

DOI: 10.26807/cav.v0i09.333

# LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DE SAMUEL BECKETT

**Samuel Beckett's Artistic Research**

**Gabriela Rivadeneira C.**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/16/2020

Fecha de aceptación: 04/26/2020

### **Resumen:**

El análisis comparativo de dos obras del artista multidisciplinario Samuel Beckett —El innombrable (texto literario) y No yo (video-arte y pieza teatral)—, de sus declaraciones y de la obra de dos escritores que influenciaron su trabajo (James Joyce y Stéphane Mallarmé) nos llevará a distinguir en el proceso creativo de Beckett la constitución de una investigación artística (sin fronteras disciplinares) comprometida con una idea precisa de arte y con un proyecto artístico radical que marcarán de manera singular todo su proceso y su devenir sujeto-artista.

### **Palabras clave:**

Sujeto-artista, *jouis-sens*, necesidad, Beckett, El innombrable, No yo, Mallarmé, Joyce, Deleuze, Rancière, Badiou, Sartre, Derrida, Benjamin, Zizek, Lacan.

### **Abstract:**

The comparative analysis of two works of the multidisciplinary artist Samuel Beckett —The Unnamable (literary text) and Not I (video art and theatrical piece)—, of his statements and the work of two artists who influenced his work (James Joyce and Stéphane Mallarmé) will lead us to distinguish in the creative process of Beckett the constitution of an artistic research (without disciplinary borders) committed to a precise idea of art and a radical artistic project that will distinctively mark his entire process and his becoming subject-artist.

### **Key Words:**

Artist-subject, *jouis-sens*, necessity, Beckett, The Unnamable, Not I, Mallarmé, Joyce, Deleuze, Rancière, Badiou, Sartre, Derrida, Benjamin, Zizek, Lacan.

### **Biografía de la autora:**

Artista-investigadora-docente. A. Gabriela Rivadeneira C. (Quito, 1971) es PhD de la Escuela Doctoral de Artes, Estética y Ciencias del Arte, por la Universidad Sorbona-Panteón Paris I (2016). Máster en Didáctica de la Imagen (2009) y Maîtrise (2007) y Licenciatura (2005) en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales por la Universidad París III. Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad París VIII (2005) y por la Universidad Central del Ecuador (1998). A través de un recorrido transversal entre estudios cinematográficos, teoría estética y práctica artística contemporánea, explora los diálogos entre las artes, privilegiando el estudio de las condiciones de posibilidad de la existencia del arte y su dimensión contextual, apuntando a esclarecer su función crítica y política. <https://gabrielarivadeneiracrespo.wordpress.com/>

Desde 1995 participa en la creación y en la dirección del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), enfocando su trabajo al desarrollo de proyectos de investigación y difusión del arte contemporáneo. [centroecuatorianoartecontemporaneo.wordpress.com/](http://centroecuatorianoartecontemporaneo.wordpress.com/)

El trabajo previo prohíbe toda continuación de ese trabajo. Por supuesto, podría escribir textos como *Têtes-mortes*<sup>1</sup>. Pero no quiero. Acabo de echar a la basura una pequeña pieza de teatro. Cada vez, tiene que darse un paso hacia adelante. (...) La escritura me llevó al silencio. (...) Sin embargo, debo continuar... Estoy al borde de un precipicio y tengo avanzar. Es imposible ¿no es cierto? Sin embargo, se puede avanzar. Ganar algunos miserables milímetros... (Beckett, 1968; Juliet, 2007, pp. 17-18).

La reflexión que hace Beckett sobre su trabajo es claramente una decisión tomada en un contexto definido, el cual le conduce al gesto radical de desechar un trabajo que, a sus ojos, no era sino la repetición de lo ya hecho. Implica asimismo la declaración del imperativo de continuar buscando, aunque la idea misma parezca imposible, es decir, es la declaración de la necesidad constitutiva de su proyecto artístico: la necesidad de renovar continuamente su investigación.

El compromiso con su proyecto le lleva a hacer una elección, y Beckett tiene plena consciencia de los riesgos que esta conlleva, una decisión que lo coloca en una posición frágil. Beckett dice claramente “es necesario” dar un paso adelante incluso sabiéndose frente a un precipicio, elige continuar, avanzar “algunos miserables milímetros”. La imagen metafórica producida por Beckett nos parece estar estrechamente ligada a algunas nociones que mencionaremos a continuación. Por un lado, la afirmación deleuzeana de que la creación es el producto de una necesidad, de que un creador no hace sino lo que imperativamente necesita (Deleuze, 1987, pp. 298-299). De hecho, para Deleuze, no hay pensamiento neutral o inocente, el pensamiento siempre está cargado de un poder afectivo, al punto de ser involuntario y suscitado por una violencia: “nace, por fractura, de lo fortuito en el mundo. Lo primero en el pensamiento es la fractura, la violencia, el enemigo...” (Deleuze, 2012, p. 215).

