ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckettiana /20 (2023): 85-94
doi: 10.34096/beckettiana.n20.13908

Samuel Beckett and the Arts y Theatre on Trial

Manuel Díaz
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universisas Nacional de Rosario/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
manu__diaz@hotmail.com

En esta nota bibliográfica, nos proponemos reseñar dos libros ya clásicos acerca de la obra de Samuel Beckett. Se trata de dos libros que presentan grandes diferencias entre sí, tanto por sus objetivos y su modo de abordaje como por las características editoriales de ambos trabajos. Por un lado, encontramos un libro colectivo, *Samuel Beckett and the Arts*, editado en 1999, que propone un recorrido por la obra de Beckett en su interrelación con otras prácticas artísticas, como la pintura o la música. El volumen fue compilado por Lois Oppenheim, quien trabaja en el Department of Modern Languages and Literatures en la Universidad Estatal de Montclair (Estados Unidos) y es ex presidenta de la Samuel Beckett Society. A partir de un enfoque interdisciplinario, los ensayos que lo componen abordan y exploran el vínculo que Beckett sostuvo con una concepción amplia del arte. Es decir, se aleja de una lectura centrada en lo literario para indagar en otras áreas que enriquecen una concepción de la obra beckettiana como un amalgama de referencias –muchas veces laterales y veladas– a diversos momentos de la cultura occidental: la música de los períodos clásico y romántico, su gusto por Haydn y Beethoven, por Chopin y Schubert o su profundo conocimiento en torno a la pintura, donde se destaca la preferencia por los pintores flamencos y por el arte alemán, por mencionar algunos ejemplos. A lo largo de los ensayos, distintos especialistas como Ruby Cohn, Everett C. Frost, Mary Bryden, Marjorie Perloff, Clas Zilliacus y H. Porter Abbott, entre otros, dan cuenta de esa relación de la poética beckettiana con las distintas prácticas artísticas. Sin embargo, el recorrido que propone el libro no se reduce solo a la relación que Beckett mantuvo con las artes de manera regresiva, es decir, no se limita a analizar de qué manera el conocimiento y el gusto del autor irlandés impactaron en su escritura. También se evidencia una búsqueda proyectiva: al pensar la incidencia que la obra de Beckett tuvo en la música académica contemporánea o en el arte conceptual, el libro compilado por Oppenheim permite elaborar un panorama estético y artístico que atraviesa todo el siglo XX.

Por otro lado, tenemos el libro de Anna McMullan, *Theatre on Trial*: *The Later Drama of Samuel Beckett*. Publicado en 1993, algunos años antes que *Samuel Beckett and the Arts*, propone, como su título lo indica, un recorrido por el teatro tardío de Samuel Beckett, desde Play hasta What Where a partir de una perspectiva deconstructiva, psicoanalítica y feminista. McMullan es actualmente profesora emérita de la Universidad de Reading y su campo de investigación se centra en obra dramática de Beckett, así como de otros dramaturgos irlandeses. Su libro plantea un modo de abordaje que difiere del que adopta el volumen compilado por Oppenheim. Mientras que este último, como mencionamos, establece una aproximación amplia a la obra de Beckett, a partir del diálogo interdisciplinario y la conformación de un panorama de relaciones de influencias, en un ida y vuelta entre la obra beckettiana y otros artistas, prácticas o movimientos, el libro de McMullan se ocupa exclusivamente de la producción dramática tardía de Beckett. La forma de abordaje que ensaya McMullan se caracteriza por una lectura ceñida al texto beckettiano: en pocos momentos se aleja del corpus explicitado en el libro, al punto de no referirse en casi ninguna ocasión a la obra narrativa, ensayística o poética de Beckett, e incluso las alusiones a sus obras teatrales tempranas tampoco abundan. Al mismo tiempo, el libro mantiene una coherencia muy importante en términos teóricos y conceptuales, ya que la óptica a partir de la cual es leída la producción de Beckett se mantiene inmutable a lo largo de los capítulos. En ese sentido, se configura como un texto que permite una lectura integral de los problemas centrales de la dramaturgia beckettiana, como las relaciones de poder, la ausencia o presencia del otro, el desdoblamiento de los personajes o la propuesta antimimética y autorreflexiva de la poética beckettiana, así como las complejidades que supone

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /20 (2023): 85-94
doi: 10.34096/beckettiana.n20.13908

su puesta en escena, es decir, las formas en las que Beckett deconstruye el espacio de la representación.

La lectura contrastiva de ambos libros resulta sumamente interesante, ya que evidencia no solo la multiplicidad de posibles entradas y abordajes de la obra del escritor irlandés, sino que permite apreciar las múltiples capas de referencias, influencias e incidencias que presenta el canon beckettiano. Por un lado, es posible observar cómo la poética de Beckett puede ser puesta en relación con aspectos centrales de la estética del siglo XX –en el caso de *Samuel Beckett and the Arts*–, pero también cómo algunas de las principales corrientes teóricas del siglo, como el psicoanálisis, la teoría feminista o el deconstructivismo derrideano, pueden echar luz sobre esa misma poética, tal como sucede en el libro de McMullan. Sin embargo, y en ello la autora de *Theatre on Trial* demuestra una especial agudeza, también permiten subrayar las particularidades de una obra que por momentos pareciera irreductible a cualquier teoría, que pareciera resistirse a ser encasillada dentro de un movimiento, escuela o espíritu de época. Así, los puentes y diálogos que proponen estos libros no agotan las posibilidades, sino que en la búsqueda de similitudes dejan entrever las diferencias.

Samuel Beckett and the Arts, Lois Oppenheim (Ed.) (1999)

El libro se divide en tres partes, cada una de ellas dedicada a una interrelación de la obra de Beckett con una práctica artística diferente. La primera parte se ocupa principalmente del estatuto de la música en el "ecosistema Beckett". En esta primera sección, participan los autores Earl Kim, H. Porter Abbott, Daniel Albright, Charles Krance, Guy Debrock, Mary Bryden, Daniel Herwitz, Moncef Belhadjali, Edward J. Lusk y Nicholas Zurbrugg. Los ensayos que componen esta sección establecen vínculos con formas compositivas rupturistas, como el dodecafonismo y la música atonal. A su vez, reflexionan sobre el trabajo del propio Beckett en relación con la musicalidad de la palabra, el uso de repeticiones, reapariciones, aliteraciones y permutaciones que, como motivos musicales, estructuran la prosa. Por otra parte, vinculan las preocupaciones estéticas y poéticas de Beckett en relación con compositores tanto contemporáneos como posteriores a su obra, ya sean aquellos con los que el escritor trabajó, o bien compositores que utilizaron textos beckettianos como fuente para sus obras. En ese sentido, en análisis de la relación de Beckett con Morton Feldman, Phillip Glass (a quien se entrevista en el cierre de esta primera parte del libro), Heinz Holliger o Richard Barrett compusieron obras que comparten perspectivas similares o afines a las planteadas por la escritura beckettiana. De igual modo, en esta primera parte es posible hallar un análisis interesante y documentado de cómo los modelos musicales permitieron a Beckett desandar el camino de la representación mimética a la hora de pensar la literatura. En ese sentido, la preocupación por la materialidad de la palabra y la imposibilidad de comunicar, que se encuentra presente a lo largo de toda su obra, se liga con la materialidad del sonido, según la concepción de que la música no "transmite" un mensaje, como pareciera tener que hacerlo la palabra.

