

La influencia de Samuel Beckett en la Música Contemporánea

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora
Universidad de Valencia

Resumen. La obra de Samuel Beckett no sólo ha ejercido influencia en otros escritores como John M. Coetzee, Harold Pinter, artistas plásticos como Bruce Nauman, Bill Viola, Philip Guston o Jasper Johns, coreógrafos como Maurice Béjart, Pina Bausch, sino también en la música de los más destacados compositores. Observaremos a través de su estética, expuesta por Alain Badiou, aquellas funciones –ir, ser, decir, Otro- que derivan en procedimientos musicales compositivos en la obra de Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio, Pascal Dusapin, John Cage, György Kurtág y Peter Eötvös. Presentamos dichas funciones como dialógicas (Movimiento/Reposo; Ser/No-ser, Recuerdo/Olvido; Palabra/Silencio; Sí-mismo/Otro); dichas dialógicas nos permitirán llegar a través de sus implicaciones internas a una reflexión y comprensión en atención a las múltiples funciones. Añadimos un listado, producto de nuestra investigación, de obras de compositores que se han inspirado en la obra de Samuel Beckett.

Palabras clave. Movimiento, Reposo, Ser, No-ser, Recuerdo, Olvido, Palabra, Silencio, Sí-mismo, Otro.

Abstract. Samuel Beckett's work has not only influenced other writers such as John M. Coetzee, Harold Pinter; visual artists like Bruce Nauman, Bill Viola, Philip Guston or Jasper Johns; or choreographers such as Maurice Béjart and Pina Bausch; but has also influenced prominent music composers. We will see through his aesthetic, described by Alain Badiou, those functions -go, be, say, Other- result in musical compositional procedures in the works of Roman Haubenstock-Ramati, Luciano Berio, Pascal Dusapin, John Cage, György Kurtág and Peter Eötvös. These are presented as dialogues (Movement/Stillness, Be/Not being, Reminiscences/Oblivion; Speech/Silence; Ones self/The Other); using the internal implications of these dialogues we will be able to reach a reflection and understanding in view of the different dialogues. We add a list, product of our research, of composers who have been inspired by the work of Samuel Beckett.

Keywords. Movement, Rest, To Be, Non-being, Reminiscence, Oblivion, Speech, Silence, Ones self, The Other.

El ensayo de Alain Badiou titulado *Beckett. El infatigable deseo* nos ofrece las bases estéticas a través de las cuales nos aproximaremos a procedimientos compositivos. Badiou escribe: “Al famoso triplete de Kant, ¿Qué puedo conocer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar?, responde, en los *Textos para nada*, el triplete: ¿Adónde iría si pudiera ir? ¿Qué sería si pudiese ser? ¿Qué diría si tuviese una voz? Después de 1960 se podrá añadir: *¿Quién soy yo si existe el otro?*”¹. Badiou analiza los misterios de la interpretación, expresión y destino, formulados figurativamente en el transitar o en la quietud; las incertidumbres del proceso personal de quienes conducen su situación a la nada; las dudas del decir, del lenguaje y su abandono y, en último lugar, el gran tema de la alteridad, el encuentro con lo plural a través del otro y su extraña multiplicidad para dar una definición de sí en la que poder reconocerse.

Daremos respuesta a estas cuatro preguntas a través de la dialógica² que cada una de ellas plantea: Movimiento/Reposo, Ser/No-ser unido a Recuerdo/Olvido, Voz/Silencio, Sí-mismo/Otro. Su estudio nos permitirá un acercamiento no sólo a la singularidad y profundidad de su obra sino a su espíritu.

La música formaba parte del pensamiento constructivo de Beckett, quien tocaba el piano y recitaba buscando la musicalidad de las palabras, su energía, su ritmo y su sonoridad. Badiou hace una aproximación con estas palabras: “Beckett decía a menudo, como tantos escritores desde Flaubert, que sólo le importaba la música. Que él era un inventor de ritmos y de puntuaciones”³. Anthony Cronin cita a los compositores de música contemporánea que entusiasmaban a Beckett: “They still went to concerts together, sharing an enthusiasm for the works of the moderns –Bartók, Schoenberg and Berg (whose *Wozzeck* Beckett considered to be one of the great works of art of the century)”⁴.

El apéndice final de este artículo trata de ser una muestra de la influencia que la obra de Samuel Beckett ejerce en el pensamiento musical.

1ª ¿Adónde iría si pudiera ir?: Movimiento/Reposo

Para responder a esta pregunta, su técnica responde a la doble función Movimiento/Reposo. Beckett crea cuatro grupos humanos: 1) vivientes absolutos y nómadas o los que circulan sin parar. 2) los derrotados o los que no buscan. 3) los que se detienen alguna vez. 4) los expulsados que no abandonan su sitio, tan sólo se mueven para buscar otro lugar donde seguir quietos⁵. De los seis personajes de *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragon son fijos, reposan, se complementan el uno al otro, además de ser especulares. Pozzo y Lucky están de paso, de modo aleatorio. Los otros dos personajes encarnan la presencia

¹ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 12.