Recordemos que Beckett trabajó como asistente de James Joyce para la investigación que culminó en su célebre obra *Finnegans wake* (1939), con la que el autor logra llevar al extremo último de las posibilidades el uso del inglés, y con la que, según Alain Badiou, Joyce destruye la gramática inglesa y desprecia todas las formas clásicas de narrativa, creando un nuevo lugar para la literatura que no es ni prosa, ni poesía, y en ese nuevo lugar para la literatura inventa una especie de lengua internacional. A través de

esta especie de forma “posnacional” del lenguaje narrativo, Joyce organiza la composición de un nuevo vocabulario que resulta de las variaciones de palabras que provienen de diferentes idiomas (Badiou & Balso, 2014). Beckett afirma que el trabajo de Joyce se diferencia radicalmente del suyo porque Joyce tiende más bien a una “apoteosis de la palabra” (Beckett, 1937, p. 563), aspira a la omnisciencia, a la omnipotencia. Aunque Beckett también rompe con la narrativa clásica y se posiciona contra el academicismo, tiende al contrario hacia el empobrecimiento, la pérdida del saber, la sustracción, la impotencia (elimina el uso erudito del lenguaje literario de su época, los excesos decorativos, la retórica, la maestría técnica y la firma estilística). Sus personajes son gente trivial, indigna, sin intrigas, sin historia, sin verosimilitud, que simplemente están ahí, y que poseen progresivamente menos a medida que viven, es decir, expone tanto a sus personajes como al lenguaje a un proceso de desintegración.<sup>2</sup>

Deleuze señala que Beckett “está atravesado en lo más profundo por el devenir no-escritor” (Deleuze, Parinet, 1996, p. 56), porque se aleja conscientemente de lo que se concibe como *literatura*, se aleja de lo que se espera. Según Slavoj Žižek, el verdadero Beckett se constituye justamente a partir del acto ético de romper, de rechazar la riqueza joyciana de la *jouis-sens* (Žižek, 2005, p. 156), es decir que, en lugar de seguir los pasos de su mentor, extrae su fuerza artística fuera del canon, fuera de las reglas y de las expectativas sociales. Jean-Paul Sartre plantea que el sujeto es un proyecto en devenir, un proyecto en construcción, y que el sentido de ese proyecto lo da precisamente el sujeto consciente, así la suma de acciones, elecciones y decisiones tomadas se hace en nombre de ese proyecto. Ser consciente significa relacionarse intencionalmente con la realidad y el estado de las cosas, dice Sartre, por lo que siempre se elige frente a los otros, uno se elige frente a los otros (Sartre, 2017, p. 34). En este sentido, Beckett se realiza como artista al realizar una idea de arte. Una idea de arte que, como dice Deleuze, nace de una violencia original ejercida sobre una idea previa de arte, sobre una idea previa de literatura, y es esta violencia ejercida al arte la que arranca una posibilidad nueva de arte a su “eterna posibilidad” (Deleuze, 2012, p. 215).

En vez de hacer lo que se esperaba de él y así

---

1 *Cabezas-muertas* es una colección de cuentos cortos de Beckett publicado en 1967.

---

2 Para un análisis más detallado de las elecciones tomadas por Beckett en su proceso creativo en relación al lenguaje y a la literatura, véase Rivadeneira, G. (2018). *Deshacerse de los venenos: el devenir menor en la obra de Samuel Beckett*. En P. Vignolo (Ed.), *Las artes de Gilles Deleuze* (pp.109-121). Guayaquil: Universidad de las Artes.

ser aceptado y reconocido, Beckett tomó la decisión de ponerse al margen. Tomó una decisión radical y arriesgada, hizo una elección en la que todo su existir, todo su mundo o proyecto, estaba implicado y expuesto. Beckett se reconoce comprometido con un proyecto que va más allá de él y de sus intereses personales, su compromiso es con el arte y las decisiones tomadas en nombre de su proyecto artístico le condujeron a vivir en la precariedad del rechazo. Precariedad de la que hoy se conoce gracias a su correspondencia donde da cuenta de sus interminables y penosos trámites ante los editores, y de su frustración porque estos no le respondían ni devolvían sus manuscritos: “Estoy cansado de estar bloqueado por estos bastardos groseros que no me dicen a qué atenerme” (Knowlson, 1999, p. 281).<sup>3</sup> Efectivamente, Beckett vivió durante largo tiempo las consecuencias de su compromiso, al menos desde 1930, como testimonian sus cartas, y según James Knowlson, biógrafo oficial de Beckett, sólo entre 1945 y 1950 Beckett fue rechazado por 46 editores, lo que demuestra que, de no ser por su persistencia, tal vez nadie nunca habría conocido su obra. Y sin embargo continuó con insistencia o necesidad.

Es así que la elección de Beckett se constituye en una elección abismal, una elección que presupone el compromiso libre de un sujeto con su proyecto. El compromiso es una figura central del pensamiento sartreano sobre el arte, a tal punto que estar comprometido es realmente algo de vida o muerte. El compromiso en Sartre es siempre la invención de un desequilibrio, es una ruptura que indica o acompaña un cambio (no se trata en absoluto de la búsqueda de una armonía o satisfacción egocéntrica del equilibrio íntimo). El compromiso sartreano es la determinación sucesiva y comprometida con un proyecto al servicio de un futuro, de un *avenir*, e incluye un cierto número de objetivos históricos (Sartre, 2017, pp. 34-39).