Esta primera sección del libro también contiene un estudio de caso de una composición musical basada en *Not I*. El capítulo en cuestión, firmado por Mary Bryden, permite observar cómo el compositor británico Paul Rhys, a comienzos de la década de 1990, llevó a cabo el proceso compositivo de su pieza dedicada a la obra teatral de 1972. A su vez, incluye una entrevista tanto con el compositor como con el intérprete de la obra, el pianista –también británico– Ian Pace. A esta entrevista se suma la ya mencionada entrevista a Phillip Glass, lo cual permite pensar no solo la dimensión crítica del estatuto de la música en Beckett, sino también acceder a experiencias y testimonios acerca del trabajo musical en torno a la poética beckettiana.

En la segunda parte del libro, los capítulos se encuentran firmados por Jesica Prinz, Breon Mitchell, David Hayman, Ruby Cohn y Lois Oppenheim. Estos ensayos se centran en la relación que la obra de Beckett mantuvo con las artes visuales. Esta sección plantea líneas críticas para pensar no solo las influencias que tuvo Beckett, gran conocedor de la historia de la pintura y del arte en general, sino que también permite pensar proyectiva y asociativamente: de la influencia que el arte expresionista tuvo en su teatro tardío se pasa al análisis de los dibujos que el propio Beckett realizó en el manuscrito de *Watt* y las puestas de sus obras dramáticas que llevó adelante la compañía Mabou Mines o la obra de danza contemporánea May B de la coreógrafa y bailarina Maguy Marin. Resulta interesante el recorrido propuesto y el modo en que los capítulos se suceden, en tanto articula aspectos que conforman –al igual que sucede en la primera parte de la compilación– un panorama a la vez exhaustivo y concreto respecto de los núcleos problemáticos que se pretende abarcar.

A partir del interés por la pintura y las artes visuales que acompañó a Beckett durante toda su vida, los autores de esta sección exploran casos puntuales pero que

ISSN 0325-7550 (impresa) | ISSN 2683-9679 (en línea)
Beckett*iana* /20 (2023): 85-94
doi: 10.34096/beckettiana.n20.13908

funcionan como líneas de fuga hacia otras figuras y movimientos. La lectura de su dramaturgia tardía en relación con el expresionismo permite un análisis diacrónico de cómo las vanguardias históricas aportaron fuentes y materiales que serían utilizados por Beckett para dar forma a un drama cada vez más estático, con una marcada preponderancia de la imagen y una preocupación por dar cuenta de la condición alienada del sujeto. Por otra parte, el análisis de casos de livres d'artiste que ilustran la obra beckettiana da pie a un mapeo de colaboraciones y afinidades, como las de su amigo Avidagor Arikha y otros artistas –entre los que se cuentan Robert Ryman, HM Erhardt, Stanley William Hayter, Charles Klabunde y Dallas Henke–, pero también abre las puertas para pensar estrategias editoriales y modos de circulación de la obra. Al mismo tiempo, este capítulo ("Six Degrees of Separation: Beckett and the Livre d'Artiste", de Breon Mitchell) permite contrastar –al igual que sucedía con los compositores que colaboraron con Beckett o se inspiraron en su obra– diferentes aproximaciones a la escritura desde la plástica. En ese sentido, el capítulo permite apreciar cómo los trabajos de Arikha, por ejemplo, contrastan con las formas geométricas de Erhardt o las imágenes de corte expresionista o surrealista de Henke y Klabunde. En el capítulo siguiente, firmado por David Hayman, se revisan pormenorizadamente los dibujos y anotaciones marginales del propio Beckett en el manuscrito de *Watt*. A partir de ese análisis, se observa el ida y vuelta entre la obra, el autor y otros artistas y expresiones que propone el libro. Asimismo, este capítulo, que cuenta con reproducciones facsimilares de los cuadernos de *Watt*, plantea una lectura de los modos en los que la novela puede o no vincularse con los doodles marginales que ocupan las hojas impares del manuscrito. De esta manera, se vuelve a poner en escena la relación entre palabra e ilustración, su forma de dialogar o de abrir caminos separados. Por último, la sección se cierra con un texto de Ruby Cohn acerca de la compañía Mabou Mines y una entrevista de Lois Oppenheim a la coreógrafa Maguy Marin. En el texto de Cohn, observamos un relato detallado del modo en el que la compañía entró en contacto con las obras dramáticas de Beckett y cuáles fueron sus decisiones para la puesta en escena de piezas como Come and Go, Cascando o Play y la inclusión de textos narrativos como The Lost Ones en su repertorio. Al igual que en la entrevista a Phillip Glass que cierra la primera parte, aquí también encontramos las estrategias que el grupo implementó para llevar a escena prosas beckettianas como Company, estructurada bajo la forma de un monólogo de más de una hora de duración, o una adaptación de Mercier et Camier. El texto también narra el trasfondo de la escritura de *A Piece of Monologue*, única obra que Beckett escribió para David Warrilow, cofundador del grupo, en 1979. El texto también recorre puestas y adaptaciones de la década de 1980, como Imagination Dead Imagine, de 1984, que llevó a cabo Ruth Maleczech. Ruby Cohn, como decíamos, señala cuáles fueron las decisiones escénicas que Mabou Mines tomó para cada puesta: que las actrices de Come and Go estuvieran de espaldas a la audiencia, que a su vez las veía reflejadas en un gran espejo colocado en el escenario, o que en Imagination Dead Imagine se implementara un holograma por primera vez en el teatro. Estas decisiones se complementaban con las composiciones originales de Glass para varias de las piezas, lo cual permite volver sobre la entrevista al compositor, mencionada más arriba.