² La noción de Dialógica (Edgar Morin) supera la dicotomía hegeliana y la lógica occidental bivalente, donde un opuesto niega al otro, conjugando en su dinamismo los antagonismos como elementos a la vez complementarios.

³ *Idem*.

⁴ CRONIN, Anthony: *Samuel Beckett. The last Modernist*, Da Capo Press, New York, 1999, p. 452.

⁵ Véase BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 45.

dramática –el niño que anuncia- y la gran ausencia que es Godot. El compositor Roman Haubenstock-Ramati escribe en 1961 *Credentials or «Think Think Lucky»* basada en *Esperando a Godot*, compuesta para voz y 8 instrumentos. De forma análoga la partitura se expresa con dos grafías diferentes, una estática, y la otra móvil. La voz se conduce bajo su aspecto gráfico “estable”, con un solo móvil en toda la obra; en tanto que los 8 instrumentos restantes constituyen la aleatoriedad y el movimiento a través de los móviles, pudiendo éstos leerse en todas direcciones; su encadenamiento es posible tanto en horizontal como en vertical.

La dialógica Movimiento/Reposo no sólo está representada visualmente en los gráficos de la obra, a ella le subordina el compositor la gestualidad de los intérpretes, siendo ésta además una de las características más sobresalientes del *teatro del absurdo*. La parte vocal está escrita para Cathy Berberian, quien le pidió una grafía especial para su voz. En esta versión el monólogo de Lucky pasa de lo monótono a lo frenético, por aceleración progresiva de la opulencia verbal y expansión desorganizada del discurso.

Credentials encadena sin rupturas las emisiones sonoras diferentes, como cuando la risa se transforma en llanto, o de manera abrupta, en un tipo de flujo a la imagen del monólogo de Beckett calificado por Haubenstock-Ramati de “Satzstory”: “ Une longue phrase «qui ne voudrait pas finir» , sans ponctuation, sans articulation sémantique, sans règles grammaticales, qui s’arrête, brusquement, sur la vocifération «inachevé!... . » ”⁶. Esta gestualidad vocal, además de corporal en el caso de Cathy Berberian⁷, va unida a otra de las características del *teatro del absurdo* que a Haubenstock-Ramati le ha interesado: la imposibilidad de comunicar a través del lenguaje humano común. Esta miseria de relaciones humanas encuentra una correspondencia expresiva en el lenguaje vocal de Berberian.

Con respecto al gesto corporal para los 8 intérpretes instrumentales, Haubenstock-Ramati ofrece en la partitura las siguientes indicaciones: “a) Support of a given situation (the whole or a detail). If the playing is nervous, react nervously or even more nervously; if the playing is calm, react calmy or even more calmy. b) Disinterest: an evenly-tempered (“moderé”) playing, independent of the situation. c) Contrary reaction: nervous playing is answered calmy or very calmy; calm playing is answered nervously or very nervously”⁸. Haubenstock-Ramati manifiesta con claridad el deseo de Beckett de hacer corresponder la gestualidad, el movimiento y la voz –vocal o instrumental- de los músicos con aquello que él había diseñado.

⁶ VILA, Marie Christine: *Cathy Berberian, Cant’actrice*, Ed. Fayard, Paris, 2003, p. 120.

⁷ Cathy Berberian estudió en la Universidad de Columbia mimo, escenario radiofónico y teatro. Estos estudios se complementaban con los de danza y canto.

⁸ HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman: *Credentials or Think, Think Lucky*, Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963.

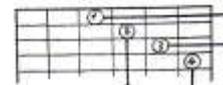
Credentials or Think, Think Lucky de Roman Haubenstock-Ramati,
 © Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963. p. 15 “escritura fija”.

tribaphone, clocker[®]
mobile

credentials[®]
 roman haubenstock-ramati

schmuck
erzähler

[®] The notes for bells (clocker) are written  and played with mallet, sticks, or mallet-clocker, and played with hammer.



Credentials or Think, Think Lucky de Roman Haubenstock-Ramati,
 © Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963. p. 35 “escritura mobile”.

2ª ¿Qué sería si pudiera ser?: Ser/No-Ser. Recuerdo/Olvido

En su ascesis metódica Beckett aísla –según Badiou- tres funciones –ir, ser y decir- el ser lo sitúa de la siguiente manera: “El ser (lo que hay, los lugares, las apariencias y también la vacilación en toda identidad)”⁹. Unimos a las palabras de Badiou las siguientes de Marc Augé: “La memoria involuntaria: reafirma la identidad individual, el sentimiento de identidad, pero enraizándolo en la evidencia manifiesta de una herencia”¹⁰, por este motivo contestamos con dos dialógicas a esta pregunta.

Talia Pecker destaca en el prólogo del libro que reúne las conferencias de Luciano Berio, pronunciadas en Harvard entre 1993-94, la importancia de la memoria y el tiempo en toda su obra: “Questo gioco di riflessi, questa interazione dialettica tra passato e presente, tra ricordo e oblio, sono onnipresenti nelle pagine che seguono, ma essi sono sempre sottesi di un’incrollabile fiducia nel futuro en el potere della musica di attraversare distanze, di dare voce e forma a quella interazione e a quella fiducia”¹¹.

