

DOCUMENTOS





Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Salvador Vega y León

Secretario General
Norberto Manjarrez Álvarez

Coordinador General de Difusión
José Lucino Gutiérrez Herrera

Director de Publicaciones y Promoción Editorial
Bernardo Javier Ruiz López

Subdirectora Editorial
Laura Gabriela González Durán Juárez

*Subdirector de Distribución
y Promoción Editorial*
Marco Antonio Moctezuma Zamarrón

Unidad Lerma

Rector
Emilio Sordo Zabay

Secretario
Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

*Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades*
Pablo Castro Domingo

Jefa del Departamento de Artes y Humanidades
Luz María Sánchez Cardona

*Coordinadora del Consejo Editorial de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades*
Mónica Adriana Sosa Juarico

Samuel Beckett electrónico: Samuel Beckett coclear

Luz María Sánchez Cardona



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Lerma/División de Ciencias Sociales y Humanidades
Juan Pablos Editor

México, 2016

Sánchez Cardona, Luz María

Samuel Beckett electrónico: Samuel Beckett coclear / Luz María Sánchez Cardona, autora.

- - México : Universidad Autónoma Metropolitana : Juan Pablos Editor, 2016

1a. edición

165 p. ; ilustraciones ; 20.5 x 26 cm

ISBN: UAM: 978-607-28-0927-7

Juan Pablos Editor: 978-607-711-389-8

T. 1. Beckett, Samuel, 1906-1989

T.2. Sonido en el arte

T.3. Modulación (Electrónica)

T.4. Frecuencia modulada (Radio)

PR6003.E282 S26

Primera edición: 2016

Samuel Beckett electrónico: Samuel Beckett coclear, de Luz María Sánchez Cardona

Portada: Fotografía de I. C. Rapoport/Getty Images (Samuel Beckett en el set de *Film*, película protagonizada por Buster Keaton en julio 1964 en Nueva York.) © Getty Images Latin America / Archive Photos

Dibujo de Samuel Beckett y elementos gráficos (cintas de carrete abierto) (pp. 18, 34, 72, 146, 152):

© Luz María Sánchez Cardona

Diseño y formación: María Luisa Passarge

D.R. © 2016, Luz María Sánchez Cardona

D.R. © 2016, Universidad Autónoma Metropolitana

Prolongación Canal de Miramontes 3855

Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, 14387, Ciudad de México

Unidad Lerma/División de Ciencias Sociales y Humanidades

Avenida de las Garzas 10, Col. El Panteón, 52005, Lerma, Estado de México

Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, <cedcsh@correo.ler.uam.mx>

D.R. © 2016, Juan Pablos Editor, S.A.

2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19, Col. del Carmen

Del. Coyoacán, 04100, Ciudad de México, <juanpabloseditor@gmail.com>

ISBN: 978-607-28-0927-7 UAM

ISBN: 978-607-711-389-8 Juan Pablos Editor

Esta publicación no puede ser reproducida en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma y por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los editores.

La presente publicación pasó por un proceso de dos dictámenes (doble ciego) de pares académicos avalados por el Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Lerma, que garantizan su calidad y pertinencia académica y científica.

Impreso en México/Printed in Mexico | Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI).

Índice

11 Agradecimientos

13 Introducción

1

19 Obras para altoparlantes, pantallas de televisión y cine

2

35 Textos para micrófono: Beckett y la escritura para la radio

44 *El corpus*

48 Las tecnologías

57 La nomenclatura

61 La metodología

3

73 Radiotextos para voces

75 *All That Fall*

90 *Embers*

- 104 *Pochade radiophonique*
- 112 *Words and Music*
- 120 *Esquisse radiophonique*
- 136 *Cascando*

4

- 147 Obras transgenéricas
- 149 *Play*
- 150 *Lessness*

- 153 Epílogo

- 157 Referencias

A Celio Hiram Sánchez Félix, in absentia

Agradecimientos

Deseo agradecer a José Iges, artista, curador, historiador y especialista radiofónico, cuya arena de trabajo es el sonido —mediado o no por las máquinas—, y cuya tesis doctoral fue fundamental para que yo pudiera analizar las obras que para la radio escribió Samuel Beckett. A Teresa Camps Miró, profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Barcelona, que me acompañó en el periplo que fue escribir la tesis doctoral “Samuel Beckett y el arte radiofónico”. A José Manuel Berenguer, curador y artista, fundador de La Orquesta del Caos en Barcelona, quien desde que supo del tema *Beckett coclear*, al que dedico este libro, no dejó de estar cerca, siempre interesado, siempre atento.

Agradezco a aquellos especialistas en Beckett que encontré en Reading University en las primaveras de 2014 y 2015 y que generosos compartieron anécdotas y conocimiento conmigo: Everett C. Frost, cuyas producciones de Beckett para la radio pública de Estados Unidos analicé y que aquí se presentan; a John Pilling por su entusiasmo en las conversaciones que sobre Beckett tuvimos en la primavera de 2015 y que me llevó por la narrativa de Beckett para poder observar con detenimiento su obsesión por la enunciación vocal en las plataformas audiovisuales; a Anna McMullan, especialista en la intersección de Beckett y las máquinas, por su paciente escucha y entusiasmo; a Pim Verhulst de la Universidad de Antwerp que compartió conmigo parte de su investigación y pasión por el Beckett que se vincula con las tecnologías del sonido, en especial esa línea directa que enlaza *Cascando* y *All That Fall* con la producción dramática a partir de la década de 1960; a Paul Stewart de la Universidad

de Nicosia por su texto sobre *Lessness*, también fundamental para entender un poco mejor esta obra textual llevada al ámbito de lo sonoro; y a Nicholas Johnson y James Little del Trinity College de Dublín, con quienes me une esta pasión por el Beckett fuera del escenario, que busca otros lenguajes, ese Beckett expandido.

Agradezco también a Rosa y Edwarda Gurrola por abrirme las puertas de la Fundación Gurrola en México, y permitir que me acercara a los manuscritos, los bocetos y las fotografías que Juan José realizó en su proceso de traducción, adaptación y producción de las obras de Samuel Beckett para la radio, la televisión y el escenario. De aquí surge la exploración que titulo *Beckett [en] México*.

Hay otros amigos y compañeros que han permanecido cerca y me han apoyado en la divulgación de un proceso que inició como una exploración puntual de la producción beckettiana, y que se ha extendido de las tecnologías del sonido a lo que ahora llamo un *Beckett electrónico*: Nicolás Alvarado, Gilberto Domínguez, Ernesto Lumbreras, Mónica Nepote, León Placencia Ñol, Tito Rivas, Gloria Safont-Tria, Gerardo Villegas, Jorge Volpi y Dulce María Zúñiga. Y necesariamente a Yves Cresson, quien fue siempre un gran entusiasta de todas mis búsquedas en el ámbito del sonido, desde mi producción artística hasta mi interés renovado por Beckett, y quien ya no verá esta publicación.

Agradezco también a mis colegas en la Universidad Autónoma Metropolitana (Lerma), a mis alumnos que han escuchado las diversas ideas en torno a este Beckett electrónico, y a Pablo Castro Domingo y Raúl Hernández Mar por su apoyo y confianza.

A James Knowlson le tengo un agradecimiento especial. Por su calidez, su extender la mano y compartir su conocimiento y anécdotas sobre Beckett, su escucha y sus respuestas a mis diversos cuestionamientos. Agradezco, pues, su apoyo y generosidad.

No puedo cerrar estas líneas sin externar mi deuda con a Ana Paula, Ámbar y Lucero por su apoyo constante, sólido; y a José Luis, cuya complicidad me permite estar aquí, escribiendo estas líneas.

Luz María Sánchez Cardona
Ciudad de México, 2016

Introducción

En *Samuel Beckett electrónico: Samuel Beckett coclear* presento, en el contexto de la producción para medios electrónicos de Beckett, aquellas obras que fueron pensadas *ex profeso* para la radio —*All That Fall* (1956), *Embers* (1957), *Pochade radiophonique* (1959-1960), *Words and Music*, *Esquisse radiophonique* y *Cascando* (las tres de 1961)—,¹ así como un par más que fueron pensadas para el escenario y que Beckett trasladara —que no adaptada— al medio sonoro y que llamo transgenéricas: *Play* (1962) y *Lessness* (1969).

Aquí establezco un punto de partida que permita examinar estas obras como parte de las prácticas de experimentación sonora que aparecen a mediados del siglo pasado y, por lo tanto, como parte integral de las historias de las prácticas artísticas contemporáneas. Para examinar este *corpus* utilicé la metodología propuesta por el curador y creador sonoro José Iges, e hice su revisión a partir de los guiones y de la escucha de las producciones en las que participó Beckett de manera directa o indirecta.

¹ En español los títulos con los que aparecen publicadas son: *Todos los que caen*, *Embers*, *Astracanada radiofónica I*, *Letra y música*, *Astracanada radiofónica II* y *Cascando* respectivamente. Éstos son títulos todos de Jenaro Talens para la edición de 2006 de Tusquets. En este texto acudo a los títulos originales que Beckett definió para cada una de las obras en su primera escritura, y al hacer la referencia en español utilizaré la traducción de Talens.

Durante el proceso de delimitación del *corpus coclear* me llamó la atención un texto que originalmente no fue concebido para el medio radiofónico. Escrito en 1969, ocho años después que *Cascando*, fue grabado y producido en 1971. Titulado originalmente *Sans* y traducido por Beckett como *Lessness*, en la producción para el medio sonoro fue subtítulo “obra radiofónica diseñada para seis voces” (Ackersley y Gontarski, 2004: 317).

Beckett estaba convencido de que era a través del sonido que *Lessness* podía transparentar idealmente su estructura, y constituye un ejemplo claro de aquellas obras que pueden ubicarse en la frontera entre las escritas *ex profeso* para el medio de la radiodifusión y aquellas otras que encuentran su estructura ideal a través del sonido grabado, con lo que prefiguro ese *corpus* de obras que, concebidas para un lenguaje determinado son re-construidas por Beckett en uno distinto.²

De un primer Beckett que se disculpa en 1956/1957 por decidir no participar en los ensayos y grabación de su primera obra radiofónica³ cuando afirma: “...definitivamente sería menos una ayuda que un obstáculo. Soy muy lento y me equivoco frenética y repetidamente antes de llegar a algo que se asemeje a lo que quiero. Sólo los voy a incomodar y a molestar” (Beckett *et al.*, 2011: 687-688), al Beckett que cinco años después admitirá a James Knowlson que “había elementos [en sus obras] que él nunca conseguiría establecer de manera adecuada hasta que hubiera montado [o producido] las obras por sí mismo” y que “en consecuencia debía tomar la responsabilidad absoluta de una producción para identificar las áreas problemáticas y asegurarse de que por lo menos una producción se ajustara a su visión general de la obra” (Knowlson, 1997: 518), hay una diferencia marcada por el conocimiento e integración en su obra de las tecnologías del audio, que le permitieron escindir la voz del sujeto/objeto que la emite y manipular esa voz —acelerar, ralentizar su velocidad, afectarla, modificarla, repetirla, replicarla.

Este texto se estructura en cuatro partes. La primera introduce de manera general las obras que Beckett concibió para la radio, la televisión y el cine. La segunda parte

² Y que en este texto las denomino transgenéricas.

³ Los ensayos y la grabación de *All That Fall* tuvieron lugar del 2 al 6 de enero de 1957.

establece el criterio para definir el *corpus coclear*, las tecnologías involucradas, la nomenclatura que podría aplicarle, así como la metodología utilizada al momento de realizar el estudio. La tercera presenta el *corpus* radiofónico a detalle. Finalmente en la cuarta parte introduzco de manera sucinta las obras transgenéricas —*Play* y *Lessness*—, que son las que Beckett específicamente llevó al ámbito de lo sonoro.

Sobre el título del texto. Indica la RAE: *Coclear* “1. Adj. Anat. Perteneciente o relativo a la cóclea (caracol del oído)” (RAE, 2016). Llamar a este Beckett *Beckett coclear* me permite introducir a un Beckett interesado por la exploración creativa de una plataforma exclusivamente sonora y distinguirlo de un Beckett retiniano o visual.

Si toda la obra del Beckett después de *Krapp's Last Tape* (1958) fue colonizada por las tecnologías del sonido —ya que incorporó esa voz mediatizada por las máquinas en su producción teatral, narrativa, radiofónica y televisiva— se puede entender el contexto de esta primera entrega. *Samuel Beckett electrónico: Samuel Beckett coclear*. ■ ■ ■

1



Obras para altoparlantes, pantallas de televisión y cine*

A partir de 1956 y hasta 1961 Samuel Beckett escribió seis textos para la radio: *All That Fall* en 1956, *Embers* en 1957, *Pochade radiophonique* en la transición de 1959 a 1960, y en la última parte de 1961, *Words and Music*, *Esquisse radiophonique* y *Cascando*. En 1964 se acercó al lenguaje cinematográfico con *Film* (1963), rodada en 1964 en Nueva York y protagonizada por el actor de cine mudo Buster Keaton. Y de 1965 y hasta 1985 concentró parte de su atención en la creación y producción de obras para la televisión con *Eh Joe* (1965), *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad* (1980) y *Nacht und Träume* (1982).¹



Si bien es cierto que el *canon beckettiano* no es ajeno a los medios electrónicos —a partir de su *Godot* parisino del año 1953, diversas radiodifusoras y televisoras públicas europeas primero, y del continente americano después, se interesaron en llevar su obra a los medios electrónicos—, cierto es también que han sido casi siempre las obras concebidas para el escenario o para la página escrita las que han logrado

* Las traducciones son de la autora, salvo para el caso de las realizadas por Jenaro Talens y acreditadas puntualmente.

¹ En español *Eh, Joe, Trío fantasma, ...excepto las nubes...*, *Quad* y *Nacht und Träume*, títulos que Jenaro Talens presenta en la edición de 2006 de Tusquets.

popularidad al migrar a las plataformas electrónicas, aun a pesar de la reticencia expresa del mismo Beckett, quien en diversas ocasiones se mostró renuente a que obras concebidas para un medio, fueran llevadas a otro (Worth, 1981: 192).

Hasta 1966 Beckett se había mostrado desencantado de las adaptaciones de su obra que directores y productores habían realizado, especialmente cuando intentaban llevar obras del medio radiofónico al escenario, o en su caso, del escenario al medio televisivo o radiofónico. De ahí su insistencia en mantener los géneros de sus obras más o menos definidos. De hecho, ante la inminencia del estreno de una adaptación de *All That Fall* en Nueva York, en 1957, Beckett escribe su famosa carta en la que aborda el tema de los géneros y la necesidad de mantenerlos expresamente definidos. En ésta, dirigida a su editor de Estados Unidos, Barney Rosset, afirma categórico: “Si no podemos mantener nuestros géneros más o menos diferenciados, o si no podemos sacarlos de la confusión que los tiene donde están, deberíamos entonces ir a casa y echarnos a dormir” (Beckett *et al.*, 2014: 64).

Beckett estaba consciente de las características propias de cada uno de los lenguajes elegidos al momento de escribir una obra. Y en esta carta aclara a Rosset las razones de su negativa a que su primera obra radiofónica fuera llevada al escenario.

All That Fall es una obra radiofónica específicamente, o mejor, un radio texto, para voces, no para cuerpos. Ya he rechazado “escenificarlo” y no puedo pensar en este [radio texto] en esos términos. Una lectura sencilla frente a una audiencia me parece mínimamente sensato, pero aun con este esquema tengo mis dudas. Pero me opongo absolutamente a cualquier forma de adaptación con una visión para convertirlo en “teatro”. [*All That Fall*] no es teatro de la misma manera que *Endgame* [no] es radio, y “actuarlo” es matarlo. Aun la dimensión visual reducida que recibirá de la lectura más sencilla y estática [...] será destructiva de cualquier calidad que pueda tener, porque depende de que todo el asunto está saliendo de la oscuridad (Beckett *et al.*, 2014: 63-64).

Para Beckett, una obra pensada para un medio o lenguaje determinado —escenario, pantalla de televisión o cine, espacio sonoro— no podía trasladarse a otro sin una previa reconstitución en la que se valoraran los elementos del lenguaje o medio de acogida. Beckett tenía conciencia de que obras pensadas para el escenario, como *Krapp's Last Tape*, en la cual el sonido es fundamental, resulta prácticamente imposible llevarla a la radio; o que *Esperando a Godot* no podía trasladarse a la televisión sólo por el hecho de montar cámaras en el escenario, porque con esta simple translación lo esencial de la obra no logra dar el salto al otro espacio.

En una discusión posterior a la transmisión televisiva de *Esperando a Godot* —una adaptación producida por la BBC bajo la dirección de Donald McWhinnie, transmitida el 26 de junio de 1961, y en la que Beckett no tuvo injerencia—, James Knowlson detalla que, molesto con los resultados, Beckett “hizo dos comentarios en torno de lo desafortunado que, en su opinión, era la televisión para [ese tipo de ejercicio de producción de] *Waiting for Godot*” (1997: 487), comentarios que el mismo Knowlson califica como “reveladores”:

“Mi obra”, dijo [en referencia a *Godot*], “no fue escrita para esta caja. Mi obra fue escrita para pequeños hombres encerrados en un gran espacio. Aquí ustedes [los hombres] son demasiado grandes para el espacio [la pantalla de TV]”. Y añadió: “Miren, se podría escribir una obra muy buena para televisión acerca de una mujer tejiendo. Irían [con el lente de la cámara] del rostro al tejido, del tejido al rostro” (Knowlson, 1997: 487-488).