La segunda parte del libro se cierra, entonces, con una entrevista de la editora, Lois Oppenheim, a la coreógrafa Maguy Marin, creadora de la obra May B, inspirada en textos de Beckett y cuyo título alude tanto al nombre de la madre del escritor, May Beckett, como a la palabra maybe, de gran peso en su poética. Allí, Marin relata cómo fue el proceso creativo de la obra y cómo se le tornó una necesidad el hecho de trabajar con la escritura beckettiana. A lo largo de la conversación, la coreógrafa señala que le resultó sumamente impactante la lectura de la obra de Beckett, pero que no necesariamente su trabajo se ciñó a los textos, sino que elementos propios de la poética beckettiana, como su "universo silencioso" –en palabras de la coreógrafa–, la repetición, la disonancia y el énfasis en el ritmo se mixturan con personajes y con elementos que refieren de manera indirecta al universo del autor irlandés.

La última parte del libro está dedicado a las relaciones entre la producción de Beckett y los medios audiovisuales e incluye ensayos de Marjorie Perloff, Stanley Richardson, Jane Alison Hale, Clas Zilliacus, Everett C. Frost, Sidney Feshbach y John L. Kundert-Gibbs. Los capítulos que componen esta sección abordan las obras tanto radiofónicas como televisivas. También contempla el trabajo cinematográfico *Film*. El texto de Marjorie Perloff propone una lectura de Embers a partir de un análisis del uso que hace Beckett de los medios radiofónicos a fin de "enrarecer" una vía que fue pensada para la comunicación, la transparencia, la información y la inteligibilidad. Las obras radiofónicas que Beckett escribió hacia mediados de la década de 1950, según Perloff, ensucian el medio, al acentuar la incomunicación y ocluir los canales informativos con el ruido de fondo –las olas del mar, la música y la estilización de algunos pasajes– como un modo de entorpecer la recepción del mensaje. Esta característica, que Perloff vincula con la profunda autoconciencia que Beckett tenía de cada medio del que se servía

como vehículo de sus producciones, permite pensar los alcances de una obra para la que la incomunicación es central. La pregunta que se formula Perloff, en cierto modo, ronda este problema: ¿cómo propiciar una mayor abstracción, en una dialéctica de información y ruido, develación y obstaculización en el mensaje? A partir de una especificidad de un medio que se sostiene solo en el sonido, Beckett saca provecho a las posibilidades artísticas de lo radiofónico, en tanto permite descorporizar la voz y construir una frontera lábil entre pasado y presente, en tanto, en palabras de Perloff, "el tiempo se espacializa". La lectura minuciosa de la obra a partir de estas ideas centrales sostiene una argumentación que discute con otras lecturas de la obra radiofónica beckettiana, lo cual enriquece la discusión y proporciona otras líneas críticas para pensar esta arista del corpus. A su vez, hacia el final del ensayo, Perloff se interroga por la negativa de Beckett de representar en un escenario obras compuestas originalmente para la radio. La autora sugiere que, a diferencia de lo que podría creerse (que el medio radiofónico proporcionó a Beckett la vía ideal para sus "paisajes craneales"), la posibilidad de hacer emerger voces escindidas del cuerpo permite vehiculizar la danza de la muerte y sus tópicos. Al mismo tiempo –y aquí radica una clave del ensayo–, el medio radial permite a Beckett parodiar su función principal, que es proporcionar información. Al crear obras con un estilo repetitivo, un exceso retórico y sónico, Beckett pone en cuestión los usos convencionales del género. Al igual que sucede con sus innovaciones escénicas, el uso del sonido le permite llevar sus obras hacia un terreno experimental.

El capítulo firmado por Stanley Richardson y Jane Alison Hale propone como punto de partida un ensayo pionero acerca del teatro radiofónico, "Some Comments on Radio Drama" (1944), de Louis MacNeice. A partir de las premisas de MacNeice, los autores se proponen comparar este texto con la obra radiofónica escrita por Beckett, con la intención de señalar cómo este último trabaja dentro de estas premias, pero también corre sus limitaciones y pretende ir más allá. Como Dan Rooney en *All That Fall*, en el radioteatro la audiencia se torna ciega, por lo cual es necesaria una concepción pictórica de la palabra, que sea capaz de dar cuenta de una atmósfera, un paisaje, una situación. En ese sentido, los autores leen esta primera obra radial y las siguientes, como Embers, en función de las técnicas de microfoneo que propician estas dimensiones espaciales del sonido. Sin embargo, destacan que en *All That Fall* el escritor aún no había descubierto toda la potencialidad del medio: las obras posteriores, que parecieran todas cortadas por la misma tijera, consiguen una mayor profundidad en términos de la ambigüedad y complejidad que caracteriza la estética beckettiana. A su vez, los autores destacan que *Krapp's Last Tape* proporcionó a Beckett una nueva concepción del potencial que la voz grabada podría proporcionar a su obra, y que le dio un verdadero motivo para escribir obras destinadas a la radio. El capítulo, además, plantea un recorrido en torno a la relación entre obra y audiencia, si pensamos la masividad del fenómeno radial y la conciencia de Beckett respecto del público al que se dirige en cada ocasión. Al mismo tiempo, propone una vinculación entre drama radial y poesía, al ligar la presencia de la voz con la tradición de la poesía oral. Por último, y tal como los autores anticiparon al comienzo del capítulo, la producción radiofónica de Beckett es analizada en función de aspectos como la producción, la trama, las voces, los efectos y la música, en una lectura comparada entre las obras beckettianas y el ensayo seminal de MacNeice. En relación con ello, concluyen que el trabajo que Beckett lleva a cabo en relación con la producción radiofónica se orienta a señalar los límites del medio, al empujar más allá de las reglas que prescriben el género.

