

Mi amado Beckett



Antonio Borriello

Toda la producción beckettiana está repleta de un inmenso encanto dramático... de una belleza de la palabra y del pensamiento que remiten a visiones de profunda sugestión escénica. Y sin embargo, todo se presenta terriblemente habitual, cotidiano... No sucede nada. Nadie va. Nadie viene.

Beckett trabaja sobre una sola nota (palabra evocativa, imaginativa, inagotable), proyectándola en reverberaciones conceptuales que encierran cantidades de emociones, por lo general las más recónditas. Páginas y acciones (o inacciones) intensas, bañadas de una lúcida serenidad existencial que reenvían a una multitud de alusiones y de verdades. La obra del gran dublinés de París está atravesada por una sugestión infinita que felizmente salta desde las novelas a la poesía, desde los cuentos a la dramaturgia, a los ensayos.

En efecto, creo que en Beckett no hay límites entre texto dramático y escénico, entre texto narrativo y poético, entre el guión y el ensayo, entre la danza y la radio: su trabajo debe ser considerado un *unicum*.

Beckett es un autor total. Cada escrito suyo es potente, de una fuerza evocativa sin igual. Ayer y hoy aún más.

En sus obras, muchas veces domina el blanco: la ausencia; y sin embargo, por arte de magia, todo se mueve y se agita en presencia o en ausencia de un gesto infinitesimal, imperceptible. Todo es en el devenir con o sin la palabra, con o sin una acción mímica. ¡Cuántas derivaciones y aglomeraciones de imágenes que se entrelazan, se anulan y se repiten en cada renglón (en todo momento), entre una pausa breve y una larga! Entre el Silencio y el susurro. Desde el principio hasta el final de cada *pièce* es así, regresando siempre al punto de partida. El inicio es siempre el final. Una condición proyectada al infinito. A lo largo de este recorrido llegan al espectador-lector-intérprete una cantidad de sugerencias sobre las cuales reflexionar en el status en el que se encuentra enfrentándose consigo, lo que me recuerda a Leopardi... “La tierra. Amargura y fastidio. La vida, nunca otra cosa; y es barro el mundo”.¹

En relación con esto, me gusta recordar aquello que tiempo atrás me dijera Dario Fo, o sea “Beckett es un autor gótico que sigue adelante por locuras, así como la locura es un arbotante.” Seguramente, en este escenario, un texto, una novela que ofrece una importante llave de lectura (verdadera “*summa*” beckettiana) es El innombrable. Auténtica epítome de su pensamiento.

Por cierto, las conmovedoras criaturas beckettianas se encuentran siempre en una perenne penitencia purgatorial: a pesar de las profundas laceraciones se revelan constantemente llenas de espíritu y deseosas de vivir. Beckett es el intérprete por excelencia de los “pobres cristos”, vale decir de nosotros mismos, proyectados hacia un futuro terrible. Devastante.

Empero, al mismo tiempo y no obstante su tormento y su congoja, ¡las criaturas de Beckett revelan un excepcional himno a la vida! Eternamente cantan... “oh, los bellos días”. En Beckett, los sobrevivientes hablan, hablan y hablan sin parar (a veces rezan), siempre nombran otros... “días divinos”.

La palabra asume contemporáneamente sonido y significado (melodiosa fonética y maravillosa condición conceptual).

En Final de partida, Nagg y Nell, desde los famosos contenedores de basura, a pesar de ser desechos humanos próximos a su fin, conservan aún tantos deseos de recordar los bellos recuerdos idos, de contar bromas, de pelear por un bizcocho y de... ¡tener sexo! Nunca una añoranza por la juventud, nunca una restitución de un fragmento de Tiempo. Krapp cierra así: “Luego de medianoche. Nunca se ha escuchado tanto silencio. La Tierra podría estar deshabitada. (Pausa). Aquí termino esta cinta. Caja... (Pausa)... tres, bobina... (Pausa)... cinco. Quizás mis mejores años han terminado. Cuando la felicidad quizás era aún posible. Pero no los quisiera de regreso. No con el fuego que ahora siento en mí. No, no los quisiera de regreso”.

