

“¡Hijos de mi alma! ¡Sed amigos!”

Una mirada retrospectiva a la colaboración entre Samuel Beckett y Morton Feldman en *Words and Music*, “A piece for radio”¹



Everett Frost

frost.ec@btinternet.com

Traducción de Sabrina Silvestrin

Revisión de María Inés Castagnino

Agradezco a Jean-Michel Gouvard y Dominic Glynn la oportunidad que me brindan de compartir con ustedes algo sobre los orígenes y la producción de la colaboración entre Samuel Beckett y Morton Feldman en la obra radiofónica *Words and Music*,² aunque debo confesar que me desconcertó un poco darme cuenta de que ocurrió hace ya treinta años. Si bien ahora se sabe mucho más sobre Beckett y Feldman que antes, me consuela ver que lo fundamental de mi concepción de la obra, aunque ahora yo esté mejor informado al respecto, no ha cambiado mucho desde entonces, e intentaré transmitir algo del espíritu y las circunstancias de su origen.

Dos cosas notables de *Words and Music* me llamaron la atención desde el principio.

Primero: Samuel Beckett renunció a ejercer su habitual control meticuloso sobre la mitad de la obra para colaborar con otra persona. La obra requiere no de uno, sino de dos autores, y uno de ellos es un compositor.

Segundo: como en cada una de sus piezas dramáticas radiales (y de acuerdo con una importante iniciativa de la BBC), Beckett se propuso deliberadamente crear una obra tan específicamente concebida para la radio que no pudiera trasladarse a otro medio sin perder algo de su esencia. Ninguna otra pieza radial había aprovechado la capacidad única de este medio para dramatizar un diálogo entre la música y la letra como personajes, dotándolas de personalidades, estados de ánimo, egos y emociones distintos.

1. N. de la R.: en la totalidad de este artículo se mantiene el título de la obra de Beckett a la que se hace principal alusión en su lengua original, el inglés. No obstante, cuando se incluyen citas del texto de la misma o son mencionados los nombres de sus personajes, se recurre a la traducción de Jenaro Talens tal como figura en el volumen *Teatro reunido* de Samuel Beckett (México D.F., Tusquets Editores, s/f). Así, la cita incluida en el título del artículo (“My comforts, be friends” en el original) se reemplaza por “¡Hijos de mi alma! ¡Sed amigos!” (*Teatro reunido*, p. 367); y los nombres de los personajes llamados Words y Music, por Letra y Música respectivamente (el uso de mayúsculas denota su calidad de nombres propios). El título de la obra es traducido en *Teatro reunido* como “Letra y música”.

2. N. de la R.: este artículo de E. Frost surgió originalmente en respuesta a una invitación de Jean-Michel Gouvard y Dominic Glynn a comentar el estreno de *Words and Music* de Samuel Beckett/Morton Feldman para el congreso ‘Jouer Beckett’ que tuvo lugar en Londres en octubre de 2017. En una versión levemente distinta en inglés, ha sido publicado previamente en *Francosphères*, Vol. 9, Nro 1, <https://doi.org/10.3828/franc.2020.8>

Bob (el nombre que se da a la música en la obra) incluye no sólo al director, la orquesta y la partitura que se ven en un concierto, sino también todo el proceso de creación de la música que tiene lugar en la mente del compositor, que se puede transmitir pero no representar. Del mismo modo, Joe (el nombre que se da a la letra) incluye no sólo la interpretación de las palabras, sino también el acto autoral de crearlas, de verbalizar lo no verbalizado, dándole así existencia. Con *Words and Music*, Beckett bien puede haberse superado a sí mismo al crear una obra tan radiofónica que sólo puede experimentarse plenamente de forma auditiva.

Words and Music se escribió para una ocasión concreta, y las circunstancias que llevaron a Samuel Beckett a escribir el texto manifiestan tanto su requisito de colaboración como su especificidad radiofónica. Se originó por un encargo de la BBC no a Samuel Beckett, sino a su primo, John Beckett, compositor, director de orquesta y valorada personalidad en el departamento de música de la BBC, que había compuesto música para acompañar lecturas de textos de Beckett en la radio y había colaborado previamente con Beckett en la creación de una partitura para *Actes sans paroles* (1955).³ La invitación de la BBC tenía el objetivo de ofrecer a John Beckett una oportunidad de mayor alcance adecuada a su incuestionable talento. Samuel Beckett, también muy valorado por la BBC por su dominio de la especificidad de género radial tras el éxito de *All That Fall*,⁴ era una elección obvia para proporcionar el texto de “una pieza para voz y música”.