En sintonía con la obra radiofónica, el capítulo de Clas Zilliacus explora la relación entre el lenguaje radial y el lenguaje en la radio a partir de All That Fall. Zilliacus, especialista en la producción radiofónica de Beckett, afirma que la irrealidad que provocan ciertas combinaciones de palabras, al subrayar la ambigüedad, permiten la construcción de "dobles exposiciones" en la imaginación de los oyentes. En ese sentido, la "realidad exterior" o la base anecdótica de la obra se convierte en un mero pretexto. Zilliacus, a su vez, identifica en la obra un sustrato bíblico que es objeto de un doble movimiento. Se produce una transposición, dice el autor, de temas de las Escrituras a la obra, a la vez que ese contenido bíblico es degradado. Por otra parte, Zilliacus expone los motivos por los cuales el texto se erige sobre el dictum del propio Beckett, según el cual *All That Fall* es una pieza para radio, no para el escenario. Por ende, se trata de una obra para voces, no para cuerpos, y toda la obra "sale de la oscuridad". Sin embargo, sostiene Zilliacus, el punto radicaría más en la invisibilidad o incorporeidad que en la oscuridad. De ello se desprende que estamos ante un texto para voces, en oposición a una obra, que es para cuerpos. Toda la pieza trata acerca del lenguaje, al igual que muchas de las obras tempranas de Beckett. Sin embargo, aquí la elección del medio modifica tanto la elección del mensaje como el mensaje elegido. Luego, el capítulo aborda la relación entre secuencia y simultaneidad. A propósito del preludio de *All That Fall*, en el que las voces animales encajan en una estructura rítmica y melódica, Zilliacus propone que lo que se contrapone no es tanto el sonido animal

con la voz humana, sino con la palabra. La simultaneidad de los sonidos animales, al igual que la música, se contrapone con la palabra, que es secuencial y no puede escapar de las cronologías. *All That Fall*, en ese sentido, echa mano del lenguaje radial y la ventaja que aportan la ausencia de referente visual y de un sujeto visible. Por un lado, se propicia la interiorización, un movimiento hacia adentro; por otro lado, la ausencia de un hablante visible permite que la mente se desplace rápidamente por la superficie de las palabras. En su obra, Beckett utiliza ambos recursos. El primero de ellos tiene una fuerte incidencia en la cuestión del punto de vista, mientras que el segundo, a través de yuxtaposiciones y repeticiones, subraya el carácter antirrealista de la pieza.

Otro especialista en la producción radiofónica de Beckett es Everett C. Frost, quien firma el capítulo siguiente, acerca de Embers y la teoría radial. El autor analiza el impacto mutuo que significó el comienzo del trabajo conjunto entre la BBC y Beckett en un momento crucial del desarrollo de la radiodifusión. Para la cadena inglesa, supuso una reconfiguración de los modos en los que la tecnología podía ponerse al servicio de la transmisión radial. En el caso de Beckett, el trabajo con la BBC hizo de él un escritor más agudo e innovador, no solo en términos radiales, sino también en términos de la escritura televisiva y fílmica. Al mismo tiempo, el vínculo con la BBC implicó para el escritor un nuevo público y nuevas fuentes de ingreso, pero sobre todo una ocasión para experimentar con temas y conceptos afines a su obra, en un medio en el que aún había mucho por hacer y no tenía una estética y posibilidades definidas. El capítulo conceptualiza las relaciones entre sonoridad y memoria, a lo largo del desarrollo tecnológico de la grabación y distribución del audio. Frost apunta que los avances técnicos disponibles luego de la Segunda Guerra Mundial, tales como la cinta de acetato, permitieron grabaciones cada vez más largas y una mayor facilidad en la edición, lo cual dio pie a una ampliación del espectro de posibilidades para el drama radial. Lo interesante del trabajo de Frost radica en su conceptualización del oyente y el hablante en términos del medio radial. Este par, oyente y hablante, encuentra una relación en la obra de Beckett en términos de su producción radial: al tratarse de una realidad lingüística, la enunciación y la escucha crean esa realidad, que no es preexistente. En ese sentido, el medio radial enfatiza la incorporeidad, al crear al perceptor en el mismo acto de percibir el mundo, y su ser es el lenguaje con el que lucha. Tal es el caso de Henry en Embers, quien, confinado a la autopercepción, llega a la existencia al mismo tiempo que el oyente lo oye: lo único que hay de él es aquello que escuchamos y le oímos escuchar.

Los últimos dos capítulos del libro se ocupan de la producción audiovisual que Beckett realizó para cine y televisión. Sidney Feshbach se ocupa de reconstruir el trasfondo de Film, mientras que John Kundert-Gibbs propone una lectura de las piezas para cine y televisión en relación con la teoría del caos desarrollada por la física. El capítulo de Feshbach resulta interesante por el modo en que anuda Film tanto con episodios biográficos de Beckett como con sus intereses artísticos y estéticos. En ese sentido, por un lado, reconstruye las referencias implícitas en el guion a los movimientos artísticos con los que el joven Beckett estuvo en contacto durante su primera estancia en París, a partir de la ambientación de Film "alrededor de 1929". Por otro lado, refiere su interés por el cine, expresado en la correspondencia de los años treinta. Al mismo tiempo, propone una reconstrucción del proceso de escritura y producción de la pieza, en función de cómo fue posible congeniar las formas estéticas de Beckett con las exigencias y posibilidades técnicas del cine. De este modo, Feshbach señala la importancia del uso de la cámara como forma de desdoblar la personalidad. Por último, el capítulo de Kundert-Gibbs se propone trazar una vinculación entre la teoría física del caos y el trabajo televisivo y fílmico de Beckett. Señala que estas producciones permitieron a Beckett alcanzar el objetivo de reducir el lenguaje a su mínima o nula expresión, en sintonía con otros artistas de la época, como John Cage y Bram van Velde, quienes no buscaban un sentido estable y cerrado en sus obras, sino que concebían una expresión minimalista y hacían uso de las posibilidades de iteraciones abiertas y sin fin como motivos artísticos. Según el autor, es posible pensar que la teoría del caos es un marco propicio a través del cual examinar este período de la obra de Beckett. La conexión radica en el hecho de que las obras revelan la imposibilidad del mundo bipolar, de simples oposiciones, como, por ejemplo, entre sujeto y objeto. A partir de esa perspectiva, Kundert-Gibbs plantea que las obras exploran lo caótico de la vida y el límite entre el orden y el desorden. Se trata de la lucha entre la persona ordenada y regida por conceptos y el mundo caótico que lo rodea. Asimismo, se trata de un abandono de los modelos binarios y opuestos. Tras señalar los principales lineamientos de la teoría del caos, el autor subraya que esta óptica permite una lectura no lineal, sino iterativa, que aporta una mayor intensidad y poder a la obra. A partir de permutaciones y reducciones, Beckett, desde esta óptica, desestabiliza la dicotomía entre sujeto y objeto. De igual manera, la obra se aleja de las posiciones deterministas, para pensar más bien el caos como algo generativo, rico en información, que previene a la obra –y a la realidad– de encontrar un sentido cerrado del universo. Por el contrario, las infinitas permutaciones establecen que

la simplicidad y el minimalismo no encuentran una forma cerrada, sino abierta, que siempre se reinventa y permite una nueva mirada.

