelen tener una narratividad mayor. Ellas podrían hacer uso de distintas técnicas para simular una actividad uniforme como la que realiza la BOCA y para reproducir el ritmo que ella genera. En ese sentido, la versión de *Not I* es una especie de equivalente de la labor perceptiva que, en unos segundos, retoma los códigos que sugieren movimiento al exponerse a un objeto estético para producir la ilusión de que éste se genera.

Es útil precisar los motivos que privilegian la asociación de *Not I* con la imagen visual sobre otras manifestaciones culturales.<sup>18</sup> En primer lugar, el hecho de que para lograr el aspecto de la protagonista – presentar una boca completamente aislada – es inevitable ubicar al espectador frente a ella. Esta perspectiva única ofrecida por cualquier producción diferencia a la obra de expresiones como la escultura, que generalmente permiten al público ubicarse libremente en diversos ángulos. Además, el medio al cual fue trasladada cuenta con propiedades que estimulan la comparación. Las imágenes en televisión poseen un marco de bordes regulares equivalente a los que usualmente tienen artes como la fotografía o la pintura. Asimismo, el aparato exhibe imágenes bidimensionales que engañosamente conceden una impresión de profundidad.

## **B. Rasgos sonoros**

La banda sonora produce una sensación paralela a la de las imágenes. La manera en la que Billie Whitelaw interpretó sus líneas es la razón principal por la que esto sucede. Como en

---

<sup>18</sup> Stanton B. Garner es uno de los que han sostenido la comparación: “*Not I* foregrounds the static image, etched into three-dimensional stage space with pictorial immobility, and the rapid pulsing of a stage voice that fills the surrounding darkness with its mechanical urgency” (162).

todas las producciones de *Not I* en las que Beckett estuvo involucrado, la actriz utilizó una velocidad extraordinaria.

Aunque es posible distinguir cierta información, el discurso se colapsa inevitablemente. Ello implica que el autor fue capaz de alcanzar plenamente un efecto que le llamó la atención durante toda su carrera. En *Murphy* (1935-36), la segunda novela que escribió, por ejemplo, su narrador habla del resultado que tienen las palabras del personaje principal:

She felt, as she felt so often with Murphy, spattered with words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next; so that in the end she did not know what had been said.  
(27)

Beckett le indicó a Alan Schneider, el primer director de *Not I*, que no pretendía que el espectador pudiera distinguir las palabras. Le dijo: “[the play is] addressed less to the understanding than to the nerves of the audience [...] I hear breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern with intelligibility” (*Images of Beckett* 121). Por otra parte, cuando fue su propio turno de dirigirla añadió a esta idea la indicación de que deseaba escuchar a la actriz “flat, no emotion, no color”. Aunque claramente es difícil de reconciliar con la indicación anterior, esta advertencia, común en el dramaturgo, tiene el mismo propósito que la otra. Es decir, frena las inflexiones, cambios de tono que nos permiten discernir significados en el habla.

Aunque el discurso no se ajusta a la definición de monotonía, su pleno contraste con los que estamos acostumbrados a escuchar nos lleva a asimilarlo así (Gidal 101-102). No podemos retener la gran mayoría de los vocablos o intuir el nexo que los une. Nuestra incapacidad de formar una cadena inteligible convierte la perorata en un conjunto unitario

indiferenciado adelantado por el texto dramático que acomoda todas las palabras en un mismo bloque. Esta masa forma una poderosa expresión sincrónica junto con las imágenes. La inhabilitación del sentido tradicional de las palabras encuentra un eco en la invariabilidad visual, y viceversa.

### **C. Rasgos temporales**

Generalmente apoyada en códigos como el *fade in* o el *fade out*, la televisión usa el montaje para mudar el orden cronológico en sus historias. Más que nada, lo usa también para introducir en ellas saltos temporales al pasado o al futuro. El montaje, además, puede crear la sensación de que un evento transcurre más rápidamente de lo que en realidad lo haría al permitir la alteración precipitada entre distintas tomas. Por otro lado, las técnicas de cámara lenta y de cámara rápida son procedimientos que se usan para perturbar el ritmo natural de los acontecimientos, presentar algo breve de forma amplia y viceversa.

Aunque estos métodos aparecen con mucha regularidad, la versión de *Not I* no los incluye en ningún momento. Por el contrario, su mundo interior es isócrono con su propia duración. Quiero decir, su contenido transcurre en la misma dirección y en la misma velocidad que la realidad objetiva todo el tiempo. Aunado a esto, crea la impresión de que muestra una actividad eterna. Lo realiza valiéndose de su inicio y de su final. En ellos las imágenes se mantienen estables mientras que, en el primero, el sonido crece gradualmente a partir del silencio y, en el segundo, se vuelve a fundir en éste.

Combinado con el efecto visual y sonoro que ya describí, lo anterior le permite a la producción liberarse de la duración que le fue asignada. Es decir, la regularidad rítmica y la insinuación de que su protagonista realizará la misma actividad por siempre la facultan para

ser exhibida ininterrumpidamente a modo de instalación en una galería o en un museo. La ejecución de ello implicaría que la obsesión de Beckett por colocar a sus personajes en ciclos fatales se volvería una realidad gracias a la reproducción mecánica, como de cierta forma adelantó en *Krapp's Last Tape* (1958) donde el protagonista escucha obsesivamente un pasaje que grabó años atrás. El espectador podría estipular libremente el tiempo que quisiera consagrarle a la realización. Los sellos distintivos de ésta le dejarían obtener una experiencia similar de cualquier intervalo.

#### D.

Lo que he mencionado, por supuesto, hace contrastar a *Not I* con la gran mayoría de las producciones de televisión que se han creado. Fijar la cámara en una posición ordinaria y omitir las posibilidades que concede la edición, más bien establece un parecido entre ella y los primeros registros cinematográficos.<sup>19</sup> Su carácter discordante también la acerca a otros ejercicios que han tenido como meta la exploración activa del medio y/o la presentación de paradigmas innovadores en él. Por lo visto, una revisión adecuada, mucho más allá de los límites de este texto, sería capaz de avalar su parentesco con las realizaciones de la primera

---

<sup>19</sup> Beckett concretó su afición por las primeras etapas del séptimo arte en *Film* (1963). El guión sitúa la acción en 1929 y Buster Keaton (1895 – 1966), un actor prominente precisamente en la segunda década del siglo pasado, hizo su última aparición representando al personaje principal. La película contiene una pantomima humorística que nos recuerda al cine mudo cómico y su único sonido – una interjección empleada por un personaje para indicar que su acompañante debe contener el silencio – parodia la transición entre el cine mudo y el hablado que se dio en esa época.