Estar comprometido para Sartre no es *formalizable* (por ejemplo, es irreductible a sacar el carné de membresía del RUAC o de adhesión al partido), al contrario, el compromiso concuerda siempre con un *proceso* y nunca con una institución, justamente porque siempre pasa por la creación de un desequilibrio y, por lo tanto, pasa inevitablemente por la creación de una consciencia desdichada. Una consciencia que está obligada a transformar el mundo porque ella misma quiere también transformarse. Sartre afirma que se trata de una elección que se hace en

una realidad dividida, en el sentido de que la historia de nuestro mundo es la historia de una escisión.<sup>4</sup> Cuando Beckett se declara comprometido con un proyecto artístico determinado, su decisión de buscar fuera del mundo estabilizado de la institución del arte es tomada en nombre de su proyecto, el cual crea un desequilibrio y abre la posibilidad de una praxis y de una acción efectivas. El acto mismo de comprometerse en una realidad dividida indica su paso de un modo de existencia individual a un modo de existencia colectivo. Beckett no solo designa la figura del enemigo —la institución literaria, la estabilización y definición del arte—, sino que ejerce una libertad activa con la que se suma a un movimiento de ruptura circulando en un cuerpo colectivo. En su deseo de realizar una obra literaria tan contundente y transformadora como la de Joyce, Beckett decide no imitarlo sino asociarse al impulso transformador de Joyce y de otros artistas que le precedieron, como por ejemplo Stéphane Mallarmé (1842-1898), y así emprender su propia investigación. La decisión de Beckett nos lleva a otra noción fundadora del sujeto sartreano.

Para Sartre, es el futuro el que cambia el pasado, es decir que el sentido que le doy hoy al pasado está iluminado por mi proyecto, se abre como posibilidad, en una situación presente, únicamente bajo la mirada del sujeto comprometido con un proceso que se proyecta al futuro. Asimismo, Derrida dice que son los herederos los que escriben el testamento (Derrida, 1986, pp. 88, 99, 196). Se trata entonces de apropiarse de algo que pertenece al pasado y que es actualizado en un proyecto nuevo, un proyecto que reestructura y resignifica un hecho del pasado. Se trata de una de las figuras del compromiso sartreano definido, localizado y circunstancial, que crea una posibilidad de cambio en el mundo. Tomemos como ejemplo la novela *Dream of Fair to Middling Women* (1932) de Beckett, constituida por una serie de historias cortas, donde podemos leer la declaración del autor de retomar el gesto mallarmeneano:

La experiencia que vivirá mi lector debe ocurrir entre las frases, en el silencio, comunicado por los intervalos, no por los términos del enunciado, entre las flores que no pueden coexistir, las estaciones

<sup>3</sup> “Rickword nunca acusó recibo. Que todos se vayan al infierno. Tito ha sido un monumento de cortesía en comparación con la mayoría de ellos” (Beckett, 1932 octubre 8, p.218).

<sup>4</sup> Sartre plantea 4 modalidades del ser: 1. *en-sí*, 2. *nada*: es un *no-ser*, 3. *para-sí*, y 4. *para-otro*. La noción *para-sí*: es consciencia, es el sujeto proyectante, dotado de consciencia y libertad, la consciencia implica una especie de escisión en el sujeto, pues significa ser capaz de tomar consciencia de sí, de modo que una distancia opera y estructura la consciencia, por lo tanto, el sujeto es la entidad por la que una escisión —la *nada*— adviene al mundo. El sujeto no *es*, sino que se hace a sí mismo, no tiene nada de esencial, solo existe en el proceso de aparecerse a sí mismo (Sartre, 2016).

antitéticas de las palabras (nada tan simple), su experiencia debe ser la amenaza, el milagro, la memoria, una trayectoria indecible. (Beckett, 1992, p. 138)

Beckett se refiere a esta novela como el baúl en el que arrojó sus pensamientos salvajes<sup>5</sup>, lo que podría leerse como el depósito de ideas o intenciones artísticas en estado bruto. Belacqua, el personaje principal de la novela, poco antes de este pasaje expresa su desprecio por las pretensiones estilísticas. Esta es, en efecto, una de las primeras formalizaciones de las ideas primordiales que subyacen en el proyecto artístico de Beckett, y donde se define el tipo de experiencia que busca provocar en su lector. Recordemos que el proyecto de Beckett va en contra del uso convencional del lenguaje literario de la época, y que para impedir que surja el artificio erudito en su escritura abandona el inglés (lengua materna) y adopta el francés como medio técnico y como dispositivo formal. En el pasaje citado, Belacqua hace alusión al texto *Crisis de versos* de Mallarmé: “Digo: ¡una flor! y, fuera del olvido al que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto de los consabidos cálices, se alza musicalmente, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos.”<sup>6</sup> (Mallarmé, 1987, p. 240). En una primera lectura se pueden encontrar varias coincidencias entre los textos citados y entre los proyectos artísticos de los dos autores.