En suma, *Samuel Beckett and the Arts* es ya un clásico para abordar las múltiples relaciones y conexiones entre la obra del escritor irlandés y los movimientos artísticos, culturales e incluso las teorías científicas. El trabajo de cada autor y cada autora se orienta, entonces, a la vinculación del corpus beckettiano con las disciplinas artísticas a partir de un doble movimiento. Por un lado, se trata de un movimiento asociativo, que propone identificar cuáles fueron algunas de las influencias que Beckett recibió, como, por ejemplo, la música clásica y romántica, su interés por la pintura o la relación con las vanguardias. Por otra parte, se trata de un movimiento proyectivo, es decir, explora el qué modo en la obra de Beckett influyó en artistas plásticos, músicos, coreógrafos o compañías teatrales. Este doble abordaje permite un ida y vuelta interesante en función de ubicar la figura de Beckett en un lugar central dentro de la estética y el arte del siglo XX. Esta compilación de ensayos, entonces, se configura como un punto de partida que abre discusiones y permite explorar de manera integral e interdisciplinaria un mapa de interrelaciones que enriquece la discusión en torno al escritor irlandés.

Theatre on Trial: The Later Drama of Samuel Beckett, Anna McMullan (1993)

El libro de la profesora McMullan establece un diálogo entre el corpus tardío que Beckett escribió para el teatro y algunas líneas de la teoría crítica contemporánea, a partir de identificar procesos comunes, como la puesta en cuestión de los sistemas epistemológicos dominantes y los valores jerárquicos de Occidente. En ese sentido, señala con agudeza que, así como la teoría propicia elementos o formula preguntas contemporáneas para la lectura de los textos de Beckett, estos últimos, a su vez, formulan nuevas preguntas que cuestionan los sentidos que ofrece la teoría. En ese doble movimiento se cifra una lectura que McMullan lleva con maestría a lo largo del libro. En cada capítulo, la autora agrupa obras no por un ordenamiento cronológico, sino por una afinidad que podríamos llamar teórica. Este orden del corpus resulta interesante en términos de que los modos de abordaje de cada obra están dados por ese diálogo con la teoría que se señalaba hace un momento. Así, a medida que se avanza en la lectura, las complejas decisiones estéticas que Beckett tomaba en sus obras cobran un espesor no solo teatral sino, sobre todo, político. A partir de nociones como mímesis, logocentrismo, autoridad, verdad, identidad, sentido, presencia o ausencia, la autora evidencia en su lectura los modos en los que Beckett cuestiona los sistemas que configuraron el pensamiento occidental para señalar la fragilidad de sus límites. A nivel representacional, McMullan insiste a lo largo del libro en que la narrativa y la imagen se yuxtaponen de manera tal que las figuras estáticas características del teatro beckettiano contrastan con la dimensión verbal, y así se crea la tensión dramática. La narración, en el caso de las obras analizadas, produce un descentramiento del yo respecto de lo narrado. La imagen –estática y desarrollada en el espacio más que en el tiempo– se contrapone a la narrativa, mientras que esta última reconstruye la acción temporal y refleja las sensaciones interiores o pensamientos de los personajes.

El primer capítulo, titulado "Mimicking Mimesis", se ocupa de tres obras donde se pone en tela de juicio la idea de verdad, la dimensión corporal y la noción de autoridad en función de una construcción antimimética o paródicamente mimética. Estas obras, Play, Catastrophe y What Where, son abordadas a partir de una concepción del conocimiento y la verdad ligados con el poder y el castigo. Esta crítica a la filosofía de la Ilustración, que encuentra sus vinculaciones con Derrida y Foucault, halla en Beckett una dimensión que McMullan identifica como paródica. El modo en que Beckett, en las tres obras analizadas, juega con las relaciones y niveles de autoridad –del texto, del autor, del director o la audiencia– dentro del aparato teatral hace, según la autora, que el teatro se convierta en una forma de evidenciar, parodiar y subvertir las estrategias del poder.

En la lectura de Play, la autora señala desde un comienzo que la obra refiere a las formas que las reglas logocéntricas establecen para el enjuiciamiento e interrogatorio, en tanto modos de buscar la verdad. Asimismo, la obra pone en cuestión la concepción de un ser idéntico a sí mismo, un concepto unitario del ser. La lectura de McMullan se orienta a destacar desde la teoría lacaniana el conflicto entre el deseo de dominación, asociado con la completud y la coherencia, y la realidad de un ser fragmentario e incompleto. En Play, asistimos a una resistencia a otorgar a la imagen del cuerpo una verdad ligada a la identidad individual. El ser se desplaza continuamente y no es garante de una verdad, ni abre un significado a partir de sus enunciados. Más bien, la repetición, el tono monótono de la voz y la secuencia ordenada por la Luz impiden que emerja cualquier expresividad "natural", sino que toda la subjetividad queda sujeta al ritmo mecánico y frenético de la enunciación. A su vez, el rol de la Luz resalta el lugar de la presencia, de la aparición, pero también de la desaparición, de la ausencia. En ese sentido, la estrategia representacional

de la obra se revela como un mecanismo de control y disciplinamiento, más que de producción de conocimiento y verdad. En ese sentido, sin embargo, todos los recursos de la obra están orientados hacia la imitación o parodia de la mímesis: el lenguaje literario, la narrativa y el contexto espacial –en el juego alternativo de luces y sombras en el que los sujetos entran y salen– se dan de modo tal que lo representado es puesto en tela de juicio. Lo interesante aquí es cómo McMullan articula estas nociones –luz, presencia, sentido– para poner en evidencia que el texto se convierte en sonido sin sentido, al mismo tiempo que la imagen pasa a verse como aparición sin presencia. Las historias y pensamientos son reducidos a "cosas" que salen de la boca de los personajes, lo que deja como saldo una cadena de significantes vacíos. Así, la lógica del monólogo interior adquiere un nuevo cariz, al mostrar los pensamientos de cada personaje pero que, al mismo tiempo, cuestiona la existencia misma de una interioridad. La estructura repetitiva de la pieza refuerza esta construcción, al mismo tiempo que socava la aparente jerarquía de poder entre los personajes, el texto y el público. La búsqueda de la verdad, el juicio que busca sonsacar una verdad, no es más que un infierno de repeticiones, una puesta en escena, en el que los personajes, la Luz y el público se ven envueltos en una máquina teatral que reproduce fragmentos narrativos y visuales sin esperanza de resolución. El hecho de que la obra subraye continuamente su carácter de artificio permite una lectura según la cual las oposiciones binarias entre, por ejemplo, interioridad/exterioridad, se ven cuestionadas y desafiadas.

