

Samuel Beckett y la interpretación intermedial¹

El pasaje entre medios



McMullan, Anna

Universidad de Reading, Inglaterra.

a.e.mcmullan@reading.ac.uk

Traducción, Thomas Schonfeld

Fecha recepción: 11 de julio de 2024

Fecha aceptación: 05 de agosto de 2024

Resumen

Este artículo analiza adaptaciones intermediales de dos obras de Beckett pensadas para su interpretación² en vivo con relación a la definición de Ágnes Petho de intermedialidad, entendida como una zona liminar o de pasaje entre soportes mediales, basada fundamentalmente en una “intersensualidad de la percepción”. Después de discutir sobre cómo la propia práctica de Beckett podría considerarse intermedial, este ensayo analizará el programa de 1996 de la American Repertory Company, *Beckett Trio*, que comprende una puesta en escena de tres obras televisivas de Beckett que incorporan una grabación en vivo proyectada en la pantalla gigante de un estudio de televisión. El segundo estudio de caso analizará la adaptación escénica de la Company SJ en 2014 de una selección de textos en prosa de Beckett, *Fizzles*, en una coordenada histórica y específica en el centro de Dublín, que incorporó secuencias proyectadas previamente grabadas en un sitio diferente.

Palabras clave: Samuel Beckett, interpretación intermedial, adaptación, remediación, American Repertory Company, Company SJ.

1. N. D. T. McMullan, Anna. “Samuel Beckett and intermedial interpretation: passing between.” *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 32, no. 1 (2020): 71-85. Traducción realizada por Thomas Schonfeld para la Cátedra de Literatura Inglesa (UBA, 2024). Todas las traducciones, incluidas las citas textuales, son propias. Las citas textuales que corresponden a textos fuentes de Samuel Beckett u otros autores serán reproducidas en el original en notas al pie, a partir de esta misma.

2. N. D. T. En el original, este acto se menciona como “performance”. Decidimos traducirlo como “interpretación” a lo largo del texto por el carácter de puesta en escena al que se refiere la autora y al gesto de remediación sobre el que se apoya la teoría de la que se vale para realizar su análisis de las obras mediatizadas.

Samuel Beckett and Intermedial Performance. Passing Between

Abstract

This article analyzes intermedial adaptations of two works by Beckett designed for live performance in relation to Ágnes Petho's definition of intermediality, understood as a liminal or passage zone between media supports, fundamentally based on a "intersensuality of perception." After discussing how Beckett's own practice could be considered intermedial, this essay will analyze the 1996 program by the American Repertory Company, *Beckett Trio*, which includes a staging of three of Beckett's television works that incorporate a live recording projected onto a giant screen in a television studio. The second case study will analyze the 2014 stage adaptation by Company SJ of a selection of Beckett's prose texts, *Fizzles*, in a specific historical coordinate in the center of Dublin, which incorporated previously recorded sequences projected in a different location.

Keywords: Samuel Beckett, intermedial performance, adaptation, remediation, American Repertory Company, Company SJ.

La intermedialidad se presenta como una zona fronteriza a través de la cual las transgresiones mediales ocurren, o un inestable "espacio" o "entre-espacios"... un pasaje de una forma medial a otra (Petho 2011, 42).

Ágnes Petho postula que la intermedialidad en el cine "se funda en las experiencias complejas de un espectador materializado y en la intersensualidad de la percepción" (11), pues los cineastas incorporan o yuxtaponen en sus películas modos de percepción que son inherentes a diferentes formas mediáticas, como el arte pictórico, las artes visuales, la música o el teatro. Una definición como esta, que se enfoca en la respuesta perceptiva y experiencial que tiene el espectador de la obra, parece encajar con las prácticas de Samuel Beckett, quien, como es bien sabido, quiso enfocar su trabajo "en los nervios de la audiencia, no en su intelecto" (Brater 1987, 23). En particular, la obra tardía de Beckett, aunque aparentemente se enfoca en un único medio, incorpora modos de la percepción característicos de otros medios. Por ejemplo, *A Piece of Monologue* es representado por un actor en vivo en el escenario, pero la obra depende de la imaginación visual de la audiencia como sucede con la ficción en prosa o el radioteatro, al tiempo que evoca imágenes de encuadre como pinturas o rodajes fílmicos: "Luego el lento fundido de una tenue figura. Desde la oscuridad. Una ventana"³ (Beckett, 1986, 427). El teatro beckettiano se caracteriza por la representación o presentación del tiempo y el espacio no como ilusiones de un tiempo o espacio reales, sino como fuerzas dinámicas de varias capas, que cambian a partir de las relaciones entre sí y entre los cuerpos y objetos que las habitan. Este artículo argumenta que la intermedialidad en la práctica del propio Beckett, y en ejemplos selectos de interpretaciones de sus obras en el escenario, destaca los pasajes entre los medios pero también entre diferentes modos de percepción de los espectadores y diferentes negociaciones con el tiempo, el espacio y la representación⁴.

3. [Then slow fade up of a faint form. Out of the dark. A window].

