

# Fantasma de amor: imágenes de *Ohio* *Impromptu* y “...but the clouds...”



S.E. Gontarski

Traducido del inglés por Julieta Abella

qué es eso no me hagan más preguntas  
polvillo en espiral de instantes qué es eso lo mismo  
la calma el amor el odio la calma la calma  
SB, *bon bon il est un pays* (1949)

Nos encontramos a nosotros mismos de hecho enfrentados a la exposición en un mundo donde movimiento = imagen. Llamemos el conjunto de lo que aparece imagen.

Gilles Deleuze, *Cinema 1*, p. 58.

Mi relación con *Ohio Impromptu* comenzó donde todo comenzó, cerca de su fuente, su origen: haciendo que Beckett escribiera lo que resultó ser *Ohio Impromptu*, luego produciendo su estreno mundial en la conferencia “Samuel Beckett: Humanistic Perspectives” en Ohio State University en mayo de 1981 para una sola función, y luego siguiendo sus presentaciones subsiguientes en el Festival de Edimburgo y posteriormente en off-Broadway, donde se presentó con *What Where* y *Catastrophe*, y donde ganó para Beckett un premio Obie a la dramaturgia en 1984, el sexto Obie de su carrera. Posteriormente, escenifiqué la obra en el teatro Magic Theater de San Francisco en septiembre de 1986 como parte de su temporada de vigésimo aniversario (<http://magictheatre.org/past-productions/past-productions>). El programa se llamaba Visions of Beckett e incluyó *Rough for Theater I*,<sup>1</sup> mi adaptación escénica de la traducción beckettiana del radioteatro de Roger Pinget *The Old Tune*, la re-adaptación de Beckett de *What Where* del escenario a la televisión al escenario y posteriormente a televisión/film otra vez (en DVD en *Peephole Art: Beckett for Television*, 1992)<sup>2</sup>, y *Ohio Impromptu*,<sup>3</sup> la obra que originalmente produjo y seguí de cerca en sus ensayos. No obstante, en este trabajo me centro en mi segunda puesta de *Ohio Impromptu*, una presentación bilingüe, imaginista y multimediática que dirigí en Sopot, Polonia, en mayo de 2016 con el cineasta polaco Elvin Flamingo como una puesta de laboratorio o de investigación y la cual, en muchos aspectos, creció “más allá de las palabras” en tanto la imagen en vivo que vemos y escuchamos en escena se volvió una única instancia sacada de un repertorio más amplio, de un espacio lleno, incluso abarrotado, de imágenes y posibilidades alternativas que, en algunos sentidos, se entremezclan y por momentos eclipsan la representación, los cuerpos escenificados inmersos en una multiplicidad de imágenes. Parte de la atracción de semejante ejercicio de investigación fue la oportunidad de trabajar nuevamente con el actor inglés Jon McKenna, con quien hice *Breath-Text-Breath* en Londres en 2011, puesta que fue presentada en Sopot y Gdansk en mayo de

1. Disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=gFVd5fo1ueY>.

2. El video de Beckett examinando la producción está disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=1ohAssRQsjM>.

3. Disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=fo3oZ2nJ3cA>.

4. Véase el film que hicimos como “precuela” a la representación en la librería y teatro Calder en The Cut en Londres, frente a The Young Vic que aparece en parte en el film. <https://www.youtube.com/watch?v=FxnTzeCtdOo>. El film fue mostrado luego de la representación en algunos lugares, particularmente cuando la obra fue repetida en Londres en 2012.

5. Se encuentran disponibles imágenes de esos ensayos en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fbdB3oluNz4> y <https://www.youtube.com/watch?v=xVlcelzaBzo>.

6. Cuando “Breath-Text-Breath” se representó en Polonia añadimos una porción a la producción de Londres que presentaba a Libera leyendo su traducción de “Text”. Ese segmento está disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=VCjp7Shr2Ow>.

2012.<sup>4</sup> También tuve la oportunidad de trabajar con el legendario actor polaco Ryszard Ronchewski, quien interpretó a Lucky en una producción polaca de *Waiting for Godot* en los años '50.<sup>5</sup> En la versión polaca de *Ohio Impromptu* Ryszard leía de la traducción de Antoni Libera de la obra, con el mismo Libera allí disponible para su actuación.<sup>6</sup>

El siguiente año volví a lo que creía una iniciativa incompleta, un proyecto de investigación incompleto, ya que se me otorgó una oportunidad similar de explorar otra obra para una representación de laboratorio. Elegí, más que nada por razones prácticas, ya que en dos días no se podía esperar que los actores memorizaran un guión, otra de las obras inquietantes de Beckett, “. . .but the clouds...”, otro caso de amor perdido, a través del abandono o la muerte, quizás, presentado como una serie de imágenes obsesivas o imágenes de obsesión. Originalmente escrita y representada como obra de televisión, yo, por mi parte, quería explorar las posibilidades de “. . .but the clouds...” dentro de la intimidad de la representación en vivo, o al menos híbrida.