La siguiente obra, Catastrophe, es abordada desde el punto de vista de la representación corporal. Nuevamente, en la lectura de la obra McMullan acude a la conceptualización foucaultiana para encontrar una similitud entre la forma de concebir las dinámicas de poder que se dan en la obra de Beckett con aquellas planteadas por el teórico francés. En primer lugar, la autora destaca que el aislamiento forzoso y la restricción de los cuerpos en el espacio se condice con una voluntad de conocimiento. Lo coercitivo vinculado con el saber ocupa un lugar relevante dentro de la obra beckettiana. Desde la perspectiva de Foucault, la disciplina organiza un espacio analítico, donde la capacidad de mirar, de vigilar, adquiere un carácter crucial en la sujeción y coerción de los cuerpos. De ese modo, McMullan advierte que Catastrophe se centra desde un comienzo en el acto de mirar y en las relaciones de poder inherentes a ese acto. A lo largo del ensayo que la obra representa, podemos inferir que lo que allí se prepara, nos dice McMullan, es la revelación del cuerpo del Protagonista como una imagen de sufrimiento humano, de catástrofe. En esta obra, el texto se ve reducido en comparación con la preponderancia que adquiere el cuerpo del Protagonista, manipulado por el Director para lograr ese efecto deseado o buscado. En la manipulación, lo que emerge es el artificio que sustituye lo humano o lo natural. Nuestra autora observa que, en ese proceso, la obra juega con la conciencia que tiene el auditorio de que el cuerpo es convertido en un signo, en un material plausible de ser manipulado, disciplinado. El cuerpo es representado, así, como una imagen condicionada de acuerdo con las leyes dominantes, y se reprime todo intento de hablar o gesticular por parte de quien no posee poder. Esa imagen condicionada propicia una concepción del cuerpo como un objeto cercano a lo científico o clínico. En otro plano de sentido, la obra también indaga en torno a los problemas de la representación. Ello se refleja en la concepción de que la naturaleza problemática de la representación, según el reconocimiento de leyes dominantes, implica inevitablemente problemas vinculados con el poder, la disciplina y el control. Al mismo tiempo, Beckett, dice McMullan, trabaja sobre la paradoja que supone la utilización de la disciplina impersonal, la objetividad y la tecnología a la hora de poner en escena un espectáculo que gira en torno a una dimensión íntima de lo humano, como lo es el sufrimiento. Así, la obra contrasta dos espacios, el del espectáculo del poder y el espacio reprimido, no representado, del sufrimiento. El contraste, según McMullan, está subrayado por la figura de la Asistente, quien cruza el espacio entre ambos polos, es decir, entre el Director y el Protagonista. Hacia el final del apartado, la autora regresa al tópico de la mirada y el acto de mirar, para señalar que la mirada del Protagonista expone y desvía la mirada del poder, de modo que, con el poder de la mirada, el cuerpo coercionado de Catastrophe se vuelve un cuerpo de resistencia. En esa tensión, McMullan cifra la tensión que Beckett traza en su obra respecto del humanismo: por un lado, se atacan los modelos y valores de corte autoritario heredados del humanismo post iluminista, pero, por otro lado, se busca mantener una fe encarnada en los principios rectores del proyecto humanista.

Bajo esta misma óptica es leída What Where, de la que McMullan se ocupa en el último apartado del capítulo. De esta pieza, que cierra el corpus teatral beckettiano, la autora observa que, en sintonía con los planteos deleuzianos desarrollados en Diferencia y repetición, la estructura de la obra cuestiona la existencia de una unidad original, para destacar la sustitución de la identidad por la diferencia. Así, se trata de una reproducción de copias, de simulacros, según el esquema de representación platónico. La obra, en ese sentido, se rige por el esquema de repeticiones y diferencias que diluye la distinción entre copia y

original, pero al mismo tiempo desestabiliza la figura del autor como creador. Este último también se ve subsumido por el proceso repetitivo, que da forma a un juego paródico y finito de imitaciones e imitadores. En la perpetuación de las torturas, se cifra también la imposibilidad del testimonio, pero hay aún algo más: la parodia de la representación entendida como mímesis. La dimensión autorreflexiva de la obra supone no solo un proceso de tortura, sino también una metáfora en torno a la creación, a la labor del autor. En ese sentido, la búsqueda de una verdad que subyace a la obra, de un sentido último y definitivo, es parodiada en la repetición de intentos vanos de acceder a esa verdad inaccesible. La noción de un texto basado en la presencia de una verdad es reemplazado en What Where por la repetición de un proceso en el cual la verdad es continuamente desplazada, y solo queda la repetición mecánica de un patrón.

El segundo capítulo, "Masquerades of Self", gira en torno a dos obras, That Time y A Piece of Monologue. A diferencia de las obras abordadas en el primer capítulo, aquí la autoridad que reclama una identidad no se encuentra en el exterior, sino que ha sido internalizada, pertenece a un individuo. En ambas obras, se focaliza en la desestabilización de los marcos textuales y visuales utilizados para representar al sujeto y su historia, de modo que se ponen en evidencia los conflictos que suscita la interacción entre el sujeto que repetidamente intenta articular su experiencia y los fragmentos simbolizados de su existencia. En estas obras, de acuerdo con la aproximación de McMullan, se da una función perceptiva dispersada y descentrada que cuestiona las fronteras del ser y subraya la alienación del sujeto respecto de las formas autorizadas de identidad e individualidad. Esto pone en tensión los límites de lo teatral, al tiempo que socava las categorías de espacio y tiempo, pasado y presente, exterioridad e interioridad, ausencia y presencia, identidad y diferencia. That Time, en este marco, supone un desvío del eje dramático. Al existir un predominio de lo verbal en un espacio caracterizado por lo visual, como lo es el teatro, se produce un cambio en el foco, que pasa del ojo físico al ojo interior, imaginativo. Allí, en la imaginación de la audiencia, es donde se escenifican los recuerdos del Oyente. Ambas categorías de la percepción, la física y la interna, se yuxtaponen. McMullan advierte que, en la preponderancia textual por sobre la dimensión visual, la obra configura las imágenes del cuerpo y del mundo a través del texto. De este modo, se construyen las imágenes de otros espacios y otros tiempos, lo cual abre una perspectiva mucho más amplia en términos de la historia de un individuo. Ello, según la autora, establece un paralelismo entre la historia de vida del Oyente y la historia de la humanidad bajo la óptica cristiana. La historia y la memoria se erigen, al mismo tiempo, como medios de restaurar el pasado y como el detritus acumulado del presente. La memoria, en ese sentido, tal como Beckett señalaba en Proust, establece una miríada de tiempos, espacios e identidades a través del lenguaje, lo cual no solo escinde la unidad del sujeto, sino que funciona como elemento disruptivo del espacio unitario de la escena. Por su parte, A Piece of Monologue, la otra obra contemplada en este capítulo, también supone una repetición y una ausencia de un ser centrado y unitario. Sin embargo, en esta obra se pone en cuestión, asimismo, las nociones de comienzo y final, sumidas en la eterna repetición. Desde la primera frase de la obra, "Birth was the death of him", A Piece of Monologue, el tiempo es presentado como una continuidad de marcos idénticos que se mueven entre ambos polos, el nacimiento y la muerte. De este modo, la existencia es vista como una continua repetición de lo mismo, pero en la serie de repeticiones el material se degrada cada vez, en un proceso gradual de desaparición.