Beckett respondió con un texto específico para radio que dramatiza el triunfo de la música utilizando la concepción de Arthur Schopenhauer de la misma como “andamiaje”, en un espíritu muy parecido al del uso que dio al idealismo de Berkeley en *Film*: “Ninguna valoración de verdad en lo anterior, considerado como simple conveniencia estructural y dramática”.⁵

En *El mundo como voluntad* y representación, Schopenhauer sostiene que la música es la forma de arte suprema porque, al no depender del lenguaje, es más universal y, como “voluntad encarnada”, habla directamente a las emociones, liberando a los oyentes, al menos momentáneamente, del perpetuo y siempre frustrante esfuerzo de la voluntad por acceder al respiro que es el ámbito de las ideas puras. Así, según Schopenhauer, cuando se incorporan palabras a la música, “por supuesto deben ocupar una posición totalmente subordinada, y adaptarse completamente a ella”.⁶ En *Words and Music*, Música no se limita a “engarzarse” un texto verbal como si fuera una joya, sino que es una fuerza dramática que permite sacar momentáneamente a Letra, que al principio es reacio y se resiste, de sus insensibles banalidades pedantes para llevarlo al ámbito del sentimiento del discurso poético. Es la música, la forma de arte superior según

3. N. de la R.: alusión conjunta a “Acto sin palabras I” y “Acto sin palabras II”, escritos según Beckett aproximadamente al mismo tiempo, originalmente en francés y luego traducidos por el mismo autor al inglés.

4. N. de la R.: pieza escrita originalmente en inglés; titulada en *Teatro reunido* como “Todos los que caen”. Fue estrenada en la BBC 3 en enero de 1957.

5. “No truth value attaches to above, regarded as of merely structural and dramatic convenience.” Samuel Beckett, *Complete Dramatic Works* (New York: Faber, 323). N. de la T.: traducción de J. Talens en *Teatro reunido*, p. 508.

6. “It is an accidental circumstance that [the human voice] serves for the communication of concepts, and incidentally, of course, music can make use of this circumstance in order to enter into a relationship with poetry. But it must never make this the main thing. (...) The words are and remain for the music a foreign extra of secondary value, as the effect of tones is incomparably more powerful, more infallible, and more rapid than that of the words. If these are incorporated into music, therefore, they must of course occupy only an entirely secondary position, and adapt themselves completely to it (...)” Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (vol. II, c. 39, “On the Metaphysics of Music”). New York: Dover, 1966, 448. // “El hecho de que [la voz humana] (...) sirva además para comunicar conceptos es una circunstancia fortuita que la música puede aprovechar accesoriamente para vincularse con la poesía; pero nunca debe hacer de ella su asunto principal (...). Las palabras son y siguen siendo para la música un añadido ajeno a ella y de valor subordinado, ya que el efecto de los tonos es incomparablemente más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras: de ahí que estas, cuando son incorporadas a la música, tengan que adoptar un papel totalmente subordinado y someterse completamente a ella.” Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación II* (Madrid, Editorial Trotta, 2013), p. 500. Traducción de Pilar López de Santa María.

“¡Hijos de mi alma! ¡Sed amigos!”: una mirada retrospectiva...

Schopenhauer, la que rescata a las palabras de su propio parloteo, aunque sea sólo momentáneamente y no del todo por elección propia. El origen de *Words and Music* como homenaje a su primo hace que Beckett convierta al compositor en un coautor que crea el personaje más poderoso de la obra. Samuel Beckett creó [no sólo] un texto específico para la radio, sino también para la ocasión que lo había motivado: un “tándem de letra/música” radiofónico con la música al mando.

En general, las obras radiofónicas se archivan para su ocasional retransmisión, pero prácticamente nunca se las produce de nuevo. Una vez que se escribió y produjo *Words and Music*, la posibilidad —en última instancia, la necesidad— de una nueva producción, desvinculada de la ocasión de su origen y con otro compositor que aportara la mitad de la pieza, no habría sido siquiera considerada ni por Beckett al crear el texto ni por la BBC al producir la colaboración. Pero tras la emisión inicial, la música fue retirada, y así se ha mantenido, lo cual ha relegado la obra a una especie de limbo en cuanto a su difusión.