Durante la entrevista que Berio mantiene con Mary Bryden, es la temporalidad uno de los aspectos que resalta de la obra de Beckett, en la que el presente queda suspendido por el tiempo: “Beckett’s pseudo-narrative situations don’t imply future perspectives. There’s no future, but only the experience of the present, a moment-by-moment accumulation of facts revolving upon themselves: time is suspended. As with music, there can be an enormous phenomenological distance between the smallest factual detail and the poetic and obscure Beckettian desing. But, whereas in music, part of the meaning is based on exploring paths going from the smallest, practical details to a global desing, in Beckett’s writing the two dimensions are kept separate from each other: the paths go nowhere and the details, of those pseudo-paths”¹².

Berio compone en 1968 *Sinfonia*, homenaje a Gustav Mahler, cuyo *Scherzo* de la *Segunda Sinfonía* sirve de reescritura para el Tercer movimiento de *Sinfonia* de Berio, su elección se debe a que la música de Mahler se muestra como una constante presencia de la historia y de diferentes tradiciones, integra elementos heteróclitos. “Con Mahler el lenguaje musical –exactamente igual que el mundo, que los hombres- pierde todo «atributo», según la álgida, irreprochable denuncia musiliana: es reducido a recuerdo, a simulacro, a ruina”¹³. El *Scherzo* de Mahler se apoya sobre el lied “*Le Sermon de Saint-Antoine de Padoue aux poissons*” del ciclo *Des Knaben Wunderborn*, cuyos textos son una colección de

⁹ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 17.

¹⁰ AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 88. Augé habla en su libro de Memoria/Olvido, donde el Olvido se define como pérdida del recuerdo. Nosotros nos inclinamos por Recuerdo /Olvido como Presencia/Ausencia de la Memoria.

¹¹ BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di PECKER BERIO, Talia, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. XII.

¹² BRYDEN, Mary (ed.): *Samuel Beckett and music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, pp. 189-190.

¹³ LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 56.

canciones populares alemanas de L.A.v. Arnim y Cl. Brentano. El pensamiento de Berio está muy próximo en este sentido a Mahler: “... Mahler ne fétichise pas la musique, ni la sienne, ni celle des autres. Toute musique pour lui est à voir par rapport à la contemporanéité et à réadapter du point de vue de l'interprétation et même de l'orchestration. [...] Chez Mahler il y a cette conscience historique absolument extraordinaire de la modernité...”¹⁴.

Berio se siente atraído por las músicas de diferentes épocas y culturas, por las voces que tienen su propia historia, y, se unen y comentan entre ellas a través de sus propiedades acústicas e instrumentales. Lorenzo Arruga nos argumenta esta misma idea: “*Sinfonia* è anche un osservatorio privilegiato per spiare tutta l'opera di Berio, per prendere le misure su come ascoltarlo e per aizzare le attese. Indistricabilmente vi si legano innumerevoli temi e atteggiamenti, e fra tutti, clamorosamente, uno ci mette all'erta per tutta la sua musica: il rapporto fra passato e futuro, fra invenzione e memoria, che si lascia scoprire nell'incontro con Mahler”¹⁵.

Los juegos de la memoria de *El innombrable* de Samuel Beckett son la base textual de *Sinfonia* de Berio: domina la percepción sonora configurada a partir de fragmentos del pasado y del presente, comprendiendo la totalidad únicamente durante el tiempo de su duración para inmediatamente después disgregarse; es decir, igual que le sucede al sujeto beckettiano, su voz va desgranando recuerdos y rememorando situaciones del pasado. La base musical de Mahler y la textual de Beckett cumplen la misma función sustentadora: *El innombrable* “texte proliférant comme le «texte» de Mahler qui est mis en parallèle. Une des proliférations les plus importantes de ce texte de Beckett (mais ce n'est pas la seule), c'est la suite des signaux qui décrivent, tantôt par métaphore, tantôt de façon explicite, les différentes étapes du voyage harmonique, celui qui est ponctué et signalé musicalement par les petits drapeaux-citations”¹⁶. A través de la proliferación de los materiales, las citas y referencias musicales y textuales aparecen y desaparecen, con ello se acercan y alejan los materiales más diversos que definen el carácter de la obra. Esta multiplicidad como característica del lenguaje de Berio no pasó inadvertida a Jean Paul Sartre: Mary Bryden recoge las palabras de admiración de Sartre sobre la obra de Berio. Destacando la cualidad del aspecto múltiple: “Ses voix se doublent ou se triplent: [...] c'est la *même* voix qui se multiplie; c'est ainsi qu'il faut l'écouter, à la fois comme plusieurs et comme une seule”¹⁷.