"This Sex Which Is Not Mine" es el tercer capítulo del libro de McMullan. Se centra en dos obras que están protagonizadas por personajes femeninos, Not I y Come and Go. La autora se pregunta por el estatuto de lo femenino en Beckett, y considera, a partir del psicoanálisis y la teoría feminista, que en estas obras se explora la posición femenina en relación con el lenguaje y la identidad. A diferencia de las obras precedentes, que también cuestionan estos elementos, aquí no estamos antes el predominio del logos paternal, sino ante una focalización en los espacios negados y los márgenes de la representación. En ese sentido, el análisis estará orientado a destacar aquellos elementos que hacen de las voces femeninas una imagen de falta o incompletud. En la lectura de Not I, McMullan sostiene que lo excepcional de la obra radica en la articulación de una experiencia interior intensa y una compleja red de asociaciones relativas al género y a la representación de las mujeres y de lo femenino en la cultura occidental. A partir de este punto de partida, la autora plantea una lectura de la obra en la que existe una contradicción entre el marco de autoridad que, como en un juicio, supone la presencia del Oyente sobre el escenario, y la Boca, de quien se espera que dé cuenta de su vida y de sí misma, sin poder lograrlo, o bien rehusándose a ello. La fragmentación y la falta de completud hallan su correlato en la sintaxis quebrada e incompleta del texto. De igual modo, el sujeto es presentado en su pasividad, como pura falta, y las escenas que se suceden en su enunciación enfatizan la ausencia de un centro de deseo, que se vincula con la ausencia de percepción y discurso. En Not I, observa McMullan, la narrativa pivotea en

torno al nacimiento, al que continuamente retorna. Así, se subvierte la narrativa cronológica, en tanto las divisiones entre pasado y presente, luz y oscuridad, narrativa e imagen escénica se disuelven en el flujo continuo de palabras enunciadas en el aquí y ahora de la representación. Ello impide cualquier orden o coherencia, lo cual se ve enfatizado por el rechazo de la puntuación y las reglas sintácticas, en un esquema donde ninguna frase alcanza a completarse. Esta pasividad, sin embargo, es transformada por el proceso de producción del texto, en términos de su sentido y su enunciación. El mundo, el cuerpo y la narración son creados por el texto, y el foco está puesto en la materialidad de la voz y en la enunciación, más que en el objeto simbólico del texto como objeto de deseo.

En Come and Go, por su parte, señala McMullan que se anticipan las obras fantasmáticas que Beckett escribiría en los años setenta y ochenta, las cuales se ocupan de las fronteras entre lo visible y lo invisible, la presencia y la ausencia, el sonido y el silencio. Así, la obra evoca el silencio y la ausencia a través de las brechas y espacios abiertos a partir de patrones mínimos de palabras y movimientos y del uso de las zonas de luz y oscuridad. Tras proponer un recorrido por las diferentes versiones y borradores de la obra, McMullan sostiene que la ausencia de palabras enfatiza la ausencia de un centro de individualidad subjetiva y tiende a señalar la alienación de las tres mujeres en relación con las estructuras dominantes del lenguaje. El pasado, así, es evocado solo para ser borrado, en tanto no hay variedad de tiempos pasados, ya sea imaginados o recordados. De acuerdo con la autora, el comentario de Flo acerca de sus anillos ("I can feel the rings") que, en realidad, no existen, subraya la absorción de las tres mujeres en un mundo de ensueño, al mismo tiempo que enfatiza la ausencia y falta de definición en términos de su existencia real. Esta ausencia de individuación está reforzada por el aspecto de las tres mujeres y por la repetición de los parlamentos: sus identidades se disuelven en un destino común. Advierte a su vez McMullan que la iluminación tenue en el escenario y la forma en la que se utilizan las zonas de luz y sombra propicia esta ausencia de definición, la fragilidad visual y la insustancialidad de las figuras, que parecen ocupar un estado provisorio, un lugar entre la presencia y la ausencia.