Y esta misma reflexión yo la extiendo a lo equivocado que era pensar en trasladar una obra de un lenguaje a otro sin hacer una valoración y una reconstitución de sus elementos fundamentales.

Se está, entonces, frente a un autor que abogó por realizar un arte específicamente para los medios en los que trabajaba, y que no se contentaba con llevar sus obras para teatro a las pantallas, en la realización de drama televisado, o a los estudios de la radio y convertirlas en radiodramas.

Atento lector de Rudolf Arnheim especialmente en el tema de los nuevos medios como la radio y el cine (Hartel, 2010: 220), Beckett estaba convencido de que cada una de estas plataformas requería un lenguaje concreto, y al “trasladar” obras realizadas previamente para otros lenguajes, se requería de una reinención de los códigos mismos en los que la obra se había concebido previamente (Herren, 2007: 171).

Este Beckett-autor abogó también porque “no se ignoraran” sus indicaciones al momento de montar y producir sus obras, ya que tenía una idea clara de qué era lo que buscaba en una plataforma u otra y las razones por las cuales ciertas obras —si no se seguían las reglas inherentes a cada uno de estos lenguajes— no podían funcionar sólo por el simple hecho de llevarlas de un medio a otro.

Las constantes negativas de Beckett a los directores que solicitaban autorización para llevar sus obras “dramáticas o radiofónicas a la pantalla chica o grande” (Knowlson, 1997:

505), fueron reforzadas en principio por los resultados de la versión de *Godot* que menciono, y por experiencias posteriores como la adaptación en 1963 de la obra radiofónica *Tous ceux qui tombent* [*All That Fall*] para la televisión francesa que Beckett consideró “mal realizada, creo, pero bien recibida” (Beckett *et al.*, 2014: 529), y de la cual confesó: “En un momento de debilidad dejé a la televisora francesa hacer *All That Fall*, con resultados desastrosos” (Knowlson, 1997: 799, nota 133). Estas malas experiencias orillaron a Beckett a responder con una negativa a la propuesta que hizo Ingmar Bergman para trasladar al medio cinematográfico las obras radiofónicas *All That Fall* y *Embers*, y a romper un contrato para filmar *Esperando a Godot* en 1964 —en un proyecto que sería dirigido por John Huston (Knowlson, 1997: 504-505; 799, nota 134).

Sin embargo, esta imagen de un autor inflexible al momento de autorizar adaptaciones de su obra tampoco es fiel al original. Beckett “podía aceptar una grabación [registro] ‘documental’ de una puesta en escena, pero generalmente se oponía a reconfigurar obras de teatro para transmisión o exhibición cinematográfica, a menos que se le presentaran y aprobara los planes detallados de producción, o que tuviera un papel importante en la adaptación y la dirección” (Bignell, 2009: 32-33), una condicionante que incluye las obras de radio (Verhulst, 2015): cualquier traslado de un formato/medio/lenguaje a otro para ser autorizado por Beckett, debía contar con su participación en el proceso de reformulación para el medio de acogida y/o su participación en la dirección.

Esta norma aplicaría a las obras dramáticas al momento de llevarlas a la televisión o al cine, a las televisivas al momento de llevarlas al escenario, o a las radiofónicas al momento de llevarlas a cualquiera de las plataformas mencionadas —escenario, televisión o cine. En esta operación de traslado y re-constitución de un medio a otro, Beckett estableció comunicación con diversos directores y/o productores-realizadores, con los que llegaba o no a acuerdos sobre estas propuestas de adaptación.

En algunas ocasiones las propuestas que surgían de este intercambio entre aquellos interesados en trasladar obras a otra plataforma y el mismo Beckett, llegaron incluso a constituir herramientas de expresión que éste adoptaría en su producción posterior. Ése es justamente el caso de la obra *Play*,² cuyo origen y característica definitoria —la velocidad

² Beckett inicia su escritura en 1962. La traduce al francés en 1963 como *Comédie* y al alemán es traducida como *Spiel*. (Ackerley y Gontarski, 2004: 443).

de sus parlamentos— fueron dictados por las obras de radio *All That Fall* y *Cascando* respectivamente (Verhulst, 2015).³



Líneas atrás presenté la parte más conocida de la carta que Beckett escribe a Rosset. Sin embargo, después de esa famosa línea que “aun la dimensión visual reducida que recibirá de la lectura más sencilla y estática [...] será destructiva de cualquier calidad que pueda tener, porque depende de que todo el asunto está saliendo de la oscuridad” (Beckett *et al.*, 2014: 63-64) remata:

Pero francamente la idea de *All That Fall* en el escenario, por más discreta, me es intolerable. Si otro *performance* de radio se hace en los Estados [Unidos], irá sin que yo diga que estoy contento con ello (Beckett *et al.*, 2014: 63-64).

Verhulst (2015) informa que en esta carta del 27 de agosto de 1957, Beckett se dice preocupado y desconcertado, y que Rosset en su respuesta,

[...] le asegura que el guión radiofónico sólo será leído, y añade: “estoy convencido que *All That Fall* no debe de realizarse con ningún tipo de imágenes visuales [...] y he manifestado en varias ocasiones mi oposición a la idea de que ATF [*All That Fall*] sea realizada como una obra de teatro en el sentido usual de la palabra. Imagino un escenario a oscuras” (Verhulst, 2015).

El 8 de septiembre Beckett contestaba que no podía sino aceptar a regañadientes esa lectura directa, cruda, “sin iluminación, sin actuación, sin elementos de utilería” (Verhulst, 2015). Y sin embargo, hacia enero de 1958 Beckett empieza a redefinir lo que entendía por esa lectura cruda cuando inicia la correspondencia con Alan Simpson, director del Pike Theater de Dublín (Verhulst, 2015), quien insistía en llevar *All That Fall* al escenario.⁴ Como

³ Pim Verhulst ha investigado en particular el proceso de escritura de las obras de radio, y en el documento que nos comparte se concentra en “cómo la escritura de Beckett para este nuevo medio, su reflexión acerca de la diferencia entre el radio drama y el teatro, y su involucrarse en los planes de llevar al escenario sus obras radiofónicas, pudieron influir su escritura para el escenario desde el inicio de 1960 y en adelante” (Verhulst, 2015).

⁴ Al final Beckett y Simpson llegaron a acuerdos para este montaje, que nunca llegó a realizarse “porque un poco después Beckett prohibió todas las producciones de sus obras en Irlanda” (Knowlson, 1997: 447).

Simpson incluía algunos efectos sonoros en esa propuesta de lectura directa, Beckett tuvo que explicarle claramente de qué estaba hablando:

Por una lectura directa quiero decir sin elementos de utilería o maquillaje o acción de ninguna clase, sencillamente los actores de pie leyendo el texto. Para mí el ideal sería un escenario a oscuras con un haz de luz iluminando los rostros según sea requerido. [...] Sin efectos sonoros (Verhulst, 2015).

Al añadir Beckett: “con un haz de luz iluminando los rostros según sea requerido”, estaba de alguna manera flexibilizando su primera indicación sobre *All That Fall* en un escenario, en donde claramente había especificado que sin iluminación. Verhulst sugiere que al tratar de visualizar una manera adecuada para llevar al escenario la obra radiofónica —no sólo la manera en que la lectura de los actores debería de ser—, empezó a motivar un cambio gradual en su “noción de qué era el ‘teatro’ y como podía ser reconceptualizado” (2015). Esta lectura de *All That Fall* que Beckett termina por definir en 1958, es precursora de lo que será *Play*, escrita en 1962: tres actores dentro de sus respectivas urnas, cada uno emitiendo sus parlamentos a una velocidad casi imposible, sin relación el uno con el otro, y cuyos *cues* los define justamente un haz de luz.

El elemento que se agrega en el camino —y que bien lo subraya Verhulst— es la velocidad de los parlamentos en *Play*⁵ y ahí es donde entra *Cascando*, última obra radiofónica de Beckett. *Play* —traducida al francés como *Comédie*— es importante en la medida en que constituye un antes y un después en la obra escrita y producida por Beckett. *Play/Comédie* —escrita en 1962, traducida al año siguiente, llevada a los escenarios prácticamente por Beckett en dos de las cuatro producciones teatrales que tuvieron lugar entre junio de 1963 y junio de 1964,⁶ y que posteriormente, en 1966, fue trasladada al medio cinematográfico

⁵ El tema de la velocidad en los parlamentos de *Play* en su versión francesa —*Comédie*— es conseguida con el uso de un *phonogène* cuando Beckett reconstruye esta obra en el medio cinematográfico en 1966.

⁶ Con el título de *Spiel* se estrenó en el Ulmer Theater, Ulm-Donau, el 14 de junio de 1963, con un reestreno el 16 de noviembre de ese año en el Schiller Theater Werkstatt de Berlín, ambas con la dirección de Deryk Mendel y con el elenco conformado por Nancy Illig (M1), Sigfrid Pfeiffer (M2) y Gerhard Winter (H). En inglés se estrenó en Nueva York el 4 de enero de 1964 en el Cherry Lane Theatre, con la participación de Francis Sternhagen (M1), Marian Rardon (M2) y Michael Lipton (H), bajo la dirección de Alan Schneider. Y en Londres el estreno fue en el Old Vic Theatre el 7 de abril de 1964, con la dirección de George Devine —y la asistencia o codirección de Beckett—, y un elenco conformado por Rosemary Harris (M1), Billie Whitelaw (M2) y Robert Stephens (H). En francés se estrenó en París el 14

y radiofónico—, es la obra que anuncia lo que será la escritura tardía de Beckett. Gontarski lo resume de esta manera:

[*Play*] “es un asalto al teatro, como *Eleutheria* y *Esperando a Godot* lo fueron una década antes, drama interpretándose contra sí mismo” [si *Esperando a Godot*] eliminó la acción del escenario, *Play* virtualmente eliminó el movimiento, [y si *Esperando a Godot*] eliminó la inteligible causalidad, *Play* casi eliminó la inteligibilidad (Ackerley y Gontarski, 2004: 444).

Con *Play*, Beckett buscaba desarrollar líneas de experimentación a través de: 1) el no-movimiento; 2) la ausencia de expresión en la representación de los caracteres y en su actuación; 3) la iluminación como *cue* interno de la obra; 4) lo que Beckett llama las “voces”, y que básicamente hace referencia a la manera en que los actores expresan vocalmente sus parlamentos —donde busca una velocidad extrema, incluso llegando a la ininteligibilidad—; 5) la figura del *da capo*, que requiere que la obra completa se repita una vez antes de finalizar (Knowlson y Pilling, 1980: 111-112).

Sobre el tema de la emisión sonora y la velocidad, es interesante la indicación de Beckett a Alan Schneider para el estreno en Estados Unidos: “tiene que ser interpretada completa, dos veces, sin interrupción y a un ritmo muy rápido, sin que cada una de las interpretaciones dure más de nueve minutos” (Ackerley y Gontarski, 2004: 443); mientras que en las indicaciones para el montaje del estreno francés —cuyos ensayos se dieron casi en sincronía con el de Londres—, se especificó que Beckett quería “que lo pronuncien con una velocidad de ametralladora” (Ackerley y Gontarski, 2004: 444). Beckett comparaba la acción de la pronunciación de los parlamentos “a la de una podadora de pasto manual, una ráfaga de energía seguida de una pausa, otra ráfaga seguida de otra pausa” (Gontarski, 1999: XIX). El programa de mano para el estreno en Londres indica:

[...] en Beckett, en muchas ocasiones las palabras no son utilizadas por su contenido intelectual o por su impacto emocional. Esto es especialmente cierto en *Play*, donde “anécdota y diálogo” son de un orden deliberadamente banal. Aquí las palabras son

de junio del mismo 1964, en el Théâtre du Pavillon de Marsan con Eléonore Hirt (M1), Delphine Seyrig (M2) y Michael Lonsdale (H) en el elenco, y Jean-Marie Serreau como director y Beckett como codirector (Ackerley y Gontarski, 2004: 104, 443, 536).

utilizadas como sonidos, como “munición dramática”, para parafrasear la frase de Beckett, y toman el mismo lugar que la acción visual, pero no la dominan (Gontarski, 1999: XIX-XX).

Lo interesante de esta cita es que le permite a Gontarski afirmar que el director George Devine, de alguna manera y con esta observación, presagia “el teatro que Beckett iba a escribir a partir de *Play*” (Gontarski, 1999: XX).

Verhulst subraya que Beckett estaba asistiendo a los ensayos de *Play* en Alemania —*Spiel*— en 1963, justo cuando participaba en las grabaciones de *Cascando* en la RTF. Y recupera esta cita de Knowlson:

Beckett volvió rápidamente a París para estar en los estudios de la RTF para una sesión adicional de ocho horas de grabación de su obra radiofónica, *Cascando*. Aunque breve, el viaje no fue una pérdida de tiempo, porque le permitió a Beckett concentrar su atención en un número de problemas importantes relacionados con la forma de las urnas, la repetición de la obra y, sobre todo, la iluminación de *Play* (véase Knowlson, 1997: 506).

En opinión de Verhulst (2015) es justamente este alternar “entre los ensayos de *Spiel*, por un lado, y la grabación francesa de *Cascando*, por el otro, lo que desencadena una cross-polinización fascinante entre los textos”, especialmente en lo que toca a esa velocidad de entrega de la voz, de los parlamentos en *Play*.

Verhulst llama la atención sobre el hecho de que el proceso de creación de *Cascando*, aunque escrita en 1961, realmente abarca de diciembre de 1961 al verano de 1963: esto es, su escritura se da a finales de 1961, la composición de la música por parte de Marcel Mihalovici terminó prácticamente hasta el 20 de diciembre de 1962 y el proceso de grabación, en los estudios de la RTF, tuvo lugar entre mayo y junio de 1963. Esto coincide con las diversas versiones que Beckett hizo de *Play/Comédie*, que inician “después de la composición de *Cascando*, y se cruzan con las grabaciones de la obra en la RTF” (Verhulst, 2015). Verhulst retoma a Gontarski para afirmar que cuando Beckett introduce en uno de sus manuscritos —el TS6— la decisión del *da capo* o la indicación de repetir todo el texto, “este documento posiblemente depreda la grabación francesa de *Cascando*, aunque el efecto es mucho más refinado en las producciones de la obra”. Lo que establece Verhulst en su ensayo es que durante el proceso de escritura y proyección de producción de su última obra radiofónica,

Beckett ya manifestaba un claro interés por la velocidad en la emisión de los textos, lo que se traslada de manera directa a *Play*.⁷

Play entonces, por origen, tiene esa reflexión de Beckett en torno a cómo llevar una obra eminentemente sonora al escenario —una obra sin movimiento, prácticamente sin actuación, sin diálogos, *cues* establecidos por un elemento lumínico—; y su velocidad llega por *Cascando*, durante el proceso mismo de grabación de esta obra radiofónica: “la velocidad vertiginosa a la cual *Cascando* terminaría por ser grabada en la RTF pudo provocar el concepto para *Play*, que también tenía que ser interpretado con un ‘tempo rápido del principio al fin’, como indican las direcciones de montaje” (Verhulst, 2015).



Si se parte de la lectura anterior, se puede cerrar el *canon beckettiano* de la obra para medios electrónicos en los seis textos de Beckett para radio, en las cinco obras para la pantalla televisiva, o en la única obra escrita *ex profeso* para el cine.

Sin embargo tenemos el caso de *Play*, de la que acabo de presentar su doble origen, que también se desplazó al plano audiovisual cuando Beckett la lleva al medio cinematográfico (*Comédie*) y al medio radiofónico (*Play*) en 1966; o el texto corto en prosa titulado *Lessness* —escrito en 1969— y reconstituido en una plataforma sonora por productores de la BBC en 1971.

Están también las obras concebidas para el escenario, *Not I* (1971) —reconfigurada para la pantalla televisiva en 1975— y *Quoi où*, texto para el escenario escrito en 1982, traducido al inglés como *What Where*, que fue llevado también a la pantalla televisiva alemana en 1985 como *Was Wo*.

¿Cómo dibujar entonces una línea que defina con claridad el *corpus electrónico*?



⁷ Un primer análisis de las obras teatrales escritas después de 1961 confirma la presencia de aquellas otras posibilidades en el manejo de la voz grabada, que Beckett conoció de primera mano en los estudios de grabación sonora.

La obra para el medio cinematográfico y electrónico (radio y televisión) se ha analizado como un *corpus* independiente, paralelo a la obra dramática, la narrativa y la poesía de Beckett. Sin embargo, al hacerlo a partir de una perspectiva desde la cual se valoren las trasminaciones entre géneros, lenguajes y plataformas, se puede observar la evidencia que confirma que el tema de Beckett es uno solo y que únicamente está buscando la manera de comunicarlo mejor. Así lo resume Rosemary Pountney:

Hemos observado la recurrencia de un patrón particular en las obras [...] en una fusión precisa de contenido con forma. El virtuosismo de su escritura dramática se ha detectado no en la variación del tema, sino en las distintas maneras en que el mismo tema es abordado; el refinamiento continuo tanto del lenguaje como de la imagen hasta que lo que queda es la esencia de una idea (1988: 193).