4. El término intermedialidad ha sido utilizado por diversos estudiosos de Beckett para analizar el trabajo de artistas contemporáneos de diferentes disciplinas que adaptan la obra de Beckett de un medio a otro o para quienes la obra de Beckett es un catalizador de su propia experimentación artística. Al centrarse en la actuación, Nicholas Johnson escribe sobre las "transgresiones intermediales" de los géneros de Beckett en adaptaciones recientes de su prosa para la actuación, incluida la obra de Gare St Lazare, centrándose en las complejidades y las fronteras problemáticas del término "género" en estas transgre-

Matthew Causey sostiene que la intermedialidad es un término obsoleto, ya que las fronteras entre los medios de comunicación se han erosionado en un entorno postdigital dominado por las interfaces entre el ser humano y la computadora (2016). No cabe duda de que la ubicuidad de las plataformas digitales para desenvolverse en la vida cotidiana y acceder a versiones digitalizadas de medios como la televisión, el cine o el teatro ha influido en la forma en que el público interactúa con diversas prácticas artísticas y en cómo los artistas crean, documentan y remedian su trabajo⁵. Sin embargo, nuestras interacciones digitales siguen coincidiendo o integrándose en obras creadas para y experimentadas en las condiciones espaciotemporales y sensoriales de un medio determinado, como el teatro o el cine. Claudia Georgi sostiene, en este sentido, que la intermedialidad como conjunto de discursos y prácticas “aumenta, en lugar de disminuir, la conciencia de la medialidad y materialidad de sus respectivos componentes, demostrando así la continua relevancia del concepto de medio” (23). Beckett es un prisma que nos permite investigar la intermedialidad debido al minimalismo de su obra y a la intensa atención que dedicó tanto a las condiciones de percepción y representación como a los límites de cada uno de los medios en los que trabajó.

No existe un consenso científico en torno a una definición del término intermedialidad: los discursos y distinciones tienden a variar entre disciplinas, desde los estudios sobre los medios de comunicación hasta las artes visuales, la literatura, la música, el cine o el teatro y su interpretación en vivo. Sin embargo, podría entenderse como la forma en que los distintos medios se combinan e interactúan entre sí en sus modos y condiciones de comunicación, materialización y percepción. Mi propia disciplina son los estudios sobre teatro y su interpretación, por lo que este artículo esboza algunos debates sobre la intermedialidad en este campo, considerará brevemente la relevancia de estos discursos y modos de análisis para la obra específica de Beckett, y concluirá con un análisis de dos interpretaciones intermediales: una adaptación de las obras televisivas de Beckett para su representación, de 1996, y la otra, una adaptación de algunos de los textos breves en prosa de Beckett, *Fizzles*, de 2014. Me interesa analizar cómo estas producciones interfirieron con las formas habituales de experimentar el teatro en vivo a través de su interfaz e interacciones con otros medios de comunicación, y específicamente, el intercambio entre el cuerpo / entorno en vivo y el proyectado, en el primer caso a través de la transmisión de una cámara en vivo, y en el segundo, a través de la proyección.

¿Qué es la intermedialidad en relación con el espectáculo en vivo?

El término “intermedialidad” empezó a ser utilizado en la década de 1960, una época obsesionada con los medios y en sus relaciones con el arte performático y los happening artísticos⁶. Luego, este término migró hacia los estudios sobre cine, y de allí al teatro y a los estudios sobre interpretación hacia finales del siglo XX. *Intermediality in Theatre and Performance*, de Freda Chapple y Chiel Kattenbelt, es un texto fundacional en esta disciplina:

siones (Johnson 2016). David Houston Jones se refiere al archivo de la intermedialidad en *Installation Art and the Practices of Archivalism* (2016), y analiza la instalación de “Steenbeckett”, de Atom Egoyan, que establece una serie de resonancias intermediales entre el teatro, el cine y las distintas instalaciones de Krapp’s Last Tape, así como entre las tecnologías analógicas y digitales. Véase también Laws 2013, que se basa en las definiciones que Werner Wolf dio en 2002 de la intermedialidad intracompositiva y extracompositiva entre la palabra y la música para explorar, por ejemplo, la colaboración entre Morton Feldman y Beckett en la obra radiofónica *Words and Music*.

5. El término “remediación” fue acuñado por Jay Bolter y Richard Grusin en su libro homónimo (1999), refiriéndose al modo en que los nuevos medios digitales obedecen, paradójicamente, a una doble lógica de lo inmediato –la ilusión de que no hay mediación– y lo hipermediático –la multiplicación y combinación de plataformas mediadas–. Las antiguas formas de medios de comunicación se remedian en estas nuevas formas mediáticas.

6. Dick Higgins señaló que el uso del término “intermedium” por Samuel Taylor Coleridge data de 1812, y lo introduce en la crítica del arte en relación al movimiento Fluxus de la década de 1960 (ver Higgins, 1965 / 2001)

Nuestro punto de partida para definir la intermedialidad es el reconocimiento de que la incorporación de la tecnología digital a la práctica teatral y la presencia de otros medios en las producciones teatrales constituyen una característica significativa del teatro contemporáneo. (11)