En particular, podemos considerar que el trabajo de Charlie Chaplin (1889-1977) tuvo una influencia importante en Beckett. Pensemos en las actitudes y en los comportamientos de otros personajes que creó; por ejemplo, la de los que aparecen en *En attendant Godot* (1948-49). Chaplin, por supuesto, no fue el primero en utilizar el personaje de un vagabundo con efectos cómicos pero existen otras coincidencias entre los protagonistas de Beckett y Chaplin. La primera, los sombreros hongos que portan, quizá una burla a lo que se consideraba la sociedad respetable. La segunda, la presencia de lo trágico dentro de esta comicidad. Ver el Apéndice B para tener un ejemplo.

mitad del siglo pasado partícipes de la estética dadaísta y surrealista.<sup>20</sup> Lo mismo sucede con las grabaciones de video y cine experimental que empezaron a surgir principalmente alrededor de los años sesenta.<sup>21</sup>

Es probable que el monólogo en un principio incomode al espectador promedio, por no tratarse de una mercancía estética común. Sin embargo, también es probable que su contenido sensacional cautive al público, aunque éste no pueda extraer las teorías que lo han moldeado. Es factible que el pronunciado acercamiento al precipitado órgano descontextualizado – una imagen a la que otros incluso le han atribuido implicaciones eróticas – y el llamativo uso que se le da al lenguaje promuevan un involucramiento emotivo instantáneo. También es factible que el espectador quede sujeto física e intelectualmente al esforzarse por tratar de comprender y de formar un significado.

Su alejamiento del domino familiar de la televisión ocasiona que se rompa la ilusión de realidad. La falta de presencia corporal de la intérprete y el hecho de que la acción no sucede en tiempo real se vuelven palpables. Esta reducción de la protagonista a la condición de un objeto enlaza la realización con el texto dramático en tanto que le da fuerza a su negativa por adoptar la primera persona.

El programa de televisión que incluye a *Not I* probablemente introdujo los comentarios biográficos y críticos a cargo de Martin Esslin y de Melvyn Bragg con la idea de mantener el nivel de audiencia. Además de cumplir con una función didáctica,

---

<sup>20</sup> Enoch Brater habló del parecido entre *Not I* y *Un chien andalou* (1929), el famoso cortometraje considerado como el pináculo del cine surrealista que Salvador Dalí (1904 – 1989) hizo con Luis Buñuel (1900 – 1983) (“Dada”). Posteriormente, también ligó *Film* con esta corriente usando como fundamento su breve tiempo de duración y el uso consciente que se le da a la cámara (*Beyond Minimalism* 75-76).

Estas últimas observaciones de Brater, podemos inferir, son aplicables a la versión televisiva de *Not I*. En ella, la cámara nos recuerda su papel como tal al denotar la calidad ficticia de la protagonista.

<sup>21</sup> Michael Schell ha delineado la similitud que la dramaturgia de Beckett tiene con las realizaciones de video y de cine experimentales en su breve “Por un cine experimental”.

equilibraron el programa al darle un formato estandarizado que contrarresta el carácter radical de las tres representaciones que incluye. En el teatro ha ocurrido un fenómeno parecido; las obras cortas del dramaturgo casi siempre se han presentado en carteles dobles o triples, haciendo que el espectáculo equivalga a una representación de duración ordinaria.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> De hecho, un ciclo que incluía *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1960) y *Act Without Words I* (1956) acompañó el estreno de *Not I* en diciembre de 1972, en el Forum Theater ubicado dentro del Lincoln Center de Nueva York. La primera de estas tres obras también estuvo presente en las primeras escenificaciones de *Not I* en Londres y en París, ambas dirigidos por Beckett (*Damned to Fame* 591; 596; 617).

#### IV. El proceso creativo de *Not I*

La génesis de *Not I* está unida con su efecto inmediato y con la impresión de parálisis que proporciona. Samuel Beckett le reveló a Jessica Tandy, la primera actriz que ocupó el papel de la BOCA, que se había inspirado en una figura solitaria, completamente cubierta en una chilaba, que vio recargada contra una pared en un café ubicado al norte de África (“Dada” 24). Enoch Brater explica que esta figura completamente quieta, que parecía escuchar algo atentamente, se transformaría en el personaje del AUDITOR.

El dramaturgo hizo una segunda referencia sobre otra escena inmóvil un poco después. En una carta que dirigió al investigador James Knowlson en abril de 1973 señaló a *La decapitación de San Juan Bautista* (1608) de Caravaggio como la fuente de inspiración del texto (*Images of Beckett* 55). El propio Knowlson ha nombrado los rasgos que pudieron ser transferidos de la pintura:

The crucial elements for Beckett’s play are the head of John itself, reduced further by Beckett to the bold image of a babbling mouth, and the observing spectators – most movingly, an old woman with her hands held over her ears, which, when it coalesced with the memory of the Moroccan waiting figure, became the Auditor, capable only of making gestures ‘of helpless compassion’. (*Images of Beckett* 55)

Probablemente un análisis cuidadoso permitiría afirmar una semejanza entre otras escenas que produjo Caravaggio y *Not I*. De hecho, se pueden encontrar textos en los que se discute a favor de la existencia de una concordancia estilística entre la obra de Beckett y la de este pintor admirado por él.

En la historia del arte, Caravaggio es reconocido como el exponente principal de la técnica del claroscuro. Jonathan Kalb ha argumentado, precisamente, que Beckett estuvo directamente influido por su manejo de la luz y la oscuridad (Prinz 167). En efecto,

debemos reconocer que comúnmente Beckett iluminaba los elementos principales, dejando el resto del escenario en la oscuridad. Las direcciones escénicas de *Krapp's Last Tape* (1958) son una de las posibilidades que hay de ilustrarlo: “Table and immediately adjacent area in strong white light / Rest of stage in darkness” (215). Igual que sucede en los cuadros del pintor barroco, esta medida realza la expresión corporal de las figuras, cargando la composición de una mayor capacidad de impacto. La impotencia que sufren la mayoría de sus protagonistas, por ejemplo, adquiere un tono más severo.

Ya que estamos discutiendo el claroscuro, cabe mencionar, además, que Beckett usó el contraste pronunciado entre la luz y la oscuridad a un nivel simbólico durante toda su carrera. La oscilación entre los dos polos cromáticos en el discurso de la protagonista de *Not I*, por ejemplo, hace alusión a un vaivén entre la conciencia y la inconciencia:

...wandering in a field... [...] ...when suddenly...gradually...all went out...all that early April morning light...and she found herself in the- [...] ...found herself in the dark...and if not exactly insentient...insentient...for she could still hear the buzzing...so-called...in the ears...and a ray of light came and went...came and went...such as the moon might cast...drifting...in and out of cloud...

Esta función se mantiene vigente en el traslado de la pieza al espacio escénico, identificando a la protagonista con la persona de la que habla. Lo que ella dice que la otra no tiene capacidad de percibir efectivamente queda en la sombra.

Se ha escrito sobre la influencia de otros pintores europeos en Beckett, específicamente de aquellos que empezaron a producir a partir del siglo dieciséis. Sus composiciones escénicas, por dar un ejemplo, pregonan el fuerte contacto que tuvo con las agrupaciones estéticas que lo rodearon, aunque no haya estado afiliado a ninguna de ellas

explícitamente.<sup>23</sup> Profundizar en tan amplio asunto queda lejos de las intenciones de esta tesina; sin embargo, algunas declaraciones reducidas servirán para darle garantía a la afirmación.