Las obras para las plataformas audiovisuales de Beckett fueron escritas o concebidas para una plataforma determinada —radio, teatro y narrativa—, pero al momento de modificarlas para trasladarlas a otro medio —televisivo, filmico o radiofónico—, Beckett hizo más una labor de reescritura, una labor de reconstrucción —más que de adaptación— con resultados sorprendentes. Cuando se observa esta estrategia, es cuando me refiero a ellas como “transgénicas”,⁸ distintas del original, pensadas específicamente para la plataforma receptora y, en ese sentido, son todas, fundamentales para entender este interés de Beckett por los diversos lenguajes mediados por las tecnologías del sonido y de la imagen en movimiento.



Las obras para el medio radiofónico, así como las dos obras que de origen fueron creadas para otra plataforma o lenguaje, y que Beckett reconstruyó en el ámbito del sonido, las detallo en los capítulos subsecuentes. Sin embargo, es importante indicar que el despla-

⁸ El término lo encontré en Graley Herren y en Nicholas Johnson. En el caso de Herren, utiliza el término para hablar de las adaptaciones de las obras que Beckett concibe para un medio y las lleva a otro, específicamente se refiere a *What Where* que, de ser una obra para el escenario, Beckett la lleva a la televisión (2007: 171). Por otra parte, Johnson hace referencia a la prosa de Beckett y otras adaptaciones “transgénicas”, y resalta que es “notable el amplio rango de géneros en los que Beckett escribió, en muchas ocasiones redefiniendo las reglas de cada una de las formas al tiempo que trabajaba” (2012: 152-153).

zamiento de Beckett de autor-autor, a autor-traductor y autor-director⁹ se da entre 1956 y 1966, entre la escritura de su primera obra para radio —*All That Fall*— y la transformación de *Play/Comédie* al medio cinematográfico en 1966.

En este periodo tienen lugar dos circunstancias en las que Beckett entra en contacto con tecnologías del sonido específicas: en 1958 la BBC le facilita escuchar algunas grabaciones y observa en operación una grabadora de carrete abierto, lo que le permite concebir las capacidades disociativas de las tecnologías del audio; y en 1966, Luc Perini, que trabajaba en los estudios de la ORTF en París, le facilita un *phonogène*, máquina inventada en los estudios de Pierre Schaeffer en París, y que le permitió a Beckett modificar la velocidad —acelerar o ralentizar— de los parlamentos grabados de *Comédie*, con lo que pudo trabajar con el lenguaje como un elemento desprovisto prácticamente de significado. A estos dos momentos les llamo *epifanías tecnológicas*.

Graley Herren introduce el término epifanía tecnológica cuando habla de la reconstrucción filmica de *Comédie* en 1966 (2007: 179). Sin embargo, el término proviene del espacio interdisciplinario del diseño y los desarrollos tecnológicos. Formalmente se define como “un tipo de estrategia innovadora particularmente efectiva”, que tiene lugar “cuando desarrollos tecnológicos surgen con significados [...] innovadores” (Verganti, 2009). Se entiende mucho mejor esta imagen si se piensa en aquellas máquinas con las que se convive día a día, que cumplen una función utilitaria, sin embargo la relación con estas mismas máquinas cambia cuando son presentadas como necesarias, útiles e indispensables, o cuando se reconoce que a través de ellas se pueden realizar acciones en las que no se había reparado antes.

Una grabadora de audio está construida para hacer específicamente eso: registrar audio en un formato estable (desde los cilindros de cera hasta las plataformas digitales, pasando por los discos de pasta dura y la cinta magnética de audio). En el caso Beckett, esta misma máquina le permite llevar más allá la exploración de los límites del habla, el acto performático, la presencia, la memoria y el falseamiento de la misma a partir de la reconstrucción y de las repeticiones sostenidas.



⁹ Véase “Samuel Beckett as Director: The Art of Mastering Failure”, de Anna McMullan (1994).

Las obras para televisión, con excepción de *Eh Joe*, fueron escritas y producidas después de la experiencia de llevar, en 1966, *Play/Comédie* al medio cinematográfico.

Este *corpus* televisivo se compone de *Eh Joe* (1965), *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad* (1980) y *Nacht und Träume* (1982).

En el nivel técnico es interesante saber que las obras para televisión en las que Beckett estuvo involucrado —asistiendo a directores y productores o como director—, tienen características de producción similares. Las producciones de la SDR fueron grabadas en video, mientras que las de la BBC fueron filmadas —es decir, utilizando tecnología cinematográfica—, con excepción de *Eh Joe*, que fue la única que la BBC grabó en video (Bignell, 2009: 17, 25). Las voces femeninas, cuando las hay, en general tienen una característica mecánica, ralentizadas en la emisión, sin tono, en donde la “interpretación” está prácticamente anulada.

Salvo *Quad I + II*, estas producciones son en blanco y negro, o para ser exactos, en una gama de grises. Los fundidos a negro, fundidos negro a imagen y fundidos encadenados, por su duración y por las características de la iluminación, hacen muy difícil la actividad de “ver” estas producciones. Pensar en los sets televisivos de 1965 a 1985, con estas breves piezas que emergen del negro total a un espacio gris, habla ya de una dificultad intrínseca en el acto de intentar ver —uno dudaría de la calidad en la transmisión de origen, de la calidad en la recepción o definitivamente en si el aparato televisivo está calibrado adecuadamente. Y después está el intentar escuchar.



El *corpus* filmico en sentido estricto estaría compuesto por una única obra: *Film*. Escrita en 1963, entre el 5 de abril y el 22 de mayo (Ackerley y Gontarski, 2004: 193-194), fue calificado por Beckett como un “fracaso interesante” (Beckett y Schneider, 1998: 166; Herren, 2007: 28), su rodaje tiene lugar en la ciudad de Nueva York el verano de 1964, con la dirección de Alan Schneider y la actuación de Buster Keaton. Graley Herren es enfático al hablar de *Film*: estamos, dice, ante “un ejemplo poco común de un paso en falso de Beckett”, ya que si bien su obra “es conscientemente un arte del fracaso, es extremadamente inusual encontrar este fracaso enraizado a partir de un razonamiento pobre, de una planeación inadecuada o de errores no-intencionales” (2007: 27-45).

Se trató de una filmación con muchos contratiempos y una edición de larga distancia, con Beckett de un lado del Atlántico y Alan Schneider, el director, del otro. Beckett no quedó contento con los resultados, y esto es importante de resaltar porque durante la filmación tuvo que comprometer gran parte de su proyecto creativo dada la inexperiencia del equipo de producción con el que trabajó.¹⁰

Pero también tenemos el caso de *Comédie*, que de su escritura para el escenario en 1962 como *Play*—y su traducción al francés como *Comédie*—, Beckett dirige su transformación al ámbito cinematográfico (Zilliacus, 1976: 151). El equipo con el que trabajó en enero de 1966 se conformó por Marin Karmitz (dirección), Jean Ravel (edición), Luc Perini (sonido) y Jean-Marie Serreau (producción),¹¹ y con la participación de Eléonore Hirt (M1), Delphine Seyrig (M2) y Michael Lonsdale (H) (Knowlson, 1997: 540; Herren, 2007: 197, nota 6).

Beckett trabajó de la mano con Perini para “realizar los efectos sonoros que siempre había imaginado para *Comédie*”, nos dice Herren, y especialmente el tema de la “entrega rápida era absolutamente esencial para que la obra tuviera el efecto deseado” (Herren, 2007: 179) y que era el punto de quiebre en el montaje de la obra en el escenario. Otro elemento que se trabajó fue el volumen, tanto en el aumento como en la disminución de la velocidad de los textos grabados por los actores, ya que éste también fue “manipulado en proporción con la velocidad, de tal forma que si las voces se hacían más lentas, también se hacían más silenciosas” (Herren, 2007: 179). El trabajo que Perini, Karmitz y Beckett hicieron en la banda sonora de este corto ha sido considerado excepcional, si se toma en cuenta el resultado de procesar el sonido a través de un *phonogène*, máquina desarrollada por Pierre Schaeffer en 1951¹² y que le permitiría a Beckett modificar la velocidad de las voces grabadas, sin cambiar su pitch.

Dado el interés que Beckett había manifestado desde la escritura de *Cascando* en 1961 en la necesidad de la velocidad sobre la inteligibilidad, podemos imaginar lo gratificante que pudo ser tener el *phonogène* para modificar a placer la velocidad en las emisiones de los actores. Zilliacus afirma: “Beckett estaba fascinado con la posibilidad de acelerar la pronunciación de las líneas sin alterar la cualidad de la voz o la articulación” (1976: 151).¹³ ■ ■ ■

¹⁰ *Film*, véase Herren (2007) y Bignell (2009).

¹¹ Jean-Marie Serreau fue el productor tanto de la puesta en escena de la obra, como de este proyecto cinematográfico (Knowlson, 1997: 515).

¹² Como parte de las actividades del Centro de Estudios Radiofónicos (Centre d'Études Radiophoniques, CER).

¹³ Para más información de *Comédie* para el medio cinematográfico véase Herren (2007) y Bignell (2009).

2



Textos para micrófono: Beckett y la escritura para la radio

En el caso particular de los textos para micrófono,* la exploración de Beckett no podía ser más puntual: desde finales de los años cuarenta la creación experimental radiofónica en el continente europeo recibió un gran respaldo por parte de las emisoras públicas, y a mediados de los años cincuenta se sentaban las bases para que se consolidara como una práctica artística dentro de las artes electrónicas de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, el inicio de la escritura radiofónica de Beckett, en 1956, coincide con el nacimiento del arte electrónico (Claus, 1999: 180), con la consolidación de la *música concreta* en Francia y de la *música electrónica* en Alemania, y con el establecimiento y desarrollo de los principales estudios de grabación europeos dedicados a la creación radiofónica experimental (Iges, 1997: 72, 73, 76-77).

Beckett empezó a escribir *ex profeso* para la radio a partir de un primer acercamiento con ejecutivos de la BBC, quienes decidieron llevar *Esperando a Godot* a la audiencia británica después de su estreno en París, en 1953. Beckett realizó la traducción de *Godot* al inglés; sin embargo, el productor encargado no la consideró lo suficientemente buena, aun a sabiendas de que era el mismo autor el que había realizado la traducción (Esslin, 1982: 125-128). Aquí la anécdota:

* *Microphone Texts*. Término que utiliza Clas Zilliacus cuando se refiere a las obras de radio de Beckett, para diferenciarlas de otros textos que se han trasladado a la radio como *Krapp's Last Tape* o fragmentos de *Molloy* (Zilliacus, 1976: 150).

Después del éxito de *Esperando a Godot* se hicieron indagaciones en relación con la obra en 1953, y de hecho se tomaron algunas decisiones para conseguir los derechos de traducción. En agosto 6 de 1953 le fue notificado a [personal de] la BBC que el autor insistía en hacer su propia traducción. Cuando la copia de la traducción llegó, el productor que había sido muy entusiasta sobre el montaje parisino (dejemos misericordiosamente que se quede en el anonimato) encontró la traducción no tan buena como el original. Sentía que quizá podría funcionar si el autor autorizaba que se le hicieran mejoras. No obstante, añadió en el memorándum final (fechado el 24 de mayo de 1954) que el editor parisino de Beckett le había asegurado que el autor era “un salvaje” y que no estaba dispuesto a escuchar razones. Después del éxito de la presentación [de *Godot*] en Londres, otro productor, Raymond Raikes, insistió tibiamente en que [la puesta en escena] debería ser preservada para la posteridad grabándola y transmitiéndola. Hacia el 6 de diciembre de 1955 los derechos de transmisión de la puesta en escena [de *Godot*] habían sido obtenidos, pero por alguna razón, ahora imposible de averiguar, nada se concretó (Esslin, 1982: 38).

Este frustrado *Godot* es el antecedente de la larga relación Beckett-BBC, que dio pie a la creación de un *corpus* de obras para la radio y la televisión, dado que lejos de realizar nuevas traducciones de su obra dramática —escrita en ese momento en francés—, Beckett empezó a concebir una escritura en específico para los medios electrónicos.

Es importante señalar que no era excepcional que la BBC se acercara a un autor con el fin de introducir su obra a la audiencia británica. De hecho era ya una tradición que la emisora actuara como patrona de las artes al comisionar traducciones de obras de autores extranjeros que eran “estrenadas” en el medio radiofónico aun antes de ser presentadas en el circuito teatral o ser producidas en televisión. Fue el caso de Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Ugo Betti y Eugène Ionesco (Esslin, 1982: 173-174).

Con la aparición de las tecnologías de inscripción sonora a finales del siglo XIX y la normalización de las transmisiones radiofónicas¹⁴ a principios del XX, diversos autores fueron

¹⁴ Antes de las transmisiones radiofónicas existió un sistema de distribución de contenidos sonoros a distancia a través de la red alámbrica de telefonía. En 1881 —diez años antes de la primera comunicación radiofónica— Clement Ader patentó el *théâtrophone* o *electrophone*, sistema que permitía enlazar teatros o salas de conciertos con los hogares que contaran con esta tecnología, y que se convirtió en una forma de entretenimiento que llegó a ser tan popular que incluso mantenía una red de suscriptores. En 1891 se introdujo en Estados Unidos y en 1895 en Reino Unido. A pesar del surgimiento de la radio, el *théâtrophone* continuó siendo el sistema de distribución de contenidos de entretenimiento favorito, por lo menos hasta 1932 (Crook, 1999: 15-16).

invitados a crear obra *ex profeso* utilizando estas herramientas. Antes de 1950 los ejemplos más representativos fueron la producción y transmisión de la Südwestrundfunk (SWR) en 1929 de *El vuelo de Lindbergh*, con música de Kurt Weill y Paul Hindemith, y guión de Bertolt Brecht (Iges, 1997: 40); *The Testament of François Villon*, ópera radiofónica de Ezra Pound realizada por la BBC en 1931 (Fisher, 2002: 3); así como las obras experimentales del compositor Pierre Schaeffer y *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) de Antonin Artaud (Weiss, 1999: 269-307), ambas realizadas en los estudios de la Radio Télévision Française¹⁵ (Kahn, 2001: 134-136; Kim-Cohen, 2009: XIX).

En 1947 se perfeccionó la cinta magnética de audio, y hacia principios de la década de 1950 se generalizó su uso en los estudios de grabación de las radiodifusoras europeas y estadounidenses (Chanan, 1995: 92-95), lo que produjo un cambio radical en los procedimientos de inscripción y manipulación sonora de la época, al proporcionar a creadores y productores una libertad total para transformar el objeto sonoro. En 1951 la Radio Télévision Française (RTF) construyó un estudio dedicado exclusivamente a la experimentación electrónica, con lo que inició una tendencia que seguirían otras emisoras públicas y que básicamente consistió en la creación de “estudios o laboratorios de música electroacústica que [se] emplearon tanto para la experimentación formal pura como para necesidades creativas de índole más utilitaria” (Iges, 1997: 76), como el Studio de Fonologia de la Radiotelevisione Italiana (RAI), el Centre de Recherches Sonores de la Radio Suisse Romande, los Estudios Experimentales de la Radio de Finlandia y de la Radio Polaca, los estudios de la Radio de Suecia, de la Radio Danesa, y el de la NHK de Tokio (Iges, 1997: 76-77). El caso de la BBC es distinto, ya que hasta 1958 entró en operación su Radiophonic Workshop, un poco a consecuencia de los requerimientos que en el nivel técnico reclamaban las obras de Beckett (Frost, 1999: 311), y otro poco como respuesta a las innovaciones técnicas y creativas que estaban teniendo lugar en la Europa continental, especialmente en Alemania y Francia (Holmes, 2002: 83).

De casos más sobresalientes de colaboración entre radiodifusoras y creadores abocados a la experimentación sonora destacan los binomios conformados por la RTF y el creador

¹⁵ La Radio Télévision Française (RTF) estuvo en funciones desde 1949 y hasta 1964, año en que cambió su nombre por el de Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) (Burtin, 2004: 2-3).

Pierre Schaeffer; la Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR)¹⁶ y el compositor Karlheinz Stockhausen, y la Radiotelevisione Italiana (RAI) y el compositor Luciano Berio (Iges, 1997: 77). En el caso de Beckett,¹⁷ se le vincula fundamentalmente con la BBC y con la Süddeutscher Rundfunk (SDR), aunque también trabajó de manera puntual con la RTF. Con la primera, la colaboración inició en 1956 con su obra radiofónica *All That Fall*; con la segunda, en 1966 con la producción de *Eh Joe* para la televisora alemana (Herren, 2007: 66-67, nota 1) —en la que realizó su primera incursión como director para el medio televisivo—, y con la RTF inició en 1963 con la grabación de *Cascando* (Knowlson, 1997: 497). Con las dos primeras la relación sería fructífera, sólida y de largo aliento —prácticamente hasta el fallecimiento de Beckett—; con la tercera, el proceso de grabación de *Cascando* en 1963 fue fundamental para el proceso creativo de Beckett y su trabajo con la voz mediada por las máquinas (Verhulst, 2015).



Beckett manifestó un genuino interés por la exploración y desarrollo de una obra concebida específicamente para los medios electrónicos y tuvo la oportunidad de trabajar en los estudios de radio y televisión europeos que estaban dispuestos a asumir riesgos formales y estéticos. Sin embargo, el estudio de esta obra, desde la perspectiva de la historia del arte, se ha visto restringido a la investigación de su creación televisiva y filmica.