Mallarmé denunció el uso ornamental del lenguaje en la poesía francesa del s. XIX, cuestionó particularmente el estatuto del verso y provocó una crisis en el interior de la poesía que estaba asimilada al estilo dominante de versificación heredado de Victor Hugo (Rancière, 2006; Badiou, 1992, pp. 108-129). Beckett por su lado se declara comprometido en el proyecto de actualizar la intención mallarmeneana, escoge repetir su gesto. Se trata de una repetición en el sentido benjaminiano, según el cual una repetición realiza una posibilidad oculta o enterada en el pasado (Benjamin, 1940, pp.427-443). Es decir, Beckett repite el gesto y al mismo tiempo crea un nuevo sentido para ese gesto. Beckett resignifica la insuficiencia del lenguaje respecto a la experiencia de la lectura señalada por Mallarmé y busca producir otro tipo de experiencia a través de las imágenes producidas por el encuentro entre las palabras (imágenes lingüísticas).

El sentido que se desprende de la frase “la au-

---

5 “the chest into which I threw my wild thoughts”, (Beckett, citado por O’Brien, 1992, p. xiii)

6 “Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”

sente de todos los ramos” de Mallarmé es retomado por Beckett como el “entre las flores que no pueden coexistir”. Beckett, a través de Belacqua, dice que la experiencia que vivirá su lector debe producirse “entre las frases”, donde la experiencia de la lectura “debe ser la amenaza, el milagro, la memoria, una trayectoria indecible”. Por su lado, Mallarmé busca “Instituir una relación entre las imágenes para que se desprenda un tercer aspecto fusible y claro, presentado a la adivinación”<sup>7</sup>. El encuentro de palabras que produce Mallarmé busca hacer saltar la relación designativa y objetiva preexistente de las palabras, organiza las palabras en un continuo en el que la imagen mental surge del cortocircuito mismo, de la imposibilidad de asir el sentido preestablecido, la imagen mental es el tercer aspecto extranjero que se desprende o que cae de entre las palabras. Así, Mallarmé hace que se desmorone el esquema fundado en la relación entre la palabra significativa y la cosa nombrada o significada, crea una separación abisal, de donde hace surgir un sentido ausente, un sentido cautivo como imagen mental: “idea misma y suave”, añade Mallarmé. Lo que se desprende de entre las palabras viene a ocupar el lugar de una representación ausente.

Beckett se apropia de la fuerza creativa del gesto de Mallarmé, del potencial utópico del “tercero ausente” que Beckett llamará “el intervalo” o “el silencio entre las palabras”, y hace de él su imperativo de creación. A partir de 1932 emprende una larga búsqueda que le conducirá hacia una nueva posibilidad literaria, da un giro radical hacia una economía de la escritura, una escritura desnuda, directa y oscura. Su investigación finalmente se formaliza con la trilogía *Molloy* (1947-1951), *Malone muere* (1947-1951) y *El innombrable* (1949-1953). Los personajes de Beckett parecen poco a poco deshacerse en pedazos. Beckett define lo conseguido con *El Innombrable* como una desintegración completa: “Ningún ‘yo’, ningún ‘tener’, o ningún ‘ser’. Ningún nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay ninguna manera de continuar” (Beckett y Shenker, 1956, p. 148).

(...) hay que intentar ya, con las palabras que restan, intentar que, ya no sé, no importa, nunca lo supe, intentar que me lleven a mi historia, las palabras que restan, mi vieja historia, que olvidé, lejos de aquí, a través del ruido, a través de la puerta, en el silencio, eso debe ser, es demasiado tarde, quizá es demasiado tarde, quizá ya está hecho, cómo saberlo, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, quizá es la puerta, quizá yo esté ante la puerta, esto me sor-

---

7 “Instituer une relation entre les images exacte, et que s’en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination...” (Mallarmé, 2003, p. 15).

prendería, quizá sea yo, fui yo, en algún lugar fui yo, puedo partir, durante todo este tiempo viajé, sin saberlo, soy yo ante la puerta, qué puerta, ya no es otro, qué viene a hacer aquí una puerta, son las últimas palabras, las verdaderas últimas, o son los murmullos, van a ser los murmullos, conozco eso, ni eso, se habla de murmullos, de gritos lejanos, mientras se pueda hablar, se habla de eso antes, se habla de eso después, son mentiras, será el silencio, pero que no dura, donde se escucha, donde se espera, a que se rompa, a que la voz lo rompa, quizá sea el único, no sé, no vale nada, es todo lo que sé, no soy yo, es todo lo que sé, no es el mío, es el único que tuve, no es cierto, debí tener el otro, el que dura, pero no duró, no comprendo, es decir que sí, todavía dura, sigo todavía, me dejé, lo espero, no, no se espera, no se escucha, no sé, es un sueño, quizá sea un sueño, esto me sorprendería, voy a despertarme, en el silencio, no dormirme ya, seré yo, o soñar todavía, soñar un silencio, un silencio de sueño, lleno de murmullos, no sé, son palabras, nunca despertarme, son palabras, es lo que hay, hay que continuar, es todo lo que sé, van a detenerse, ya se, siento que me sueltan, será el silencio, un momentito, un buen momento, o será el mío, el que dura, que no duró, que dura todavía, seré yo, hay que continuar, no puedo continuar, hay que continuar, voy pues a continuar, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que continuar, tal vez ya se hizo, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre sobre mi historia, esto me sorprendería, si se abre, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar (Beckett, 1953, pp. 209-211).