Ninguna de estas dos representaciones fue diseñada, finalmente, para ser la puesta lapidaria que estas obras requieren y que efectivamente merecen para ser presentadas al público en una temporada extensa. Estos fueron intentos de explorar las posibilidades de las obras en un ensayo y representación de laboratorio intensivo de dos días que dependía de un número de creativos artistas polacos, incluidos, para “. . .but the clouds...”, los cineastas Szymon y Martyna Eliaz y sus equipos, con quienes decidimos filmar y grabar toda la obra para televisión excepto las idas y venidas, los patrones de movimiento repetitivo. Esto se volvió particularmente complejo, según descubrimos durante los ensayos, porque esos movimientos requerían un cambio de vestuario tan rápido que la acción física, especialmente representada en vivo, toma una forma casi cómica o por lo menos mecánica y, en términos de la crítica de la comedia de Bergson (que Beckett leyó atentamente), la acción mecánica es en sí misma una fuente cómica. Cambios tan rápidos requerían un vestuarista (Martyna Eliaz) a quien le sería difícil ocultarse en una representación en vivo y quien necesitaría una considerable destreza. Inevitablemente, como el camarógrafo de *Ohio Impromptu*, ella se volvió parte de la representación. Estas cuestiones no son inmediatamente aparentes al ver la producción televisiva de Beckett, y tampoco desde la lectura de la obra, y amenazan el tono lírico obsesivo de la obra de televisión que, según encontramos, contenía lo que Gilles Deleuze llamaría un doble régimen en funcionamiento: uno melancólico y elegíaco y otro que lo desestabiliza mediante el movimiento mecánico y el potencial cómico.

El propósito, entonces, de la representación de laboratorio, basada en la investigación, es tanto el descubrimiento como la representación pública, aunque la última instancia es frecuentemente el motor de los ensayos. En un número especial de *Journal of Beckett Studies* dedicado a la representación (XXIII.1 [2014]), los editores Jonathan Heron y Nicholas Johnson esbozan sus objetivos al llevar a cabo ejercicios y representaciones de laboratorio / taller: rebatir “la distinción, si no la falsa oposición [esto es, las divisiones] entre el archivo y el teatro [oposición que tratan de derribar o eliminar] al definir el laboratorio como un ‘espacio liminar’ donde discursos y formas de conocimiento se combinan. Es [la representación] definida por su proceso, incertidumbre y fracaso, que sin embargo produce una forma de verdad” (8), o por lo menos de comprensión, que podríamos añadir para aquellos que se erizan ante la palabra “verdad”; verdad o comprensión derivada, entonces, de algo que podríamos llamar materialismo fluido o textualidad corporizada. Este “espacio liminar” es un componente de gran número de estudios de la representación, particularmente los que tratan el afecto y la cognición. Nicola Shaughnessy, por caso, traza patrones de dicotomías literarias y performativas basadas en los paradigmas de modernismo y posmodernismo de Ihab Hassan (y Paul Johnson) y concluye la parte de su “Introducción general” a *Affective Performance And Cognitive Science* llamada “Building bridges between the two cultures: Collaborative and multidisciplinary dialogues” con su propio cuadro de elementos binarios,

"Synthesizing stylistic oppositions: what is in between?", categoría que es lo que Heron y Johnson llaman "espacio liminar" y que continua siendo la metáfora rectora para las conferencias y festivales de Sopot para los cuales mis representaciones de laboratorio fueron desarrolladas y donde fueron ofrecidas. Esto es, la desiderata de Heron-Johnson y Shaughnessy está cerca de caracterizar el trabajo que quisimos hacer en Sopot. Heron-Johnson hacen foco en su propia producción de un fragmento de un manuscrito de Beckett, "Shakespeare / Bare Room", como parte del Laboratorio Samuel Beckett que se lleva a cabo anualmente junto con los Cursos Estivales Samuel Beckett cada verano en Trinity College en Dublín: "la representación en este espacio experimental de laboratorios y talleres se convierte en investigación al expandir las posibilidades textuales y performativas de encontrar las piezas de Beckett en el teatro", y "piezas" es el juego lingüístico clave, intencional o no, ya que muchas de las obras en las exploraciones de laboratorio Heron-Johnson son fragmentos de archivo. El modelo Shaughnessy hacía foco mucho más en la teoría de la percepción, de manera que lo liminar, lo intermedio a los polos "Intuitivo" y "Disciplinar", era "Práctica"; entre "Sentimiento" y "Pensamiento", "Saber"; entre "Presencia" y "Ausencia", "Memoria"; entre "Observado" y "Observador", "Laboratorio" (Shaughnessy 18). Como observa perceptivamente Arka Chattopadhyay en una reseña de la producción de laboratorio de *Ohio Impromptu* en Sopot escrita para *Journal of Beckett Studies*, "El *Ohio Impromptu* de Gontarski, como veremos, usa bilingüismo y tecnología para someter la obra de Beckett a un proceso dinámico de representación que genera nuevos sentidos del texto" (Chattopadhyay 291).