David Osmond-Smith propone tres categorías diferentes en la multiplicidad de interacciones locales entre el texto de Beckett y la música en el Tercer movimiento de *Sinfonia*:

¹⁴ STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La Revue Musicale*, nº 375-376-377, París, p. 117.

¹⁵ ARRUGA, Lorenzo: «Per ascoltare Berio», en *Berio* a cura di RESTAGNO, Enzo, E. D. T. Edizioni di Torino, 1995, p. 37.

¹⁶ DALMONTE, Rossana: *Luciano Berio. Entretiens avec Rossana DalmonTE*, Ed. Jean Claude Lattes, Paris, 1981, pp. 148-149.

¹⁷ BRYDEN, Mary (ed.): *Samuel Beckett and music*, Oxford University Press, United Kingdom, 2001, p. 35.

- (i) The progressive blocking out of the Mahler scherzo [...]
- (ii) Quoted materials: the most richly exploited category. [...] It will be recalled that such deflections of a text's original meaning by placing it in a new context were also characteristic of certain portions of the first movement.
- (iii) Berio's own superposed materials.¹⁸

Osmond-Smith defiende que Berio eligió dicho texto por el alejamiento de la narración tradicional, y la disolución gradual que alcanza la Trilogía de Beckett¹⁹. *El innombrable* presenta su monólogo, su “voz hablante”, con un torrente de palabras como víctima del destino y condenado a hablar sin interrupción. En relación a la narración, su enfoque se da en tres fases, observamos en la primera una especie de narrador omnisciente que nos cuenta la historia del protagonista; en la segunda fase, hallamos un narrador en primera persona que, a medida que avanza la Trilogía, cada vez sabe menos si él es el narrador o el narrado; finalmente, en la tercera fase es el texto el que habla, sin el apoyo de voz narrativa alguna. Por lo tanto, Berio copia del texto algunos fragmentos que adecua con este propósito. Mientras algunos de éstos son simplemente inesperados, otros fragmentos brindan imágenes autónomas, y otros se usan como comentario dentro del concierto en sí.

Célestin Deliège nos aproxima a la relación simbólica entre el texto y la música: “Le *Scherzo de Sinfonia* est, en cette seconde moitié du siècle, un des rares moments où le concept fait voir l'image. [...] Mais il est d'autres moments du texte qui posent moins de problèmes d'interprétation: ainsi, par le *thème de l'eau*, à travers le récit de St Antoine prêchant aux poissons, est-il renoué avec le mythe *Bororo* du premier et du cinquième mouvement: et les fragments cités de *Farben* op. 16 n°3 de Schoenberg, de *La Mer* de Debussy et de l'épisode de l'étang de *Wozzeck* deviennent-ils des supports symboliques du texte”²⁰. La temática de este lied nos lleva, por su figuralismo, al movimiento de un río en su flujo continuo, tomando así el *Scherzo* un carácter fluvial. Adorno analizó esta función en la música de Mahler que se teje en la tradición del lied romántico alemán. El mecanismo citacional de Berio en esta obra se basa en la asociación de ideas.

Berio termina su tercera conferencia en Harvard con la siguiente reflexión: “Perché, dunque, dimenticare la musica? Perché ci sono mille maniere di dimenticare e tradire la sua storia. Perché creazione implica sempre un certo grado di distruzione e di infedeltà. Perché dobbiamo renderci capaci di suscitare la memoria di quello che ci serve per poi negarla, con una spontaneità fatta, paradossalmente, anche di rigore. Perché, in ogni caso, come diceva Eraclito, non è possibile entrare due volte nello stesso fiume. Perché la consapevolezza

¹⁸ OSMOND-SMITH, David: *Playing on Words a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, Royal Musical Association, London, 1985, pp. 56-57.

¹⁹ Véase *Idem.*, pp. 54-55.

²⁰ DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicales: de Darmstadt à l'IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 494.

del passato non è mai passiva e non vogliamo essere i complici sottomessi di un passato che è sempre con noi, che si nutre di noi e che non finisce mai”²¹.

Hemos visto a través de *Sinfonia* de Berio diferentes usos de la cita como técnica de la memoria remota, Pascal Dusapin, mediante la *referencia*, nos ofrece otra técnica incluida igualmente dentro de la memoria remota ²².

La ópera *Faustus, The last night* compuesta por Pascal Dusapin, cuyo libreto crea libremente, está inspirada en la obra teatral *The Tragical History of Doctor Faustus* (1595) de Christopher Marlowe. Destacamos una referencia directa a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, comenta Dusapin: “Togod... Bien sûr, on aura remarqué l’assonance de Togod avec «To God» et les Beckettians connaissent bien l’inversion de To God en Godot mais c’est une autre histoire... Togod, est un Diable/Dieu, ou un ange déchu. C’est un formidable apostat qui ignore le remords même s’il goûte à se présenter comme un prisonnier libre des flammes, sans autre compagnie que l’ombre”²³. El último número de la obra llega a su clímax final con la respuesta que le sirve Togod al protagonista “There is nothing!”, mientras Mefistófeles se retira silbando.