Con excepción de las primeras páginas, donde hay unos pocos párrafos, en el texto de *El Innombrable* se prescindirá del punto y aparte. Se trata entonces de una experiencia de lectura de un solo aliento, donde el pensamiento va de corrido, en un *continuum* discursivo, en un movimiento de palabras que resuenan una detrás de la otra, aunque su aparición no logra provocar en nosotros imágenes, ni espacios, ni tiempos, ni cuerpos, ni objetos. Como anunció Beckett, la experiencia de lectura traza “una trayectoria indecible”. La sensación que nos deja es como la de haber tenido acceso, sin autorización y por un lapso de tiempo indeterminado, a los pensamientos desordenados e incontinentes de alguien, un alguien que no toma cuerpo o consistencia a lo largo de la lectura, al contrario, va progresivamente reduciéndose a su más

primordial condición de existencia: la consciencia. Consciencia de existir, consciencia que dice *yo*, aunque el resto de cosas permanezcan totalmente ajenas e insondables. Consciencia encriptada que atestigua una extrañeza inasimilable (Rancière, 2004). *El innombrable* no tiene nombre, no tiene memoria, no se mueve, no puede moverse, no habla, no puede hablar, no tiene historia ni intrigas. Está en un lugar oscuro, rodeado de oscuridad, donde no ve casi nada, no oye casi nada y tampoco siente nada. En cierta forma, Beckett logra lo que en 1937 afirmó como su proyecto de escritura: “una escritura desgarrada, de suerte que el vacío pueda desbordar, como una hernia” (Beckett, 1937 julio 11, p. 566).

Lo que hay es una especie de necesidad lingüística, de hablar, o más bien de pensar, que realiza lo imposible: continuar, aunque no pueda continuar, tiene que continuar, entonces continúa. Beckett crea una especie de monólogo interior tortuoso, que podría ser visto como una suerte de puesta en escena del proceso de lucha interna. Los personajes de Beckett están confrontados a la impotencia, al fracaso y a su permanente correlación con la necesidad y el imperativo de continuar, conformando así una misma cosa, a la manera de cinta de Moebius. Estos personajes se engendran en un movimiento infinito donde el fin constituye al mismo tiempo necesidad.

Disolver la superficie de las palabras, hacer cesar completamente el juego solemne, provocar una tormenta en las palabras<sup>8</sup>, este es el proyecto concreto al cual se consagró Beckett como escritor. Inventa un procedimiento que le permitirá avanzar en su proyecto literario, su devenir no-escritor, como lo llama Deleuze, que adquiere cada vez nuevas formas y se extiende a otros medios y lenguajes artísticos como el teatro, la radio y el audiovisual (Cine y TV). Veamos el ejemplo de la obra *Not I* (escrita en inglés y llevada al teatro en 1972, publicada, filmada y presentada en la televisión en 1973 por Beckett), donde encontramos otro personaje que se desintegra y que se de-

---

8 “*Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence? An answer is requested. I know there are people, sensitive and intelligent people, for whom there is no lack of silence. I cannot but assume that they are hard of hearing. For in the forest of symbols, which aren't any, the little birds of interpretation, which isn't any, are never silent. (...) But it is not enough for the game to lose some of its sacred seriousness. It should stop. Let us therefore act like that mad (?) mathematician who used a different principle of measurement at each step of his calculation. An assault against words in the name of beauty*” (Beckett, 1937 julio 9, pp. 171-172).



Figura 1. Beckett, S. (1973), *Not I*, con Billie Whitelaw.  
 Fotograma extraído de la obra audiovisual. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M](http://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M)

fine por su consciencia, una consciencia a pesar suyo, en la incapacidad de hacer otra cosa, confrontado a la misma triada del acto de creación de Beckett: el fracaso, la impotencia y la necesidad (o el imperativo) de continuar. Sin abandonar la materia prima de su exploración artística (el lenguaje, el habla y la palabra), continúa explorando otras formas de ponerla en escena a través de múltiples lenguajes artísticos.

El periodo de posguerra, entorno a 1946, es conocido como el de depuración de su obra y el de mayor riqueza, creatividad y productividad de Beckett, aunque es ya desde inicios de los años 1940 que Beckett desarrolla un proceso lingüístico desembocado que se parece al del “*talking cure*” o cura por la palabra, haciendo uso de un cierto automatismo corporal, que según Beckett se organizaba entre la mano y la hoja: “cuando escribí la primera página de Molloy, no sabía a donde iba. Y cuando terminé la primera parte, ignoraba cómo iba a continuar. Todo vino así. Sin tachones. No había preparado nada. Elaborado nada” (Beckett, 1968 Octubre 24, p. 17). Sus escritos se apoyarán en lo real (en el sentido lacaniano), los sínto-

mas, las imágenes y los recuerdos obsesivos, en los deseos, los miedos, etc., que aparecen en forma de impulso no jerárquico y no controlable. Esta misma problemática la podemos encontrar en *Not I* (*No yo*), obra constituida de un solo acto, de una sola escena y de un solo personaje. En *No yo* hay también una búsqueda de reducción de las posibilidades del personaje, una suerte de eliminación del cuerpo representado, así como de desintegración del cuerpo del actor, quien es reducido a una boca (Fig. 1). No veremos nada más que una boca, un hueco negro dentado cuyos contornos se agitan. Se trata de una boca de mujer, de un órgano productor de sonidos y palabras. Un dispositivo orgánico, un elemento residual, un órgano sin cuerpo.