## Una breve historia del teatro laboratorio

Mientras que la introducción de Heron y Johnson esboza una historia a corto plazo de la representación de laboratorio, de lo que Chattopadhyay llama "un proceso dinámico de representación", mi propia aproximación al teatro como investigación o teatro de laboratorio se remonta o es conformada por los experimentos de Peter Brook en los años '60, cuando él y su colaborador, Charles Marowitz, establecieron algo así como una aproximación de laboratorio al teatro británico. Brook y Marowitz trabajaron a través del grupo Royal Shakespeare Experimental Group para desarrollar en 1964 una temporada de "Teatro de la Crueldad" en Lamda Theatre Club haciendo énfasis en el teatro y su doble de Antonin Artaud, originalmente publicado en Francia en 1938, pero traducido al inglés recién en 1958.<sup>7</sup> Bajo los auspicios de Royal Shakespeare Company y con su credibilidad como respaldo, la "temporada de Teatro de la Crueldad" se basaba en una indagación, un proyecto teatral experimental. El resultado más famoso de la colaboración entre Brook y Marowitz (y Artaud) fueron las legendarias, experimentales, colaborativas y politizadas producciones de *El Rey Lear* inspiradas en Jan Kott (con Peter Scofield), Los biombos de Jean Genet, el ahora legendario *Marat/Sade*, y *US*, el compuesto en contra de la guerra de Vietnam que puso a prueba el lazo creativo entre Brook y Marowitz: "En nuestro caso, ese lazo se desgastó, si no se rompió efectivamente," escribe Marowitz, "cuando yo, como crítico a finales de los años '60, expresé una mirada poco favorable de este fárrago anti-Vietnam 'US'". *Marat/Sade* de Peter Weiss (más detalladamente, La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por los internos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade) presentó a la recién llegada Glenda Jackson como Charlotte Corday pero también incluyó a Patrick Magee como el Marqués de Sade. La versión cinematográfica de 1967 mantiene mucho de lo que era asombrosamente original en esta producción conjunta, con una audiencia en el filme que se levanta, finalmente, a destruir el teatro.<sup>8</sup> Para ese entonces Magee ya se había establecido como un importante actor de Beckett, primero por leer *From An Abandoned Work*, llamada "meditación para radio", en el Tercer Programa de la BBC el 14 de diciembre de 1957,<sup>9</sup> actuación que llevó a que Beckett escribiese una obra específicamente para él. Su título provisional era "Monólogo Magee",

7. Véase el tributo de Marowitz, "Peter Brook at Eighty" (Swans 6 June 2005): <http://www.swans.com/library/art11/cmarow19.html>.

8. Disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=RJc4l6pivqg>.

9. Disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=j8sblLeDA8E>.

10. Disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=otpEwEVFKLc> y en un CD de la BBC titulado Samuel Beckett Works for Radio: The Original Broadcasts. [Lista de títulos en <https://www.discogs.com/Samuel-Beckett-Works-For-Radio-The-Original-Broadcasts/release/760361>. La página web "Arcane Radio Trivia" contiene la siguiente glosa proclive a errores sobre From An Abandoned Work: All that Fall "fue seguida por From an Abandoned Work, que había sido previamente publicada en Trinity News el 17 de junio de 1956 [no se cita evidencia de esto]. La obra surgió como una novela que él [Beckett] comenzó en 1954 pero que había abandonado. Fue transmitida por primera vez en la Radio 3 de la BBC el 14 de diciembre de 1957 junto con una selección de su novela Malloy [sic y consistentemente escrito así en la página web]. La narrativa en primera persona la llevó a cabo Patrick MacGee [sic., recte Magee, passim], dirigido por [Donald] McWhinnie. Al escuchar posteriormente una retransmisión, Beckett gustó tanto del desempeño de MacGee [sic] que este lo inspiró a escribir lo que llamó "Monólogo MacGee [sic]". Esto luego se convirtió en la obra Krapp's Last Tape, una obra a veces descrita como "meditación para radio" [difícilmente]. De forma inexplicable, la mayoría de las bibliografías no consideran a Krapp's Last Tape [¿From an Abandoned Work, quizás?] como obra para la radio [porque no lo era, quizás]. Posiblemente sea porque debutó en Teatro [sic] y luego pasó a la televisión en BBC2". A pesar de la confusión y el farrago de mala información, errores ortográficos, revisión inepta e investigación irresponsable, se lo cita aquí para enfatizar el carácter de pieza para la representación de From An Abandoned Work, como el de "A Piece of Monologue". Véase <http://tenwatts.blogspot.com/2017/08/samuel-becketts-radio-plays.html>.

11. Un fragmento está disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=v11KizbfmHY>.

pero luego devino en la producción hito de Krapp's Last Tape presentando a Magee en el teatro Royal Court Theatre en 1958, bajo la dirección de Donald McWhinnie, pero con la cercana supervisión de Beckett. La producción fue repetida para la BBC televisiva en 1972.<sup>10</sup> "La intención," según Marowitz, "era explorar ciertos problemas de la actuación y de la técnica teatral en condiciones de laboratorio, sin las presiones comerciales de las representaciones públicas". Pero el grupo rápidamente comenzó con representaciones públicas, sin embargo, presentando una noche de obras breves. A la temporada de cuatro semanas de obras breves, fragmentos, adaptaciones e improvisaciones la siguió una producción Brook-Marowitz de Los biombos en Donmar Studio Theatre, y se culminó con Brook dirigiendo *Marat/Sade* de Peter Weiss, un punto álgido del Teatro de la Crueldad de Artaud.