A pesar de que con mucha frecuencia las obras dramáticas de Beckett han sido llevadas a la radio, las escritas en específico para este medio son las que, en general, han sido relativamente desestimadas. Everett C. Frost (1991: 286) afirma que estas obras escritas para la radio, deben ser consideradas “parte significativa, no incidental, del *canon beckettiano*, y por lo mismo, cualquier intento crítico por valorarlo estará incompleto si no las considera”; o como añade Mel Gussow (1996: 167): de todas las obras dramáticas de Beckett, “las que han sido más desatendidas han sido sus obras radiofónicas”, y nos recuerda que si bien

¹⁶ En 1955 se dividió en dos sistemas: la Westdeutscher Rundfunk (WDR) y la Norddeutscher Rundfunk (NDR), y Stockhausen continuaría su colaboración en la WDR.

¹⁷ La obra de Beckett fue llevada a los medios electrónicos por diversas instituciones. Para un listado suficientemente completo véase Hessing (1992).

sus textos teatrales son llevados a escena constantemente y sus obras para la televisión llegaron a ser transmitidas con cierta frecuencia, “sus obras para radio solamente existen como textos impresos y en la página pierden la mitad de su dimensión”.

Las obras para la televisión —*Eh Joe*, *Ghost Trio*, ...*but the clouds...*, *Quad* y *Nacht und Träume*—, realizadas entre 1965 y 1982, consideradas piezas extremadamente experimentales, han despertado especial interés entre creadores como Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Jasper Johns o Stan Douglas, por mencionar algunos; así como entre historiadores del arte y curadores. Para Daniel Birnbaum (2000) estas obras no son literatura en el sentido tradicional, pero tampoco son cine: “están más allá del género”.

En general las obras audiovisuales de Beckett han sido presentadas en espacios dedicados a la exhibición del arte contemporáneo, de ahí las exposiciones *Samuel Beckett: Teleplays* en la Vancouver Art Gallery en 1988; *Samuel Beckett/Bruce Nauman* en el Kunsthalle de Viena (2000); la exposición colectiva *Adorno* en el Frankfurter Kunstverein de la ciudad de Frankfurt (2003-2004), la inclusión de *Quad* en la *documenta X* en 1997; la proyección de *Comédie* en la exposición titulada *Voilà* en el Museo de Arte Moderno de París y en la Galería Anthony Reynolds en Londres, entre diciembre de 2000 y enero de 2001, y que posteriormente se presentó en “Plateau of Humankind” de la 49 Biental de Venecia en el otoño de 2001; *Samuel Beckett, obra para cine y televisión* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2006, y *Samuel Beckett* en el Centre Pompidou en 2007.

Sin embargo, su obra radiofónica no ha contado con idéntica suerte. Mientras su obra televisiva y filmica ha sido recuperada por las artes visuales, especialmente aquellas que involucran la electrónica, su obra radiofónica, lejos de haber sido recuperada por las artes que acuden al sonido mediado por la tecnología, ha sido únicamente objeto de estudio por parte de la teoría literaria o de los estudios de la comunicación.

Para tratar de comprender lo anterior es necesario volver a revisar las circunstancias en que aparece el arte electrónico. Jürgen Claus menciona dos de los acontecimientos que indican el surgimiento del arte electrónico entre 1950 y 1955: la presentación a través de varios altavoces de la obra *Orphée* (1953) de Pierre Schaeffer y la aparición de *Electronic Study I* (1953), primera composición con sonidos sintéticos de Karlheinz Stockhausen (Claus, 1999: 180). Cinco años después, en 1958 en el Philips Pavilion, tiene lugar la primera incorporación de elementos arquitectónicos y sonoros, producto de la colaboración entre arquitectos y músicos dentro de la Exposición de Bruselas (Claus, 1999: 180).

A estos experimentos con la electrónica posteriormente se integraría el elemento visual, primero con las investigaciones en torno a la imagen y el sonido electrónico, que Nam June Paik realizó en los estudios de la Nordwestdeutscher Rundfunk (actual WDR) entre 1958 y 1963, cuyos resultados presentó en su exposición *Music-Electronic Television* (1963), y más adelante con la colaboración entre Wolf Vostell y Stockhausen, que produciría en 1959, una serie de imágenes televisivas distorsionadas y con objetos electroacústicos que fueron tituladas *dé-collages* (Claus, 1999: 180).

Si bien el sonido ha sido incorporado en diversas prácticas artísticas a todo lo largo del siglo XX, la literatura crítica que aborda el tema del sonido en las artes fue escasa hasta antes de la década de 1990, y los correspondientes estudios críticos han aparecido sólo muy recientemente (Kahn, 1994: 1). Douglas Kahn afirma que la literatura sobre las “artes de sonido grabado y transmitido, y del sonido conceptual, literario y performativo, es exigua en todos los niveles, desde la investigación histórica básica, hasta los modelos teóricos” (Kahn, 1994: 1):

Al tratar de establecer una historia de las artes del siglo XX que tome como punto de partida el sonido, los historiadores se encuentran con problemas también en todos los niveles: la primera de estas dificultades radica en que a lo largo del siglo pasado no se consideraba que existiera una práctica artística que fuera identificada primariamente con lo auditivo, independiente y completamente externa a la práctica musical. El segundo problema reside en que dentro de la cultura occidental, se le ha conferido a la música el privilegio de ser el *arte del sonido* por antonomasia (Kahn, 1994: 1).

Esta ausencia de una *historia* del sonido en las artes ha tenido como consecuencia que la obra creativa que surgió con la aparición de las primeras tecnologías relacionadas con el sonido, fuera remitida al campo de las artes visuales o al de la música y que, en última instancia, fuera catalogada como *renovadora* de una o de la otra. En el caso de las artes visuales, me refiero a la obra *La Radia* de Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, a las teorías del sonido de Marcel Duchamp, a las esculturas cinéticas de Jean Tinguely, a las acciones sonoras de Joseph Beuys y, por supuesto, a los movimientos Fluxus y Zaj. En el caso de la práctica musical, Kahn indica que el “arte de los ruidos” de Luigi Russolo fue recuperado inmediatamente como el objetivo de la “gran renovación de la música” (1994: 3), y aun los elementos de emancipación establecidos por compositores como Erik Satie con su *música*

de mobiliario o John Cage con su *música del azar* y su propuesta de escuchar el silencio, “fueron reincorporados a la renovación de la práctica musical, [los] ataques más radicales contra la música del siglo XX, conducidos bajo el signo del ruido y el sonido, regresaron, al final, a la música” (Kahn, 1994: 3).

A partir de lo anterior se entiende, entonces, que las obras experimentales que acudieron al sonido mediado por la electrónica, fueron incorporadas a la práctica musical, mientras que las obras que utilizaron las tecnologías audiovisuales como el cine experimental, el video y la televisión, fueron consideradas parte del desarrollo del arte electrónico vinculado automáticamente a la tradición de las artes visuales. Por lo tanto, todas las expresiones que cumplieran con el requisito de utilizar el sonido y la tecnología electrónica, pero que escapaban a los parámetros de la práctica musical como las obras *Lindberghflug* de Bertolt Brecht; *The Testament of François Villon* de Ezra Pound; *Pour en finir avec le jugement de Dieu* de Antonin Artaud; las piezas para cinta y micrófono de William S. Burroughs —y aquí incluyo las obras para radio de Beckett—, tuvieron que esperar por la consolidación de las prácticas que acuden a los elementos sonoros, situación que tendría lugar hasta las últimas décadas del siglo XX, cuando se empezó a desarrollar un cuerpo teórico y se estableció un espacio de acción de manera paralela al de la creación musical experimental.



La situación expuesta ayuda a comprender por qué la obra para medios electrónicos de Beckett ha sido estudiada de manera tan disímil. Si bien es cierto que sus obras para el medio televisivo coincidieron con el surgimiento del videoarte experimental de los años 1960 y 1970 (Guasch, 2000: 441-453), no es menos cierto que sus obras radiofónicas coincidieron también con el surgimiento del arte electrónico y la experimentación sonora.

La falta de articulación de un aparato crítico que retomara aquellas prácticas sonoras experimentales que no cabían en la práctica musical, determinó que a partir de la década de 1970, el análisis y valoración de la obra radiofónica de Beckett fuera realizada desde el ámbito de la teoría literaria o desde la perspectiva anecdótica de los mismos profesionales de la radio —convertidos en críticos.

El productor radiofónico Stanley Richardson y la investigadora Jane Alison Hale afirman que las obras radiofónicas de Beckett, “cuando finalmente son discutidas, general-

mente son abordadas como obras marginales, ya que en estas investigaciones aparece un señalamiento superficial en relación con el medio de la radio o de la escritura dramática radiofónica como una forma específica de arte” (1999: 269), y añaden que tampoco se ha dado un esfuerzo por ubicar “la escritura dramática radiofónica de Beckett en un contexto histórico o estético” (Richardson y Hale, 1999: 269).

Es importante subrayar el hecho de que los primeros textos críticos que abordaron los elementos sonoros de la obra radiofónica de Beckett fueron realizados por los mismos involucrados en la realización de estas obras. John Drakakis, editor de *British Radio Drama*, indica que “ante la ausencia de literatura crítica que hiciera justicia a la producción artística radiofónica, los productores jugaban ese doble papel de críticos” (véase Worth, 1981: 18). De ahí los artículos “Samuel Beckett and the Art of Broadcasting” (1975) de Martin Esslin, en el que se pone en contexto la obra de Beckett y la influencia que la experiencia en la elaboración, producción y transmisión de estas piezas ejerció en su labor creativa en general, y “Beckett and the Radio Medium” (1981) de Katharine Worth. Entre los estudios publicados en la década de 1970 realizados por un investigador y no necesariamente por un productor de radio, sobresale *Beckett and Broadcasting* (1976) de Clas Zilliacus, quien presenta un acercamiento exhaustivo a su obra para los medios electrónicos, de 1956 a 1976.

Tres décadas después de que Beckett escribió *Cascando*, su última obra para el medio electrónico de la radiodifusión, todo este *corpus* volvió a ser examinado, ahora bajo perspectivas interdisciplinarias. Es el caso de *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais* (1993) de Leo Bersani y Ulysse Dutoit; *Samuel Beckett and Music* (1998) de Mary Bryden; *The Painted Word. Samuel Beckett Dialogue With Art* (2000) y *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media* (1999) de Lois Oppenheim; *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice: Criticism, Drama and Early Fiction* (1997) de James Acheson y *Beckett and Aesthetics* (2003) de Daniel Albright.

También empieza a abordarse la obra radiofónica de Beckett a partir de perspectivas en donde se da un papel prioritario al elemento sonoro y las obras son analizadas a partir de sus grabaciones y no sólo de sus guiones impresos. Este giro implica que el elemento sonoro deja de ser “satélite” del texto escrito. Tal es el caso de “Beckett and Radio: The Radioactive Voice” (1997) de Kim Conner; *Sight Unseen. Beckett, Pinter, Stoppard, and Other Contemporary Dramatists on Radio* (1996) de Elissa S. Guralnick, y “The Silence that is Not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett's Embers” (1999) de Marjorie Perloff.

Uno de los primeros análisis de la obra radiofónica de Beckett, desde la perspectiva de las prácticas estéticas contemporáneas, se registra en la tesis doctoral del investigador, comisario y creador sonoro José Iges (1997): “Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión”. Su importancia radica en que constituye una tentativa pionera en abordar a Beckett y al arte radiofónico desde una perspectiva académica, y en que proporciona los elementos teóricos y metodológicos indispensables para realizar un acercamiento crítico al tema. Aquí Iges introduce el concepto de arte radiofónico, tanto en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas que se valen del sonido, como en el marco del arte electrónico; define sus elementos constitutivos y propone una clasificación de los géneros artísticos radiofónicos. Asimismo, marca una doble distancia con la creación radiofónica que obedece a intereses exclusivamente informativos o de entretenimiento, y con la teoría que analiza los productos radiofónicos desde la gramática de la literatura. Finalmente, con el fin de dar sustento a su tesis, Iges analiza una serie de obras radiofónicas que, considera, forman parte del *canon* del arte radiofónico, y entre ellas incluye justamente *Cascando* (Iges, 1997: 196-201).



Martin Esslin, productor radiofónico de varios de los radio textos de Beckett, afirmaba que la creación *beckettiana* para medios electrónicos “constituye una parte altamente significativa de su obra, que ha sido mucho menos discutida en profundidad” (1982: 125), y que paradójicamente, aunque la experiencia de Beckett con los medios de comunicación “jugó un papel de gran importancia en su desarrollo creativo” (Esslin, 1982: 125), especialmente con las tecnologías de inscripción, edición y transmisión sonora, esta experiencia es escasamente conocida. Un desconocimiento asociado, entre otras cosas, a lo difícil que es tener acceso a las producciones de la BBC en general, y en especial a las de 1950, 1960 y 1970 (Worth, 1981: 191). Hacia 2005 únicamente se podía acceder con relativa facilidad a la producción estadounidense *The Beckett Festival of Radio Plays*, realizada por Everett C. Frost; un año después, en el aniversario del nacimiento de Beckett, la British Library puso en circulación las producciones radiofónicas de la BBC realizadas entre 1956 y 1976.



El corpus

La obra de Samuel Beckett para el medio electrónico de la radiodifusión es relativamente corta. Beckett escribió sus seis obras radiofónicas en un periodo que inicia en el año 1956 y finaliza en 1961. Sin embargo, la información que circula no coincide y en ocasiones es contradictoria, por lo que es importante contar con elementos para navegar entre los estudios de y la obra publicada de Beckett. Los índices de audiencia fueron muy reducidos cuando éstas se transmitieron, “aun en los términos de la audiencia ‘minoritaria’ del Tercer Programa” (Worth, 1981: 192). Sin embargo, “estas *extrañas y singulares* obras, con su atractivo reservado, tuvieron un impacto fuera de toda proporción a lo que se había esperado de ellas” (Worth, 1981: 192).

Para Everett C. Frost (1991: 361-362) no cabe ninguna duda sobre el hecho de que estas obras constituyen un punto de referencia, considerándolas “pioneras en el desarrollo del arte acústico”, mientras que para Martin Esslin son parte “de la creación más personal y reveladora de Beckett” (1982: 150).

Los investigadores que han abordado el estudio de este *corpus* lo han hecho utilizando diferentes criterios al momento de la catalogación. Algunos han consignado el fechado indicado por el mismo Beckett en sus manuscritos; otros toman como referencia la fecha en que los manuscritos fueron enviados a los editores y/o a los productores para su publicación y/o realización; y otros más han consignado el fechado que aparece en las publicaciones o la fecha de impresión de las mismas.

En el caso de *All That Fall* y *Embers*, éstas fueron publicadas y producidas con tres años de diferencia —1956 y 1959— y, sin embargo, fueron escritas en 1956 y 1957 respectivamente (Cohn, 2001: 232; Ackerley y Gontarski, 2004: 169). *Words and Music*, *Esquisse radiophonique* y *Cascando* fueron escritas en un periodo de tres meses en 1961, no obstante la publicación y producción de *Words and Music* data de 1962; *Cascando* fue publicada y transmitida en 1963; *Esquisse radiophonique* se publicó en 1973 y Beckett no autorizó su producción, por lo que hasta 1991 se realizó su primera producción radiofónica. Por último, está el caso de *Pochade radiophonique*, que en opinión de Knowlson (1997: 618) fue escrita al igual que *Esquisse* en 1961, pero de la que Rosemary Pountney (1988: 114) indica que es previa a ésta, y que muy probablemente fue escrita entre 1959 y 1960; publicada en 1975 y transmitida en 1976 (Cohn, 2001: 268, 270, 271, 275; Ackerley y Gontarski, 2004: 83, 489, 650).

Los investigadores difieren en el orden, el fechado y el número total de las obras que se consideran concebidas para este medio. La situación la resume de manera concisa Elissa S. Guralnick, quien afirma que determinar si *Words and Music* “es la tercera, cuarta, o quinta obra para radio de Beckett, depende si uno decide contar dos bocetos inconclusos [*Pochade* y *Esquisse radiophonique*] y, si uno decide hacerlo, cómo decide fecharlos” (1996: 201-202, nota 15). A pesar de que la mayor parte de los críticos de Beckett deciden ignorar estos bocetos radiofónicos por completo, Guralnick decide incluirlos, ya que, en su opinión, Beckett “no sólo los publicó (más de una década después de haberlos creado), sino que también autorizó que el segundo de ellos fuera producido” (Guralnick, 1996: 201-202, nota 15).

La confusión que rodea a *Pochade* y *Esquisse* y que, en consecuencia, repercute en el estudio de estas obras radiofónicas como un *corpus*, se debe a que en principio Beckett se refirió a ellas como bocetos y a que modificó sus títulos y su fechado.

Pochade y *Esquisse radiophonique* fueron escritas en francés en 1961 —Pountney indica 1959-1960, *Pochade* y 1961, *Essquisse*. Las publicó Les Éditions de Minuit, en 1973, *Esquisse*, y en 1975, *Pochade* (Ackerley y Gontarski, 2004: 489). Es decir, Beckett entregó *Esquisse* para su publicación antes que *Pochade* (con dos años de diferencia).

Beckett tradujo *Pochade radiophonique* como *Radio II* (Esslin, 1982: 142) “justo antes de su transmisión en la BBC 3 (el 13 de abril de 1976)” (Ackerley y Gontarski, 2004: 489); fue publicada en 1976 por Grove y en 1977 por Faber. Sin embargo, Beckett terminó por cambiar el título de *Radio II* (*Pochade*) a *Rough for Radio II* después de que Esslin le comentara que no era conveniente mantener el título original *Radio II*, “dado los cuatro canales nacionales de la BBC eran denominados Radio 1, 2, 3 y 4, por lo que sería muy confuso que Radio 3 (la estación a través de la cual se transmitía la mayor parte de la obra de Beckett) presentara una obra titulada *Radio II*” (Esslin, 1982: 143-144). En el caso de *Esquisse*, Beckett la tradujo como “Sketch for Radio Play” y la publicó en *Stereo Headphones 7* (primavera de 1976) y [después fue publicada] con su título actual [*Rough for Radio I*], en *Ends and Odds* (en Grove, en 1976, y en Faber en 1977)” (Ackerley y Gontarski, 2004: 489).