Esto podría incluir el uso de la proyección, la transmisión de cámaras en directo o el sonido digital en el teatro en vivo, cada vez más utilizado en obras de teatro y espectáculos por compañías como The Wooster Group, Blast Theory, Gob Squad o directores como Ivo van Hove y Katie Mitchell. Por ejemplo, en *Kings of War* (2016), de Ivo van Hove / Toneelgroep, una recopilación de *Henry V*, *Henry VI* y *Richard III* de Shakespeare, las imágenes proyectadas llevaron al público a unos espacios amplificados detrás del escenario (llenos de ovejas virtuales, en cierto momento), y se utilizó la cámara en directo para poner de relieve la manipulación de las imágenes mediatizadas por aquellos personajes que detentan el poder. El uso de cámaras en directo por parte de la directora Katie Mitchell a partir de *The Waves* (2006) fragmenta e interrumpe la percepción y la experiencia del escenario teatral que tiene el espectador, con pantallas que muestran primeros planos o secuencias filmadas mientras el público puede ver los procesos por los que estas imágenes encuadradas se construyen y filman en directo sobre el escenario. *The Forbidden Zone* (2016), una colaboración entre Mitchell y la escritora Alice Birch, trazó el desarrollo de diferentes tecnologías de guerra a lo largo del siglo XX, desde el gas de cloro hasta la bomba nuclear, a través de las palabras y las vidas de generaciones de mujeres, entre ellas Clara Immerwahr, que se opuso a que su marido desarrollara gas tóxico para los alemanes durante la Primera Guerra Mundial y se suicidó en 1915; y su nieta Claire, también científica, que se suicidó en 1949 al enterarse de que su investigación sobre un antídoto contra el gas de cloro dejaba de financiarse para centrarse en la investigación de la bomba atómica. La escenografía y el uso de cámaras y equipos de rodaje crearon una compleja estratificación de planos históricos y espaciotemporales: el escenario estaba dividido en diferentes zonas, parte de las cuales permanecían ocultas a la vista, o quedaban oscurecidas por un enorme vagón de tren subterráneo situado en la parte delantera del escenario, y fracturadas aún más por las pantallas y cabinas utilizadas para la filmación en directo y la voz en off. En estos ejemplos tan diferentes, la yuxtaposición de distintos modos de percepción visual y auditiva, la incorporación (en la obra de Mitchell) de zonas que no podemos ver, y la proliferación de marcos espacio temporales en relación con el cuerpo vivo del actor, incrementaban pero también estratificaban y fragmentaban la percepción del espectador y daban forma a su interpretación y metaconciencia de lo que estaba viendo y de cómo lo estaba viendo.

La intermedialidad, así como la interpreto, se enfoca entonces no solo en lo multimedial (la colaboración e inclusión de diferentes medios dentro de la interpretación misma), sino en la transformación de los modos de percepción, articulación, materialización y ontología de cada medio a partir de sus interrelaciones. La intermedialidad resulta así una fuente de lenguajes y estrategias performativas innovadores:

Hay una necesidad de preguntarnos cómo la incorporación de tecnologías digitales y la presencia de otros medios dentro del espacio teatral y performático está generando nuevos modos de representación; nuevas estrategias dramáticas; nuevas formas de estructurar palabras, imágenes y sonidos y su puesta en escena; nuevos modos de posicionar a los cuerpos en el tiempo y el espacio; nuevas maneras de crear interrelaciones espacio temporales (Chapple y Kattenbelt, 11).

Beckett y la interpretación intermedial: un replanteamiento del espacio, el tiempo y la materialización

Beckett no contrapuso de forma directa cuerpos vivos y cuerpos mediatizados en la representación, aunque sí utilizó regularmente cuerpos vivos y sonido grabado para materializar la división entre las percepciones exteriores e interiores de los sujetos que forman parte de su teatro. Si bien Beckett destiló cada medio hasta sus condiciones fundamentales de representación y recepción, redefinió los modos de representación, actuación, encarnación y percepción del lector/espectador/oyente haciendo referencia a su experiencia de trabajo en otros medios. Christopher Balme define la intermedialidad como “el intento de plasmar en un medio las convenciones estéticas y los hábitos de ver y oír de otro medio” (2004, 7). En el teatro tardío de Beckett tanto para teatro interpretado como para televisión, el cuerpo o el rostro fragmentado se evoca deliberadamente frente a una serie de marcos espaciales y temporales no ilusionistas, a menudo dinámicamente cambiantes, que transforman el espacio teatral y televisivo mediante referencias cruzadas a las artes visuales, la música, el cine y/o la voz acústica de la radio. Utilizando un enfoque fenomenológico, Dean Wilcox sostiene que en su dramaturgia posterior:

Beckett creó una estructura dramática en la que el espacio del teatro se aborda como espacio y no como un lugar ilusorio. Es con esta concepción con la que Beckett fue capaz de sortear la noción de lugar dramático para permitir que el espacio teatral tuviera prioridad y, al igual que el trabajo de Cage con el no-silencio de 4'33", destacar el poder y la presencia de lo que se presume vacío (550).

La evocación textual de secuencias visuales cinematográficas de *A Piece of Monologue* ya se ha mencionado anteriormente. En *Rockaby*, el cuerpo de la actriz sentado en una mecedora aparece en un espacio no ilusionista definido únicamente por la iluminación y animado por una voz grabada que habla de repetidos intentos de localizar a otro ser “como ella” en la pared de ventanas vacías situada frente a la suya. El espacio escénico se asemeja a un cuadro de Rembrandt, con las lentejuelas del vestido de M. captando la luz, mientras que el acto de escuchar la voz por parte del actor y del público constituye el eje principal de la obra. El espacio escénico se desplaza, pues, al ser reconcebido por el texto como un espacio superior y luego inferior en el piso de abajo, donde el espaciotiempo de M. se funde con el de su Madre también vestida de “negro”.

Beckett también realizó traducciones a través de distintos medios: su adaptación radical de *What Where* a la televisión para Süddeutscher Rundfunk, que luego fue readaptada para el escenario, explota el uso de la imagen enmarcada del rostro (apartada de cualquier imagen corporal) que aparece en todas las obras televisivas de Beckett y, como ha demostrado Anthony Paraskeva, recuerda al primer plano cinematográfico, como el del rostro impasible de Greta Garbo al final de *Queen Christina* (150-152). En *What Where* no se hace referencia a ningún espacio o tiempo singular o ilusionista, sino a la insistencia de Bam en el paso interminable y cíclico del tiempo, que traspasa las fronteras entre los vivos y los muertos, y entre el tiempo humano y el extrahumano. Los dos estudios de caso que se exploran a continuación considerarán hasta qué punto las representaciones o adaptaciones intermediales de la obra de Beckett pueden reflexionar también sobre cómo los diferentes medios dan forma a las autorrepresentaciones del sujeto humano a través del tiempo y el espacio, enfocándose en la interacción intermedial entre la representación en vivo y en la proyección del cuerpo/entorno. Me basaré fenomenológicamente en mi propia experiencia de ambas representaciones para reflexionar sobre su impacto sensorial en el espectador.