El último capítulo, titulado "Refiguring Authority" indaga en torno a tres obras –*Footfalls*, *Rockaby* y *Ohio Impromptu*– que presentan la relación del ser con otros seres, aunque estos últimos puedan ser generados por el propio sujeto. Esto marca un contraste con los dos capítulos anteriores, donde las obras incluidas en el análisis se focalizaban en la pérdida de la presencia otro, o bien en la pérdida de la propia presencia. Las obras que McMullan incluye en este capítulo giran en torno a los modos de alcanzar consuelo, ante la pérdida del ser amado, a través de la simbolización. A través de las palabras, plantea la autora, se desplaza al otro perdido y produce otro ser. De este modo, la ausencia o pérdida del objeto deseado se sopesa por la presencia mágica de otro cuerpo u otra voz. Estas obras, en términos generales, presentan una zona fronteriza entre el ser y el otro, la pérdida y el consuelo, e incluso entre la vida y la muerte. Así, en *Footfalls*, el conflicto de May con el lenguaje enfatiza que su falta de identidad es también una incapacidad de figurarse a sí misma como una presencia sustancial en la representación. La voz materna interviene como una ayuda para ello, pero la evocación de su presencia refuerza la experiencia de su pérdida, lo cual pone en cuestión los límites de la identidad y la presencia. Asimismo, pone en primer plano las zonas intermedias a las que se aludía hace un momento. Por otra parte, también, el patrón rítmico y verbal de la obra subraya la materialidad del texto enunciado en tanto estructura de sonidos, que provocan una distancia respecto del juego de significaciones. Así, el foco alterna entre las imágenes evocadas por el texto al sujeto que las produce y a la relación entre la hablante, la voz y el lenguaje material que utiliza. Esta insistencia en la repetición y los patrones rítmicos también pone en cuestión la progresión narrativa de la obra, para enfatizar las relaciones espaciales durante la puesta en escena, en particular la relación entre May y la Voz. El espacio de la representación se encuentra deliberadamente en un plano ambiguo: puede representar, al mismo tiempo, un espacio externo, mimético, y un espacio subjetivo, interior. Esta ambigüedad se traslada a la relación entre May y la Voz, en tanto cada una de ellas objetualiza a la otra. La madre es asociada con una figura de autoridad, pero, a la vez, se socava la relación de identidad o autoridad. Si la existencia de May, aventura McMullan, es meramente una derivación de la existencia de la madre, la existencia de esta última puede ser creada o recreada por May. En ese caso, la voz es simplemente el eco de una presencia originaria; May, el fantasma de un eco. Aquí, McMullan se remite a Kristeva y recupera la noción de discurso polifónico de Bajtín, en términos de un desplazamiento del diálogo a la polifonía: el hablante se escinde y se convierte en una multiplicidad elusiva. En este marco, la lectura de McMullan indaga en torno a las formas en las que Beckett difumina las fronteras entre el ser y el otro, entre la presencia y la ausencia y cómo esa ambigüedad propicia una desestabilización de la identidad.

Tanto *Rockaby* como *Ohio Impromptu*, las últimas dos obras consideradas en el libro, proponen un texto que

se convierte en rito de pasaje, suponen una transformación, de la vida a la muerte, de la pérdida al consuelo, del discurso al silencio. En su lectura, McMullan acude al concepto de chora, elaborado por Kristeva, en tanto espacio dinámico donde las diferencias existen sin dualidad y donde el sujeto se encuentra atrapado en el proceso continuo de construcción y deconstrucción, en una impugnación de las estructuras y limitaciones tradicionales de lo Simbólico. Este concepto también se vincula con la pulsión de muerte, en tanto la interacción dentro de la chora entre el ritmo de las pulsiones y los momentos de estasis temporaria, que anticipan la estasis final de la muerte. En *Rockaby*, McMullan considera que las características formales de la obra, las repeticiones y añadiduras de pequeñas variaciones que se entretejen en el ciclo, propician el desarrollo de una narrativa al mismo tiempo que mantienen el ritmo circular y repetitivo. En esta repetición se cifra el deseo y la necesidad de una narrativa. Aunque la necesidad persista, la historia nunca puede completarse, sino que es solo renovada o repetida. En términos estructurales, la autora señala que *Rockaby* puede verse como la yuxtaposición de dos impulsos o ritmos. Por un lado, se encuentra la repetición continua de la serie de ciclos de necesidad/representación/percepción, que se refleja en los movimientos pendulares; por otro lado, el movimiento de disminución, retracción y descenso, el desvanecimiento de los elementos perceptivos, la aproximación de los ciclos repetitivos al centro inmóvil, al final, que es la ausencia de necesidad, representación y percepción. En esta obra, señala McMullan el afán de crear a un otro, a un otro que es diferente pero es el mismo, el texto intenta sanar la herida de la diferencia y el deseo. Así, se produce un contraste entre diferencia, dualidad y repetición y un impulso hacia la sincronía, la unión y la clausura que se revela no solo en el ser y el otro, sino también entre el texto y la escena. Por último, McMullan se ocupa de *Ohio Impromptu*, obra que, según la autora, se centra en los procesos de creación y en la generación de la diferencia inherente a esos procesos: creador/criatura, oyente/hablante, escena/texto. En el título mismo de la obra, destaca la autora, se identifica el problema de la creación artística y la relación del autor con su obra. Esta lectura metaliteraria remite a los procesos de creación y, en particular, a la autobiografía: el ser como creador de seres ficticios. A diferencia de otras obras, donde los personajes se hallan descentrados respecto del espacio de la representación, aquí tanto la disposición escénica como los elementos rítmicos y visuales sugieren una cierta armonía y complementariedad. Sin embargo, esta complementariedad se corresponde con la duplicidad que recorre toda la dramaturgia beckettiana. Ambas figuras, en la obra, se mantienen en una relación ambigua entre sí, y McMullan liga la gestualidad con la estilización y lentitud propias del teatro Noh. En ese sentido, señala que, mientras la imagen estática permite a la audiencia concentrarse en las imágenes evocadas por la lectura, la gestualidad devuelve al público al aquí y ahora de la escena. Al mismo tiempo, la gestualidad demarca los roles de cada personaje, el Lector y el Oyente, y mantienen el cambio continuo de foco, que va de lo narrado a las condiciones de la narración. McMullan pone especial énfasis en los modos en que las relaciones binarias se establecen en la obra para señalar reiteradas veces el lugar entre, es decir, cómo esas yuxtaposiciones dicotómicas (ser/otro; ser/ficción; aislamiento/compañía; exilio o pérdida/consuelo; presencia/ausencia) son sometidas a procesos de metamorfosis que difuminan o tensionan los límites que estos pares opuestos parecieran sugerir en un primer momento.

En conclusión, el libro de McMullan plantea una aproximación al teatro tardío de Samuel Beckett a través de líneas teóricas que han planteado una ruptura con el pensamiento occidental, atravesado por el logos, la centralidad del sujeto y la búsqueda de la verdad. Al servirse de estas propuestas teóricas, McMullan lee de qué forma Beckett utiliza los medios teatrales para buscar desestabilizar, en la representación dramática, las oposiciones binarias y las dicotomías que dieron forma a nuestra cultura. En la deconstrucción de estos pares, Beckett lleva al límite los elementos teatrales, los pone en cuestión y, de esta manera, en sus obras coexisten una evocación de la herencia filosófica y cultural de Occidente junto con una severa crítica a esta herencia y la forma en la que se cuela hasta en lo más íntimo de la existencia humana. Así, las piezas analizadas en el libro ponen en tela de juicio y parodian los mecanismos autoritarios de la representación logocéntrica, a la vez que trazan una práctica representacional alternativa. En ese proceso de metamorfosis, los límites entre mundo interior y exterior, entre lo visible y lo invisible son erosionados.