En una presentación donde abogó por apreciar el trabajo del dramaturgo en relación con la imagen fija, Raymond Federman distribuyó la producción del escritor en tres periodos básicos, que corresponden a la vertiente pictórica de distintos movimientos artísticos del siglo veinte: el surrealismo<sup>24</sup>, el expresionismo abstracto y el arte minimalista y conceptual. Este académico también vinculó los textos con el expresionismo, un fenómeno del cual Beckett hablaba con entusiasmo en sus diarios personales y que ha sido particularmente acogido por los críticos al hablar de *Not I*. La corriente de origen alemán, en términos básicos, rechazó el realismo a favor de la abierta exaltación de las emociones del individuo aislado. Entre sus cualidades distintivas están la utilización de trazos fuertes y de perspectivas inusuales y, también, la distorsión de las formas y de los colores naturales. Eso llevó al movimiento a crear figuras fragmentadas y espectrales así como, a veces, patrones abstractos enfáticos de la horizontalidad o la verticalidad.

Federman compartió la misma opinión que A. Alvarez<sup>25</sup> y James Knowlson al equiparar *Not I* con las pinturas del pintor irlandés Francis Bacon (1909 - 1992) quien, de manera parecida a Beckett, le dio una lectura moderna al trabajo de algunos grandes maestros. Basta con el nombre y con una mirada a autorretratos como *Self-portrait with*

---

<sup>23</sup> James Knowlson afinó esta opinión al calcular que “one of [Beckett’s] most significant contributions to the theatre was to have drawn visual inspiration from the Old Masters, and yet to have created theatrical images that take on a distinctively modern form” (*Images of Beckett* 58).

<sup>24</sup> Enoch Brater escribió: “Beckett’s stage space in *Not I* looks very much like a surrealist painting come to life” (*Beyond Minimalism* 24). Por su parte, Daniel Albright le dedica algunos párrafos al mismo asunto en la introducción de su libro *Beckett and Aesthetics* (2003).

<sup>25</sup> Escribió en el epílogo de uno de sus libros: “In November 1972, after this essay was finished, *Not I* was staged in New York [...]. It is the theatrical equivalent of one of Francis Bacon’s appalled images [...].” (136).

*injured eye* (1972) o a cuadros como *Head VI* (1949) – de la serie basada parcialmente en el *Retrato de Inocencio X* (1650) de Diego Velázquez – para hacernos suponer que este pintor estaba interesado en asuntos parecidos a los que Beckett expresó en *Not I*. Las dos figuras, el distorsionado autorretrato y el pontífice sin ojos a punto de fundirse con la nada, indican que a Bacon probablemente le interesaba explorar temas como la tristeza profunda o el pánico causados por la diseminación de la identidad.

En otra vertiente, al igual que el último de los críticos nombrados y la actriz Billie Whitelaw en un comentario ya citado, Jessica Prinz señaló la influencia de un cuadro muy representativo del expresionismo: *Skrik (El grito)* (1893) del noruego Edvard Munch (1863 - 1944). En el artículo que dedicó a este tema, Prinz nos hace ver que el cuadro se parece a las obras tardías de Beckett porque utiliza un mínimo de elementos descriptivos y narrativos y porque muestra elocuentemente lo que puede calificarse como una ansiedad moderna ante la existencia, un criterio que también podemos aplicar a los óleos de Bacon mencionados hace un momento. La correspondencia rítmica del paisaje y del sinuoso protagonista de *Skrik* y los pincelazos del fondo que se van difuminando desde la boca del pontífice hacia arriba en *Head VI*, indicadores de la reverberación de la silenciosa exclamación de horror de quienes encaran un desamparo absoluto, nos dejan un sentimiento parecido al que tenemos cuando presenciamos *Not I*.

**Figura 1.** *La decapitación de San Juan Bautista* (1608) de Caravaggio.

Óleo sobre tela; 361 x 520 cm.

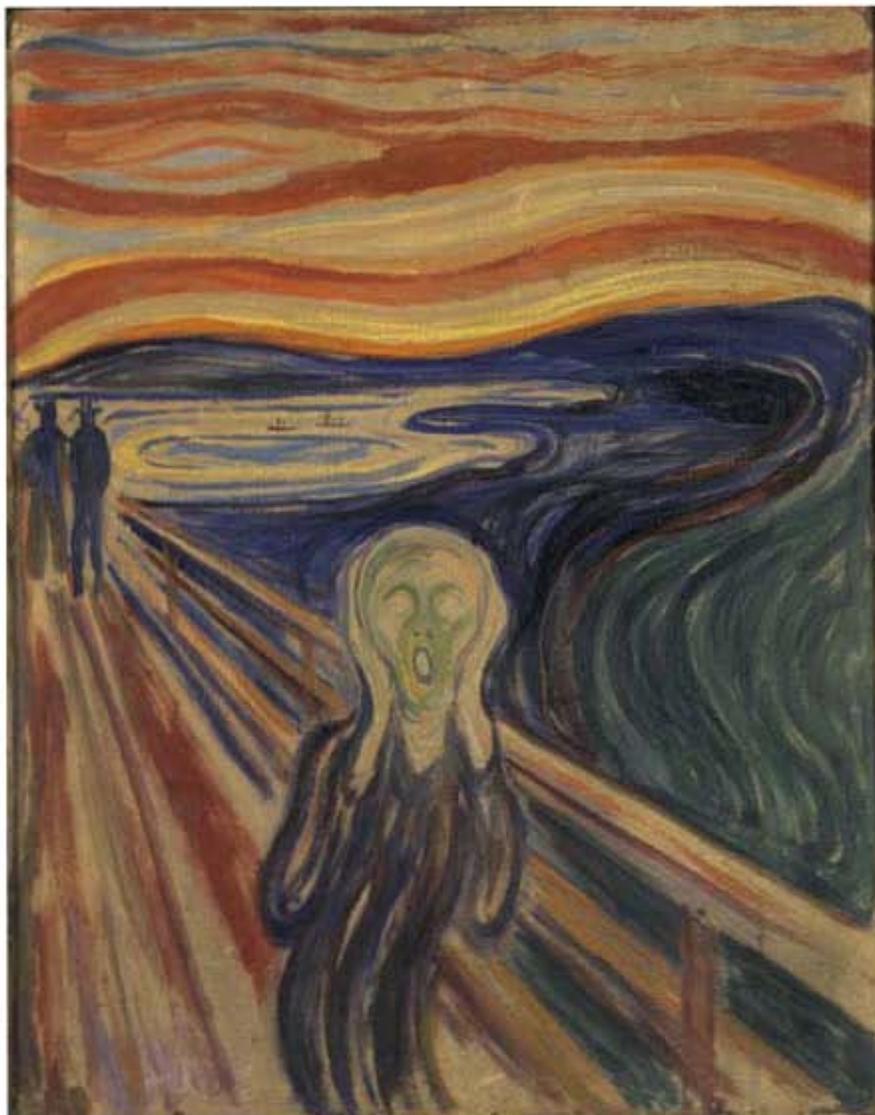
Co-cathedrale di San Giovanni, Valletta, Malta.