Dobles siniestros de la pantalla: obras televisivas en el escenario y en la pantalla

Durante la conferencia celebrada en Estrasburgo en 1996 para conmemorar los noventa años del nacimiento de Beckett, se invitó a los participantes a asistir a una representación de *Beckett Trio*, que consistía en tres obras de Beckett para televisión: *Eh Joe*, *Ghost Trio* y *Nacht und Träume*, a cargo de la American Repertory Theatre Company de Boston, dirigida por Robert Scanlan e interpretada por Alvin Epstein. Las obras se representaron en uno de los lados de un estudio de televisión, mientras una cámara en directo proyectaba imágenes de Epstein en una gran pantalla orientada hacia el público del otro lado del estudio. Hay una imagen bastante borrosa de esto en una reseña de Stan Gontarski de la producción de 2006 de *Eh Joe*, de Atom Egoyan, con Michael Gambon, que también incluía una proyección en directo, en el contexto de otras representaciones escenificadas de *Eh Joe* (245). Sin embargo, la foto fue tomada en un teatro de Boston, no en el estudio de televisión de Estrasburgo, y tiene muy poca relación con mi recuerdo, que era en gran medida una experiencia espacial y perceptiva de múltiples capas.

La programación del evento comenzó con *Eh Joe*, en la que me centraré a continuación. *Eh Joe* fue la primera obra de Beckett para televisión, escrita poco después de su experiencia en el rodaje de *Film* en 1994, y fue emitida por la BBC en 1966, con Jack MacGowran como Joe y Sian Phillips como Voice. Se abre con una secuencia en la que Joe “al final de la cincuentena, pelo gris, bata vieja, zapatillas de moqueta”⁷ (Beckett 1986: 361) inspecciona su habitación, aparentemente en busca de cualquier mirada indeseada sobre él, como el protagonista de *Film* busca escapar de ser percibido. Una vez que se ha convencido de que está solo, Joe se sienta “en el borde de la cama, como cuando es descubierto, y empieza a relajarse”⁸ (361). A lo largo de esta primera secuencia, las indicaciones escénicas señalan que los movimientos iniciales de Joe son “seguidos por la cámara a una distancia constante, Joe de cuerpo entero en todo el encuadre... Después de esta persecución inicial, entre el primer y el último primer plano de la cara, la cámara realiza nueve ligeros movimientos hacia la cara, de unos diez centímetros cada vez. Cada movimiento se detiene al reanudarse la voz, el movimiento de la cámara y la voz nunca coinciden”⁹ (361). La cámara se acerca cada vez más a la cara de Joe y, finalmente, a sus ojos, mientras la Voz atormenta a Joe con su relato burlón de sus relaciones con los demás, incluyéndose a sí misma, y termina con una narración sobre la “verde” que, abandonada por Joe, se suicida. La narración sobre la verde también se centra en un creciente primer plano de su suicidio: “Ahora imagina... Antes de morir... La cara en la taza... Los labios en una piedra”¹⁰ (366) mientras Joe, a su vez, intenta estrangular la voz que lo acosa a través del “matón mental”¹¹ (363).

La emisión televisiva es ya un extraordinario conjunto intercorporal e intermedial de intercambios y perspectivas: el espectador está viendo la televisión, supuestamente (aunque, por supuesto, en el siglo XXI es más probable que esté viendo una gran pantalla en una sala de conferencias o de cine, un DVD o una la pantalla de una computadora), pero, como señala Graley Herren, *Eh Joe* recuerda tanto al cine mudo como a la radio (2007, 53): la narración hablada por Voice combina secuencias visuales, casi fílmicas, en las que vemos a la “verde” yendo y viniendo por la orilla

7. [late fifties, grey hair, old dressing-gown, carpet slippers].

8. [on edge of bed as when discovered, beginning to relax].

9. [followed by camera at constant remove, Joe full length in frame throughout... After this opening pursuit, between first and final close up of the face, camera has nine slight moves in toward face, say four inches at a time. Each move is stopped by voice resuming, never camera move and voice together].

10. [Now imagine... Before she goes... Face in the cup... Lips on a stone].

11. [mental thuggee].

del agua, sus “prendas se aferran como lo hace la seda mojada”¹² (366). Nos vemos atrapados en una red de percepciones e interacciones intermedias, ya que la cámara enfoca a Joe mientras, como Trish McTighe señala, la Voz es una “fuerza táctil”, que corta como si fuera un cristal el rostro de Joe (37). Tanto Herren como McTighe citan el concepto de montaje de Eisenstein para transmitir las yuxtaposiciones entre los distintos modos de percepción en *Eh Joe*: el espectador se siente perturbado por la falta de coherencia entre el oído y el ojo, y por la violencia de la lucha entre ambos, que no sólo implica el suicidio de la verde, sino también el estrangulamiento de Voice en su calidad de último agresor auditivo de Joe.