Brook finalmente se separó de Royal Shakespeare Company y se dirigió hacia una investigación antropológica más exhaustiva, siguiendo el trabajo del antropólogo Howard Turner, dejando el legado que estableció con producciones como su Sueño de una noche de verano acrobática de 1970, poco después de la cual partió rumbo a Francia para establecer el centro International Centre for Theatre Research (con retornos ocasionales a RSC), donde Brook podría explorar más exhaustivamente el cuerpo textualizado en escena desarrollado a través de los ejercicios gimnásticos y ensayos de Sueño de una noche de verano. En su tributo a Brook escrito en ocasión del cumpleaños número ochenta del director, Marowitz hace énfasis en el nivel disminuido de lenguaje en esas investigaciones y producciones, incluso de Shakespeare:

En un ensayo [de *Rey Lear*], había una batería en el estudio y Peter se sentó a ella y empezó a golpear diferentes tambores y platillos. "¿No sería maravilloso," dijo, "si pudiésemos usar ritmos como estos para dar indicaciones a los actores, en vez de palabras?" Era una época donde "la palabra" había caído en descrédito y erradicar "subtextos" subterráneos tenía un atractivo que ninguna otra construcción lingüística, sin importar cuán elocuente fuera, podía igualar. Así era como funcionaba la mente de Peter. Estaba constantemente buscando medios alternativos de expresar ideas. Fue ese instinto lo que probablemente lo llevó a "El teatro y su doble" de Antonin Artaud y a nuestra siguiente colaboración que fue la creación de una "Temporada de Teatro de la Crueldad" en una pequeña asociación teatral de Royal Shakespeare Company en Sloane Square donde se podía investigar y probar muchas de las ideas más atractivas de Artaud [...] Mientras preparábamos la "Temporada de Teatro de la Crueldad" (un término que creó Artaud mismo) [...] Peter y yo ahondamos profundamente en la escritura del poeta para ver cómo ideas que él mismo nunca logró concretar pudiesen desarrollarse usando un grupo selecto de actores bajo el auspicio de Royal Shakespeare Company (RSC).

Brook, junto a Marowitz, creó esencialmente el teatro de vanguardia en el Reino Unido con la "Temporada de Teatro de la Crueldad" y, Marowitz, con Thelma Holt, siguió adelante fundando, desarrollando y dirigiendo el experimental Open Space Theatre en Londres en 1968 (Schiele, passim). En 1976, al tener dificultades para renovar el contrato con su teatro, Marowitz abandonó Londres por Los Ángeles y fundó Malibu Stage Company, que dirigió por una década. En 1981, Los Angeles Actors Theatre montó la versión reorganizada de Marowitz de Hamlet y esa producción dio inicio a su larga asociación con LAAT, donde nuestros caminos se cruzaron cuando dirigí allí a Alan Mandell en mi adaptación de la nouvelle de Samuel Beckett Company, que, por suerte, el generalmente acerbo Marowitz reseñó favorablemente.<sup>11</sup>

El compromiso de Brook y Marowitz con el enfoque de investigación en la representación y el teatro como laboratorio experimental tenía sus paralelos en los Estados Unidos, por supuesto, ya que Richard Schechner, que enseñaba en Tulane University, encaminó la publicación Tulane Drama Review, que heredó de Robert W. Corrigan en

1962, hacia la representación basada en investigación antes de irse a Nueva York (NYU) en 1967, llevando consigo lo que era en ese entonces TDR para formar The Performance Group y dirigir su adaptación más emblemática, ambientalista,<sup>12</sup> de Las Bacantes de Eurípides en 1968, *Dionysis in '69*, completa con participación sustancial de la audiencia. En la costa oeste de los Estados Unidos, Herbert Blau, Profesor en San Francisco State, creó, con Jules Irving, el taller San Francisco Actors' Workshop para producir un teatro con foco psicológico. Su producción característica fue la de *Waiting for Godot* en 1956 que el grupo llevó famosamente a los confines de la prisión de San Quentin y representó ante 1500 criminales, quienes, de alguna manera, con poca formación intelectual, sintieron el poder crudo, visceral, de una obra sobre la espera y la esperanza. Blau dejó San Francisco por Nueva York en 1965 para dirigir Lincoln Center Repertory Theater, donde su experimentalismo y agudeza política entraron en conflicto con la junta directiva del teatro. Despedido en medio de su segunda temporada, Blau se convirtió en decano fundador y rector de la Facultad de Artes Teatrales en Cal Arts (1968-71), de donde luego se fue, en medio de otra disputa con administradores, a Oberlin College y retornó al teatro, formando un grupo llamado Kraken, que, como gran parte del trabajo de Jerzy Grotowski, era un grupo de investigación o teatro de laboratorio sin cuidado o necesidad de representación pública. Mucho del trabajo de ese período está detallado en dos libros de Blau, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (University of Illinois Press, 1982) y *Blooded Thought: Occasions of Theater* (Performing Arts Journal Publications, 1982) (véase también Causey, *passim*).<sup>13</sup> En muchos sentidos, mi comprensión de las posibilidades teatrales y teóricas inherentes al teatro, la representación y la investigación se retrotrae y fue desarrollada de forma inconmensurable por un seminario de verano de 1981, "Drama in Performance", patrocinado por la NEH, en New York University, dirigido por Herbert Blau con participación especial de Richard Schechner.