En este teatro de ideas de Dusapin, el héroe busca de forma infructuosa respuestas en algún lugar entre la memoria como recuerdo y olvido, el sueño y la realidad: “Mais quels sont donc les enjeux des fâcheries entre Faustus et Méphistophélès? A dire vrai, l’oubli. [...] Sa déraison s’articule sur d’invariables amnésies alternatives et ses hallucinoses lui tiennent lieu de savoir”²⁴. [...] “Cette intrusion du passé dans le présent est l’aveu de son absence au monde. Elle lui permet l’excès au-delà de toutes choses humaines”²⁵.

Vemos cómo ambos compositores se apoyan en la memoria remota: Berio con la cita y Dusapin con la referencia, no son elementos opuestos, pero sí mecanismos diferentes con los que ambos llegan a un mismo discurso que nos habla de la duplicidad recuerdo/olvido, y por tanto de la memoria del ser.

3ª ¿Qué diría si tuviese una voz?: Voz/Silencio

Hay en Beckett diferentes clases de lenguaje y varios tipos de silencio. Para Beckett nuestro ser lenguaje, es un silencio y pausa de carácter contradictorio y desigual. Paralelamente distintos discursos, que hablan sobre el silencio, se contraponen posibilitando múltiples significados. Se realza un hecho: el silencio referido, es un silencio que manifiesta la exigencia de un nuevo descubrimiento mediante la percepción, que nos invita a contemplar, a escuchar, y, a sentir.

²¹ BERIO, Luciano: *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di PECKER BERIO, Talia, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. 62.

²² Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: «Alfredo Aracil: estética de la memoria», en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Universidad de Cádiz, n^o1 Año 2005, pp. 97-132.

²³ DUSAPIN, Pascal: «A propos d’une histoire de Faustus... », en *Faustus, the last night*, pág. 8, DVD naïve MO 782177, The Opéra de Lyon, march 2006.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

La escritura de Beckett es una de las más musicales del siglo XX. La música se manifiesta a través de sus textos por la naturaleza rítmica de la palabra; por el uso de la pausa y del silencio; por el juego de reflejos, ecos y resonancias que se diluyen en la nada. Sus obras alcanzan con el tiempo, especialmente a partir de la Trilogía, apariencia de partituras reducidas a mínimos elementos, y brevedad, muy próximas a la delicadeza de las obras de Anton Webern, al límite de lo audible. Como nos recuerda Badiou: “Un Beckett convencido de que fuera de la obstinación de las palabras no hay sino las tinieblas y el vacío”²⁶.

El famoso final, estructurado en una secuencia de tres frases, de *El innombrable*, da respuesta a través del silencio a las tres preguntas de Kant: “... en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”.

Harold Pinter distingue dos clases de silencio: “One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place... When true silence falls we are left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant strategem to cover nakedness”²⁷. Pinter nos muestra la dialógica silencio/palabra contemplando la posibilidad real del silencio, mientras que para Beckett ese mismo silencio no existe desde el momento en el que la mente de sus personajes no paran de hablar. Por tanto su técnica responde a la función del lenguaje, y con él a la imposibilidad del silencio.

En 1957 el húngaro György Kurtág había asistido en París a la representación de *Fin de partida* con el montaje de Roger Blin, causándole enorme impresión, pero no sería hasta 1991 cuando se decidiría a poner música a un texto de Beckett. *What is the word*, corresponde al último poema que escribiera Beckett un año antes de su muerte en 1989.

What is the word Op. 30, compuesta por Kurtág para narrador, soprano, coro e instrumentos²⁸, fue escrita para la actriz húngara Ildikó Monyók, afectada por una grave dolencia psíquica tras un accidente. Apenas recuperado el uso del habla - perdido durante siete años-, su recitación encerraba un mensaje de valerosa lucha contra el silencio, de confianza en la palabra cuando ésta se antoja ya imposible –seguía tartamudeando-, lo que verdaderamente remite de lleno al ethos beckettiano. En el documental dirigido por Judit Kele, Kurtág nos dice: “El silencio es muy, pero muy importante ¿y las palabras, qué? Para mí son más importantes las palabras que los actos. [...] Este trabajo lo he realizado para ella en la escena. Si digo: ¿Qué es la palabra?, ahora entendemos lo que significa

²⁶ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 10.

²⁷ PINTER, Harold: «Writing for the theatre», en *Complete Works: One*, Grove Press, New York, 1977, pp. 14-15.

²⁸ Véase KUNKEL, Michael; WILLIAMS, Alan E.: «...folly for t[w]o... : Samuel Beckett's *What is the word* and György Kurtág's *mi is a szó Op. 30* », en *Contemporary Music Review*, vol. 20, 2001, pp. 109-127.

una pausa. El tartamudo quiere decir algo, quiere llegar hasta el final, pero no lo logra. Esa pausa es la que trae la tensión a la música”²⁹.