Con respecto a la problemática pregunta (no solo de Pozzo) “¿quién es Godot?” me place recordar al pobre colocador de afiches de “Ladrones de bicicletas” de Vittorio De Sica (1948), por el cual Godot es nada menos que su bicicleta, que “representa para

1. De “A se stesso” (“A sí mismo”), de Giacomo Leopardi (Recanati, 1798 - Nápoles, 1837). La lírica, escrita en Florencia, en 1833, forma parte del llamado “ciclo de *Aspasia*”. [NT]

él un providencial instrumento de trabajo” (Cesare Zavattini). Entonces, a cada uno su Godot...

Mi amor, la pasión por Beckett me acompaña desde siempre, desde los tiempos de mis estudios en la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Un interés que me ha llevado a profundizar mis estudios en Nueva York, Los Angeles, Dublin, Berlín. A encontrarme con tantos amigos e intérpretes de Beckett: James Knowlson, Pierre Chabert, Rik Cluchey, David Kelly, Glauco Mauri, Leo De Berardinis. Estudios que me han permitido publicar diversos ensayos. A lo largo del tiempo, año tras año, siempre esperaba con alegría su última publicación. Desde el primer conocimiento de las parejas Krapp y el Magnetófono, Wladimir y Estragón, Pozzo y Luki, Hamm y Clov, Winnie y Willie, Murphy, Mercier y Camier, Molloy, Malone, el Innombrable y otros, he quedado fuertemente hechizado por tales personajes. En ellos me veía a mí mismo. Los quería siempre conmigo. Creo poseer la más importante colección de libros de y sobre Beckett de Italia (y no solo de aquí). Un fondo bibliográfico de muchísimo valor, con volúmenes en inglés, francés, italiano, japonés, hebreo, ruso, húngaro, alemán, desde 1939 hasta hoy, algunos autografiados por el autor.

He amado a Beckett como intelectual y como hombre. Un humilde gran genio del siglo XX, que podía ser multimillonario: en 1969 le fue conferido el Nobel de Literatura (distinción por la cual se recibía alrededor de un mil seiscientos millones de liras de entonces), pero Beckett no se presentó a la premiación y ofreció donar el total del premio a los pobres. Solo se han verificado tres casos similares en la historia del Premio Nobel: antes de él, los Cuáqueros y, más recientemente, Madre Teresa de Calcuta.

No faltan otros notables gestos del compromiso civil del autor de Esperando a Godot: desde la intensa colaboración con la Cruz Roja en Francia, durante la Segunda Guerra Mundial, hasta la abierta oposición a los tribunales de Franco que habían acusado a Fernand Arrabal de “insulto a la patria” y de “blasfemia”. En aquella circunstancia, Beckett tomó partido a favor del por entonces joven dramaturgo. De modo análogo manifestó su prestigiosa solidaridad con el escritor checoslovaco disidente Vaclav Havel.

Como prueba de que era una persona retraída, reservada, indiferente al éxito, recuerdo otro evento: falleció el 22 de diciembre de 1989, pero el mundo supo de su muerte solo tres días después... siempre he apreciado todo esto.

Son muchas las visiones tuyas que, por desgracia, se están cumpliendo (soledad urbana, fetos arrojados a la

basura, pérdida de horizontes de sentido, incomunicabilidad, catástrofes inminentes, la amenaza de un enemigo invisible... de una inminente desertificación o de una posible tercera guerra mundial). En la actualidad, desde este punto de vista, Beckett se presta más que nunca a nuevos estudios dirigidos a alcanzar los más profundos pliegues del alma.