Este panorama abreviado o historia del teatro de laboratorio o de la tradición experimental de investigación en la representación en lengua inglesa pretende sugerir una "tradición" amplia en donde sigo viendo a Beckett, incluso cuando ha sido cooptado por teatros comerciales y actores elegidos por su atractivo en la marquesina. Según Marowitz concluyó en su observación sobre Brook, "Peter tomó muchas de las ideas de Artaud y les dio una forma que nunca tuvieron antes; trabajó de cerca con Jerzy Grotowski [sic] y ese abordaje minimalista del teatro [esto es, "un teatro pobre", como Grotowski lo llamó en *Towards a Poor Theatre* (1968)] sin lugar a dudas influenció su propio trabajo rebajado sobre los clásicos". Me gustaría pensar que las dos producciones que mis colaboradores y yo desarrollamos, o al menos empezamos, en Sopot, Polonia, en 2016 y 2017 estaban dentro de esa tradición incluso cuando no se pretendía imitar ninguna tradición establecida, ni siquiera el laboratorio teatral de Jerzy Grotowski, aunque fueron concebidas en Polonia así que algunas comparaciones fueron inevitables, y continuaron una línea de investigación teatral y filosófica que apuntaba menos al valor de entretenimiento de una obra o incluso a la representación pública que a la arqueología textual; representaciones diseñadas para entender de forma más completa el teatro como un modo de discurso y teoría y para cavar más hondo en obras particulares, escritas para la representación o no, cuyo potencial intelectual, filosófico, estético, psicológico, no fue excavado exhaustivamente.

La cuestión entonces, para mí, no es tanto cuánta información y antecedentes uno trae a los ensayos, ya que para un académico/director como yo, participe de una tradición dramaturgía influenciada sustancialmente por Martin Esslin, quien era dramaturgo en Magic Theatre cuando yo trabajaba allí, es muy difícil no estar totalmente inmerso en el discurso crítico de esos trabajos y tener un número de prejuicios en cuanto a la representación, o cuánta autoridad crítica uno trae al proceso. Algo central para un proceso efectivo de investigación performativa es la elusión de las jerarquías teatrales estándar, incluso cuando esas jerarquías están frecuentemente integradas en las designaciones del

12. Véase particularmente "Six Axioms for Environmental Theatre" (Schechner 1973).

13. Véase también mi *Theoretical and Theatrical Intersections: Samuel Beckett, Herbert Blau, Civil Rights and the Politics of Godot. Beckett and Modernism*. Ed. Dirk Van Hulle, Verhulst Pim y Olga Beloborodova. London: Palgrave, 2017; compilado en *Revisoning Beckett: Samuel Beckett's Decadent Turn*. New York, London: Bloomsbury Academic, 2018.

proceso teatral, ya que algunos grupos se llaman a sí mismos teatro de actores, teatro de directores, teatro de dramaturgos. La clave para el teatro de laboratorio es no anticipar resultados sino permitir que el proceso fluido de la colaboración suceda, trabaje, continúe moviéndose, dentro de sus propios márgenes, permitiendo a los participantes a través del proceso descubrir qué podría funcionar, o más importante aún, qué no, y no parar con esos descubrimientos sino continuar excavando qué otras posibilidades alternativas podría contener la obra. Este tipo de aproximación es diferente, creo yo, de la de los directores que no quieren tener nada que ver con el discurso crítico de una obra antes de llevarla a los ensayos, ni nunca de hecho. Eso es simplemente ingenuo, un argumento para o de la ignorancia. Pero tal discurso crítico no debería ser impuesto como una estructura preconcebida. El modelo más cercano podría ser algo como el “ule” o los experimentos parateatrales de colmena bajo los auspicios de The University of Research of the Theatre of Nations<sup>14</sup> del último Grotowski (1975) en los que André Gregory, fundador de New York Theatre Company, The Manhattan Project, participó con Grotowski y que Gregory le detalla de forma tan entretenida a un perplejo si no confundido Wallace Shawn (perplejidad fingida, es decir, actuada, o bien genuina) en el film de 1981 de Louis Malle *My Dinner With André*.

14. Para más detalles véase <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/ule-beehives>. El actual director polaco Włodzimierz Staniewski, fundador y director de Gardzienice, lideró y participó de tales experimentos parateatrales el 17 y 26 de junio y el 4 de julio de 1975.

### Los fantasmas de Beckett en el laboratorio, *Ohio Impromptu*

Algunas cosas que sí sabemos antes del proceso de ensayo: hay, después de todo, un texto. En *Ohio Impromptu* dos figuras sentadas a una mesa son “tan similares en apariencia como es posible” (1986 445), según nos recuerda el texto. Esto es, no son inmediatamente identificables como la misma persona, como lo son en la errónea versión de Charles Sturridge en *Beckett on Film* del 2000, donde Jeremy Irons hace tanto de Lector como de Oyente. Pero, por lo menos, se ven como si fuesen entidades materialmente iguales y así dos (al parecer) cuerpos físicamente presentes, condición que no se da si el mismo actor interpreta ambas partes. Sin embargo, la narrativa o la memoria leída por la figura funcionalmente llamada Lector sugiere otra cosa: que uno es el representante espiritual de un ausente, un antiguo amante, el otro un enamorado de luto. Si asumimos cierta continuidad, cierta congruencia entre la imagen visual y las imágenes narradas, un rasgo autorreflexivo de la representación, digamos, o la representación como materialización de la narrativa, eso es, el teatro como ilustración de un texto, entonces una de las figuras percibidas en el escenario, y quizás la que aparentemente controla la lectura, el llamado Oyente, es una presencia material; algo que un emisario, una sombra, un espíritu enviado por un amante ausente como consuelo o algo así, “mi sombra te consolará”, no podrá ser. Nuestra percepción entonces puede ser defectuosa, la imagen escénica “mal vista”, ya que al menos una de las figuras, aparentemente material, al menos representada por un ser físico, puede no estar ahí—al menos no como una presencia o entidad material.