¿Qué ocurre cuando esta lucha intersensorial se traslada de las condiciones de recepción de la televisión, o incluso del cine, a las condiciones que establece la ART en un estudio de televisión en Estrasburgo? Era la primera vez que estaba en un estudio de televisión y ese espacio me desorientó. Me enfrentaba a condiciones de visión diferentes, incluso contradictorias: no se podía ver la pantalla y la acción en directo al mismo tiempo, de modo que la dislocación sensorial se intensificaba. Lo que me pareció fascinante fue la forma en que mi atención se centró inicialmente en la zona real de actuación tridimensional, atraída por el actor en directo que estaba en el escenario frente a mí. Sin embargo, a medida que la cámara se centraba en el rostro de Joe, llenando gradualmente la gran pantalla, mi mirada se dirigía cada vez más hacia ella. Hay una gran cantidad de estudios performáticos que tratan sobre la yuxtaposición del actor en vivo con su imagen en pantalla, ya sea a través de una cámara en directo, como en este caso, o de una proyección pregrabada. Philip Auslander sugiere en *Liveness* que, en un mundo dominado por lo televisivo, la verdadera proximidad solo puede experimentarse a través de la pantalla. Matthew Causey lo ha denominado “la prueba del doble en la pantalla: el intérprete siniestro en el espacio de la tecnología” (2006, 15). Reflexiona que: “El sujeto no aprehende el objeto, ya sea el otro de su propia subjetividad o el otro de los objetos mundanos, sino sus propias proyecciones fantasmáticas en la pantalla de representación” (2006, 22).

Tomé especial conciencia del modo en que el cuerpo y el rostro de Joe se enmarcaban en el campo visual de la pantalla: sobre todo por la falta de movimiento en *Eh Joe* y la concentración en la acción de la propia cámara; desnaturalizando la relación entre figura y suelo, el cuerpo o el rostro se convertían en una imagen enmarcada para el consumo visual. Sin embargo, *Beckett Trio* intensificó el modo en que el uso que Beckett hace del medio interviene y llama la atención sobre ese proceso de consumo visual: en la versión televisiva de *Eh Joe*, las interrupciones regulares entre Voice y la cámara desafían la capacidad del espectador para hacer que estos canales narrativos, auditivos y visuales se cohesionen, y a medida que los espectadores acosamos visualmente a Joe a través de la cámara, nos enfrentamos a nuestra propia complicidad: ¿somos también sus atormentadores? En el estudio de televisión de Estrasburgo, la implicación del público en esta lucha interpersonal quedó dramatizada en la interacción espacial entre el auditorio, el actor en directo y la pantalla mediatizada. Además, la retransmisión de la cámara era también en directo: veíamos a los operadores moviéndose por el espacio, de modo que éramos testigos de la producción de esas imágenes, lo que introducía una capa más de reflexión sobre el medio y la construcción de la realidad que este produce, y multiplicaba la sensación de diferentes perspectivas de visualización y actuación entrelazadas.

Beckett Trio en Estrasburgo amplificó algo que ya se encontraba en la obra de Beckett: el impacto no está solo en el contenido, sino, como está expresado en el título del libro de McLuhan de 1967, el medio es el mensaje: opera sobre nuestros nervios, como Beckett comentó sobre *Not I*, y puede trastornar e interrumpir nuestros procesos perceptivos

12. [slip clinging the way wet silk will].

y conceptuales, trabajando en contra del dominio del espectador y llamando la atención sobre las mediaciones textuales y audiovisuales a través de las que accedemos a nosotros mismos y a los demás, a la realidad y a las creaciones imaginarias. El uso de la cámara en vivo en la interpretación intensificó no solo aquello que Causey definió como el narcisismo del “sinistro intérprete que se enfrenta de forma solipsista a su propia percepción, a verse a sí mismo viéndose a sí mismo” (2016: 440), sino también la subversión de ese mismo narcisismo al encuadrar el primer plano de la cara de Joe como si fuese examinada por un otro hostil, tanto interno como externo a la diégesis, y así provocando una disrupción y dispersión de las articulaciones del ser mismo a través de la interpretación en vivo y en las mediaciones visuales y auditivas. Por el contrario, el estudio de caso que se presenta a continuación, en el que se analiza la representación de 2014 de la compañía SJ de *Fizzles*, una selección de textos en prosa de Beckett, no utiliza el primer plano, sino que amplía y multiplica los marcos espaciotemporales por los que el vulnerable cuerpo del intérprete viaja interminablemente. Secuencias pregrabadas estratifican el aquí y ahora materializado con referencias y resonancias históricas y dispersan las percepciones del público y su compartida presencia espacial y temporal con el intérprete.

Fizzles de Sarah Jane Scaife: pasajes intermediales entre lugares y temporalidades

Sarah Jane Scaife es una actriz y directora irlandesa conocida sobre todo por su enfoque de la coreografía y la dirección que se centra en el cuerpo del intérprete. Aunque ha dirigido la obra de varios dramaturgos irlandeses, entre ellos W. B. Yeats y Marina Carr, Beckett ha sido un importante punto de referencia para ella a lo largo de su carrera, desde su presentación de los mimos de Beckett en Dublín a finales de la década de 1980, cuando regresó de su formación en teatro corporal en Nueva York (Scaife 2003). En 2006, Scaife recibió financiación de Culture Ireland para trabajar con varias compañías de teatro internacionales de China, India, Malasia, Mongolia y Singapur en la puesta en escena del teatro de Beckett, especialmente de sus últimas obras breves. Ha escrito sobre cómo su experiencia de trabajo intercultural en 2006 la llevó a ser más consciente de los rasgos culturales que caracterizan a toda representación de una obra de Beckett: “incluso los cuerpos de Beckett, una vez en el escenario, se ven obligados a enfrentarse a las especificidades, el lugar y la ubicación” (Scaife 2016, 154). Empezó a reflexionar sobre la particularidad de su propia formación cultural y su entorno: “Esta experiencia de observación como una ‘otra’ en un espacio geográfico y cultural con el que no estaba familiarizada me impulsó a volver la vista hacia mi propia cultura, evaluando el cuerpo inculcado e inscrito socialmente dentro de los espacios sociales y arquitectónicos de mi propia ciudad” (2016, 156). Ya no quería trabajar en un teatro sino hacer obras en las que la ciudad de Dublín se convirtiera en el lugar y el centro de las representaciones.