Por cierto, es necesario decir que Beckett era una persona que amaba ser perezosa, de una inercia más cercana a un otium literario que a esa indolencia ancestral de su querido Belacqua dantesco. Y sin embargo, también debe subrayarse la manera en la que tradujo, dirigió y tuteló sus obras con un fuerte rigor euclidiano. En efecto, él mismo siguió el rodaje de *Film*, con un extraordinario Buster Keaton, trasladándose a Nueva York muy a su pesar; por entonces temía que la filmación fuese excesivamente estridente, con inútiles fiestas en las que habría tenido que participar y con demasiadas entrevistas que habría debido conceder. Frente a esto, prefería la tranquilidad del reconfortante refugio de campo, en Ussy.

En 1959, solo gracias a la afectuosa insistencia de su esposa Suzanne fue a Sorrento: en ocasión del “Premio Italia”, cuando lo invitaron a retirar el Premio por la mejor obra radiofónica” (Ceneri², trad. it., en Samuel Beckett, *Teatro completo*, Turín-París, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 219-234). En aquella ocasión, Beckett visita Capri y otros lugares de la costa amalfitana, pero solo de manera fugaz. Rápidamente regresa a Ussy. Llegados a este punto, me gusta enfatizar cómo, al poner en escena las obras de Beckett, siempre he defendido el rigor y las férreas indicaciones del autor, rechazando por completo las puestas en escena de importantes actores y directores como Peter Brook y Bob Wilson. Estoy realmente convencido de que la fidelidad al texto, siempre invocada por Beckett, debe ser respetada sin reservas.

He conocido personalmente a Peter Brook y tengo una inmensa estima por su extraordinario trabajo, y sin embargo quiero recordar lo que ya he afirmado en otras ocasiones en relación con algunas puestas en escena beckettianas interpretadas libremente. Por ejemplo, las tres figuritas de *Ir y venir* son una especie de Moiras o Parcas, presencias misteriosas y profundamente poéticas: débiles soplos coloridos (violeta pálido, rojo pálido, amarillo pálido). Bufidos gráciles que fluctúan, van y vienen; presencias femeninas aladas, silenciosas. Femeninas y no tanto, de naturaleza diversa, como en la puesta en escena de Brook. Es verdad que los

2. *Cenizas*.

rostros de Flo, Vi y Ru están cubiertos por sombreros con amplias alas que dejan entrever solo la boca y el mentón ocultos por la penumbra, condición que podría justificar la interpretación de un actor y no de una actriz. Empero, el espíritu actoral, la gestualidad, el timbre vocal y en especial el texto de Beckett imponen por completo aquello que había sido pensado por el Autor. Estoy profundamente convencido de ello.

Para el ortodoxo cuáquero Samuel Beckett, la palabra posee un rigor infinito, como sus textos, todos perfectos. Intocables. Seré exagerado (seguramente lo soy) al reenviar la obra del grande, humilde genio del siglo XX a lo que está escrito en el Libro de la Sabiduría: "Omnia censura et numero et pondere disposuisti": para mí, como fiel intérprete de Beckett, es así. Y, por lo tanto, considero de forma negativa la puesta en escena de *La última cinta* de Krapp de Robert Wilson. Una representación que no tiene nada que ver con la obra de Beckett. Es algo completamente diferente... un texto trastocado por completo, de forma gratuita, que traiciona los contenidos de una de las más intensas y sugestivas piezas de Beckett. El espectáculo del extraordinario director de *Einstein on the beach* ya antes de la apertura del telón preanunciaba inexplicables sorpresas. En efecto, bajo un haz de luz sobre el escenario había (no se comprende el por qué) ¡un gran pliego de hojas sueltas! Al levantarse el telón, ¡el público era literalmente atacado por relámpagos, rayos y truenos atronadores y, contextualmente, por un creciente rugido de lluvia! ¡El extraño e incomprensible "agregado" estaba subrayado por efectos lumínicos-técnicos intermitentes, que proseguían durante todo el espectáculo! La escenografía, desprovista de fugas, remitía a un espacio que evocaba un garage, dado que en lo alto había nada menos que una secuencia de claraboyas de formas rectangulares y sobre el telón de fondo ¡una gruesa reja-persiana! ¡La escena tenía dos salidas: una detrás de la reja y la otra indicada por una fuerte luz sobre las bambalinas de la derecha! A los lados, ¡gruesos bancos cubiertos por cajas! Nada de lo que aquí ha sido descrito minuciosamente fue previsto en el texto de Beckett. En el centro de la escena, había un escritorio con seis cajones, tres a la derecha y tres a la izquierda, dirigidos al público (¡en Beckett una pequeña mesa, con dos cajones!) La lámpara, que habría debido iluminar al piano y al actor, ¡se prendía y se apagaba constantemente, así como el resto de las claraboyas! ¡A veces, la luz era alta y otras, baja! El vestuario: ¡un amplio pantalón con pliegues regulares! ¡Camisa y chaqueta ordenadas, chillonas medias rojo bermellón y pantuflas! El perfecto contrario en *Krapp's Last Tape*. El maquillaje remitía a un Harry Langdon joven: ¡cara y manos blancas, brillantes cabellos bien peinados con raya al costado! ¡La postura era