**Figura 2.** *Skrik* (1893) de Edvard Munch.

Témpera y pastel sobre cartón; 83.5 x 66 cm.

Munch Museet, Oslo.



**Figura 3.** *Head VI* (1949) de Francis Bacon.

Óleo sobre tela; 93 x 77 cm.

Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londres.



## V. Conclusión

*Inevitably, all writing will return to the pictogram. It's been foretold down the [twentieth] century as words turned into objects, stories fell apart, and the medium became the message.*

C. Carr<sup>26</sup>

### A.

Uno de los aspectos más importantes de Samuel Beckett como creador es que buscaba la ambigüedad. Como nos permite ver en *Pochade radiophonique* (1961) toda su carrera se burló mordazmente de los analistas a los que atraía. Diseñó sus textos de tal manera que detonaran interpretaciones opuestas que terminarían por cancelarse entre sí. Fue muy hábil en esta tarea. Sus elusivas obras se vuelven aún más difíciles de aprehender cuando hemos caído en la tentación de traducirlas a los marcos teóricos que ellas mismas sugieren. O bien, cuando las hemos estudiado conjuntamente, lo que él estimuló al formar con ellas un mecanismo inseparable. Primeramente, mediante la utilización de la intertextualidad, un recurso del que se benefició manifiestamente desde su temprana colección de cuentos *More Pricks Than Kicks* (1931-34), y mediante su obsesión de abordar siempre los mismos tópicos. Secundariamente, mediante su recurrencia a un grupo selecto de actores en el teatro. La riqueza que cada una de sus creaciones posee brota cuando se le relaciona con el resto de ellas. Algunos ingredientes aparentemente insignificantes adquieren una enorme fuerza simbólica. La lectura de *L'Innommable* (1949-50), *Company* de finales de los años

---

<sup>26</sup> Robert B. Ray usó esta cita en "The Field of 'Literature and Film'" (47); la tomó de "M. Kasper's Glyph Hangers" que *The Village Voice Literary Supplement* publicó en marzo de 1985.

setenta, o de *Ill Seen Ill Said* (1980-81), por dar algunos ejemplos, complica la interpretación de la obra de teatro en la que este trabajo se ha centrado.

El título de *Not I*, una síntesis de la actitud de su personaje central, comprueba lo que he dicho. Como es una negativa en vez de un silencio, depende completamente de lo que pretende rechazar. Es decir, *establece* la identidad que la protagonista se dedica a rechazar a lo largo del texto. Atrapada en este contrasentido, la obra forma un dilema irresoluble.<sup>27</sup> *Shades*, el nombre que Beckett dio al programa que contiene su adaptación para televisión, sirve como un referente de esta imprecisión y de los sombríos temas que manejan las filmaciones. Por supuesto, esta imposibilidad de determinación, que deja los textos intactos cumple su propósito. Sin falta anima nuestra compulsión interpretativa. En ese sentido, explica parcialmente la abundante respuesta crítica que el autor ha recibido.

Con excepción de nuestra posibilidad de identificar algunos temas tan reconocibles que han sido clasificados como beckettianos, la afirmación de que los textos del irlandés son imposibles de dilucidar parece ser la única solución sensata. Es una por la que muchos se han inclinado. A menos de que descubramos una manera diferente de acercarnos a ellos, una que evada las confusiones que plantean en sus tramas. Si lo hacemos veremos que en el fondo no hay manera de que los textos logren evadir absolutamente el territorio de la significación. El propio Beckett jugó con esta idea; a pesar de que aparentan estar empeñadas en alcanzar la liberación, las palabras que escribió nunca logran vencer al sentido completamente. La misma *Not I* lo manifiesta. Su protagonista está atada a la identidad que rechaza justamente a causa de su urgencia destructiva.

---

<sup>27</sup> Bertrice Bartlett lo resumió así: “*Not I* is part of a statement that must first assert what it cancels, bring into being in the mind what is referentially denied” (citada por Bryden 131). Es común que después de reflexiones como ésta, probablemente para demostrar que Beckett estaba conciente de las implicaciones del título de *Not I*, se cite la siguiente frase de su novela *Watt* (1941-45): “For the only way one can speak of nothing is to speak of it as though it were something” (229).

Es sólo cuestión de incorporar el carácter creativo de Beckett en las interpretaciones sobre sus obras. Esto es, no aplicar criterios cerrados con ellas sino ubicarnos en la contradicción. Con la intención de adecuarme a esta noción, durante el transcurso de este trabajo he asumido diferentes posturas en lo que concierne al argumento del texto dramático. Además, sobre todo para esquivar las dificultades sin solución del mismo, he preferido concentrarme en el encuentro visceral, no atenuado por el raciocinio, que un público general tiene con su representación. Ello concuerda bien con la ideología de Beckett, quien siempre consideró el poder de la impresión sensorial como central para la calidad artística. Tratando de proponer una lectura que se adecue a la naturaleza de *Not I*, he comentado su resistencia a la categoría formal a la que pertenece. Esto me ha llevado a arraigar mis observaciones de ella en lo que al parecer es una aporía, en tanto que planteo la coexistencia de dos estados antitéticos.

En un principio, tras repasar brevemente su esmero en todo lo relacionado con los elementos visuales del lenguaje escénico, sugerí la condición de Beckett como un artista visual. Después, tomando en cuenta su versatilidad disciplinaria y su interés en explorar los límites de las categorías estéticas a las que sus creaciones pertenecían, he afirmado que acercó su dramaturgia lo más que pudo a la imagen fija. Principalmente, me he consagrado a demostrar cómo lo hizo, utilizando la versión para televisión de *Not I* como ejemplo. He dicho que por el modo en el que se registró y se actuó, integra una impresión individual que contradice la estructura sucesiva que el arte teatral y la televisión están obligados a seguir. Aunque la protagonista se sacude desquiciadamente, la adaptación articula eficazmente el firme *impasse* que este personaje experimenta al insinuar que su situación se ha dilatado eternamente. Dado que exhibe a una figura en movimiento y contiene sonido, podemos describir esta especie de incesante actividad congelada como un subtipo literal del *tableau*

*vivant*, una expresión que se aplica en el ámbito teatral para denotar una escena inerte y silenciosa.