Deborah Weigel presenta un ensayo en el que expone las similitudes y diferencias en el uso de la pausa y el silencio, entre *Esperando a Godot y 4’33”* de John Cage ³⁰. Como similitud defiende que en la obra de ambos coexisten el sonido y el silencio, el silencio necesita las palabras, y las palabras necesitan el silencio. Para Cage el silencio no existe, su paradigmática obra *4’33”* nos brinda la oportunidad como espectadores, de concentrarnos para poder oír y sentir el sonido/ruido que nos envuelve, experimenta con las relaciones del mundo externo.

En cuanto a las diferencias, tomando de Mary Bryden la estructura de silencio-sonido-silenció en *Esperando a Godot*, Weigel analiza dicha obra siguiendo la teoría musical de Heinrich Schenker (1868-1935), donde establece por analogía con la anterior estructura, el modelo schenkeriano de Tónica-Dominante-Tónica (I-V-I) llegando al siguiente resultado:

| | |
|---------------|--|
| “Background: | Silence-Sound-Silence |
| Middleground: | (Act 1) Silence-Sound-Silence, (Act 2) Silence-Sound-Silence |
| Foreground A: | (Silence as it stands independently on the page.) <i>Silence.</i> Sound. <i>Silence.</i> |
| Foreground B: | (Silence interpolated between dialogue and actions.) <i>Silence. Sound. Silence</i> ” ³¹ . |

La teoría de Schenker no es aplicable técnicamente a la obra de Cage por su carácter aleatorio, pero sí lo es la noción de “coherencia estructural” schenkeriana. Por tanto, la conclusión de Weigel en cuanto a las diferencias entre Beckett y Cage es que, aunque ambos utilizan con gran amplitud y flexibilidad el silencio, Beckett mantiene la máxima firmeza y control en su estructura, en tanto que Cage tiende a ser más experimental y libre, dado que la estructura de *4’33”* –apertura y cierre de la tapa del piano- lo deja todo al azar.

Anne Atik cuenta cómo en 1957 Alberto Giacometti a petición de Igor Stravinsky concertó un encuentro con Beckett. Stravinsky le había comentado: “...que, como compositor que era, le había impresionado mucho la manera en que Beckett había escrito los silencios de *Esperando a Godot*”³².

²⁹ KELE, Judit: *György Kurtág: The Matchstick Man*, DVD 9DS16, Ideale Audience Juxtapositions, n°7.

³⁰ Véase WEAGEL, Deborah: «Silence in John Cage and Samuel Beckett: 4’33” and Waiting for Godot», en *Samuel Beckett. Pastiches, parodies and other imitations*, Ed. Rodopi, Amsterdam, 2002, pp. 249-262.

³¹ *Idem.*, pp. 257-258.

³² ATIK, Anne: *Cómo Fue. Recuerdos de Samuel Beckett*, Ed. Circe, Barcelona, 2005, p. 53.

4ª ¿Quién soy yo si existe el otro?: Sí-mismo/Otro

El centro de sus ficciones adquiere protagonismo principalmente en las obras de teatro, tal y como señala Badiou: “La pareja, el Dos, la voz del otro y, en definitiva, el amor. [...] Sin embargo, el ser-dos se inserta en lo plural, en la extraña multiplicidad de los animales humanos”³³. Los personajes han perdido su yo, en muchos casos se apropian de una identidad ajena porque son intercambiables, y ellos mismos se confunden unos a otros. O se olvidan de lo que ha sucedido en el pasado, la memoria involuntaria de Beckett experimenta con la alteridad y la persistencia del recuerdo.

Beckett progresa en dirección complementaria apartando la presencia, por lo que el mundo verbal deja de tener sentido al privarse de una referencialidad donde afirmarse. Al mismo tiempo se refuerza la “voz hablante” en Sí-mismo, sus personajes se desdoblán hallándose en el lugar del Otro. Este tratamiento que desdobra a Si-mismo como sujeto, para convertirlo en el Otro como objeto, se halla en los trabajos de otros artistas como en el cine de Maya Deren, en la fotografía de Cindy Sherman, e incluso en la autorreferencialidad de Luciano Berio en *Sinfonia*, quien propone –al citarse a sí mismo en el Tercer movimiento- que la realidad se descorporeiza de la narración para dar presencia al nuevo objeto, porque “nunca somos idénticos a nosotros mismos”.

En la obra dramática *Krapp's Last Tape*, el único personaje, Krapp, se escucha a sí mismo en una cinta grabada. Como nos apunta Klaus Birkenhauer, los elementos básicos de este drama son las pantomimas de Krapp y el efecto acústico: su propia voz³⁴. Beckett escribió *Embers* en 1959 para la radio. Birkenhauer nos dice de Henry, su personaje: “Lo único que resulta claro es que Henry con su palabra y mediante el conjuro de otras voces y ruidos intenta realizarse a sí mismo, aunque sin poder decir qué es lo que en el fondo le preocupa tanto”³⁵.