activa y enérgica! ¡Cuán alejado del viejo deshecho, como expresamente indica Beckett! El gesto, los movimientos y las acciones, por momentos robotizados, a menudo indicaban y reenviaban a inaceptables pasos de danza, ¡con meneos de caderas dirigidos hacia el público! ¡La actuación estaba mezclada con maullidos amplificadas por efectos sonoros que se confundían con la grabación de las bobinas! Muchísimos eran los ruidos fuera de la escena, que iban de un frecuente repique de pesados estruendos y subida de decibeles, en especial cuando Krapp-Wilson extraía y pelaba la banana, ¡empuñándola como una pistola hacia el público! En ese momento, ¡el sonido de la lluvia hace que añoremos los conciertos de heavy metal!

Una verdadera ametralladora. La traducción en italiano, que corría, en lo alto, sobre la pantalla, no tenía las detalladas y rigurosas didascalías ni las pausas y los silencios requeridos de manera categórica por Beckett. Además, en Wilson aparecían múltiples cortes e inexactitudes de los signos de puntuación. ¡Omisiones gravísimas! En síntesis, todo lo descrito hasta aquí, contradice la obra del Autor.

Con Krapp, Beckett escribe (y pone en escena) un texto denso de inconmensurable poesía, de desgarrador amor y de desenfrenado deseo de vivir, aún si... "la Tierra podría estar deshabitada". Un texto lleno de tantos reenvíos a la Biblia, a la Cábala, al Maniqueísmo, al misterio de los Números. Una obra de poquísimas páginas, la mayor parte de las cuales son férreas consignas para el intérprete, el escenógrafo, el vestuarista y los técnicos de luz y sonido. Desde esta perspectiva, Beckett no debe ser traicionado, mas obedecido. Su texto minucioso y perfecto como una partitura musical, impone una fidelidad absoluta. En relación con esto, recuerdo aquello que ha escrito en Samuel Beckett. Una biografía (trad. it. Garzanti, 1990, pp. 573-574). La estudiosa, en su arduo trabajo refiere que "según Beckett, el mejor espectáculo teatral es aquél en el que no hay actores o directores sino solo la obra. Interrogado sobre el modo de hacer posible un teatro de estas características, Beckett ha respondido que el autor tiene el deber de buscar al mejor actor, vale decir aquél que sigue a la perfección sus instrucciones y que tiene la capacidad de anularse completamente en la obra." Y es indispensable este estado físico y psicológico para interpretar a Beckett. Siempre en el texto de Bair se afirma el concepto de una condición aún más extrema requerida por Beckett: "La mejor obra teatral posible es aquella en la que no hay actores, sino solo el texto. Estoy buscando la manera de escribir una obra así." Lo hará con *Yo no*, en la que el cuerpo del actor es inexistente, reducido a una Boca. Y bien, todo esto no aparece siquiera mínimamente