Esta contrariedad formal es la clave para aproximarnos a su argumento. La localización de realización entre dos estados opuestos, el movimiento y la detención, funciona como símbolo del núcleo temático de *Not I*: la incertidumbre ontológica de la protagonista. Ella es un ser ficticio que siempre dependerá de un agente externo para existir, el lector o el espectador. Esto quiere decir que Beckett logró la coincidencia que tanto admiró desde joven. En el primer texto que logró publicar, *Dante...Bruno.Vico..Joyce* (1929), una serie de reflexiones en torno a una versión preliminar de la novela *Finnegans Wake* (1939) de su mentor James Joyce (1882 – 1941), dijo:

Here is direct expression—pages and pages of it. And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other. [...] Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read—or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*. [...] Here is the savage economy of hieroglyphics. Here words are not the polite contortions of the 20<sup>th</sup> century printer's ink. They are alive. (IV:502-5)

Asimismo, un año después, en su ensayo *Proust* (1930) sobre ese escritor francés, afloró de nuevo su entusiasmo por la capacidad de casar contenido y forma, utilizando posibilidades semánticas y estéticas del lenguaje que comúnmente no son aprovechadas:

For Proust, as for the painter, style is more a question of vision than of technique. Proust does not share the superstition that form is nothing and content everything, nor that the ideal literary masterpiece could only be communicated in a series of absolute and monosyllabic propositions. For Proust the quality of language is more important than any system of ethics or aesthetics. Indeed he makes no attempt to dissociate form from content. The one is a concretion of the other, the revelation of a world. (*Proust* IV:551)

**B.**

La producción que he examinado es un modelo provechoso ya que es testimonio de la dirección de Beckett en un contexto que permite ejercer más control sobre el producto final que el teatro. Además, tanto el texto dramático como la filmación cuentan con particularidades que se prestan para ilustrar claramente lo que he propuesto. Sin embargo, es pertinente hacer hincapié en que los argumentos trazados podrían extrapolarse a la escenificación potencial de otros textos del autor. Las siguientes reflexiones de Martin Esslin, quien, como ya indiqué, apareció como comentarista en la emisión de televisión que incluyó la filmación examinada, sustentan dicha posibilidad:

Drama of the kind Beckett writes is poetry of the concrete, three-dimensional stage images, complex metaphors communicable in a flash of visual intuitive understanding. For let there be no mistake about it: while Beckett's texts yield great insights to those who closely analyze them by repeated reading, that is not the manner in which they are meant to communicate to an audience. In plays like *Not I*, *That Time*, and *Footfalls*, it is by no means essential that the audience in the theatre should be able to decode the complex story lines and intellectual puzzles they enshrine. On the contrary, what the audience in the theatre should experience and take home with them after their brief exposure to these dramatic metaphors is precisely the *overall impact* of a single overwhelming powerful image, composed of the startling visual element; the strange murmur of subdued voices in a dim half-light; the strange and powerful *rhythms* of both light and voices; the magical effect of the poetic phrasing and the richness of the images the language carries along on its relentless flow. (123)

Es importante recalcar que para lograr esto es necesario que la representación se apegue a la visión establecida por Beckett y que tanto defendió, ajustada muchas veces durante el periodo de ensayos en nuevas instrucciones a los implicados en la producción. En otras palabras, es probable que al excluir o añadir elementos, como se acostumbra hacerlo,

además de explicitar las obras se rompa la constancia necesaria para originar un efecto de unicidad.<sup>28</sup>

Por la condensación que las distingue, sus obras dramáticas tardías parecen idóneas para producir semejante impacto concentrado. Derivamos esta idea de la escasa acción de piezas como *Breath* (c. 1969), consistente en la ascensión y la extinción de la iluminación y de un grito, probablemente lastimero, sobre una escena ocupada por una mezcla de desperdicios. Además, el escritor autoparodió dicho proceder, precisamente, en uno de sus últimos proyectos teatrales: *Catastrophe* (1982), donde muestra la tarea de un director que acomoda a su actor como lo haría con un maniquí hasta que logra moldear una escena inerte que finalmente le satisface. No obstante, a diferencia de lo que el artículo de Martin Esslin insinúa, las impresiones delineadas no son exclusivas de su último periodo creativo.

Un análisis extensivo permitiría asegurar que, en general, sus obras de teatro difunden una sola escena. *En attendant Godot* (1948-49), la segunda que escribió, serviría para probarlo. El mismo año en que se grabó *Not I*, Beckett nos indujo a verla como si fuera una elaboración plástica, en todo lo que rodeó su propia puesta en escena de ella para el Schiller Theatre de Berlín. En el periodo de ensayos le dijo a la investigadora Ruby Cohn

---

<sup>28</sup> Muchos han abogado por la fidelidad absoluta a la propuesta de Beckett. Entre ellos se encuentra la actriz de la adaptación de *Not I*, Billie Whitelaw, como vemos en una entrevista que sostuvo con Jonathan Kalb, y la primera persona que dirigió esa obra de teatro, Alan Schneider, lo que podemos advertir en un artículo que él mismo escribió. Este criterio sigue vigente; Edward Albee señaló en su breve introducción a una colección publicada en el año 2006:

Beckett heard and saw his plays onstage as he wrote them, and his stage directions need to be followed precisely, for the simple reason that they are exactly on target and approximation or departure from them leads to a lesser experience of the play. [...] With Beckett, just assume that he knows what he's doing (*Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition, volume III, x*).

Esta actitud parece ser una rectificación del comportamiento que Schneider describió en *Entrances: An American Director's Journey* (1986). Según él, Albee, al fungir como uno de los productores de la versión norteamericana de *Play* (1962 - 63), lo amenazó con abandonar el proyecto si se seguían las instrucciones de Beckett: repetir todo el texto una segunda vez y recitarlo en un ritmo muy rápido, sumando no más de dieciocho minutos en total (Gontarski 135).

que al escribirla se había inspirado en *Mann und Frau den Mond betrachtend (Hombre y mujer observando la luna)* de Caspar David Friedrich (1774 - 1840) mientras observaban ese cuadro juntos. James Knowlson ha aclarado que probablemente tenía en mente el similar *Zwei Männer betrachten den Mond (Dos hombres observando la luna)* del mismo artista. Nos ha dejado saber, además, que su cuaderno de producción contiene un examen del lienzo (*Images of Beckett* 53-4).

*En attendant Godot* oblitera la narrativa haciendo uso de la discontinuidad y postergando para siempre la resolución. Toda la acción que contiene es un conjunto de variaciones de una misma situación. La deteriorada memoria de uno de sus personajes, Estragon, es un índice de tal nimiedad.<sup>29</sup> La famosa sinopsis que Vivian Mercer hizo en 1956 resume certeramente la nulidad de la trama: “[a play where] nothing happens, twice”. El escritor y cineasta francés Alain Robbe-Grillet lo ha llevado más lejos, indicando lo que él considera que hace de ella una pieza extraordinaria:

Decir que aquí nada sucede es subestimarla. Además, la ausencia de argumento o de intriga de cualquier índole ya se había presentado en otra época. Lo que ocurre es que aquí sucede *menos que nada*. Es como si estuviésemos ante una especie de regresión más allá de la nada. Como siempre en Beckett, ese poco que de antemano se nos ofrece (y que creímos tan escaso en el momento) pronto decae ante nuestros pocos ojos, se desintegra como Pozzo, quien regresa privado de la vista arrastrado por un Lucky privado del habla, al igual que la zanahoria se reduce – como ironía – a un nabo en el segundo acto. (80)

Lo mismo podríamos decir de la gran mayoría del teatro del autor; si contienen alguna narratividad ésta suele ser escasa. En cierta medida equiparable con la que logran manifestaciones como la pintura por la división de la composición en distintas secciones.