BOCA: (...) — al mundo... traída al mundo... este mundo... pequeña cosa diminuta... antes de tiempo... en un desolado... — ... qué?... niña?... sí... pequeña niña diminuta... a este... salir a este... antes de su tiempo... lejos de todo... un hueco llamado... no importa... padres desconocidos... insólito... él desapareció... de golpe... apenas abrochó su bragueta...



ella igualmente... ocho meses después... día a día... o sea sin amor... ahorrado eso... sin amor del que normalmente se avienta... sobre el infante indefenso... en el hogar conyugal... no... ni ese ni ninguno otro... sin amor de ningún tipo... ni entonces ni después... caso típico en sí... nada relevante hasta los sesenta cuando—... qué?... setenta?... santo Dios!... hasta los setenta... en un prado... deambulando sin rumbo en un prado... recogiendo flores para hacer una corona... unos pocos pasos luego alto... mirada al vacío ... luego sigue... un poco más... se para y el vacío otra vez... y así sucesivamente... a la deriva... cuando de repente... poco a poco... todo se fue... toda esa luz matinal del temprano abril... y ahí ella en la—... qué?... quién?... no... ella!... [pausa y primer movimiento]... ahí ella en la oscuridad... y si no exactamente... sin sensibilidad... sin sensibilidad... no... puesto que ella aún escucha el zumbido... supuesto... en los oídos... y un rayo de luz vino y se fue... vino y se fue... tal y como un rayo de luna... se entrevé... entre las nubes... pero tan embotado... el cuerpo... el cuerpo tan embotado... que no sabía... en qué posición estaba... imagínate!... en qué posición estaba!... si parada... o sentada... pero el cerebro—... qué?... arrodillada?... sí... si parada... o sentada... o arrodillada... pero el cerebro—... qué?... recostada?... sí... si parada... o acostada... o arrodillada... o recostada... pero el cerebro seguía... seguía... de algún modo... porque su primera idea fue... pero mucho después... flash repentino... que ella había tenido que creer... junto a los otros huérfanos... en un Dios... [risa breve]...piadoso... [risotada]... su primera idea fue entonces... pero mucho después... flash repentino... que estaba siendo castigada... por sus pecados... algunos de los cuales... como si se necesitaran pruebas... desfilaron repentinamente por su mente... uno tras otro... luego descartados... ideas descartadas como tontas (...). (Beckett, 1974, pp. 82-83; Beckett, 2006, pp. 376-377).

*No yo* dura aproximadamente 15 minutos, el texto tiene 14 páginas y es pronunciado en voz alta, rápidamente y de un solo tirón. En su puesta en escena teatral, Beckett instala al público en la oscuridad total (violando todas las consignas y reglamentos de seguridad). Una única presencia ocupa el escenario, tenuemente iluminada de cerca y desde arriba. La boca es el único punto de luz visible en el espacio oscuro. Todo está perfectamente detallado y descrito en las didascalias de la obra. Beckett elimina toda acción o interacción en escena, se deshace completamente del cuerpo del actor, puesto que la actriz está atada detrás contra una especie de muro de madera donde está prevista una abertura a la altura de su boca.

La piel alrededor de los labios está pintada de negro, así, incluso con la iluminación, no se ve nada más que la boca.

El protagonista de la obra es un orificio negro dentado que agita su lengua y emite una voz femenina que no se detiene nunca. La boca está ya hablando antes de que suba el telón y continúa hablando cuando baja. Frente a esta boca delirante en pleno frenesí, el público tiene dificultad para entender lo que se dice, tal vez capta algunos restos de frases o de palabras, sobre todo cuando se las repite, pero al cabo de un momento se deja ir en un movimiento ritmado por la palabra.

Beckett decide llevar *No yo* al lenguaje audiovisual y transmitir la obra por televisión. El resultado es una obra de video-arte que dura 12 minutos, con Billie Whitelaw (como la boca), en blanco y negro, y que será transmitida por primera vez en la BBC-2, el 13 de febrero de 1975 (Fig. 1). Para esta versión de *Not I* Beckett utiliza un recurso del lenguaje audiovisual equivalente al efecto que produce el telón: el *fade-in*. Vemos a la boca poco a poco surgir del negro, no la escuchamos aún pero está en plena agitación, el sonido surge poco a poco hasta que la boca es perfectamente visible y audible. El final de la obra tiene el mismo tratamiento, pero invertido: *fade-out* sonoro y visual mientras la boca sigue hablando. Beckett utiliza un potente recurso audiovisual generador de tensión: el plano-secuencia. La obra está compuesta de un único plano-secuencia de 12 minutos, en el que la cámara permanece fija, en un primerísimo primer plano de la boca que parece suspendida en el vacío. ¡No vemos absolutamente nada más que la boca pronunciar las catorce páginas del texto, sin cortes, sin pausas, un delirio total! El segundo personaje, que es mencionado en las didascalias del texto publicado de la obra, es definitivamente suprimido por Beckett desde esta puesta en escena en adelante, incluso en las versiones teatrales posteriores. En esta obra audiovisual de tele-arte, Beckett obtiene una imagen reveladora: la boca tiene el poder de dejar atónito al espectador que se queda sin si quiera pestañear frente a ese objeto parcial.