En un principio, Beckett se mostró indeciso sobre la conveniencia de que hiciéramos *Words and Music*. Sin embargo, le gustaba el poema que comienza “Age is when to a man...”⁷ que se crea en la obra y que él podía recitar exquisitamente de memoria. Dado que [esta nueva producción de] *Words and Music* había sido concebida por Martha Fehsenfeld como parte de un festival Beckettiano de estrenos a nivel nacional de las cinco obras radiofónicas de Samuel Beckett en Estados Unidos, me atreví a indicar que la elección de un compositor estadounidense podría suponer alguna ventaja para nosotros. Esto animó a Beckett, quien no sólo sugirió a Morton Feldman, sino que me envió la dirección de su casa.

Morton Feldman había convertido el brevísimo poema en prosa “Neither” de Beckett en una pieza muy larga para la Ópera de Roma en 1976-77, lo cual a la vez divirtió y complació a Beckett. Más tarde supe que, poco antes de mi encuentro con Beckett en julio de 1985, habían hablado acerca de la posibilidad de que Feldman adaptara otro texto de Beckett. Que Beckett sugiriera a Morton Feldman para “hacer de nuevo” *Words and Music*, escrita originalmente para homenajear a un compositor, le daba la oportunidad no sólo de acceder a la petición del Sr. Feldman de que se le diera otro texto, sino también de rendirle homenaje.

La respuesta del Sr. Feldman fue simplemente “haré lo mejor que pueda”. Sentía un profundo respeto por Beckett y se embarcó de lleno en el proyecto. Ambos desconfiaban de las colaboraciones literales y serviles. De ahí su mutuo desprecio por la ópera. Tanto él como Beckett entendían la colaboración como una búsqueda de cada uno desde su propio lenguaje, “en un espíritu no de refuerzo, sino de alteridad”, como dijo Beckett una vez respecto a la música de John Beckett para una emisión de Molloy. Con este mismo espíritu, Beckett y Feldman habían hecho “Neither”, y Beckett había hecho algo similar con Jasper Johns para Foirades, lo que dio lugar a una edición conjunta firmada de 33 grabados que el artista diseñó en base a textos preexistentes de Beckett.

Desde fines de 1985 hasta las sesiones de grabación en los estudios RCA de Nueva York en marzo de 1987, nos reunimos periódicamente con Feldman cuando él estaba en Nueva York. Entre un encuentro y otro, hablábamos de la obra por teléfono. Los dos somos muy conversadores. Lo disfrutábamos. Yo le había preparado un guión en el que especificaba y anotaba las indicaciones musicales de un modo quizás más literal/narrativo de lo que lo haría ahora. Por sus respuestas, me di cuenta de lo bien que el Hombre de las Notas conocía la obra del Hombre de las Palabras.

7. N. de la R.: “Vejez es cuando a un hombre...” *Teatro reunido*, p. 369, 371.

sala de control, los dos concentrados en escuchar los monitores y asegurarnos de estar satisfechos con lo que oíamos.



Morton Feldman, Everett Frost



Uno de los placeres de trabajar con Feldman era su oído agudo y su minuciosa atención a los detalles acústicos. En un momento dado, por ejemplo, quiso que las baquetas del vibráfono fueran más suaves. El problema era que no quería que se oyera el ataque, sino que el tono se introdujera imperceptiblemente como una nota de violín con arco. Hicimos algunos ajustes técnicos de grabación y quedó encantado con el resultado. Ese tipo de trabajo en equipo se hacía todos los días.



Morton Feldman, David Warrilow



Everett Frost, Alvin Epstein, David Warrilow

Yo había trabajado recientemente con ambos actores, David Warrilow (Joe) y Alvin Epstein (Croak), en *All That Fall*; ambos eran expertos intérpretes de obras de Beckett y estaban familiarizados con la radio. Pero ¿cómo iba a interpretar David, que no es músico profesional, una música que ni él ni yo habíamos oído hasta el primer ensayo? No había forma de anticiparse o prepararse. Me preocupé. Morty dijo que no hacía falta. Pero igual me preocupé. David y yo nos reunimos para un ensayo previo en el que poco pudimos hacer aparte de discutir la obra y su personaje.