Un segundo elemento que contribuye a la confusión en torno a *Pochade* y *Esquisse* tiene que ver con los fechados de las mismas. Ninguno de los manuscritos de *Pochade radiophonique* (*Radio II* o *Rough for Radio II*) está fechado. En la primera edición en francés de Les Éditions Minuit, en noviembre de 1975, aparece con la leyenda *années 50?* (Cohn, 2001: 274), posteriormente este dato cambió por *années 60?* (Beckett, 2000a: 85; Ackerley y

Gontarski, 2004: 446; Esslin, 1982: 142). Mientras que el manuscrito de *Esquisse radiophonique* (*Radio I* o *Rough for Radio I*) introduce claramente la fecha del 29 de noviembre de 1961 (Cohn, 2001: 270; Ackerley y Gontarski, 2004: 182), sin embargo en la edición de *Minuit* de septiembre de 1973 aparece con la leyenda (*vers 1962-3?*) (Ackerley y Gontarski, 2004: 489), y en la edición de 1978 la misma editorial indica (*années 60?*) (Beckett, 2000a: 97).

A partir de una conversación con Beckett, Knowlson (1997: 618) indica que hacia 1975 éste se encontraba “a la espera de que su vieja voz creativa empezara a murmurarle otra vez”, y tradujo viejos “fragmentos y borradores de radio y teatro” para su editor inglés John Calder. “Estos ‘borradores’ consistieron en dos fragmentos de teatro abortados de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y dos breves piezas para radio del mismo periodo aproximadamente” (Knowlson, 1997: 618).

A todo lo anterior se une el hecho de que Beckett se mostró reticente a terminar *Esquisse* (*Radio I* o *Rough for Radio I*) cuando en 1976 Esslin (1982: 143-144) pretendía grabar esta pieza para la BBC; y a que posteriormente, hacia 1985, cuando Everett C. Frost (1991: 361) preparaba la producción de *The Beckett Festival of Radio Plays*, Beckett la consideró “inacabada y ahora inacabable” y le solicitó que no la incluyera en la edición de sus piezas radiofónicas para Estados Unidos. A pesar de este deseo manifiesto de que *Esquisse* (*Radio I* o *Rough for Radio I*) no fuera producida, en 1991 —dos años después de la muerte de Beckett— los encargados de su legado, *The Estate of Samuel Beckett*, autorizaron la producción de *Esquisse* (*Radio I* o *Rough for Radio I*) a la Nederlandse Omroep Stichting (NOS), quien comisionó al compositor Richard Rijnvos su producción. Rijnvos (1993: 108) indica que durante su investigación sobre las producciones anteriores de *Esquisse* se enteró que Clas Zilliacus recibió una carta de Beckett en la que éste le informaba no saber “de ninguna transmisión o planes para transmisión de *Esquisse*”. Sin embargo, en una carta enviada por Edward Beckett a Rijnvos, éste afirma que “encontró que la versión francesa (*Esquisse Radiophonique*, escrita en 1961) fue grabada por France Culture (ORTF) en 1962 y transmitida varias veces desde entonces, y que estaba casi seguro que por lo tanto la producción de Rijnvos sería la primera de la producción en inglés” (Rijnvos, 1993: 109). Sin embargo, ni en el exhaustivo catálogo de las obras electrónicas de Beckett realizado por Hessing (1992), ni en ninguna de las fuentes consultadas, se menciona esta producción francesa.

En resumen, aunque tenemos autores como Jonathan Kalb, Paul Lawley, Ruby Cohn, Elissa S. Guralnick y Katharine Worth, que coinciden en incluir las seis obras en este *corpus*

radiofónico; lo cierto es que la confusión que rodea a *Pochade* y *Esquisse* ha provocado múltiples inconsistencias al momento de estudiar la obra radiofónica de Beckett. Everett C. Frost (1991: 361), productor de la serie *The Beckett Festival of Radio Plays 1986-1989*, indica que a petición expresa de Beckett, sólo produjo cinco de las seis obras mencionadas —todas menos *Esquisse* o *Radio I*. Martin Esslin también excluye *Esquisse* o *Radio I*, pero incluye *Sans* o *Lessness* (Ackerley y Gontarski, 2004: 317). Mientras que David Pattie no incluye ninguno de estos bocetos.

Esto puede deberse tanto a las fechas que consigna Beckett, pero también al hecho de que *Esquisse* —por su temática y la estructura que empieza a explorar Beckett— ha llegado a considerarse un *proto-Cascando* (Frost, 1991: 361), un borrador que precede la que sería su última obra para el medio de la radiodifusión. Ya sea “por la correspondencia de la BBC como por las conversaciones sostenidas con Beckett se puede llegar a la conclusión de que *Esquisse* fue un intento anticipado de la obra que finalmente sería *Cascando*” (Frost, 1991: 361).

Quizás de ahí el tratamiento que esta obra tuvo en el contexto del *corpus*, y el que Beckett no volviera a ella para “terminarla” aunque sí hubiera autorizado su publicación. Y es que *Cascando* justamente constituye el punto de transición del lenguaje que Beckett construye con las tecnologías del sonido, y que empieza a trasminar las otras plataformas en las que trabajaba: escenario, narrativa, televisión.

Después de *Cascando*, Beckett no volvió a escribir otra obra para el medio radiofónico, aunque sí concentró su atención en las posibilidades de la voz mediada por la tecnología, e inició una exploración que lo llevaría a crear obras en diversas plataformas y con distintos lenguajes, y en donde el sonido mediado por las máquinas o mejor dicho, el sonido postmáquinas, es evidente en todas sus obras, sean para el escenario o para la pantalla televisiva.



La relación de Beckett con los medios electrónicos inició en 1956 cuando escribe su primera obra de radio —*All That Fall*— y finaliza veintinueve años después con *Was Wo*, su última producción para la televisión, realizada en 1985 con la SDR.¹⁸ Su obra para radio y

¹⁸ En este caso, la última obra transgénero que originalmente fue escrita para el escenario como *What Where* en 1983, que Beckett lleva al medio televisivo en 1985 como *Was Wo* y que se transmite en 1986 (Herren, 2007: 2).

televisión fue producida en los estudios de la BBC, de la RTF y de la SDR en Stuttgart. Sin embargo, es importante subrayar que su obra radiofónica surgió específicamente del binomio y colaboración que se estableció entre el autor y productores de la BBC ya que, con excepción de *Cascando*, que fue producida por la RTF en 1963, y *Esquisse radiophonique* que fue producida por la cadena de radio y televisión holandesa Nederlandse Omroep Stichting (NOS) en 1991, la mayor parte de sus obras radiofónicas fueron producidas, en principio, por la emisora británica.¹⁹

Las tecnologías

Beckett no fue indiferente a la creación experimental con nuevos medios. Aparte de ser un consumado radioescucha de la radio francesa y británica, desde 1952 se tiene registro del contacto que estableció con la RTF para la transmisión de *En attendant Godot* como parte de la programación de “Club d’Essay” (Knowlson, 1997: 394). Espacio dirigido por el dramaturgo de vanguardia Jean Tardieu, y donde años antes los primeros experimentos de música concreta del compositor francés Pierre Schaeffer fueron presentados (Weiss, 1999: 298).

Beckett también contempló la posibilidad de dedicarse a la creación cinematográfica: hacia 1936 pidió prestados varios libros de Vsevolod Pudovkin y del teórico Rudolf Arnheim, y llegó a considerar el ir al Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, cuando en 1937 escribió a Sergei Eisenstein una carta²⁰ en la cual le solicitaba lo aceptara como su asistente (Knowlson, 1997: 226 y 753, nota 161).

Destaca además la estrecha relación de Beckett con el círculo de actores y directores que rodeaban a Antonin Artaud, y específicamente con Roger Blin, quien dirigiría *Godot* en 1953, y con quien entablaría una gran amistad.²¹ Blin había sido parte del equipo de pro-

¹⁹ No sucede lo mismo con sus obras televisivas donde se da una relación diferente con la SDR, ahí Beckett no sólo es conminado a realizar una mayor producción para este medio, sino que se le ofrece la oportunidad de dirigir sus propias obras. Para ahondar en el tema Beckett y la TV, véase Herren (2007) y Bignell (2009).

²⁰ Knowlson menciona la entrada del 9 de marzo de 1937 en el cuaderno 5, de los “Diarios alemanes” o “German Diaries” de Beckett.

²¹ Para la amistad Beckett-Blin véase Deirdre Bair (1993: 405).

ducción de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, obra radiofónica comisionada y luego censurada por la radio francesa en 1948 —escándalo que sacudió la vida cultural francesa y que precedió la muerte de Artaud (Weiss, 1999: 269-307).

Un último elemento que enlaza a Beckett con la creación experimental para y en la radio, es la información que tuvo que conocer sobre los experimentos radiofónicos de Ezra Pound, producidos por la BBC durante la década de 1930, por los mismos productores que posteriormente trabajarían con él. Las radio óperas de Pound fueron producidas por Archie Harding, asistente a partir de 1948 del director del Departamento de Drama de la BBC, Val Gielgud, que fue quien solicitó a Beckett que considerara acercarse a la creación radiofónica (Fisher, 2002: 202-203). Pero también porque Beckett coincidió con Pound en varias ocasiones, cuando frecuentaba el círculo de James Joyce en la ciudad de París, durante la década de 1930 (Bair, 1993: 85, 95, 176-177, 182).



Las tecnologías de inscripción sonora viabilizaron la materialización del sonido y con ello, la posibilidad de que, como objeto, el sonido fuera manipulado, reproducido a voluntad y multiplicado; mientras que las tecnologías de transmisión sonora inalámbricas implicaron la desmaterialización de ese mismo objeto sonoro (Kahn, 1994: 20-21). Esta disociación temporal y espacial del sonido y su fuente generó una profunda reflexión en torno al sonido, lo que quedó en evidencia en las prácticas de diversos creadores, tanto de finales del siglo XIX como a lo largo del siglo XX, y Beckett no sería la excepción.

Beckett organizó sus exploraciones en los distintos medios electrónicos a partir de claros cuestionamientos a las antítesis que los regulan. En el caso del medio radiofónico: escuchar/no escuchar, hablar/no hablar; en el caso del fílmico y televisivo ver/no ser visto.

Al ser su primera aproximación a las tecnologías electrónicas vía la radio, Beckett aprovechó al máximo las posibilidades disociativas que las tecnologías de audio le ofrecieron. De hecho, para ciertos textos después de 1950, el cuerpo se convirtió en el objeto grabado en una cinta electromagnética: “cuando la voz —históricamente ligada a la presencia y, por lo tanto, a la inmanencia del cuerpo— fue desplazada hacia la cinta, el cuerpo, en metonimia, participó en las transformaciones que la voz sufrió en este medio” (Hayles, 1997: 78).

El interés de Beckett por las posibilidades técnicas y conceptuales que ofrecían las tecnologías del sonido no se circunscribió a las tecnologías de inscripción, si bien el magnetófono, la máquina que le permitió introducir la experimentación sonora en su obra, se convirtió en el aparato de su preferencia (Albright, 2003: 87).

En su artículo “Beckett and Radio: The Radioactive Voice”, Kim Conner (1997: 303) afirma que Beckett también echó mano de las posibilidades de las tecnologías de transmisión, ya que la creación radiofónica le ofreció una forma que “por un lado es íntima, directa e imaginativamente expansiva; y por el otro, es solitaria, incierta e inverificable”. Conner agrega que con la radio Beckett ganó un acceso total a las posibilidades y asociaciones polivalentes de la voz humana, y fue capaz de explorar la relación entre esa voz y la identidad, esa voz y la materialidad, y esa voz dentro del tiempo y el espacio (Conner, 1997: 303).



Beckett descubre las posibilidades de disociación de la voz humana a través de las tecnologías del sonido un año después de la transmisión de su primera obra radiofónica (*All That Fall*) en 1958, por mediación de la BBC que le mostró a detalle la operación de un magnetófono, ese adelanto tecnológico para la manipulación del sonido.

Ackerley y Gontarski afirman que el “misterio de la voz es la paradoja que conduce la ficción de Beckett” (2004: 607), un misterio que radica “en el lugar en que la voz es localizada, afuera o adentro (‘La voz’... Mi voz’) [...] pero el origen de esta voz se quedó sin resolver, como parte del enigma, la paradoja de ser y el misterio de la creatividad” (Ackerley y Gontarski, 2004: 607-608). Una voz que es “sonido enigmático y descorporeizado que se dilata en la oscuridad como una transmisión de radio, con todas sus paradojas y ambigüedades, con todas sus no-resoluciones, [y que constituye] la creación literaria más original, profunda y compleja de Beckett” (Ackerley y Gontarski, 2004: 614).

Si se considera esta necesidad de Beckett por resolver esta voz, a través de su poesía, sus primeras novelas, su traslado de esta problemática al escenario, y posteriormente su exploración con los medios electrónicos, se puede entender por qué una tecnología que le permitió escindir esa voz, aislarla y trabajar con ella como objeto, fue un descubrimiento radical que modificaría su producción a partir de 1958. Esa infatuación con las tecnologías del audio la ubican Ackerley y Gontarski justamente con la primer obra de radio de

Beckett (Ackerley y Gontarski, 2004: 614), aunque más precisamente este descubrimiento, esta *epifanía tecnológica*, se ubica el 28 de enero de 1958 (Beckett *et al.*, 2014: 98) cuando Beckett ve en operación una grabadora de cinta magnética, al tiempo que escucha fragmentos de *Molloy* y de *From an Abandoned Work* en la voz del actor Patrick Magee.

Si bien *All That Fall* había sido escrita y producida en 1956 y transmitida en 1957, y *Embers* había sido escrita en 1957 —aunque no sería entregada como guión a la BBC sino hasta 1959—, la documentación existente indica que hasta 1958 Beckett tuvo la oportunidad de estudiar los mecanismos de un magnetófono —colocar la cinta, grabar y/o reproducir el sonido, rebobinar la cinta, etc. Existe una anécdota relatada tanto por Martin Esslin como por el mismo James Knowlson, que nos confirma este primer contacto de Beckett con una grabadora de cinta magnética y la consecuencia de este descubrimiento. Las producciones de la BBC eran escuchadas por Beckett en su estudio en París y, en muchas ocasiones, las circunstancias atmosféricas hacían imposible una escucha limpia (Knowlson, 1997: 443). Eso sucedió con *All That Fall*, y lo mismo pasó con los fragmentos de *Molloy* y *From an Abandoned Work* que Beckett facilitó a la BBC para su grabación —dada su negativa de realizar otro texto para la radio. La BBC buscó solucionar este inconveniente invitándolo a sus estudios en París, donde reprodujeron para él las cintas que le habían sido enviadas desde Londres. Esto tuvo lugar en el mes de enero de 1958.

Las “Cintas Magee” o “Magee Tapes”, como han sido llamadas por los especialistas, al ser reproducidas en una grabadora de carrete abierto, aparato que veía por primera vez —o al que prestaba atención por vez primera:

[...] dejarían una profunda impresión en Beckett ya que al mirar los carretes que contenían sus propias palabras al tiempo que daban vueltas en la grabadora, y observar de una manera casual, por lo menos, cómo la grabadora de cinta operaba, le ayudó a imaginar una obra en la cual diferentes momentos de tiempo pudieran ser capturados, yuxtapuestos, y re-vividos posteriormente (Knowlson, 1997: 444).

Ésta es la génesis de *Krapp's Last Tape*, que Beckett inició el 20 de febrero de 1958. Y con *Krapp* se da esta segunda emancipación de la voz/palabra:²² primero de la página escrita con la

²² Ackerley y Gontarski se refieren literalmente a “su liberación en *plein air*, como la voz de Krapp (1958) y posteriormente [esta voz] se movió con libertad de la página al escenario [...]. Liberada de la página, la voz nunca volvió a permanecer muda” (2004: 614).

grabación/transmisión de esa voz, y después con la posibilidad de escindir esa misma voz en el escenario, no una, sino dos, tres, infinidad de veces.

Albright ha dicho que en *Krapp's Last Tape* la grabadora de cinta es tan importante como el mismo personaje (2003: 87): de hecho, el personaje justamente reside en la cinta magnética de audio. Lo paradójico de esta obra es que si bien fue inspirada directamente por el contacto de Beckett con la radio es, por su misma naturaleza, imposible de ser presentada en este medio. El efecto de la obra depende, sobre todo, del contrapunto de la imagen poderosamente visual de un hombre escuchando su propia voz grabada (Esslin, 1982: 134). Esta incorporación de las tecnologías del audio en *Krapp's Last Tape* es considerada una influencia directa del interés de Beckett con el medio radiofónico (Ackerley y Gontarski, 2004: 301; Gontarski, 1997: 94), y la obra debe su existencia al descubrimiento de los atractivos y posibilidades de la grabación y reproducción de cintas magnéticas de audio (Esslin, 1982: 134).