Como espectadores, nuestra atención queda enteramente aspirada por este extraño órgano sin cuerpo, una boca que deviene algo nunca antes visto, una real extrañeza. Beckett crea una pura entidad fílmica y escénica, potente y desconcertante. Según Billie Whitelaw, la actriz británica preferida de Beckett, cuando terminaron de editar la obra, la vieron en un cuarto en penumbra, al final de lo cual Beckett pronunció una sola palabra: ¡milagroso! Whitelaw dice que la fuerza de esta pieza es que Beckett logra poner en escena un estado mental, no hablar *de o so-*



*bre* un estado mental, sino literalmente ponerlo ante nuestros ojos. Whitelaw dice que para ella esta voz es un grito interior del cual no podemos escapar (Whitelaw, 1990).

A través del título *No yo*, se evoca el conflicto interno mencionado por Whitelaw, que nos remite a una especie de avalancha imparable de negación del *yo*. El fragmento del texto citado arriba nos permite percibir esa tensión: desde el inicio la voz se interrumpe de golpe, en medio de la frase, y pregunta “¿qué?”. Hace una corta pausa, como esperando o escuchando la respuesta, luego pregunta “¿niña?”. Otra corta pausa y responde afirmativamente e incorpora la corrección que su interlocutor invisible le hizo, “sí... pequeña niña diminuta...”. Más adelante dice “¡imagínate!”, como si le hablara a alguien, que podría ser el mismo interlocutor invisible o tal vez el público. Se trata de un monólogo que abre la posibilidad de un fuera de campo, generador de tensión, donde su posible irrupción se mantiene latente a lo largo de toda la pieza.

Si ... silencio de muerte salvo por el zumbido... supuesto ... cuando de repente ella siente venir – ... ¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ella!... [*pausa y segundo movimiento*]... siente venir... palabras... ¡imagínate!... ¡palabras!... una voz que de primera... no reconoce... había pasado tanto tiempo... luego finalmente... no podía ser sino... la suya... ciertas vocales ... que nunca escuchó en otra parte... que en su boca... (Beckett, 1974, p.86).

Vemos que la voz no solo se dirige a alguien, sino que habla constantemente en tercera persona de un “ella”. Poco a poco nos vamos dando cuenta de que ese *ella* no es exactamente una persona, no es la audiencia, ese *ella* es la misma boca, la voz que brota de la boca habla de la boca en tercera persona. Este monólogo esquizofrénico incluye momentos explícitos de negación del *yo*, disociación y negación donde el *yo* es lo no dicho, es la imposibilidad, es el contenido latente oculto en la respuesta cada vez más perturbada de la voz: “¡no!... ella!...”.

Como mencionamos arriba, una buena parte del texto escapa a nuestra comprensión. En ese flujo vertiginoso de palabras la tarea se vuelve casi imposible. Además, se trata de frases simples entrecortadas, interrumpidas, fragmentos que se yuxtaponen sin el uso de conjunciones y sin conexión aparente. Beckett construye una serie de parataxis, un montón de ideas rápidas que se suceden a un ritmo insistente. Esta impenetrabilidad del texto es una condición de la experiencia de la obra, una experiencia compartida tanto por el público como por la boca:

... y ahora este chorro... no entendía

nada... ni la mitad... ni un cuarto... ni idea... de lo que dice... ¡imagínate! Ninguna idea de lo que dice!... hasta que intentó... engañarse a sí misma... no era suya para nada... no era su voz para nada... y sin duda habría... [...] ... todo esto no puede continuar... todo esto... todo ese... chorro continuo... la lucha por entender... darle sentido... y sus propios pensamientos... darle sentido... todo ese– ... ¿qué?... ¿el zumbido?... si... todo el tiempo el zumbido... supuesto... todo eso junto... ¡imagínate!... todo el cuerpo como ido... solo la boca... labios... mejillas... mandíbula... nunca– ...¿qué?... ¿lengua?... si... labios... mejillas... mandíbula... lengua... nunca quietos un instante... boca en llamas... chorro de palabras... en el oído ... prácticamente en el oído ... sin entender nada ... ni la mitad ... ni un cuarto ... ni idea ... lo que ella dice ... ¡imagínate! ... ¡ni idea de lo que está diciendo! ... y no puede parar ... imposible parar ... no para... ella que un momento antes... ¡un instante! ... no pudo hacer ni un sonido... ningún tipo de sonido... ahora no puede parar... ¡imagínate!.. no puede parar el chorro... y todo el cerebro ruega... algo ruega en el cerebro... ruega... a la boca para que pare... (Beckett, 1974, pp. 87-89).