Cuando Scaife regresó a Irlanda, la distribución diferencial de recursos durante los años del Celtic Tiger y el colapso bancario de 2008 habían aumentado el número de personas drogadictas y sin hogar que vivían en las calles. Ella estableció una conexión entre los sujetos indigentes de Beckett con estas “vidas vividas fuera del contrato social de la ciudad: los marginados y los privados de derechos” (Scaife 2017). Situar las obras de Beckett en espacios abandonados de la ciudad permitiría que cada una comentara la otra, desfamiliarizando y haciendo visibles y materiales las condiciones de privación codificadas en las obras de Beckett y encontradas físicamente en estos lugares. El grupo de Scaife, Company SJ, se embarcó en el proyecto Beckett in the City en colaboración con el actor Raymond Keane, de la Barabbas Theatre Company, presentando una serie de obras cortas y tardías de Beckett en lugares cuidadosamente elegidos de los márgenes

de la ciudad. La primera producción del proyecto Beckett in the City fue *Act Without Words II*, que se estrenó en 2009 y luego se combinó con *Rough for Theatre I* en 2013. A estas siguieron el proyecto *Fizzles* en 2014, y *Beckett in the City: the Women Speak* (2015), que comprendía *Not I*, *Footfalls*, *Rockaby* y *Come and Go* (véase Scaife 2018 y McMullan 2018). *Fizzles* tuvo lugar en un lugar históricamente resonante: Henrietta Street, junto a Parnell Square, en el extremo norte de O'Connell Street. Esta zona es un palimpsesto de varias capas de historia, desde la época del privilegio angloirlandés en el siglo XVIII hasta los abarrotados barrios marginales de finales del siglo XIX y principios del XX. Todavía es una zona empobrecida de la ciudad, en el margen de zonas más comerciales o aburguesadas.

Scaife eligió tres de los textos en prosa de *Fizzles* como base de la representación: "He is barehead", que evoca un cuerpo arrastrándose por túneles en lo que parece ser una bóveda laberíntica; "Still", una serie cubista de distintas perspectivas de un hombre sentado en una silla de mimbre, mirando por una ventana orientada al sur, o por una ventana orientada al este: "tronco igualmente muerto a plomo hasta la parte superior del cráneo visto desde atrás, incluida la nuca despejada del respaldo de la silla"¹³ (Beckett 1984: 183). Una vez establecida la escena, el texto se centra en el único movimiento del hombre que levanta el brazo derecho del respaldo de la silla y se encuentra con la cabeza baja. El último Fizzle fue "Afar a Bird", que evoca un doble yo, escindido entre una figura "él" que recorre una "tierra sembrada de ruinas" durante toda la noche, y un sujeto interno informe, el yo, dice: "Estoy dentro, era él quien gemía, él quien veía la luz, yo no gemía, yo no veía la luz"¹⁴ (Beckett 1984: 195). Los textos ya presentan perspectivas auditivas y visuales fragmentadas sobre un sujeto escindido: no hay espacio ni tiempo coherentes. Scaife tomó el mundo fracturado del cuerpo evocado por el texto y utilizó la proyección y el sonido grabado para reimaginar y reincorporar continuamente esas invocaciones textuales a través de las intersecciones entre lo vivo y lo mediatizado. El entorno de la casa adosada de Henrietta Street eliminó lo que Scaife denomina "la red de seguridad que proporciona el contrato con el edificio teatral" (2016, 160), una estrategia característica de gran parte del teatro de sitio concreto, desfamiliarizando al público y fomentando un compromiso desde el principio con el entorno espacial de la casa, con sus resonancias históricas y sus fantasmas.

La representación se desarrolló en tres espacios de la casa, y los espectadores fueron conducidos de uno a otro por voluntarios¹⁵. El público se sentó en la primera y espaciosa sala de la planta baja, en unos bancos, y, a medida que la luz se ajustaba, nos percatamos de la figura de Raymond Keane, acurrucado en un rincón de la decrepita sala, como un vagabundo. Llevaba en la mano un viejo libro gastado, por lo que el origen de la representación en el texto de la obra en prosa de Beckett quedaba referenciado de forma oblicua. La presencia del libro planteó la cuestión de la interrelación entre el texto, la actuación en directo y la tecnología digital. Keane se desenroscó lentamente, desechando el libro, y comenzó a moverse a lo largo de una de las paredes. En la pared se proyectaron palabras del texto de *Fizzles*, mientras una voz grabada pronunciaba las palabras. ¿Eran las palabras las que conjuraban la voz, el espacio y el cuerpo, o viceversa? Como en muchas de las últimas obras de Beckett, existe una extraña confusión entre el espacio exterior de la representación en directo y los espacios interiores imaginarios invocados textualmente a través de la disyuntiva entre la voz mediatizada y el cuerpo vivo del intérprete. La voz grabada fue mediatizada digitalmente por el artista sonoro Tim Martin, que moduló el ritmo, la calidad y el tono, otorgando al sonido una calidad hiperinmediata.