El compositor Peter Eötvös compone en 1972 la obra electroacústica “*Now, Miss!*”, inspirada en *Embers*. Como en la obra de Beckett, dos personas discuten en una playa. El ruido de las olas sobre banda fue añadida en 2002 al registro original de 1973. El pensamiento de Eötvös le conduce a creer que el cometido de un artista es presentir el porvenir, consumando, con ello, el surgir de la vida desde el nacimiento de la obra de arte. El impulso hacia el futuro, atraviesa en compañía de la nostalgia fragmentos de un pasado, pertenecientes a otros mundos o al propio. *Embers* es también un drama acerca de las dificultades del trabajo del escritor, del desproporcionado costo humano de la creación artística, en la que Beckett parece querer decir que la escritura representa una manera de evadir la realidad, su Yo, renunciar a ella, para crear un mundo de ficciones en el que reflejar al Otro. La consciencia del Otro aparece siempre con la fuerza de una revelación. Morin nos dice: “Un libro que cuenta nos desvela una verdad ignorada, oculta, profunda, informe, que llevábamos en nosotros, y nos proporciona una doble maravilla, la del descubrimiento de nuestra propia

³³ BADIOU, Alain: *Beckett. El infatigable deseo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p 43.

³⁴ Véase BIRKENHAUER, Klaus: *Beckett*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 172.

³⁵ *Idem*, p. 174.

verdad en el descubrimiento de una verdad exterior, y el descubrimiento de nosotros mismos en personajes que nos son exteriores”³⁶.

Conclusiones

Maurice Blanchot se pregunta: “¿Quién habla en los libros de Samuel Beckett? ¿Cuál es ese «yo» infatigable que en apariencia siempre dice lo mismo? ¿Adónde desea llegar? ¿Qué espera el autor que, ciertamente, debe encontrarse en algún lugar? ¿Qué esperamos nosotros, los que leemos? O es que se ha adentrado en un círculo en el que gira oscuramente, arrastrado por la palabra errante, no ya privada de sentido sino privada de centro, que no comienza, que no termina, ávida no obstante, exigente, que no se detendrá nunca, cuya detención no podríamos soportar porque sería entonces cuando habría que hacer el descubrimiento terrible de que cuando ella no habla, aún habla, de que cuando cesa aún persevera, no ya silenciosa, porque en ella el silencio se dice eternamente”³⁷. Estas cinco preguntas y la respuesta de Blanchot nos permiten situarnos ante la imposibilidad de desvincular unas funciones de otras, tal y como hemos expuesto en nuestras dialógicas.

Habiendo partido de cuatro preguntas de orden estético –Badiou-, planteadas de forma independiente (la parte), precisan ser relacionadas –se retroalimentan configurando el todo³⁸- unas preguntas con otras. Así, en la 1ª pregunta, hablábamos de Movimiento/Reposo al que subordinamos la gestualidad. ¿Puede la gestualidad desunirse del silencio? -3ª pregunta- Una gran parte del fenómeno silencioso va unida, inevitablemente, a la gestualidad. Las diferentes funciones del silencio pueden conocerse mejor a partir del lenguaje no verbal. Acabamos de leer cómo Blanchot a nuestra 3ª pregunta ¿Qué diría si tuviese voz? la introduce en la 1ª ¿Adónde iría si pudiera ir?

La 2ª pregunta: ¿Qué sería si pudiese ser?, además de con la memoria, Badiou nos la relaciona con los lugares y la vacilación de identidad. Nos preguntamos nosotros ¿Puede la vacilación de identidad desvincularse de la 4ª pregunta donde el discurso nos habla del desdoblamiento del ser? Sin duda ambas preguntas nos conducen a un mismo lugar, no lejana a la relación que la dialógica Movimiento/Reposo –pregunta 1ª- por proximidad a la de Recuerdo/Olvido –pregunta 2ª- nos ha planteado.

El discurso –disyunción- que nos habla de Movimiento, Palabra, Recuerdo, Ser, Sí-mismo- va unido -conjunción- a la VIDA. Reposo, Silencio, Olvido, No-ser, Otro, están unidos a la MUERTE. Siguiendo a Marc Augé: “La vida de unos necesita de la muerte de otros: esta constatación puede aplicarse trivialmente a hechos matemáticos y físicos, o representarse simbólicamente en construcciones complejas”³⁹.

³⁶ MORIN, Edgar: *Mis demonios*, Ed. Kairós, Barcelona, 2005, p. 19.

³⁷ BLANCHOT, Maurice: *El libro por venir*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, p. 248.

³⁸ PASCAL, Blaise: « No puedo concebir al todo sin concebir a las partes y no puedo concebir a las partes sin concebir al todo», citado por MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 106-107.

³⁹ AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 20.

La vida, para luchar contra la muerte, tiene necesidad de integrar a la muerte en lo más íntimo de sí misma. Esto es verdad para el pasado, y no se prevé cómo podría dejar de serlo en el futuro. Igual que en la lógica hegeliana, la pareja ser-nada es indisociable y engendra el devenir, también el par muerte-vida es indisociable y su única posible amortabilidad reside en el cambio, la mutación, la metamorfosis.⁴⁰

Edgar Morin

⁴⁰ MORIN, Edgar: *El hombre y la muerte*, Ed. Kairós, Barcelona, 2003, p. 368.