Pero no hubo ningún problema. En consonancia con la dramaturgia de la obra (en la que lo importante es que Joe no es la música y no puede convertirse o actuar como música sin cambiar de papel) Feldman no había tratado el poema del clímax emocional y dramático de la pieza como la letra de una canción compuesta para ser cantada (en la tradición, digamos, de los *lieder* alemanes a los que ambos sabíamos que Beckett era tan aficionado). Tampoco existía el aria culminante obligatoria para la diva, como en la ópera convencional. Joe improvisa y vocaliza el texto, hablado al tempo y al ritmo de la música; le responde a Bob (la orquesta) pero sin llegar a cantar. Morty no ambientó el poema en sí: creó una ambientación propia para él. David actuó como

“¡Hijos de mi alma! ¡Sed amigos!”

un personaje que improvisaba el poema bajo la influencia de la música. Escuchó a los músicos ensayar la partitura que acompañaba al poema. Luego lo ensayó con ellos. Para el segundo ensayo, que consistió más que nada en practicar la obra entera varias veces, todo funcionaba muy bien.

Al encarar el clímax de la obra, tengo que decir algo sobre Croak, el amo que empuña el garrote y que reúne a los dos criados, Bob y Joe (en los borradores se lo menciona como “Susurro de viejo”, “Susurro”, “Croak senil” y, finalmente, “Croak”). Él cree que controla a Bob y Joe y, al principio, ellos mismos también lo creen; pero, aunque él es el responsable de reunirlos, el éxito colaborativo se produce en realidad a pesar de la presencia de él y, de hecho, a pesar de ellos mismos, y comienza cuando Bob y Joe lo ignoran y se prestan atención mutua. Una vez que generó la situación, Croak de hecho se vuelve irrelevante en la colaboración que sigue. Bob y Joe son quienes hacen avanzar la trama.

Muchos años después me divierte descubrir que el origen de Croak debe algo a una anécdota sobre Hércules y el enano tomada de Arnold Geulincx, un filósofo post-cartesiano, que Beckett copió entre sus apuntes en los años treinta. Geulincx la utiliza para ilustrar su máxima, “Ubi nihil vales, ibi nihil vales”: no debes intentar hacer lo que eres incapaz de hacer. El enano cree que tiene el poder de levantar por sí solo el garrote de Hércules y obligar así a la gente a obedecer. Discretamente, Hércules lo ayuda a hacerlo, dejando que el enano crea que en realidad lo está haciendo todo él solo. Croak está desesperado por tener una experiencia sexual que llegue al clímax y espera lograrlo obligando a Bob y Joe a tratar los temas del Amor y (la incapacidad de) la Vejez, cuya perspectiva lo ha hecho gemir durante toda la sesión. El tema del amor fracasa y Croak lo sustituye por el de la edad, esta vez insistiendo en que trabajen juntos. Lo intentan. Pero empiezan a tener éxito, no por las amenazas de Croak, sino porque cada uno se siente atraído por la contribución del otro, y eso los lleva a una mayor colaboración, iniciada por las palabras, pero con la música a la cabeza, la cual, en base a Schopenhauer, promete alivio a las infinitas frustraciones de la voluntad y el deseo, una de las cuales, para el personaje Murphy de Beckett como también para John Donne y William Butler Yeats (sellado en su Torre), es sexual:

Old lecher with a love on every wind,
Bring up out of that deep considering mind
All that you have discovered in the grave,
For it is certain that you have
Reckoned up every unforeknown, unseeing
Plunge, lured by a softening eye,
Or by a touch or a sigh,
Into the labyrinth of another's being;

Does the imagination dwell the most
Upon a woman won or a woman lost?
(W. B. Yeats, “The Tower”)

[Viejo disoluto con un amor en cada viento,
haz brotar de la profunda y circunspecta mente

todo cuanto descubriste en la tumba,
porque es cierto que calculaste
cada inopinado e imprevisto aprieto
—atraído por un ojo delicado,
por un roce o un suspiro—
dentro del laberinto de otro ser;
¿habita la imaginación más profundamente
en una mujer perdida o en una conquistada?]⁸