---

<sup>29</sup> En pasajes como el que ha sido incluido en el Apéndice C de este trabajo, Beckett ilustra el deterioro de la capacidad de memoria de uno de sus personajes que vive una monotonía constante. También refleja la experiencia de un espectador ante una obra como *Godot*, donde casi no hay ningún evento para recordar.

Como he tratado de hacer notar desde un principio, Beckett generalmente propuso que la circunstancia de sus personajes sería permanente, arrebatándonos la satisfacción de un fin. Como ilustra *Quad* (1981), con un desenlace que duplica austeramente su inicio, las únicas alteraciones que normalmente aparecen en sus creaciones tan sólo constan en un deterioro mecánico. Algunos personajes hacen referencia a la parálisis corporal y mental que sufren, una insinuación de su situación ficticia y, simultáneamente, un símbolo de la condicionada existencia humana. Basta recordar a la protagonista de *Happy Days* (1960): atorada en un montículo de tierra, añora el penetrante sonido de la campana que le anunciará que puede dejar de lado las inútiles ocupaciones con las que se trata de evadir cada día.

También, podemos recordar la asiduidad con la que las intervenciones de sus personajes quedan reducidas a un estado en el que principalmente son asequibles mediante la intuición, como pasa en *Not I*. Empeñadas en hacernos creer que sus diálogos son insustanciales, sus primeras creaciones divulgan las debilidades del lenguaje como medio expresivo y se mofan del raciocinio. En las posteriores, como *A Piece of Monologue* (1977-79) que tiene un protagonista estacionario, la repetitividad y la carencia de pausas no nos permiten distinguir con claridad cada vocablo. Desarrollándose como una gama de sonidos homogénea con la única meta de generar un ambiente de parálisis, las palabras de Beckett quedan fusionadas con las inertes situaciones que planteó a nivel visual.

En resumen, después de concentrarme en una representación de *Not I*, he sugerido que sería factible realizar estudios que demostraran que la gran mayoría de la manufactura dramática de Samuel Beckett deja en el espectador una impresión parecida a la que deja la plástica. Esta conclusión se podría extender a algunas composiciones diseñadas

exclusivamente para la lectura.<sup>30</sup> Dedicó casi toda su vida a escribir anécdotas que terminan por derrumbarse, generando una sensación global cercana a la que nos da lo que finalmente ha quedado suspendido.

---

<sup>30</sup> Esta empresa ya se emprendió. Por dar algunos ejemplos:

En “Carcasse et Déraison: La Nature More” (2002), Véronique Le Gall arguye que las primeras prosas de Beckett abrigan una semejanza formal con el género pictórico de la naturaleza muerta, que exacerba la inactividad:

L'idée est que la peinture, et plus particulièrement la nature morte, a constitué pour Beckett, non seulement une source d'inspiration qui se traduit sur le plan thématique, mais aussi un modèle d'écriture qui serait sensible sur le plan stylistique, formel, de ses textes, et qui serait susceptible de rendre compte du sentiment d'étrangeté qui habite l'homme moderne, le coupant des autres et du monde et l'isolant dans une solitude irrémédiable et tragique. (Le Gall 21)

Además de decir que el escritor se inclina por una caracterización externa que incluye detalles como la estructura, el color y el ángulo sobre la psíquica, Le Gall puntualiza que los personajes de estos trabajos tienen una predisposición por cosificarse, por concebirse a sí mismos como cosas y por comportarse como tales. Puedo añadir la tenacidad con la que, como la protagonista de *Not I*, ellos mismos subrayan su idiosincrasia imaginaria y por lo tanto su calidad de objetos.

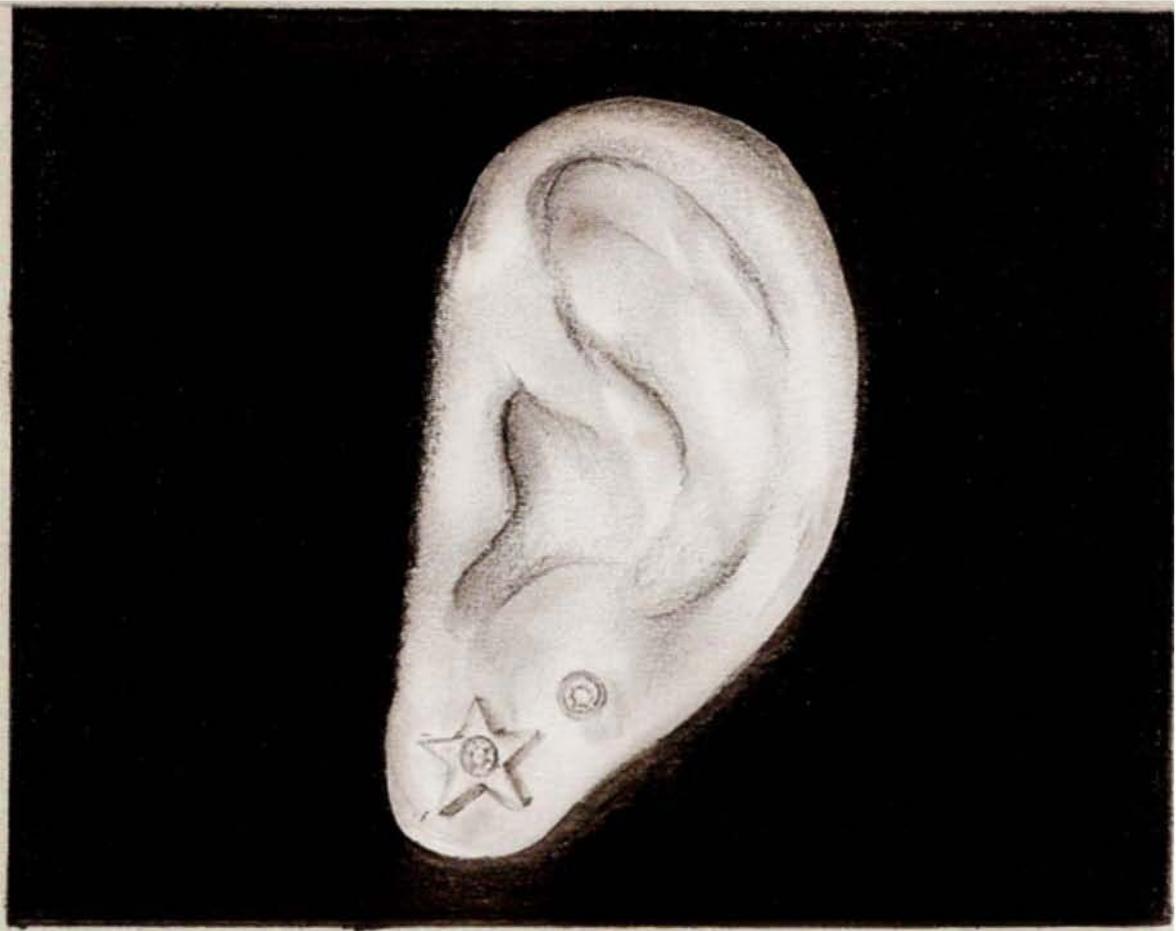
En segundo lugar, en *Damned to Fame* (1996), James Knowlson sugirió que algunas de las prosas tardías del autor se encuentran casi detenidas (593). Sobre la misma línea, en “Samuel Beckett and the Arts of Time” (1999), H. Porter Abbott anotó que estos textos cuentan con un modelo narrativo semejante al del arte pictórico. El académico incorporó las últimas oraciones de un texto corto titulado “One Evening”, la versión francesa de “Un Soir” (1979), a su artículo. Las siguientes frases son parte de su cita:

Black and green of the garments touching now. Near the white head the yellow plucked flowers. The old sunlit face. Tableau vivant if you will. In its way. All is silent from now on. For as long as she cannot move.

Puedo aventurar que, entre los motivos que alientan la conjetura de Abbott están incluidos: la carencia de nexos lógicos en el pasaje, lo que aminora la cualidad de sucesión congénita a la lengua para suplantarla por una sensación de simultaneidad; la especificación de que la escena presentada no se altera y la señalización sobre la exclusividad de elementos visuales en ella. *All Strange Away* (1964) también es un ejemplo perfecto. Sus palabras, elaboradas para ser difíciles de comprender y para funcionar principalmente a un nivel sonoro, transmiten inmovilidad. Lo mismo sucede en *Imagination mort imaginez* así como en otros textos de principios de los años sesenta. El título de uno de ellos, “Still”, parte de la colección *Fizzles*, demuestra que Beckett estaba consciente de su aproximación al marasmo.

*Tú* (2007) de Naomi González Kahn.

Lápiz en papel; 9.1 x 11.6 cm.



## Fuentes consultadas

### Bibliografía

- ABBOTT, H. Porter. "Samuel Beckett and the Arts of Time: Painting, Music, Narrative". *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and Non-Print Media*. Ed. de Lois Oppenheim. Nueva York: Garland, 1999. 7-23.
- . "Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre". *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*. Ed. de Enoch Brater y Ruby Cohn. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. 73-96.
- ALBRIGHT, Daniel. *Beckett and Aesthetics*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*. Nueva York: Viking Press, 1973.
- BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. (1986). Londres: Faber and Faber, 1990.
- . *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Ed. de Paul Auster. 4 vols. Nueva York: Grove Press, 2006.
- BEN-ZVI, Linda. "Billie Whitelaw Interviewed by Linda Ben-Zvi". *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*. Ed. de Linda Ben-Zvi. Urbana: University of Illinois Press, 1990. 3-10.
- BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- . "Dada, Surrealism, and the Genesis of *Not I*." *Modern Drama* 18.1 (1975): 49-59.
- BRAUDY, Leo y Marshall Cohen, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 5ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

*Bruce Nauman: Make Me Think Me*. Mayo 2006. Tate Liverpool. 6 de octubre 2006 <<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/nauman/default.shtm>>.

BRYDEN, Mary. *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*. Lanham, MD: Barnes & Noble, 1993.

CURRAN, Angela y Thomas E. Wartenberg, eds. *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. Malden, MA, E.U.A.; Oxford, Inglaterra; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2005.

ESSLIN, Martin. "A Theatre of Stasis—Beckett's Late Plays"; "Samuel Beckett and the Art of Broadcasting". *Mediations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, c. 1980. 117-54.

*Fathoms from Anywhere. A Samuel Beckett Centenary Exhibition*. April 2006. Harry Ransom Humanities Research Center at the University of Texas at Austin. 15 de septiembre 2006 <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/online/beckett/>>.

FEDERMAN, Raymond. "The Imagery Museum of Samuel Beckett". *Samuel Beckett Resources and Links*. Febrero 2000. 12 de diciembre 2005 <<http://www.samuelbeckett.net/imagery.html>>.

GARNER, Stanton B. "Not I and Footfalls: Beckett and the Edges of Narrative". *The Absent Voice: Narrative Comprehension in the Theater*. Urbana: University of Illinois Press, 1989. 148-169.

GIDAL, Peter. *Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1986.

GONTARSKI, S.E. "Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre". *Journal of Modern Literature* 22.1 (1998): 131-145.

HAUCK, Gerhard. "Epistemology of Indeterminacy". *Reductionism in Drama and the Theatre: The Case of Samuel Beckett*. Potomac, MD, E.U.A. Scripta Humanistica: 1992. 187-207.

HELBO, André. *L'adaptation: Du théâtre au cinéma*. París: Armand Colin, 1997.

KALB, Jonathan. *Beckett in Performance*. Cambridge [Inglaterra]; Nueva York: Cambridge University Press, 1989.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame*. (1996). Londres: Bloomsbury, 1997.

KNOWLSON, James y John Haynes. *Images of Beckett*. Cambridge [Inglaterra]; Nueva York: Cambridge University Press, 2003.

KNOWLSON, James. "Practical aspects of theatre, radio and television: extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw". *The Journal of Beckett Studies* 3 (1978). 30 de marzo 2007  
<<http://www.english.fsu.edu/jobs/num03/Num3Practicalaspectsoftheatre.htm>>.

LE GALL, Véronique. "'Carcasse et Deraison': La Nature Morte". *Pastiches, Parodies and Other Imitations / Pastiches, Parodies et Autres Imitations*. Ed. de Marius Buning, Matthijs Engelberts y Sjef Houppermans. Amsterdam; Nueva York: Rodopi, 2002. (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui; 12). 21-34.

McMILLAN, Dougald. "Samuel Beckett and the Visual Arts: The Embarrassment of Allegory". *On Beckett: Essays and Criticism*. Ed. de S.E. Gontarski. Nueva York: Grove Press, 1986. 29-45.

MERCIER, Vivian. *Beckett / Beckett*. Nueva York: Oxford University Press, 1977.

NAREMORE, James, ed. *Film Adaptation*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2000.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. México: Seix Barral, 1974.

PATTIE, David. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. Londres: Routledge, 2000. (The Complete Critical Guide to English Literature).

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1996.