Algo onírico podría estar sugerido aquí, como se indica en la narrativa en tercera persona, “en sus sueños...”, pero leer la obra como un sueño no soluciona necesariamente los problemas de la presencia y la ausencia, lo material y lo inmaterial, el lenguaje y la imagen. Asimismo, la narrativa sugiere algo de la fluidez del ser evocada por la imagen del Sena que, dividido por la Isla de los Cisnes, se une del otro lado de la isla, y así, finalmente, el río dividido “llegó a ser como uno”. ¿Es esta fusión, esta reunión, la de los amantes de la narrativa, o la de las dos figuras que creemos percibir actuando sobre el escenario, una aparentemente material, otra no, o la fusión de imagen y lenguaje, o lenguaje en imagen, o sueño dentro de realidad, o, como dice el narrador de *Company*, *visa versa*? Pero cada una de estas posibilidades es complicada, problematizada, digamos, ya que la narrativa es tanto materializada dentro de un territorio, el espacio escénico, como desterritorializada.

Podríamos añadir que hay una tercera entidad material activa en la representación, el texto mismo, de al menos unas cuarenta páginas de extensión, en el escenario, cobrando vida, dando forma a nuestra respuesta a la representación y por ende a los conflictos centrales, temáticos, filosóficos; pero esto es, como Magritte podría recordarnos, no un texto sino la imagen de un texto que, podríamos decir, se vuelve un tercer actor en la representación, un vínculo, un puente, entre los amantes, entre Lector y Oyente, entre lo real y lo irreal, o lo real y lo virtual, entre materialidad e imaginación, o memoria, ligando así pasado con presente, dando una forma material al espíritu o sombra y simultáneamente cuestionando la materialidad en si misma ya que ambas figuras pueden ser imágenes oníricas, o versiones de la misma figura ya que "llegaron a ser una", punto a partir del cual "no hay nada más que contar". Pero esa frase, la "nada" que "contar", ya está escrita, ya está en el texto al contar, preexistente al contar y por ende a la lectura, siendo la representación de por sí una repetición. El texto, en tanto texto, fue presumiblemente pensado y leído antes, y sin dudas será leído otra vez, la imagen imaginativa o recuerdo (en tanto equivalen a lo mismo) que nosotros como público percibimos será repetida, con diferencias, una y otra vez, el "impromptu" no es un telos, sino un rizo, una repetición siempre con diferencia, y un puente entre lo material y lo inmaterial, entre la presencia y la ausencia, el compromiso no entre figura y figura sino entre figura(s) y texto, texto ya escrito y entonces ya representado.

La representación en Sopot tomó en serio semejante multiplicidad de imágenes y llenó el ambiente con sus proyecciones, visualizaciones, materializaciones, con Flamingo visible a la audiencia, caminando por ahí según le parecía y proyectando varios acercamientos según le parecía, ofreciendo una multiplicidad de imágenes que iban más allá de las palabras, la audiencia en medio de un ambiente de imágenes. Como Arka Chattopadhyay tan acertadamente escribe en su reseña del proyecto:

El trabajo multimedia capturó un sentimiento de intimidad: Elvin Flamingo seguía los rostros y manos de los dos protagonistas con su cámara de mano a modo de escansión íntima. La cámara producía una imagen conmovedoramente privada, si no confrontativa, sumando un matiz tecnológico a la experiencia inquietante. La imagen proyectada externalizaba la experiencia corporizada de la memoria y su acechante evocación de la alteridad, creando una ruptura entre cuerpo e imagen. El equipamiento tecnológico de esta manera profundizaba el sentimiento inquietante de lo doble ya presente en la obra. La pantalla materializaba la idea de la proyección psíquica. Este experimento mediatizado no es completamente nuevo en la representación de las obras tardías de Beckett. [...] La diferencia definitiva entre estos usos [por ejemplo, otras instancias de imágenes de video en producciones de obras de Beckett] y la cámara de Flamingo en el *Ohio Impromptu* de Gontarski es la presencia material de un cuerpo en movimiento que tiene el dispositivo. Esto creó un "efecto de alienación" brechtiano al enfatizar la naturaleza ilusoria del espectáculo. Pero más importante es que, mientras Flamingo movía silenciosamente la cámara alrededor de los dos actores, él mismo se volvió parte del claroscuro de la obra como un espectro dinámico conjurando la visión igualmente espectral en la pared. El Lector y el Oyente no estaban simplemente solos sino "solos juntos" (Chattopadhyay, 292)

Chattopadhyay especula aún más acerca de los descubrimientos fortuitos que surgen durante una producción de laboratorio de este tipo:

[Un] objeto magnificado por la mirada tecnológica [de la cámara] fue el anillo [de casamiento] de Ronczewski que, como él dijo, había olvidado sacarse antes de la representación. La presencia del anillo, como una adición contingente en la lógica de la representación teatral, transmitió la soledad solidaria que yace en el corazón de la obra. Después de todo, *Ohio Impromptu* se centra en la pérdida

del amor y la incorporación del otro muerto a partir de la memoria. En otras palabras, podíamos sentir los anillos. Mientras recordaba el acto, se me ocurrió que representar el prólogo omitido antes mencionado podría ser interesante en una futura representación de *Ohio Impromptu*. Como se mencionó al comienzo, la representación en el modo de investigación del laboratorio o taller puede ser más que atenta y adecuada para material de archivo. El antes mencionado taller de representación de Johnson y Heron se centraba en el fragmento llamado “bare room” [cuarto vacío], usando las palabras que Beckett había tachado en el manuscrito. Sería interesante ver cómo esa representación tan consciente del archivo podría funcionar en *Ohio Impromptu* [...]. (Chattopadhyay, 295)

### Los fantasmas de Beckett en el laboratorio, “...but the clouds...”

“...but the clouds...” es una “Obra para televisión” escrita en 1976 para remplazar un filme de Play que la BBC había enviado a Beckett para que diera su aprobación y que él finalmente rechazó. Fue transmitida por primera vez en la BBC TV el 17 de abril de 1977, dirigida con Donald McWhinnie con Billie Whitelaw y Ronald Pickup, junto con “Ghost Trio” y Not I en un programa llamado “Shades”. Refiriéndose a ella como “La poesía único amor” en borrador, Beckett le dijo a la diseñadora Jocelyn Herbert que tenía el mismo tono que “Ghost Trio” (Knowlson, 559), pero podríamos, también, verla en el mismo tono que *Ohio Impromptu*, que todavía no estaba escrita cuando Beckett hizo este comentario. Yo había señalado en *The Intent of Undoing in Samuel Beckett’s Dramatic Texts* que Beckett escribió en un borrador temprano “La poesía único amor de ella”, que pronto revisó como “W: La poesía (era mi) único amor” (Gontarski 1985, 125). El título final vuelve sobre una instancia específica de ese amor ya que evoca el final del poema “The Tower” de W.B. Yeats, la conmovedora descripción del poeta “haciendo” su alma, cuando todo lo que queda es intelecto y sentimiento, el cuerpo se desvanece pero la mente es consciente. Beckett le dijo a Eoin O’Brien que estas eran las líneas más grandiosas de Yeats (O’Brien, 352). En una carta del 13 de diciembre de 1976 dirigida a Reinhart Müller-Freienfels, director de Süddeutscher Rundfunk quien creyó que la pieza “valía la pena” (según modesto resumen de Beckett), Beckett asimismo notó del protagonista: “aún cuando no se lo dice expresamente, el hombre en “...but the clouds...” es el mismo que en “Ghost Trio”, en otra situación (posterior), y sería una gran pena si no pudiésemos emplear el mismo actor para ambas partes” (*Beckett Letters IV*, 2016, 445). Beckett asimismo le sugirió a Müller-Freienfels que el programa alemán siguiese el de la BBC del año anterior e incluyera, en inglés, la versión filmica de Billie Whitelaw de Not I, a la que llamó “una representación bastante extraordinaria” (*Beckett Letters IV*, 2016, 445).

El espíritu de la obra (así como el de todas las obras para televisión de Beckett, quizás) es capturado por la pregunta de Yeats en la parte III de “The Tower”, referencia que no está citada en el texto pero cuyas implicaciones permean la representación: “¿Se ocupa la imaginación más / de una mujer ganada o de una perdida?” “...but the clouds...” ofrece una variación de este tema beckettiano recurrente, amor perdido y recurrencia imaginativa, en un medio que hace concreta la aparición pero la mantiene inmaterial en pantalla, la cara de una mujer que Beckett describe así: “A la mujer la veo en sus treintas. Una cara difícil de olvidar, no necesariamente hermosa” (*Beckett Letters IV*, 2016, 445). Ella está perdida para él porque su único amor, aparentemente, es la poesía. La obra refleja a *Krapp’s Last Tape*, donde Krapp dice “adiós al amor” para beneficio de sus objetivos intelectuales, ahora estrepitosamente fallidos. En *Eh, Joe*, Joe abandona a sus amantes femeninas, una de las cuales se quita la vida como resultado. La imagen del amor perdido en “...but the clouds...”, asimismo, no es muy diferente de aquellas que se manifiestan por un instante en una nube en “Enueg II” o en cenizas en “Words and Music”.