Muchas de las problemáticas que Beckett buscaba resolver en el nivel de construcción de lenguaje, empiezan a tener solución al introducir las máquinas de audio. Lo interesante, nos recuerda John Pilling, es que

[...] con la grabadora de cinta tienes control sobre la “reproductibilidad” por primera vez, [y a Beckett] le gustaba la “repetición”: y ahora podía obtenerla a través de vías mecánicas. [...] [Con] *Krapp's Last Tape* [Beckett] pudo tratar los fragmentos como un elemento móvil, pudo trabajar con estos fragmentos y construir más que crear. Hacer “bricolage”. [De hecho] por primera vez Beckett utiliza repeticiones completas, bloques completos de texto (Pilling y Sánchez, 2015).

Y es que hay algo excepcional en la manera en que Beckett se apropia y utiliza la tecnología del audio. No se trata únicamente de acudir, a la manera de un elemento de utilería, a una máquina muy poco vista —entonces— y poco utilizada en la forma en que Krapp la usa —esa especie de diario a varias voces/tiempos. Beckett acude a esta máquina de inscripción sonora como un elemento que le permite resolver cuestionamientos que se venía planteando desde el inicio de su escritura, como la escisión de la voz y el cuerpo, la necesidad de la repetición, la fragmentación y la interrupción; los monólogos de su narrativa, los diálogos de su teatro.



Beckett no sólo utilizó las tecnologías de inscripción y transmisión sonoras con el fin de producir y posteriormente transmitir sus obras —es decir como herramienta y como medio—, sino que las incorporó en su creación sonora a través de cuatro estrategias.

La primera consiste en utilizar estas tecnologías como dispositivos que forman parte de la obra, una integración que obedece a su calidad de objetos que cumplen una función dentro de la trama. Por ejemplo, en *All That Fall* una mujer reproduce en su gramófono la obra *La muerte y la doncella* de Franz Schubert (Beckett, 2006: 264, 290-291; Cohn, 2001: 235; Ackerley y Gontarski, 2004: 12); y en *Embers*, Henry, el personaje principal, afirma: “Normalmente me paseo con el gramófono” (Beckett, 2006: 344), es decir, utiliza un gramófono en la playa para tratar de acallar el sonido del mar.

La segunda estrategia obedece a que estas tecnologías se convierten literalmente en el espacio en que tiene lugar la acción. Daniel Albright, quien describe la radio como un “espacio virtual de sonido” (2003: 112-113), considera que en *Esquisse radiophonique* Beckett “concibió una versión magnificada de un receptor de radio” (Albright, 2003: 112-113). El comentario de Albright continúa al afirmar que “si la radio existiera no como aparato, sino como lugar, con sus botones para sintonizar y el control de volumen apuntado hacia dentro en lugar de hacia afuera; si se le diera una personalidad a la radio [como aparato y como medio] para responder a su transmisión y a su auditorio; ¿cómo sería? Pararse dentro del mundo de la radio es entrar a un lugar sin calefacción o luz, una tierra virtual de sonido” (Albright, 2003: 112-113).

La tercera estrategia tiene que ver con la reflexión en torno a las características y posibilidades de las tecnologías y del medio radiofónico a través de la obra radiofónica misma. Por ejemplo, Martin Esslin (1982: 146) afirma que los dos bocetos radiofónicos, *Esquisse* y *Pochade*, son “radiofónicas” en dos sentidos: “fueron escritas para la radio y hacen uso de la radio en sus metáforas e imágenes”. Y Stanley Richardson y Jane Alison Hale (1999: 284-285) indican que todas estas obras tienen referencias hacia el medio mismo, es decir, “no son sólo para radio, sino que son acerca de la radio”, y cuestionan la naturaleza misma de los sonidos grabados y de las transmisiones radiofónicas de las que forman parte.

Finalmente, la cuarta estrategia involucra el interés de Beckett por el tema del proceso de la conciencia humana y su “flujo verbal incesante” (Richardson y Hale, 1999: 285-286): un interés que encontró un paralelo en el continuo de la comunicación radiofónica. Esta situación se hace evidente en *Words and Music* y *Cascando*, donde los personajes del Regidor

y Croak, respectivamente, determinan la audición de los flujos del discurso ininterrumpido del lenguaje y de la música, y que pueden verse como una metáfora de la corriente incesante de información que se da especialmente en el medio radiofónico (Albright, 2003: 120).

Este acceso a las tecnologías de inscripción, manipulación y transmisión del sonido proporcionó a Beckett la oportunidad de reflexionar en torno a las posibilidades doblemente disociativas de estas herramientas, lo que lo llevó a examinar ciertas ideas, como el “potencial dramático de la voz incorpórea” (Conner, 1997: 311) así como los conceptos de “la voz y la presencia” y la “voz como presencia” (Begam, 2002: 23). Es justamente en este sentido en el que la tecnología jugó un papel fundamental en el desarrollo creativo de Beckett, ya que, como indica Kim Conner, es precisamente a través de la tecnología de grabación y de transmisión del sonido, que la materia de la voz puede ser separada de la materia del cuerpo, archivada, y reconvertida a voluntad en la materia del sonido (1997: 312). Mientras que en opinión de Katherine Hayles (1997: 82), Beckett estableció un binomio entre la “voz como un objeto tecnológico y el cuerpo como presencia: el énfasis en lo auditivo establece una ontología implícita en la que el sonido tiene una presencia física en el mundo. *Sonar es ser*, sugiere esta dinámica, los sonidos *son*”. A través de las tecnologías del audio, presencia y voz son separadas y reunidas de maneras distintas y nuevas. Presencia puede significar materialidad o sonido, y la voz puede ser objetualizada ya sea en una máquina o en un cuerpo. “Con el tiempo, la voz en el cuerpo es desplazada por la voz en la máquina” (Hayles, 1997: 82-83). Finalmente, para Anna McMullan (2001: 166), en la obra de Beckett se da una tensión entre la sujeción del cuerpo a la tecnología. Este reconocimiento de las maneras en que la producción de y la identificación con los cuerpos virtuales puede ser una estrategia de sobrevivencia y de creatividad. En este último caso la tecnología estaría actuando no como un instrumento de interrogación o de vigilancia, sino como una especie de imaginación protésica.



Beckett empezó a proyectar la creación de una obra específicamente para el medio electrónico de la radiodifusión a partir de un frustrado *Godot* y ante la insistencia de la BBC. En un comunicado a Cecilia Reeves de la oficina de la emisora británica en París, le escribe:

Me gustaría hacer una obra de radio para el Tercer programa, pero me siento muy vacilante sobre mi habilidad para trabajar en este medio. Sin embargo, a partir de nuestra conversación tengo, para mi sorpresa, una idea que puede o no llevar a algo (Beckett *et al.*, 2011: 632, nota 5).

Y a su amiga Nancy Cunard, le comparte:

[...] me han dicho que Gielgud quiere una obra para el Tercer programa. Nunca pensé en la técnica del radiodrama, pero en la oscuridad de la otra noche atrapé una idea turbadora y fascinante, llena de carretas, pies arrastrando, y resoplidos y jadeos, que puede o no conducir a algo (Beckett *et al.*, 2011: 631).

Éste es el punto de arranque de *All That Fall*, primera obra para el medio radiofónico, y primera, también, con la que Beckett formalmente regresa a la escritura en lengua inglesa.²³



La producción de *All That Fall* realizada por la BBC gustó tanto a Beckett que lo animó a continuar la escritura para el medio radiofónico (Cohn, 2001: 244). Con esta obra inició la larga y extensa colaboración con los productores de la BBC, especialmente con Donald McWhinnie, realizador de *All That Fall* en 1957, *Embers* en 1959 y *Cascando* en 1964;²⁴ con Michael Bakewell, productor de *Words and Music* en 1962, y con Martin Esslin, productor de *Lessness* en 1971 y *Pochade radiophonique* en 1976 (Ackerley y Gontarski, 2004: 11, 83, 169, 650).

El vínculo que se creó entre Samuel Beckett y la BBC fue sólido y excepcional, primero porque Beckett no se circunscribió a la creación de obras dramáticas radiofónicas convencionales: prácticamente después de *All That Fall* el autor se alejó de los esquemas tradicionales de escritura y producción radiofónica y elaboró una compleja obra experimental. En segundo lugar porque este vínculo tuvo una duración de treinta años, los mismos que Beckett dedicó a la experimentación en los medios electrónicos (Pattie, 2000: 93). Y en tercer lugar, porque este binomio Beckett-BBC produjo beneficios tanto para la radiodifusora como para el mismo Beckett.

²³ Beckett consideró que esta obra para radio “era su primer regreso al inglés después de una década de escritura en francés” (Cohn, 2001: 232, 401, nota 9).

²⁴ Véase *The Art of Radio* de Donald McWhinnie (1959).

Everett C. Frost (1999: 311) apunta que Beckett y la BBC coincidieron en un momento mutuamente fructífero, ya que a Beckett “le permitió realizar una serie de innovaciones en su propia obra al iniciar la escritura y experimentación para y con medios electrónicos”; y la reflexión que hace Beckett en torno a las posibilidades de las tecnologías del audio —como elementos disociativos del objeto sonoro y su fuente—, “alteró la trayectoria del desarrollo de su obra en un momento crucial, ya que abrió un espacio concreto para la experimentación en cuestiones formales y conceptuales” (Frost, 1999: 314). Por otra parte, la obra radiofónica de Beckett operó una aportación significativa a la BBC, “una contribución que impulsó el desarrollo de un centro para resolver cómo hacer un mejor uso de las tecnologías al servicio de la transmisión” (Frost, 1999: 311), y de donde surge el Radiophonic Workshop.

Un dato: la emisora británica no se había planteado con anterioridad la posibilidad de experimentar con el objeto sonoro a través del uso de la cinta magnética. Si bien en 1928 la BBC había estructurado un equipo élite para la investigación radiofónica, lo cierto es que hacia 1956, cuando la BBC empezaba a servirse de la cinta magnética, ésta se restringía al almacenamiento de programas radiofónicos de larga duración y no con fines creativos o experimentales. Inicialmente “la BBC era menos alerta al potencial de la grabadora de cinta, prefiriendo pensar en la misma más como un medio para almacenar el acto performativo que como un medio para crearlo” (Frost, 1999: 313).

Donald McWhinnie, productor para la televisión y la radio en la BBC —y que trabajó mano a mano con Beckett—, comparte con James Knowlson esa relación de la BBC con la tecnología de grabación en cinta magnética, la anécdota surge a partir del montaje de *Krapp’s Last Tape* —obra cuya estructura justamente descansa en las posibilidades de este desarrollo tecnológico.

Recuerdo que cuando [Beckett] me preguntó cómo funcionaba una grabadora de carrete, realmente yo no sabía. Nosotros en la BBC todavía estábamos operando principalmente con discos y la cinta era una cosa comparativamente nueva. [...] En este país la cinta magnética sólo empezó a utilizarse a mediados de los cincuenta. Cuando Sam escribió *Krapp’s Last Tape* [en 1958], yo no creo que él supiera ni por un minuto cómo trabajaban las mecánicas de esa cosa. De hecho, cuando la montamos [en octubre de 1958], aún entonces decíamos: “¿cómo vamos a operar esta máquina?”, ya que la cinta [magnética] era relativamente nueva (Knowlson y Pilling, 1980: 46-47).

El diseñador de audio Desmond Briscoe de la BBC señaló que en la época en que se hizo la producción de *All That Fall*, por lo menos en lo que toca a la BBC, la cinta magnética de audio “era todavía un medio en el que algunas veces se grababa un programa completo, pero no se hacía algo más” (Frost, 1999: 312-313). Es decir, no era considerada confiable como soporte. Y por lo tanto este sentido de aventura con el sonido que representaba la obra de Beckett, “les llevó a pensar diferente acerca de lo que había en un guión, lo que condujo directamente a las primeras utilidades electrónicas del eco y la vibración en una obra” (Frost, 1999: 312-313). Y Katherine Hayles (1997: 80) nos recuerda que todavía hacia 1958 la cinta magnética era una novedad en Inglaterra.

La nomenclatura

Klaus Schöning afirma que entre 1920 y finales de 1940 se establecieron las condiciones estéticas y tecnológicas para el desarrollo de una forma de arte acústico en la radio. Esta nueva manera de producir contenidos radiofónicos “se vio profundamente influenciada por la obra de futuristas y dadaístas, y de los primeros cineastas que inspiraron una gran variedad de encuentros *polimedia* y reformas estéticas fundamentales” (Schöning, 1991: 317). El radiodrama se consolidó como el nuevo medio para la expresión dramática a través de obras escritas originalmente para el oído (Crook, 1999: 23), y conforme nuevas maneras de experimentación radiofónica tomaron lugar, el uso del término “arte dramático radiofónico” o “radiodrama” fue expandiéndose hasta llegar a un punto en que aquello a lo que hacía referencia no podía ser identificado con el término original, por lo que se generaron nuevos vocablos que permitieran representar las nuevas obras de arte radiofónico experimental.

Rudolf Arnheim escribió en su obra seminal *Radio* —considerada el primer análisis de la radio como una forma artística (Crook, 1999: 11)— que si al artista se le había dado la apasionante posibilidad de hacer una *nueva unidad* a partir de la forma pura, con la ayuda combinada de tres fuentes —1) sonido y voz, 2) música, 3) palabras—, también era de la mayor importancia que el teórico siguiera de cerca esos experimentos (Arnheim, 1986 [1936]: 15). Y apuntaba la necesidad de conformar un léxico que diera cabida a estas nuevas formas de experimentación con las tecnologías de inscripción y transmisión sonoras,

y añadía: “cuando hablo de las formas de expresión en arte sonoro²⁵ no solamente tengo que inventar los términos y las reglas para un fenómeno artístico nuevo, sino que al mismo tiempo tengo que dar una idea del fenómeno en sí mismo” (Arnheim, 1986 [1936]: 17). Arnheim fue el primer teórico que hizo referencia en específico a un arte radiofónico, cuando recordaba a su lector que “la fuerza elemental de la radio radica en el sonido, que afecta a cada persona más directamente que el sentido de la palabra, y todo el arte radiofónico debe tomar este hecho como un punto de partida” (Arnheim, 1986 [1936]: 28). Ya desde mediados de la década de 1930 Arnheim proponía dos reflexiones que definieron el perfil de las prácticas artísticas que acuden al sonido mediado por la tecnología electrónica. La primera predice esta nueva rama del arte y la necesidad de una nueva sensibilidad que le dé sentido: “la nueva y cercana alianza de sonidos naturales y artificiales no sólo creará una nueva rama del arte, sino que también traerá un refinamiento en nuestra sensibilidad” (Arnheim, 1986 [1936]: 34-35).

La segunda de estas reflexiones está relacionada con la radiodifusión y dice textualmente:

[...] la radiodifusión reclama toda la atención del teórico del arte porque por primera vez en la historia de la humanidad, se producen experimentos prácticos con una forma de expresión completamente inexplorada, literalmente escucha ciega (Arnheim, 1986 [1936]: 226).

En alemán fue acuñado el término *neue hörspiel* que, a pesar de utilizar en su nuevo concepto la palabra *hörspiel* —que significa una “obra dramática para el oído” (Schöning, 1991: 310)—, por definición señalaba aquellas prácticas que acuden al sonido mediado por la tecnología electrónica sin relacionarse exclusivamente con los géneros dramáticos radiofónicos.²⁶ En lengua inglesa, productores y creadores acuñaron el término *Feature* para indicar esa forma experimental que se posiciona entre los géneros dramáticos e informativos.

Finalmente, con el término *acoustic art* se hacía referencia a ciertas prácticas experimentales radiofónicas en las que podía aparecer tanto un lenguaje no-textual, articulaciones no-verbales, citas, sonido original, ruidos del medio ambiente, sonidos encontrados, tonos musicales, y/o tecnología electrónica, aunado con el arte del montaje y del *collage*, y

²⁵ En el original: *aural art*.

²⁶ Véase también Mark E. Cory (1994).

asociado a la transformación de la radio en un espacio auditivo intercontinental (Schöning, 1991: 312).



En el panorama actual es complejo encontrar consensos alrededor del término arte sonoro. Lo que algunos creadores y teóricos entienden por arte sonoro, otros lo llaman arte acústico (*acoustic art*), audio arte (*audio art*), y otros más prácticos electroacústicas. Hay los que ni siquiera aprueban la acuñación de un término como el de arte sonoro, ya que en su opinión para ello ya existe el término *música*. Algunas de las opiniones apuntan a que la música formaría parte de este panorama ampliado del arte sonoro, como es el caso de José Iges (1997: 16), que entiende por arte sonoro aquel “que emplea únicamente el sonido como materia sensible”. En el mismo tono, para el compositor mexicano Manuel Rocha Iturbide (2004), “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión, puede decirse que está relacionada con el arte sonoro”.

Otros creadores, por el contrario, consideran el término *nueva música* suficientemente amplio como para incluir dentro del mismo cualquier tipo de práctica sonora. Es el caso del compositor estadounidense Max Neuhaus (2000) para quien el arte sonoro consiste “en una categoría que puede incluir todo lo que tenga o produzca sonido, y aún, en algunas ocasiones, cosas que no lo tienen o producen”. En opinión de Neuhaus, Edgard Varèse respondió al conservadurismo musical a principios del siglo pasado proponiendo ampliar la definición de música para incluir todo el sonido organizado, y John Cage fue más allá al incluir el silencio. Neuhaus fue categórico: “no podemos meter nuestras cabezas en la arena y llamar a lo que esencialmente es nueva música algo diferente —‘Arte sonoro’” (Neuhaus, 2000). En esta exposición sobre la pertinencia de un término como el de arte sonoro, afirma:

[...] lo que se necesita es cuestionar si “arte sonoro” es o no una nueva forma de arte. Si hay una razón válida para clasificar y nombrar cosas en nuestra cultura, ciertamente es por el refinamiento de las distinciones. La experiencia estética descansa en el área de las distinciones finas, no en la destrucción de distinciones por la promoción de actividades con el menor denominador común, en este caso, el sonido. Mucho de lo que ha sido llamado “arte sonoro” no tiene que ver ni con el sonido ni con el arte (Neuhaus, 2000).