La boca describe nuestra experiencia como espectadores que es, en última instancia, la suya propia, y a la vez nos reenvía a la idea de impotencia, condición que vimos que caracteriza a los personajes de Beckett: la imposibilidad de escapar a su condición de existencia. En este caso, la voz es presa de un conjunto de circunstancias contra las que no puede hacer nada, ni antes ni después.

Para concluir sería pertinente entrelazar la noción de investigación artística, y específicamente la investigación multidisciplinar de Beckett, con la constitución del sujeto-artista, es decir el proceso creativo que se desprende de la obra de Beckett es lo que le constituye en sujeto anclado al espacio del arte. El acto de creación y, como resultado, la obra de arte, están marcados y constituidos por una serie de decisiones estructurales (formales y conceptuales) ancladas en un presente histórico y enmarcadas en un proyecto artístico, es decir, dirigidas a las comunidades futuras. El artista al hacer arte constituye mundos, construye redes de significaciones que están situadas en un contexto singular concreto. Ningún contexto es objetivo, puro o neutro, así como ninguna idea es objetiva, pura o neutra. Todo mundo, todo contexto, toda idea está cargada de un poder afectivo, como dice Deleuze, está atravesada por una violencia original, por la designación del enemigo. La acción del artista se efectúa sobre el mundo, en busca de un mundo que todavía no existe. En este sentido el sujeto-artista se constituye a través de elecciones

y decisiones enmarcadas en una investigación radical.

### Referencias<sup>9</sup>

- Badiou A. (1992). La méthode de Mallarmé. En *Conditions*, Paris: Seuil.
- Badiou A. & Balso J. (2014). Contemporary art: considered philosophically and poetologically. Conferencia en The European Graduate School. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g83Qni9alYM>
- Beckett S. (1932 octubre 8). Lettre à Thomas MacGreevy. En *Lettres I 1929-1940*. Paris: Gallimard.
- Beckett S. (1937 julio 11). Lettre à Mary Manning Howe. En *Lettres I 1929-1940*. Paris: Gallimard. (nota de pie de página n°6).
- Beckett S. (1937 julio 9). Letter à Axel Kaun, En *Disjecta* (1984) Dublin/NYC: Grove Press.
- Beckett S. (1937 julio 9). Lettre à Axel Kaun. En *Lettres I 1929-1940*. Paris: Gallimard. Beckett S. (1953). *L'Innommable*, Paris: Editions de Minuit.
- Beckett S. (1967). *Têtes-mortes*. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett S. (1968 Octubre 24). En Charles Juliet (2007), *Rencontre avec Samuel Beckett*. San Clément: Fata Morgana.
- Beckett S. (1974). *Oh les beaux jours suivie de Pas moi*. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett S. (1973). *Not I*, con Billie Whitelaw, BBC 2, Londres, transmitido el 13 febrero 1975. Video Arte. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M](http://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M)
- Beckett S. (1992). *Dream of Fair to Middling Women* [1932]. Londres: Calder.
- Beckett S. (2006). *The complete dramatic Works*. Londres: Faber & Faber.
- Beckett S. y Shenker I. (1956). An Interview. En Graver L., Federman R. (Eds.) (1979) En *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge.
- Benjamin W. (1940). Sur le concept d'histoire. En *Œuvres III* (2000) Paris: Folio.
- Deleuze G. (1987). Qu'est-ce qu'un acte de création? En *Deux régimes de fous et autres textes 1975-1995* (2003) Paris: Minuit. <http://www.webdeleuze.com> <https://www.youtube.com/watch?v=2Oyu-MJMrCRw>
- Deleuze G. (2012). *Diferencia y Repetición* [1968], Buenos Aires: Amorroutu.
- Deleuze G., Parnet C. (1996). *Dialogues* [1977], Malesherbes: Champs.
- Derrida J. (1986). *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá* [1980], México: Siglo XXI.
- Juliet C. (2007). *Rencontres avec Samuel Beckett*, San Clément: Fata Morgana.
- Knowlson J. (1999). *Beckett*. Arles: Actes Sud: Samuel Beckett (1932 agosto) Lettre à Thomas MacGreevy.
- Mallarmé S. (2003). *Œuvres complètes*, Tome II, Paris: Gallimard.
- Mallarmé S. (1987). *Prosas*. Del prado J. y Millán J. A. (Trad.), Madrid: Alfaguara.
- O'Brien E. (1992). Prólogo. En Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* [1932], Londres: Calder.
- Rancière J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Rancière J. (2006). *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris: Hachette.
- Rivadeneira G. (2018). Deshacerse de los venenos: el devenir menor en la obra de Samuel Beckett. En Paolo Vignola (Dir) *Las Artes de Gilles Deleuze. Procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*. Guayaquil: UArtes.
- Sartre J.-P. (2016). *El ser y la nada* [1943]. Buenos Aires: Losada.
- Sartre J.-P. (2017). *El existencialismo es un humanismo* [1946]. Buenos Aires: Edhasa.
- Whitelaw B. (1990). *A wake for Sam*, Documental televisivo, entrevista de introducción a la película *Not I*. Londres: BBC2. [www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M](http://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M)
- Zizek S. (2005). *Lacrimae Rerum, Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris: Amsterdam.

9 Todas las traducciones son de la autora.