Música sugiere mejoras para la primera línea de Letra, luego una dirección para que Letra siga y otras mejoras para el sonido de las palabras. Se embelesan con lo que están haciendo y se vuelven indiferentes a Croak y a la amenaza de su garrote. Esto hace que Croak evoque el rostro y Música intenta intensificar el efecto con música “cálidamente sentimental” durante “aproximadamente un minuto” (una importante indicación de tiempo en el guión de Beckett que apunta al equilibrio proporcional en los diálogos entre Bob y Joe a lo largo de la obra). Letra, sin embargo, permanece “frío” ante la invitación, pero entra en calor con una visión erótica nocturna del recuerdo que un anciano tiene del rostro de una mujer mucho tiempo atrás (sombras de Krapp evocando a la chica en la canoa, y, hablando de Yeats, también de “...but the clouds...”).⁹ Por encima de las protestas de Letra, Música (132, pie 29) intenta sin éxito sabotear la narración. Suscita un “¡No!” angustiado de Croak, lo cual hace que Letra cambie “a tono poético”, tras lo cual Música hace un segundo esfuerzo de colaboración, ofreciendo “discreta(s) sugerencia(s)” para las líneas dichas hasta ahora y en las palabras por venir —es decir, tomando de nuevo la iniciativa. En el clímax de la obra, su colaboración, cuya fuerza emotiva la suministra la música, excita a Croak: el rostro en las escaleras que lo hizo llegar tarde a la sesión adquiere el nombre “¡Lily!” (¿una antigua amante?) y da lugar a una descripción erótica del avance hacia su “manantial”. Satisfecho de este modo, Croak, ahora ajeno a todo, deja caer su significante freudiano —el garrote— y se marcha dejando a nuestros colaboradores en libertad. Música abandona a Letra, que es incapaz de continuar por su cuenta. Y los intentos de Letra por hacer que la música coopere para repetir la experiencia emocional son rechazados bruscamente por Música, ante lo cual Letra emite un “profundo suspiro” por haber sido abandonada tanto por su amo como por su compañero de colaboración. En *Words and Music*, “la música siempre gana”, le dijo Beckett a Katherine Worth.

Independientemente de sus méritos, la producción resultante de *Words and Music* fue un espectáculo de conjunto extraordinariamente integrado, y una experiencia de colaboración significativa para todos: equipo de producción, intérpretes, técnico, compositor, director; y un resultado satisfactorio para el Sr. Beckett.

8. N. de la R.: traducción de Ricardo Silva-Santisteban, tomada de *Cinco poetas contemporáneos* (Lima, Adobe Editores, s/f).

9. N. de la R.: alusiones a las piezas *Krapp's Last Tape* y “...but the clouds...”, traducidas como “La última cinta de Krapp” y “...Sólo nubes...” en *Teatro reunido*.

“¡Hijos de mi alma! ¡Sed amigos!”

Trágicamente, Morton Feldman murió poco después (3 de septiembre de 1987), pero no sin antes completar una última obra orquestal titulada simplemente “Para Samuel Beckett”, que se estrenó en el Festival de Música de Holanda en junio de ese año, con la presencia del compositor, y en la que incorporaba y elaboraba los temas presentes en *Words and Music*, dándoles la libertad que la obra radial le había negado.

Samuel Beckett	Morton Feldman
<i>Words and Music</i>	
Directed and Produced by Everett Frost	
Cast:	
Words [Joe]: David Warrilow	Associate Producer: Faith Wilding
Croak: Alvin Epstein	Recording Engineer: Mike Moran
Music [Bob]: Bowery Ensemble	Recorded RCA Studios, New York March 8-9, 1987
Conductor: Nils Vigeland	for the Beckett Festival of Radio Plays,
Flutes: Rachel Rudich & Barbara Held	Originated by Martha Fehsenfeld
Piano: Bunita Marcus	A co-production of Voices International and WDR
Violins: Laura Seaton & Tina Pelikan	Cologne, major funding from the National
Cello: Sarah Carter	Endowment for the Humanities and the National
Percussion: Michael Pugliese	Endowment for the Arts

Samuel Beckett / Morton Feldman

Letra y música

Dirigida y producida por Everett Frost

Elenco:

Letra (Joe): David Warrilow

Croak: Alvin Epstein

Música (Bob): Bowery Ensemble

Director: Nils Vigeland

Flautas: Rachel Rudich y Barbara Held

Piano: Bonita Marcus

Violines: Laura Seaton y Tina Pelikan

Cello: Sarah Carter

Percusión: Michael Pugliese

Productora asociada: Faith Wilding

Ingeniero de grabación: Mike Moran

Grabada en RCA Studios, Nueva York, el 8 y 9 de marzo de 1987 el Festival Beckett de

Obras Radiales creado por Martha Fehsenfeld

Una coproducción de Voices International y WDR Cologne, con financiamiento principal de National Endowment for the Humanities y National Endowment for the Arts.