en el espectáculo de Wilson. Un extraordinario performer, artista excepcional, pero con Beckett, en este espectáculo, no he visto ninguna afinidad. Absolutamente nada. Aún si en la “fotocopia” distribuida como programa de mano, el americano escribe “cuando dirijo un espectáculo creo una estructura en el tiempo. Solo en el momento en el que todos los elementos visivos están cada uno en su lugar, se crea un marco que los actores deben llenar. Si la estructura es sólida, entonces se puede ser libre en su interior. En este caso, la estructura está dada por la mayor parte del texto y me corresponde a mí encontrar mi libertad en el interior de la estructura de Beckett.”. Y más adelante, siempre en la misma “fotocopia”, en la sinopsis, se lee que para Krapp “es su cumpleaños número setenta”: un error gravísimo. Es, por el contrario, el sexagésimo-noveno. Un número preciso y denso de significados en esta pièce. En general, una lectura personal de una obra, que da cuenta de la traducción, de la lengua, del sonido, de la cultura, de los gustos del intérprete, puede ser correcta; pienso, por ejemplo, en la revisión de la dramaturgia clásica de Shakespeare, Molière, Brecht, pero para las obras beckettianas el discurso cambia de manera radical. La fidelidad al texto debe develarse en una especie de feliz consustanciación escénica. Recuerdo que, en algunos casos, Beckett ha impuesto la inmediata suspensión de puestas en escena ajenas a sus indicaciones. No es casual que Beckett pase a la realización de sus obras, tal como lo hicieran los grandes Eurípides y Shakespeare, Pirandello y Eduardo De Filippo. Las minuciosas y extensas didascalías beckettianas se transforman luego en un ulterior texto dramático o, más aún, constituyen el texto mismo. Vean esos delirios de mi amadísimo Krapp, interpretado por mí en numerosas representaciones, con el afectuoso imprimatur del mismo Beckett. Una puesta en escena de completa identifica-

ción, a la manera de Konstantin Sergeevic Stanislavskij: ¡yo debía ser Krapp! Sus pensamientos y sus gestos debían ser los míos. Sus memorias y acciones, mis experiencias de vida. Compartir, convivir plenamente la escena con Krapp. En definitiva, vivir una profunda empatía con el personaje, como recordaba Antonin Artaud “Sentir, vivir, pensar realmente, este debe ser el objetivo del verdadero actor”. Recuerdo que una vez, el sublime Carmelo Bene ha dicho: “Para interpretar a Shakespeare, es necesario ser Shakespeare: yo soy Shakespeare”. En tal sentido, cada actor-director debería demostrar una fuerte cercanía con el Autor, para compartir plenamente las instancias de los otros. En todos los sentidos: en el Amor, en la Pasión o en la Amistad y, ¿por qué no? También en Política. En esta óptica he considerado a Krapp’s Last Tape, viviéndolo intensamente fuera del texto, para luego transferirlo a las tablas del escenario, transportando los análisis y el pensamiento en términos especulares en el signo de una confrontación llana con el cuerpo, el gesto y la palabra. A lo largo del tiempo, en Beckett, siempre he privilegiado la soberanía de la palabra, del texto dramático y de su concepción, en especial el respeto por las didascalías, para luego acceder y superar el Silencio y entrar en esa condición hipnótica exterior, de Static-Moving, con (en cambio) una exaltante agitación íntima de sentimientos. No es casual que en todas las obras de Beckett las didascalías están siempre plagadas de sugerencias espacio-temporales e incluso de precisas referencias al vestuario, al maquillaje, a los objetos (tantos), a los gestos (innumerables y extremadamente precisos), como por ejemplo al parpadear o no hacerlo. Solo con estos presupuestos nace y vive una puesta en escena del amado Samuel Beckett.

(Traducción del italiano: Nora Sforza)