APÉNDICE⁴¹

Listado de composiciones basadas en la obra de Beckett

1. AMIRKHANIAN, CHARLES
 - 1- Pas de voix (retrato de Samuel Beckett)
2. BARLOW, KLARENZ
 - 1- Für klavier 6 de Textemusic
3. BARRET, RICHARD
 - 1- Nothing elsewhere
 - 2- I open and close
 - 3- Another heavenly day
 - 4 - How it is
 - 5- Ne songe plus à fuir
 - 6- Anayomy
 - 7- Trac, part one
4. BERIO, LUCIANO
 - 1- Sinfonia
5. COMBIER, JEROME
 - 1- Noir gris
6. CSAPÓ, GYULA (Hungría)
 - 1- La última cinta de Krapp
7. DITTRICH, PAUL HEINZ
 - Referencias continuas al teatro de Beckett.
8. DUNCAN, JOHN; BERNHARD, GUNTER
 - 1- Casa de El innumerable (Unspeakable house)
9. DUSAPIN, PASCAL
 - 1- Quad
 - 2- Faustus, the last night
 - 3- Watt
 - 4- Cascando
10. EÖTVOS, PETER
 - 1- Now Miss !
11. FELDMAN, MORTON
 - 1- For Samuel Beckett
 - 2- Words and Music
 - 3- Neither
 - 4- Elemental Procedures
12. FINNISSY, MICHAEL
 - 1- Bastantes (Enough)
13. FORTNER, WOLFGANG
 - 1- That time
14. GIACOMETTI, ANTONIO
 - 1- Días felices

⁴¹ En el siguiente listado no recogemos la totalidad de obras de compositores que de alguna manera se han inspirado en la obra de Samuel Beckett, pero sí es una pequeña muestra de la influencia que su obra ejerce en el pensamiento musical.

- 2- Le allucinazioni di Watt
- 3- Reliqua: 12 Mirlotonnades di Samuel Beckett
15. GLASS, PHILIP
 - 1- Music for Play (Comedie)
 - 2- Music for The Lost Ones
 - 3- Cascando
 - 4- Mercier y Camier
 - 5- Compañía (versión Cuarteto nº 2)
 - 6- Worstward Ho
16. GONZÁLEZ ACILU, AGUSTÍN
 - 1- Palabras y música
17. GUDMUNDSEN-HOLMGREEN, PELLE
 - 1- Je ne me Tarais Jamais, Jamais
 - 2- Poemes de Samuel Beckett
 - 3- Songs without
18. HAUBENSTOCK-RAMATI, ROMAN
 - 1- Credentials or Think Think Lucky
 - 2- Comédie
19. HOLLIGER, HEINZ
 - 1- Come and go
 - 2- Not I
 - 3- What Where
20. HOPKINS, BILL
 - 1- Sensation (texto de Beckett y Arthur Rimbaud)
21. KAGEL, MAURICIO
 - Referencias continuas al teatro de Beckett.
22. KIM, EARL
 - 1- Ejercicios en el camino
 - 3- They are far out
 - 4- Gooseberries, she said
 - 5- ... confundiendo en... (...rattling on ...)
 - 6- Footfalls
 - 7- Narrativas: siete fragmentos basados en los textos de beckett
 - 8- Ahora y entonces (Now and then)
23. KURTAG, GYÖRGY
 - 1- What is the word
 - 2- ...pas à pas-nulle part...
24. LEVINAS, MICHAEL
 - 1- Clov et Hamm
25. MANZONI, GIACOMO
 - 1- Parole da Beckett
26. MARSH, Roger
 - 1- Bits and Scraps
27. MIHALOVICI, MARCEL
 - 1- Quinta Sinfonia (La última cinta de Krapp)
 - 2- Cascando
28. MILLER, MARK E.
 - 1- Words and Music

29. NYMAN, MICHAEL
 - 1- Act without words I
30. OSBORNE, NIGEL
 - 1- Alba
31. PANTANO, ROGER
 - 1- PS
 - 2- Bits y Scraps
32. PARSONS, MICHAEL
 - 1- Música de Krapp
33. RAND, BERNARD
 - 1- Memo 2
34. REYNOLDS, ROGER
 - 1- Voicespaces « A Merciful Coincidence»
 - 2- Ping
 - 3- Odyssey
 - 4- Between the Shingle and the Dune
35. RIJNVOS, RICHARD
 - 1- Radio I
36. SIKORSKI, TOMASZ (Polonia)
 - 1- W Dali Ptak (“Lejos un pájaro”)
37. STAHLNER, KLAUS HINRICH
 - 1- Momentaufnahme
38. TILBURY, JOHN
 - 1- Cascando
 - 2- La última cinta de Krapp
 - 3- Comisiones de Beckett
39. TURNAGE, MARK-ANTHONY
 - 1- Your RockabyReferencias continuas al teatro de Beckett.
40. WILKINSON, MARK
 - 1- Voices