13. [trunk likewise dead plumb right up to top of skull seen from behind including nape clear of chairback].

14. [I'm inside, it was he who wailed, he who saw the light, I didn't wail I didn't see the light].

15. Presenció esta interpretación en vivo el 13 de septiembre de 2014.

A medida que el cuerpo avanzaba por la pared del fondo de la sala hacia una puerta a la izquierda del público, abrazando la pared, otro espacio con un largo pasillo de cara al público y una imagen de Keane moviéndose en ese espacio se proyectaban en la pared duplicando no solo a Keane, sino al propio espacio. Las escenas proyectadas se rodaron en el Pigeon House, una antigua central eléctrica de dimensiones inmensas, ahora en ruinas y destinada a ser demolida o renovada. El Pigeon House había sido la elección inicial para la representación, pero se consideró incompatible por motivos de higiene y seguridad. A Scaife le interesaban los entornos espaciales en constante cambio que suponían la desvaída grandeza del interior doméstico georgiano y el vasto espacio industrial, poco hogareño, del Pigeon House. Debido a la imposición del espacio proyectado sobre el espacio real y a su estado de deterioro compartido, parecía como si se hubiera abierto un espacio en la pared que tenía delante mientras observaba a Keane moverse simultáneamente en los dos espacios, el real y el virtual. La proyección jugaba con umbrales, ventanas y marcos de puertas mientras el texto hablado evocaba el avance de una figura a lo largo de pasillos interminables. El pasillo proyectado, con una ventana al final que emanaba una tenue luz por la que el doble de Keane tropezaba lentamente, también estaba evocado por el texto hablado, de modo que su aparición parecía desencadenada por la voz, el espacio y el cuerpo tangibles pero también fantasmales, desvaneciéndose dentro y fuera del campo de visibilidad. El intercambio intermedial incrementó definitivamente mi percepción de un modo desorientador y extraño, e intensificó la sensación de aislamiento y desolación de la figura errante.

Mientras el cuerpo real y el hablado seguían sus trayectorias, la proyección se metamorfoseaba lentamente: el túnel desaparecía y aparecía otro espacio encantado e inquietante que había sido filmado en otra sección del Pigeon House, igualmente ruinoso pero con las escaleras inundadas de luz en contraposición a la penumbra del túnel anterior. El Keane virtual, idénticamente vestido con chaleco y pantalones holgados, subía lentamente las escaleras, haciendo eco pero también contrastando con la figura del actor real en el suelo que se arrastraba por el borde de la sala. Los dos espacios –el industrial y el doméstico, el vivo y el virtual– no se fusionaban, sino que se interferían entre sí, y en cómo yo percibía su interrelación, a medida que se fundían y se alejaban el uno del otro. El efecto era el de una alucinación, una visita fantasmal, fragmentada en espacios desolados y temporalidades históricas de desposesión.

Keane se dirigió hacia la puerta situada al final de la pared que daba al público y el espacio proyectado desapareció. Nos condujeron a una segunda sala anexa y nos sentaron frente a una pared con dos altas ventanas georgianas. Vi la representación a la hora de comer en una tarde soleada, así que cuando entré en la sala los enormes ventanales que iban del suelo al techo inundaban la habitación con una luz dorada, que recordaba los elegantes días de la casa urbana georgiana, en contradicción con el yeso que se desmoronaba. Scaife había creado nuevos marcos de madera para las ventanas y pantallas que filtraban la luz mediante un efecto de rejilla. Frente a la ventana de la izquierda del público, Keane estaba sentado en una silla de mimbre, mirando a través de la ventana. Por lo demás, la sala estaba vacía, salvo algunos bancos para el público. La simetría de las dos ventanas, separadas por un panel central de pared, y el efecto de la luz eran pictóricos, con pocos indicadores de época. Cuando la voz grabada empezó a pronunciar las palabras de “Still”, una imagen proyectada de Keane apareció en el panel central, como si se viera de frente. Esto tuvo un fuerte efecto de desorientación perceptiva, como si estuviéramos viendo desde dos perspectivas mutuamente incompatibles, o como si viéramos el reflejo de Keane en un espejo y, sin embargo, hubiera una discordancia espacial que se negara a fusionar estas perspectivas. Y lentamente la figura, como en el texto, levantó la mano en un micromovimiento aumentado por la doble visión, mientras la cabeza bajaba ligeramente para encontrarse con la mano, pero las dos perspectivas nunca llegaron a converger del todo. Después de la desolación de la primera obra, esto parecía un destello efímero y precioso de un momento del

ser, trazado a través de las diferentes iteraciones del movimiento de la mano: textual, en vivo y proyectado, apenas aprehendido y terminado, una sensación simultánea de fugacidad y de puente en el tiempo¹⁶. La ubicación arquitectónica y demográfica real de la casa de la calle Henrietta era un recordatorio de los regímenes de desposesión y privilegio, capa tras capa, desde el imperio británico hasta la disparidad de ingresos durante la era del Celtic Tiger, intensificada por la austeridad, que había producido cuerpos materialmente despojados como los que se encontraban fuera, o en los portales reales de la calle Henrietta, que los asistentes al teatro ignoraban o evitaban a toda prisa.