- PIÑEIRO, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros, 2003. (Colección Perspectivas: Biblioteca de teoría literaria y literatura comparada).
- POUNTNEY, Rosemary. "Beckett and the Camera". *The savage eye / L'oeil fauve: new essays on Samuel Beckett's television plays*. Ed. de Catharina Wulf. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1995. (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui; 4). 41-52.
- . *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama, 1956 – 76: From All that Fall to Footfalls, with Commentaries on the Latest Plays*. Gerards Cross [Buckinghamshire]: Colin Smythe; Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1988.
- PRINZ, Jessica. "Resonant Images: Beckett and German Expressionism". *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and Non-Print Media*. Ed. de Lois Oppenheim. Nueva York: Garland, 1999. 153-171.
- RAY, Robert B. "The Field of 'Literature and Film'". *Film Adaptation*. Ed. de James Naremore. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2000. 38-53.
- ROBBE-GRILLET, Alain. "Samuel Beckett, o la presencia en el teatro". Trad. de Zulai Marcela Fuentes. *Casa del Tiempo* abril 2006: 79-83.
- SCHELL, Michael. "Por un cine experimental". *La Tempestad* mayo - junio 2006: 80-81.
- SCHNEIDER, Alan. "Working with Beckett". *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric*. Ed. de Edouard Morot-Sir, Howard M. Harper y Dougald McMillan. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976. (Symposia; 5). 271-289.
- TZARA, Tristan. *Oeuvres complètes. Texte établi présenté et annoté par Henri Béhar*. París: Flammarion, 1975.
- WITHROW, G. J. *El tiempo en la historia: la evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*. (1988). Trad. de Teresa Camprodon. Barcelona: Crítica, 1990.

## Iconografía

BACON, Francis. *Head VI*. 1949. Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londres. *The Estate of Francis Bacon*. 17 noviembre 2006 <<http://www.francis-bacon.com/>>.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *La decapitación de San Juan Bautista*. 1608. Co-cathedrale di San Giovanni, Valletta, Malta. *10.000 The York Project: Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM. Berlín: DIRECTMEDIA Publishing GmbH, 2002.

HAYNES, John. *Samuel Beckett rehearsing Footfalls with Billie Whitelaw*. 1976. 17 de noviembre 2006 <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/online/beckett/>>.

MUNCH, Edward. *The Scream*. 1893. Munch Museet, Oslo. 17 de noviembre 2006 <<http://www.munch.museum.no/default.aspx?lang=en>>.

---. *The Scream*. 1895. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 17 de noviembre 2006 <<http://www.metmuseum.org/>>.

## Otras fuentes

*Cascando*. BBC. Third Programme, Londres. 6 octubre 1964.

“Not I.” *Shades*. Escrita por Samuel Beckett. Dir. Samuel Beckett y Anthony Page. British Broadcasting Corporation Television Service. BBC 2, Londres. 17 abril 1977.

*Words and Music*. BBC. Third Programme, Londres. 13 noviembre 1962.

## Apéndice A

En *Endgame* (1957) CLOV mira a través de unas ventanas. En ese momento, el espectador probablemente se percata levemente de que éstas sólo conducen tras bastidores. Lo que sigue, le da al espectador aún más elementos para notar el desenvolvimiento del espectáculo teatral:

CLOV: Why this farce, day after day?

HAMM: Routine. One never knows. [*Pause.*] Last night I saw inside my breast.  
There was a big sore.

CLOV: Pah! You saw your heart.

HAMM: No, it was living. [*Pause. Anguished.*] Clov!

CLOV: Yes.

HAMM: What's happening?

CLOV: Something is taking its course.  
[*Pause.*]

HAMM: Clov!

CLOV: [*Impatiently.*] What is it?

HAMM: We're not beginning to...to...mean something?

CLOV: Mean something! You and I, mean something! [*Brief laugh.*] Ah that's a good one!

HAMM: I wonder. [*Pause.*] Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough. [*Voice of rational being.*] Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at! [*CLOV starts, drops the telescope and begins to scratch his belly with both hands. Normal voice.*] And without going so far as that, we ourselves...[*with emotion*]...we ourselves...at certain moments...[*Vehemently.*] To think perhaps it won't have been for nothing!

CLOV: [*Anguished, scratching himself.*] I have a flea! (107-108).

## Apéndice B

De la traducción al inglés de *En attendant Godot* (1948 - 49) del propio Beckett:

VLADIMIR: Lucky's hat. [*He goes towards it.*] I've been here an hour and never saw it! [*Very pleased.*] Fine!

ESTRAGON: You'll never see me again.

VLADIMIR: I knew it was the right place. Now our troubles are over. [*He picks up the hat, contemplates it, straightens it.*] Must have been a very fine hat. [*He puts it on in place of his own which he hands to ESTRAGON.*] Here.

ESTRAGON: What?

VLADIMIR: Hold that.

[*ESTRAGON takes Vladimir's hat. VLADIMIR adjusts Lucky's hat on his head. ESTRAGON puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to VLADIMIR. VLADIMIR takes Estragon's hat. ESTRAGON adjusts Vladimir's hat on his head. VLADIMIR puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to ESTRAGON. ESTRAGON takes Lucky's hat. VLADIMIR adjusts Estragon's hat on his head. ESTRAGON puts on Lucky's hat in place of Vladimir's which he hands to VLADIMIR. VLADIMIR takes his hat. ESTRAGON adjusts Lucky's hat on his head. VLADIMIR puts on his hat in place of Estragon's which he hands to ESTRAGON. ESTRAGON takes his hat. VLADIMIR adjusts his hat on his head. ESTRAGON puts on his hat in place of Lucky's which he hands to VLADIMIR. VLADIMIR takes Lucky's hat. ESTRAGON adjusts his hat on his head. VLADIMIR puts on Lucky's hat in place of his own which he hands to ESTRAGON. ESTRAGON takes Vladimir's hat. VLADIMIR adjusts Lucky's hat on his head. ESTRAGON hands Vladimir's hat back to VLADIMIR who takes it and hands it back to ESTRAGON who takes it and hands it back to VLADIMIR who takes it and throws it down.*]

How does it fit me? (66-67)

### Apéndice C

ESTRAGON: The tree?

VLADIMIR: Do you not remember?

ESTRAGON: I'm tired.

VLADIMIR: Look at it.

[*They look at the tree.*]

ESTRAGON: I see nothing.

VLADIMIR: But yesterday evening it was all black and bare. And now it's covered with leaves.

ESTRAGON: Leaves?

VLADIMIR: In a single night.

ESTRAGON: It must be the spring.

VLADIMIR: But in a single night!

ESTRAGON: I tell you we weren't here yesterday. Another of your nightmares.

VLADIMIR: And where were we yesterday evening according to you?

ESTRAGON: How do I know? In another compartment. There's no lack of void.

VLADIMIR: [*Sure of himself.*] Good. We weren't here yesterday evening. Now what did we do yesterday evening?

ESTRAGON: Do?

VLADIMIR: Try and remember.

ESTRAGON: Do...I suppose we blathered.

VLADIMIR: [*Controlling himself.*] About what?

ESTRAGON: Oh...this and that, I suppose, nothing in particular. [*With assurance.*] Yes, now I remember, yesterday evening we spent blathering about nothing in particular. That's been going on now for half a century.

VLADIMIR: You don't remember any fact, any circumstance?

ESTRAGON: [*Weary.*] Don't torment me, Didi.

VLADIMIR: The sun. The moon. Do you not remember?

ESTRAGON: They must have been there, as usual. (61-62)