Para Neuhaus, el término arte sonoro está agotado, acabado, y añade que con los ilimitados medios para dar forma al sonido, hay

[...] un infinito número de posibilidades para cultivar el vasto potencial de este medio en maneras que van más allá de los límites de la música y, en efecto, para desarrollar nuevas formas de arte. Sin embargo sólo cuando esto se convierta en una realidad, tendremos que inventar nuevas palabras (Neuhaus, 2000).

El mismo Neuhaus (1994: 129) afirma que “las culturas han desarrollado ese lenguaje sonoro codificado llamado música. Y también hemos desarrollado el lenguaje hablado, un medio para articular ideas, que utiliza el oído pero tiene otras dimensiones. Una vez que nos movemos fuera de estas dos áreas sónicas, existe una posibilidad de expansión en un territorio libre”. Y cuando se refiere a su trabajo, en contraposición con la música, dice: “en la música el sonido es el trabajo y en lo que yo hago el sonido es el medio para hacer la obra, el medio para transformar el espacio en lugar” (Neuhaus, 1994: 130).

Para Golo Föllmer (2004), especialista en músicas digitales, el término arte sonoro se ha establecido para la más generalizada expresión de este fenómeno —aquella que no especifica un medio determinado—, mientras que el “audio arte” se presenta como el arte sonoro para cuya producción es esencial o necesaria la presencia de medios tecnológicos. Así, según esta definición, cuando se hace referencia al arte radiofónico que es un arte que requiere de la electrónica, se estaría hablando de audio arte y no de arte sonoro.

Una posición diferente es la del creador británico William Furlong, quien afirma que

[...] el sonido nunca se ha convertido en un área distinta o individual de la práctica artística, como otras manifestaciones y actividades sí lo hicieron en los años 1960 y 1970. A pesar de que ha sido utilizado de manera consistente por artistas a través de este siglo, nunca ha habido un grupo identificable exclusivamente por su trabajo con sonido, por lo tanto uno no se ha visto confrontado con un área de las prácticas artísticas etiquetadas como “arte sonoro” en la misma manera en que uno puede encontrarse ante categorías como pop art, minimal art, land art, body art, video art” (1994: 128).

Otra propuesta es la del creador sonoro, comisario y teórico Brandon LaBelle (2007b), para quien el arte sonoro es un arte acerca del sonido, es un arte que “utiliza tanto el sonido

como su medio y que hace referencia al sonido como su sujeto de incumbencia. En este sentido, el sonido es ambos, el sujeto y el objeto”. LaBelle propone un concepto de arte sonoro que marca sus diferencias de la música ya que

[...] al operar y coincidir con la música, el arte sonoro se distingue por el simple hecho de que ésta no trata necesariamente acerca del sonido. Puede usar o echar mano de la acústica, hacer una expansión de lo auditivo, y producir una experiencia sonora, pero no necesariamente establece una relación reflexiva entre sí mismo y el sujeto del sonido como una investigación (2007b).

Es decir, el arte sonoro puede ser *metafónico* en el sentido de que va más allá, que reflexiona sobre sí mismo. El arte sonoro sería entonces la práctica en la que, aparte de utilizar el sonido, se “describe, analiza, ejecuta, e interroga la condición del sonido y los procesos por los cuales opera” (LaBelle, 2007a: IX). La música, según esta definición, a pesar de utilizar el sonido, carecería de esta característica reflexiva.

En esa misma línea se posiciona Seth Kim-Cohen, para quien es evidente la “reticencia entre aquellos que utilizan el término ‘arte sonoro’ por cuestionarse la morfología, los materiales, el medio [mismo]”. Un arte sonoro²⁷ conceptual deberá necesariamente comprometerse tanto con una práctica *no-coclear* —más conceptual— y no necesariamente vinculada con el fenómeno sonoro en términos físicos, como con una práctica *coclear* y el trazo que une la una *a* y *en* la otra (Kim-Cohen, 2009: XX).

Para el propósito de este texto, propongo la definición propuesta por LaBelle como punto de partida para esta reflexión.

La metodología

En este apartado presento con detalle el modelo que José Iges desarrolla en su tesis doctoral (1997: 196-201).

De entre las múltiples definiciones de arte electrónico acudo a la de Iges, ya que indica que con este término se designa a “todas las obras de arte posibilitadas por el empleo de

²⁷ Kim-Cohen utiliza el término *sonic art* (2009: XXI).

la tecnología electrónica en cualquiera de sus fases de creación, producción y exhibición” (Iges, 1997: 16-17). Por tanto, serían obras de arte electrónico todas aquellas “manifestaciones visuales y sonoras surgidas en las redes electrónicas de comunicación —TV, radio, teléfono—”, pero también “las esculturas interactivas, las instalaciones que emplean la tecnología electrónica, el arte cibernético, la infografía, la electrografía, el arte multimedia o las videoesculturas” (Iges, 1997: 16-17).

Vinculado con el arte electrónico se define el concepto de arte radiofónico, un concepto que surge en la segunda mitad del siglo XX de la mano de las nociones de arte sonoro o acústico y arte electrónico. Esto se entiende debido a que no fue sino a partir de la segunda posguerra que el concepto de arte acústico —como práctica independiente en las artes del siglo XX— empezó a ganar terreno entre creadores y teóricos. Anteriormente la práctica artística radiofónica era ubicada bajo la expresión genérica “radiodrama”, ya que las aportaciones de las vanguardias históricas se mantuvieron en un plano paralelo al de la producción radiofónica al ser asimiladas a la práctica musical de las primeras décadas del siglo XX. De hecho el término arte radiofónico es producto de la reflexión y la práctica de diversos creadores que, de cara a la producción de obras concebidas *ex profeso*, buscaron diversas maneras de referirse a esta actividad.

Iges define el arte radiofónico como ese “arte sonoro cuya especificidad es el espacio electrónico delimitado por la tecnología de radiodifusión” (Iges, 1997: 6), y nos explica que en el arte radiofónico se dan dos marcos de referencia que son *exteriores* a dicho medio: “el del *arte sonoro* o acústico, atendiendo a la naturaleza intrínseca de sus productos, que toman su fundamento en las corrientes artísticas del siglo XX y, en otro plano, el del arte electrónico y, más específicamente, del *arte en las redes electrónicas de comunicación*” (Iges, 1997: 8).

Con el objetivo de determinar si una obra radiofónica puede ser catalogada como arte radiofónico, propone dos ejercicios. El primero consiste en constatar que ese producto radiofónico “debe indiscutiblemente (*sic*) su existencia a la de la propia radio” (Iges, 1997: 13), es decir, comprobar que ese “producto artístico, aun pudiendo ser exhibido en otros medios —sala de conciertos o de exposiciones— y soportes —disco, cinta, etc.— deba esencialmente su razón de ser y su sentido último a la radio, pues la utiliza en su morfología tríplemente (*sic*), es decir, como ‘canal’ tecnológico, como ‘medio’ de comunicación y, consecuentemente con eso último, haciendo uso del lenguaje radiofónico” (Iges, 1997: 13). El

segundo radica en comprobar si la obra analizada “pertenece simultáneamente al conjunto de las obras de arte sonoro y al de las obras del llamado arte electrónico” (Iges, 1997: 13-14). Esta doble naturaleza del arte radiofónico se explica entonces por la utilización del sonido como materia sensible y porque es posibilitado por el empleo de la tecnología electrónica.

En su tesis Iges analiza una serie de obras radiofónicas que considera forman parte del *canon* del arte radiofónico, e incluye *Cascando* de Beckett.



Para esta investigación acudí a tres elementos fundamentales que aparecen originalmente en la tesis doctoral de Iges: la definición de arte radiofónico, la clasificación de los sonidos, y la precisión de las funciones de estos sonidos. Lo anterior da lugar a la conformación de las tres familias de géneros radiofónicos, así como las prácticas artísticas radiofónicas que se pueden asociar con cada una de estas familias.

También me ayudé de la terminología recuperada por Iges sobre el lenguaje radiofónico, dado que los textos relacionados con este lenguaje adolecen, en su opinión, “de un enfoque doblemente parcial” (Iges, 1997: 123): en principio suelen “fundamentar sus conclusiones sobre el lenguaje radiofónico desde el análisis de las unidades programáticas informativas” (Iges, 1997: 123), por lo que, bajo esta perspectiva, el término arte radiofónico es utilizado para hacer referencia a los programas “de autor”, entre los que menciona los programas dramáticos, la radio de entretenimiento y lo que llama los “programas especiales” o “de creación” (Iges, 1997: 123); por otra parte, insiste en que estos estudios definen el lenguaje radiofónico desde la perspectiva de la narrativa, lo que provoca que se dejen intactas e inexplicadas “esas áreas de la práctica radiofónica que escapan al modelo narrativo textual, y que han aparecido en la práctica experimental radiofónica a partir de la segunda década del siglo XX” (Iges, 1997: 123).

Iges también indicó que la “división ya ‘clásica’ de los sonidos empleados en la configuración del mensaje artístico radiofónico se ajusta bien tan sólo al género [del] radiodrama, por lo que la profundización en otras vías de clasificación se hace ineludible si queremos afrontar el arte radiofónico en toda su multiplicidad” (Iges, 1997: 123). Es por lo anterior que consideró necesario, al hacer referencia lenguaje radiofónico, la conformación de “un modelo descriptivo, a la par que predictivo y normativo hasta donde ello sea

posible, que afronte una definición de ese lenguaje abordándolo desde el de las artes sonoras en su conjunto” (Iges, 1997: 154). Es en ese interés que Iges busca, a través de su investigación, establecer un “modelo explicativo y operativo del lenguaje radiofónico más amplio, que por una parte [sea] capaz de acoger a toda la realidad expresiva del arte radiofónico y, por otra, [permita] extraer una cierta visión de conjunto de aplicación extensiva a cualesquiera unidades programáticas” (Iges, 1997: 123).

Una vez dicho lo anterior, es importante señalar que Iges desarrolla su modelo en dos niveles taxonómicos, el primero de ellos compromete a los “sonidos, como unidades mínimas del mensaje radiofónico”, mientras que el segundo de estos niveles de clasificación implica una nueva “sistematización de los *géneros artísticos radiofónicos*” (1997: 126). Para comprender la necesidad de una nueva clasificación de los sonidos, comparte la siguiente reflexión:

[...] cuando asumíamos en la definición de mensaje sonoro radiofónico, la división entre palabra, música, efecto sonoro y silencio como elementos integradores de dicho mensaje, eramos (*sic*) conscientes de que esa clasificación se podía aplicar con mínimas garantías de operatividad funcional en el amplio y diverso panorama que brinda el arte radiofónico (Iges, 1997: 154).

Con estas líneas, Iges marca su distancia de esa concepción tradicional de la creación radiofónica. En su exposición reflexiona: al analizar una obra de arte radiofónico se puede observar

[...] que el uso de la voz bascula entre la palabra y la música, así como ésta puede comportar funcionalidad de efecto sonoro y éste a su vez poseer en un momento dado valencia musical. Y, cerrando el círculo, la palabra podría tener la propiedad de definir un contexto dramático como si de un efecto sonoro se tratase, o bien una sucesión o superposición de efectos sonoros y fragmentos musicales [pudieran] llegar a poseer más elocuencia narrativa y sentido de oportunidad radiofónica —es decir, proceder conforme a la retórica del lenguaje en el medio— que la palabra de un narrador explicando la acción del momento (Iges, 1997: 154).

En las obras a las que Iges hace referencia, la dicotomía palabra-música/efecto sonoro, aparece como obsoleta. Estas obras exigen, por el contrario, un nuevo sistema en el que sus

elementos constitutivos puedan ser valorados en toda su extensión. Es, pues, a partir de la observación y estudio de distintas obras radiofónicas que este autor elabora su propuesta de definición y clasificación de los sonidos.

El modelo para el estudio y clasificación de los productos de arte radiofónico que propone Iges, es un modelo abierto, perfectible y expansivo, y al acudir al mismo, me permite marcar la tónica de este documento de origen: la flexibilidad.



José Iges define el lenguaje radiofónico como “el conjunto de forma sonoras y no sonoras que permiten la existencia de las unidades programáticas radiofónicas, reconocibles como tales tanto para el emisor como para el receptor de las mismas” (1997: 126).

Este lenguaje se organiza en dos niveles. El primero de ellos es el que se plasma “visualmente en un guión, formalizado a modo de escaleta, esquema o partitura, o una combinación de todos ellos” (Iges, 1997: 126-127). Mientras que el segundo nivel, consiste en “la materialización sensible sonora” (Iges, 1997: 126-127) de lo que ha sido especificado en el guión radiofónico, es decir, la producción en soporte electrónico de la obra.

Para Iges es este último nivel el que integra la materialización sensible sonora del lenguaje radiofónico, el que “constituye propiamente el mensaje sonoro” (Iges, 1997: 126-127).



El concepto o idea de “sonido” ha evolucionado paralelamente al desarrollo de las tecnologías de inscripción, reproducción y transmisión sonoras, ya que fueron estas tecnologías las que permitieron que el sonido conquistara independencia y autonomía de su propia fuente y de su referente semántico original. La autonomía e independencia del sonido condujo a un necesario desarrollo teórico, que tuvo su culminación con la conformación del término “objeto sonoro”, idea fundamental dentro del entramado teórico de la *música concreta*, pero que posteriormente se convirtió en un concepto básico dentro de las prácticas artísticas en las que el sonido es mediado por la tecnología electrónica.

El concepto “objeto sonoro” fue acuñado hacia 1948 por el compositor francés Pierre Schaeffer, cuando definió los fundamentos teóricos de lo que llamó música concreta.

Básicamente con la enunciación del concepto “objeto sonoro” Schaeffer sintetizó las posibilidades del sonido mediado por las tecnologías de inscripción: dissociado de su fuente original e inscrito en un soporte estable (Chanan, 1945: 140-141). Para el creador Francisco López

[...] la idea del objeto sonoro desarrollada por Pierre Schaeffer compendia el principal logro de la *música concreta*: la concepción de un sonido grabado como un objeto con existencia propia, independiente de su fuente, sólo fue físicamente posible a partir del desarrollo tecnológico de los medios electromecánicos de fijación y reproducción del sonido (1998).

Asimismo, en la obra *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Christoph Cox y Daniel Warner retoman la definición de Schaeffer, al indicar que un objeto sonoro es la partícula audible más pequeña, auto-contenida que, a pesar de que puede ser referencial (por ejemplo una “campana”), debe ser considerada un sonido puro, independiente de su fuente y de cualquier contenido semántico (2004: 413).

Al introducir los fundamentos de la teoría *schaefferiana* en su tesis doctoral, Iges desarrolla el tema de la separación entre el *objeto sonoro* y el *cuerpo* que lo produjo, algo que fue facilitado por la tecnología magnética de grabación sonora, y anota en su texto:

Michel Chion resume las acepciones de *acusmático* empleadas por Schaeffer y Peignot en 1952, y por François Bayle en los años 70, como sigue: adjetivo que designa el sonido escuchado sin ver su causa, y en particular el sonido escuchado a través de un altavoz sin estar acompañado de una visualización. Designa igualmente el tipo de escucha propio de esa situación. Retomado por F. Bayle hacia el final de los años 70, en las expresiones de música acusmática y de *concierto acusmático*, para designar la música de altavoces, también llamada música concreta, o lo que nosotros llamamos aquí música de los sonidos fijados. (Iges, 1997: 75, nota 64).

El objeto sonoro ya no es más el instrumento que ha creado ese sonido. Como tampoco lo es la cinta magnetofónica que lo contiene (Iges, 1997: 75, nota 64).

El proyecto *ElectroAcoustic Resource Site* (EARS, 2004) define el objeto sonoro siguiendo la teoría schaefferiana como cualquier fenómeno y evento sonoro entendido como un todo, como un ente coherente, y percibido por medio de la escucha reducida que se enfoca en el sonido, independientemente de su origen o su significado.

Con el fin de evitar confusiones, Schaeffer integró cinco cláusulas en torno al objeto sonoro:

1. El objeto sonoro no es el sonido del cuerpo sonoro,
2. el objeto sonoro no es la señal física,
3. el objeto sonoro no es un fragmento grabado,
4. el objeto sonoro no es un símbolo anotado en una partitura,
5. el objeto sonoro no es un estado mental que permanece idéntico a través de diferentes modos de escucha (EARS, 2004).

José Iges introduce los objetos sonoros como las unidades mínimas que conforman “cada uno de los sistemas expresivo-sonoros de que hace uso el lenguaje radiofónico” (1997: 142), y señala que el objeto sonoro es una unidad “desglosable en un conjunto de parámetros que son: *altura, duración, ritmo (sic), intensidad y timbre*, este último concepto que podría ser complementado por el de *densidad*” (Iges, 1997: 143).

Este mismo autor, Iges, también señala que si bien existe “un conjunto de sistemas expresivo-sonoros, cuya unidad más elemental es el objeto sonoro”, éste, “al ser sometido a un número limitado de normas y transformaciones da lugar a la unidad programática reconocible como radiofónica por el receptor de la misma” (Iges, 1997: 19-20).