Conclusión

La intermedialidad como experiencia intersensual puede, por lo tanto, desfamiliarizar y poner de relieve diferentes modos de percepción/participación en diversas representaciones materializadas o mediadas, no solo con el fin de generar nuevos lenguajes o prácticas creativas, sino para examinar las relaciones de poder, la agencia o la falta de ella en el intercambio entre el espectador, el intérprete y los mecanismos y redes de producción. Además, la intermedialidad, como en el proyecto *Fizzles* de Company SJ, puede evocar de forma inmediata y sensorial la yuxtaposición de diferentes temporalidades, poniendo en relación el presente con sus pasados y, como sugiere David Lloyd en *Irish Times: Temporalities of Modernity*, poniendo en tela de juicio “la narrativa historicista que entiende la modernidad como el progreso desde lo atrasado hacia lo avanzado” (3), acercando a los espectadores al diálogo con los olvidados y desposeídos del pasado y del presente.

Nicholas Johnson ha argumentado que adaptar a Beckett o utilizar sus textos como trampolín para una creación inédita ofrece un mayor margen para la experimentación teatral y escénica que el circunscrito por las actuales restricciones a la puesta en escena de Beckett que impone su patrimonio. Johnson argumenta que, aunque Beckett es ahora una “mercancía nacional con un valor económico real en términos de promoción turística y de marca internacional”, esto no constituye la totalidad de su legado. Con el fin de garantizar ese legado vivo, las obras de Beckett “deben ser representadas, enseñadas, entregadas, cuestionadas y reconsideradas a través del tiempo” (Johnson 2014: 38). En este artículo, entonces, he indicado que la intermedialidad es una de las formas en que la obra de Beckett en diversos medios está siendo reencontrada y remediada para su ejecución en vivo por profesionales contemporáneos, utilizando las tecnologías y las problemáticas y desafíos de nuestro tiempo.

16. “Afar a bird” no incluyó proyecciones, así que no la discutiré aquí.

Bibliografía

- » Auslander, Philip. 2008. *Liveness: interpretación in a Mediatized*. Culture London: Routledge.
- » Balme, Christopher B. 2004. "Rethinking the Relationship between Theatre and Media." Christopher B. Balme and Markus Moninger (eds.) *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. Munich: ePodium. https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf
- » Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, y Andy Lavender eds. 2010. *Mapping Intermediality in interpretation*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- » Beckett, Samuel. 1984. *Collected Shorter Prose*. London: John Calder.
- » Beckett, Samuel. 1986. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber.
- » Bignell, Jonathan. 2009. *Beckett on Screen: The Television Plays*. Manchester: Manchester University Press.
- » Bolter, Jay David and Richard Grusin. 1999. *Re-mediation: Understanding New Media*. Camb, Mass: MIT Press.
- » Brater, Enoch. 1987. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- » Causey, Matthew. 2006. *Theatre and interpretation in Digital Culture*. London: Routledge.
- » Causey, Matthew. 2016. "Postdigital interpretación." *Theatre Journal* 68.3, 427-441.
- » Chapple, Freda and Chiel Kattenbelt. 2006. *Intermediality in Theatre and interpretation*, Amsterdam: Rodopi, 2006.
- » Gontarski, S.E.. 2006. "The Singing Detective Plays Beckett (Again)." *Journal of Beckett Studies* 15.1 & 2, 242-247.
- » Herren, Graley. 2007. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- » Higgins, Dick. 1965/2001. "Intermedia". *Leonardo*, 34 (1), 49-54: <https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf>
- » Houston Jones, David. 2016. *Installation Art and the Practices of Archivalism*. London: Routledge.
- » Johnson, Nicholas. 2014. "A Theatre of the Unword: Censorship, Hegemony and Samuel Beckett." *Ireland Ireland, Memory and Performing the Historical Imagination*. Christopher Collins and Mary P. Caulfield (eds.), 36-54. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- » Johnson, Nicholas. 2016. "The Neatness of Identifications: Transgressing Beckett's Genres in Ireland and Northern Ireland." Trish McTighe and David Tucker (eds.). *Staging Beckett in Ireland and Northern Ireland*, 175-202. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- » Laws, Catherine. 2013. *Headaches among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music*. Leiden: Brill.
- » Lloyd, David. 2008. *Irish Times: Temporalities of Modernity*, Dublin: Field Day / Notre Dame.

- » McLuhan, Marshall and Quentin Fiore. 1967. *The Medium is the Massage*. London: Penguin Books.
- » McMullan, Anna. 2017. "Staging Ireland's Dispossessed: Sarah Jane Scaife's Beckett in the City Project." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 29, 361-374, Open Access: https://www.researchgate.net/profile/Anna_Mcmullan/publication/320997485_Staging_Ireland%27s_Dispossessed_Sarah_Jane_Scaife%27s_Beckett_in_the_City_Project/links/5bade44c45851574f7ebeaa8/Staging-Irelands-Dispossessed-Sarah-Jane-Scaifes-Beckett-in-the-City-Project.pdf
- » McTighe, Trish. 2013. *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- » Paraskeva, Anthony. 2017. *Samuel Beckett and Cinema*. London: Bloomsbury.
- » Petho, Agnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- » Scaife, Sarah Jane. 2003. "Mutual Beginnings: Marina Carr's *Low in the Dark*." *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made"*. Cathy Leeney and Anna McMullan (eds.), 1-16. Dublin: Carysfort Press.
- » Scaife, Sarah Jane. 2016. "Practice in Focus: Beckett in the City." *Staging Beckett in Ireland and Northern Ireland*. Trish McTighe and David Tucker (eds.), 153-167. London: Bloomsbury.
- » Scaife, Sarah Jane. 2018. "Situating the Audience-Performer Encounter in Beckett in the City: The Women Speak", *Contemporary Theatre Review* 28.1, 114-126.