Esta obra para televisión presenta dos imágenes para la figura masculina: M encorvado sobre su escritorio, oscureciéndolo, y M1, o M en el set, ya sea vestido para la calle de oscuros "sombbrero y gabán" o para la cama en claras "bata y gorra". Nuestra decisión primaria en esta representación fue presentar a "M en set" en vivo. La voz de M, V grabada, observa, registra o dirige a M imaginando, revisando y repitiendo sus idas y venidas diarias y su invocación o súplica a W, "la cara de una mujer reducida lo más posible a ojos y boca", para que aparezca en medio de la noche. La otra decisión central fue presentar a W en vivo al final como una aparición real, distante, para materializar su imagen de forma inesperada, sin ruego. M al principio detalla las posibilidades de su aparición: 1, ella aparece e, instantáneamente, desaparece; 2, ella aparece y permanece; y 3, ella aparece y dice las líneas del poema de Yeats. Una cuarta posibilidad es que ella no aparezca en absoluto, y que ante eso M se entretenga con matemáticas, raíces cúbicas, un momento potencialmente cómico, esperando el amanecer y la reanudación de sus vagabundeos sin objetivo. La imagen que cerraba la representación de Sopot incluía la tercera posibilidad conmovedora, incluso sentimental, en algo como un retorno eterno en una imagen distante en vivo —pero en vivo o filmada, la imagen permanece. Este componente en vivo de esta obra para televisión, entonces, es puro movimiento y por lo tanto, como Gilles Deleuze sugiere en su análisis del "movimiento-imagen" en el cine, la porción en vivo de "...but the clouds..." es imagen también (Deleuze 1983, 58), ya que Deleuze generalmente en sus análisis se focaliza en imágenes antes que en textos per se, particularmente en sus análisis de Beckett. Deleuze ofrece una crítica de la percepción cinematográfica en estos términos: "[...] solo porque [al cine] le falta un centro de anclaje u horizonte, las secciones que propone no le impedirían ir hacia atrás por el camino por donde viene la percepción natural. Para Bergson [...] el modelo [para el cine] no puede ser la percepción natural" (Deleuze 1983, 57). En vez de ir desde el estado a-centrado de las cosas a una percepción centrada, podría volver atrás hacia el estado a-centrado de las cosas y acercarse más a él. En términos generales, esto sería lo opuesto de lo que la fenomenología propone. Incluso en su crítica al cine, Bergson estaba de acuerdo con ella, en un grado mucho mayor del que él creía. Vemos esto en el brillante primer capítulo de *Materia y memoria* (Deleuze 1983, 58). Además, Deleuze mantiene asociaciones fuertes con Beckett no solo por su análisis profundo de *Film de Beckett en Cinema 1: La imagen-movimiento*, sino también porque su ensayo "El agotado" está incluido con las obras de Beckett para televisión en la publicación en francés.

Ambas representaciones experimentales y de laboratorio fueron presentadas ante audiencias pequeñas y con invitación, mayormente participantes del grupo Samuel Beckett Research Group situado en Gdansk, en la Universidad de Gdańsk, o en los festivales ahora anuales *Between.Pomiędzy* en Gdańsk, Sopot y Gdynia, Polonia. Las audiencias tenían, entonces, inherentemente, no solo conocimiento de las obras bajo investigación de laboratorio sino, indudablemente, preconcepciones sobre cómo ha sido o debería ser su representación, preconcepciones que las puestas pueden haber confirmado o destrozado ya que no eran lo que podría llamarse concepciones tradicionales. Tampoco eran alejamientos radicales excepto por quitar énfasis a la narrativa en favor de las imágenes, que son en sí mismas formas de movimiento. Los textos se mantuvieron esencialmente como fueron escritos y entonces estas producciones no fueron el tipo de ataques o de degradaciones del texto que Marowitz (a partir de Artaud) promovía. Fueron, finalmente, intentos de abrir obras escritas para la representación a discursos mayores, quizás más extensos, investigaciones sobre su potencial no solo para un teatro del siglo XXI sino para otros medios performativos y electrónicos, ofreciendo textos entrelazados con corrientes filosóficas y teóricas.

## Bibliografía

- » Beckett, S. (1992). *Quad et autres pièces pour la television* (Quad - Trio du Fantôme – ... que nuages... – Nacht und Träume). Traducido del inglés por Edith Fournier, seguido de Gilles Deleuze, L'Épuisé. Paris: Editions de Minuit.
- » Beckett, S. (2016). *The Letters of Samuel Beckett, Volume IV, 1966-1989*. Eds. George Craig et al. Cambridge: Cambridge UP.
- » Causey, M. (2014). “Herbert Blau (1926-2013).” *Journal of Beckett Studies* (The Performance Issue). Eds. Jonathan Heron y Nicholas Johnson. XXIII.1: 120-24.
- » Chattopadhyay, A. (2017). “‘Profounds of Mind’ on Stage and Screen: A Bilingual Return to *Ohio Impromptu*; Cast: Jon McKenna and Ryszard Ronczewski, directed by S. E. Gontarski.” *Journal of Beckett Studies*, XXVI.2: 291-295.
- » Deleuze, G. (1987). *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- » Deleuze, G. (1997). “The Greatest Irish Film.” *Essays Critical and Clinical*. Trad. Daniel W. Smith y Michael A. Greco. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 23-26.
- » Heron, J. y Johnson, N. (2014). “‘First both’: Introduction to “the Performance Issue.”” *Journal of Beckett Studies* (The Performance Issue). Ed. Jonathan Heron y Nicholas Johnson. XXIII.1: 1-10.
- » Heron, J. y Johnson, N. (2014). “The Samuel Beckett Laboratory, 2013,” Dossier. *Journal of Beckett Studies* (The Performance Issue). Ed. Jonathan Heron y Nicholas Johnson. XXIII.1: 73-94.
- » Schechner, R. (1973). *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books.
- » Schiele, J. (2006). *Off-Centre Stages: Fringe Theatre at the Open Space and the Round House, 1968-1983*. University of Hertfordshire Press. [Publicado conjuntamente con STR, Society for Theatre Research.]
- » Shaughnessy, N. (2013). “General Introduction: Operating in Science Theatres.” *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. Ed. Nicola Shaughnessy. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 1-23.