Finalmente, Iges propone una clasificación de los objetos sonoros a partir de su origen “lo que no les condiciona ni confunde en su posible funcionalidad” (Iges, 1997: 154), y explica que ésta es una clasificación que “emana de la función y peculiaridades de las unidades mínimas que integran el discurso artístico radiofónico” (Iges, 1997: 172). Así, a partir de la misma práctica artística radiofónica, Iges propone una clasificación que divide los tipos de sonido en cuatro grupos:

1. Sonidos humanos
2. Sonidos del entorno acústico: que pueden ser sonidos naturales y/o sonidos urbanos —ya industriales, ya del entorno doméstico—
3. Sonidos instrumentales —acústicos o electrónicos—
4. Silencio (Iges, 1997: 154, 156, 172).

Y a continuación sus definiciones:

1. Sonidos humanos: “Son todos aquellos que son generados por el ser humano con el único empleo de su propio cuerpo. Con arreglo a que se produzcan o no con el aparato fonador y órganos afines, los dividimos en *vocales* y *corporales*” (Iges, 1997: 157). Los vocales pueden ser verbales o no verbales y aquí su definición:

Sonidos verbales: “los producidos por la expresión vocal articulada, tanto del lenguaje verbal en sus unidades semánticamente significantes, es decir, las palabras, y de éstas formando frases y estas últimas organizando un determinado texto, como de sus unidades mínimas, los fonemas y, más elementalmente aún, las letras” (Iges, 1997: 157).

Sonidos no verbales: “los producidos por la voz inarticulada. Pertenece a ese subgrupo todas las emisiones sonoras producidas con el concurso de los aparatos fonadores —laringe, glotis, resonadores, lengua, dientes— con ayuda de las más diversas técnicas de emisión” (Iges, 1997: 158).

Sonidos corporales: “son los producidos por el cuerpo humano con independencia de los agrupados como sonidos vocales. En este grupo consideramos, por ejemplo, el latido del corazón, los movimientos peristálticos, el silbido, el chasquear de la lengua contra el paladar o las palmas” (Iges, 1997: 158).

2. Los sonidos del entorno acústico los integran “los *sonidos naturales*, como los sonidos de animales y de agentes o fenómenos naturales, y los *sonidos industriales y urbanos*, entre los que se incluyen los sonidos domésticos y los derivados de la acción del hombre” (Iges, 1997: 163).

3. Los sonidos instrumentales —acústicos o electrónicos— son “los producidos por la acción sobre los instrumentos musicales acústicos o de síntesis electrónica; en esta categoría no presuponemos que esos sonidos vayan a ser empleados con funcionalidad musical o de efecto sonoro, ni tampoco su morfología” (Iges, 1997: 166).

4. El silencio, del cual indica que “su función en el mensaje artístico radiofónico se habrá de contemplar respecto de características intrínsecas a la propia organización de su discurso sonoro, pero también a la luz de patrones socioculturales que aportan una perspectiva más amplia” (Iges, 1997: 169).

Finalmente, sobre los géneros artísticos radiofónicos, José Iges propone tres grupos de géneros:

1. **Géneros narrativo-textuales:** aquellos “que desarrollan su contenido conforme al patrón textual” (Iges, 1997: 174) y en los que distingue radiodramas, reportajes artísticos y documentales artísticos.
2. **Géneros musicales:** aquellos “en los que los potenciales aspectos narrativos se transfieren en favor de los puramente musicales, y entre los que hallamos las diversas variantes de la *música radiofónica*, desde las históricas denominaciones como *música concreta* o *música electrónica* a la *ópera radiofónica*, el *collage sonoro* o el *soundscape*” (Iges, 1997: 174-175).
3. **Géneros mixtos o híbridos:** son los que “desarrollan un proceso intermedio entre lo narrativo-dramático y lo musical” (Iges, 1997: 175). Éstos son los géneros que “responden en buena medida a la [...] ‘tercera vía’ del arte radiofónico, la del *arte acústico*” y donde se podrían encontrar producciones denominadas como “*feature*, el nuevo *hörspiel*, la *radioperformance*, la *poesía sonora* o la *text-sound composition*” (Iges, 1997: 175).

Sobre estos géneros y su vínculo con el arte radiofónico remata: “aún estableciendo de partida que los dos primeros grupos de géneros tienen la virtud de un positivo reconocimiento por parte del oyente, el problema se nos plantea con los llamados géneros híbridos —o mixtos, si se prefiere— pues su ámbito es tan amplio que amenaza con ocupar indiferenciadamente la mayor parte del arte radiofónico existente hasta la fecha” (Iges, 1997: 176). ■■■



Radiotextos para voces

Cuando Beckett escribe a su editor en Estados Unidos para explicar por qué se opone a la “adaptación” de *All That Fall* para el escenario, le dice: “es una obra radiofónica específicamente, o mejor, un radio texto, para voces, no para cuerpos” (Beckett *et al.*, 2014: 63). Al igual que *ATF*, las obras que en su conjunto forman el *corpus* radiofónico, cumplen con el requisito de deber su “existencia a la de la propia radio” (Iges, 1997: 14), y todas fueron transmitidas a través de este medio electrónico.

Al introducir los detalles de cada una de estas obras, dedico un apartado especial a información relacionada con los otros títulos bajo los cuales fueron traducidas al francés, al inglés, y por ser de nuestro interés, al español. Incluyo año de fechado del manuscrito y año de primera publicación. Asimismo, con el fin de facilitar la exposición de los elementos que las caracterizan, informo sobre la primera producción para la radio, dando prioridad a las de la BBC, las de Everett C. Frost y las de la RTF. En el caso de las producciones en español, incluyo las que pude localizar en Radio UNAM y las mencionadas por Iges. Integro también información sobre el título y el contexto de cada una, así como los elementos particulares de la trama, el tema, la estructura, los personajes, el manejo del tiempo y la duración de estas producciones.

El orden en que presento las obras se basa en los estudios de John Drakakis (1981) y de Tim Crook (1999). Finalmente, llevé a cabo el análisis a partir del modelo propuesto por Iges, por lo que presento los sonidos que se detectan en cada una de las producciones radiofónicas, organizándolos en sonidos humanos, del entorno acústico,

instrumentales y silencio; y puntualizo las funciones que tienen en las producciones estudiadas. Finalmente propongo una clasificación de las obras radiofónicas.

Sobre las fuentes me basé en la lectura de los guiones, así como en la audición de las producciones radiofónicas de la BBC y de Everett C. Frost. En el caso de los guiones radiofónicos en lengua inglesa, acudí a aquellos que fueron editados por Faber y Faber en 1986 y reeditados en 1990. En el caso de las versiones en lengua francesa acudí a las ediciones de 1957, 1959, 1972 y 1978 de Les Éditions de Minuit.

En español entré en contacto y me serví de las traducciones de Jenaro Talens incluidas en su manuscrito digitalizado de lo que iba a ser la segunda edición de *Pavesas*, y a la última versión de estas traducciones que fueron integradas en *Teatro reunido*, esto hablado y consensuado con el mismo Talens (2004), por lo que dejé como fuente secundaria la edición de Tusquets de 2000, y trabajé con la versión de las traducciones realizadas en 1993. Posteriormente realicé las adecuaciones pertinentes con la incorporación de referencias directas a los guiones radiofónicos tal y como aparecen en la edición de *Teatro reunido* (2006), que coincide en términos generales con el manuscrito de 1993.

La audición y análisis de las obras de radio tuvo como referente las producciones de Everett C. Frost de *All That Fall*, *Embers*, *Words and Music*, *Cascando* y *Rough for Radio II*, realizadas entre 1986 y 1989 para la emisión especial *The Beckett Festival of Radio Plays* en la radio pública estadounidense; la producción del compositor Richard Rijnvos de *Radio I*, realizada para la cadena holandesa Nederlandse Omroep Stichting (NOS) en 1991; y las producciones *All That Fall*, *Embers*, *Words and Music*, *Cascando* y *Rough for Radio*²⁸ realizadas por la BBC en los años 1957, 1959, 1962, 1964 y 1976 respectivamente, editadas en 2006 por la British Library.

Es importante resaltar que el análisis lo concentro exclusivamente en las producciones de las obras radiofónicas de Beckett realizadas en lengua inglesa, ya que en éstas sus realizadores buscaron y contaron con la participación activa de Beckett. Es el caso de las producciones de la BBC realizadas por Donald McWhinnie, Michael Bakewell y Martin Esslin, quienes mantuvieron un diálogo estrecho con Beckett sobre las maneras de llevar estos

²⁸ En la información que acompaña esta edición en disco compacto, el título aparece como “*Rough for Radio (Pochade Radiophonique)*. A rough sketch for radio, translated by Samuel Beckett from his French original” (Beckett, 2006: 9).

textos radiofónicos “al aire”. En el caso de las producciones para *The Beckett Festival of Radio Plays*, Everett C. Frost realizó una investigación exhaustiva, así como varias sesiones de entrevistas con Beckett, con el fin de producir, para el 80 aniversario del natalicio del escritor, una nueva versión de toda su obra para el medio radiofónico (Oppenheim, 1999: 386). La única excepción fue *Radio 1* producida por Richard Rijnvos, la cual, como se indicó anteriormente, fue autorizada de forma póstuma.

All That Fall

Obra en un acto, fue escrita en inglés durante los meses de julio a septiembre de 1956 (Beckett, 1990b: 170; Bair, 1993: 474). Ackerley y Gontarski afirman que el fechado indica la localidad de Ussy, mes de septiembre de 1956 y que la copia del manuscrito llevaba el subtítulo “Lovely Day for the Races” [Hermoso día para las carreras] (2004: 11). Las ediciones en lengua inglesa son ambas de 1957. La primera de ellas corrió a cargo de la Grove Press en Nueva York, mientras que la edición británica de Faber y Faber fue publicada posteriormente, e incluyó el subtítulo “A Play for Radio” (Beckett, 1990b: 169).

Robert Pinget, con la asesoría de Beckett, tradujo la obra como *Toux ceux qui tombent. Pièce radiophonique* (Ackerley y Gontarski, 2004: 11). En 1964 apareció la traducción al alemán, *Alle, die da fallen*, publicada en el *Dramatische Dichtungen 2* (Ackerley y Gontarski, 2004: 11).

En español la primera edición fue de Tusquets en 1987, bajo el título *Los que caen*, en una traducción de Francisco Romá (*Pavesas*). En 1990 Talens asume la tarea de realizar una segunda traducción debido a que, en su opinión, “[...] El tiempo transcurrido desde la primera edición, así como las discrepancias existentes entre los diversos traductores que colaboraron en aquella aventura [*Pavesas*] hace que la versión publicada no se corresponda, casi dos décadas después (...) con los criterios con los que actualmente creo que debe leerse la escritura beckettiana. Por esa razón decidí retraducir la totalidad de los textos” (2004). En la traducción de 1993, Talens cambia el título por *Todos los que caen*. Según nos indica, esta obra, así como el resto de las piezas para radio, estaba incluida ya en un volumen que Tusquets tenía proyectado desde 1977, sin embargo la publicación no tuvo lugar sino hasta 1987, cuando aparece *Pavesas*.



La primera producción de la obra fue de la BBC, que la transmitió a través del *Tercer Programa* el domingo 13 de enero de 1957, con una duración de 69:39 minutos (Ackerley y Gontarski, 2004: 11). Fue retransmitida tres veces ese mismo año, y nuevamente en 1959, 1961, 1966 y 1970 (Esslin, 1982: 132). La dirección fue de Donald McWhinnie y contó con la participación de James Gerald Devlin, Terrance Farrel, Harry Hutchinson, Jack MacGowran, Patrick Magee, Peggy Marshall, Allan McClellan, Mary O'Farrell, Brian O'Higgins y Sheila Ward (Beckett, 2006: 263; Ackerley y Gontarski, 2004: 11; Hessing, 1992).

La BBC la sometió al Prix Italia en 1957 sin lograr un reconocimiento, aunque contó con “críticas favorables que resaltaron la afinidad entre la obra de Beckett y el medio radiofónico, comparándola con *Under Milk Wood* de Dylan Thomas” (Ackerley y Gontarski, 2004: 11). Según Martin Esslin, fue “aclamada como una obra maestra y recibió una gran atención por parte de la crítica, con lo que se estableció como un clásico del radiodrama” (1982: 132).

En alemán *Alle, die da fallen* data de 1957 y fue producida por la Norddeutscher Rundfunk (NDR). Los traductores fueron Erika y Elmar Tophoven.²⁹ Con una duración de 80 minutos, fue dirigida por Fritz Schroder-Jahn y participaron Anna Blask, Charles Brauer, Tilla Durieux, Nikolaus von Festenberg, Siegfried Lowitz, Eduard Marke, Heinz Sailer, Gerda Schoneich, Werner Schumacher y Erich Weiher (Hessing, 1992). Una producción para el Schiller-Theater en la ciudad de Berlín fue autorizada en enero de 1966, adaptación con la que Beckett no estuvo satisfecho (Ackerley y Gontarski, 2004: 11).

La versión holandesa data de 1959 y fue una producción de la Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO). Bajo el título *Allen die vallen*, la dirección estuvo a cargo de Koos Mulder y participaron Jan Apon, Annie de Lange, Sacco van der Made, Richard Flink, Godert van Gonjon, Mien van Kerkhoven-Kling, Philip Lachapelle, Pierre Mien, Tine de Vries y Jan Wechter (Hessing, 1992).

La primera producción francesa de *Tous ceux qui tombent* fue realizada en 1959; en ella participaron Georges Adet, Roger Blin, Léonce Corne, Jacqueline Harpet, Pierre Latour, Jean Martin, Patrick Maurin, Marise Paillet, Raymone, Albert Rémy, y Arielle Semenoff. Alain Trutat fue el productor (Beckett, 2006: 263).

²⁹ Que traducirían gran parte de la obra de Beckett al alemán.

Con reparos, Beckett autorizó a Robert Pinget la adaptación de la pieza para la televisión (Ackerley y Gontarski, 2004: 11), con una transmisión en blanco y negro a través de la RTF el 25 de enero de 1963. Con una duración de 55 minutos, apareció con el título de *Tous ceux qui tombent. Pièce pour la télévision* (Beckett, 2006: 263). La dirigió Michel Mitrani y participaron Hubert Deschamps, Christian Marin, Pierre Palau, Alice Sapritch y Guy Tréjean Wechter (Hessing, 1992). El resultado no agradó a Beckett, quien escribió a Alan Schneider, el 6 de febrero de 1963, que la producción estaba “mal realizada, creo, pero bien recibida” (Beckett y Schneider, 1998: 135; Beckett *et al.*, 2014: 529), y de la cual confesó: “En un momento de debilidad dejé a la televisora francesa hacer *All That Fall*, con resultados desastrosos” (Knowlson, 1997: 799, nota 133). Lo anterior fue reforzado por Edward Beckett, sobrino del escritor, quien en una entrevista con Mel Gussow afirmó que “eventualmente Beckett dio su brazo a torcer al autorizar la adaptación de la obra para la televisión francesa, hecho que lamentó amargamente considerándola una farsa e insistiendo en que nunca debió de haber sido visualizada” (Gussow, 1996: 129).

En 1972 la BBC realizó una segunda producción de la obra. En este caso se trató de una versión estereofónica que fue transmitida el 4 de junio de 1972, con una repetición en diciembre del mismo año. Esta producción contó nuevamente con la dirección de Donald McWhinnie y en ella participaron Marie Kean, J. G. Devlin, y Allan McClelland (Esslin, 1982: 132; Beckett y Schneider, 1998: 269, nota 5).

La versión estadounidense fue una coproducción entre la compañía Soundscape y la radiodifusora alemana Rundfunk in Amerikanische Sektor (RIAS) con sede en Berlín (Hessing, 1992). Fue transmitida el 13 de abril de 1986 a través de la cadena National Public Radio (NPR) (Ackerley y Gontarski, 2004: 11). Tuvo una duración de 85 minutos y fue dirigida por Everett C. Frost. Las grabaciones se realizaron en los estudios de la RCA en la ciudad de Nueva York, durante el mes de diciembre de 1985, con un elenco que incluyó a George Bartenieff, Alvin Epstein, Barry McGovern, Frederick Neumann, Amanda Plummer, David Warrilow, Billie Whitelaw, Melissa Cooper, Christine Eddis, Brad Friedman, Jerome Kilty, Lute Ramblin, y Susan Willis (Frost, 1997: 187, 215).



El título procede del Salmo 145, versículo 14 de la *Biblia*: “Sostiene Yahvé a los que caen y levanta a los humillados” (Cohn, 2001: 234; Beckett, 2006: 291). El título original era “Lovely Day for the Races” que Beckett modificó por *All That Fall* en un punto tardío del proceso de composición de la obra (Cohn, 2001: 233). El título es una clave medular ya que en la obra se cuestiona la existencia de Dios y el comportamiento del ser humano (Acheson, 1997: 163), a través del cristianismo, que en palabras de Beckett, “se trata de una mitología con la que estoy perfectamente familiarizado, por lo que, naturalmente, la utilizo” (Frost, 1997: 189).

Para David Pattie, la Irlanda semirrural imaginada en esta obra se presenta como una tierra donde el deterioro, la inercia y la muerte aparecen como la norma, y que en un lugar como ése, noticias sobre ese sermón sólo pueden ser recibidas con una “risa frenética” (2000: 78). Para Everett C. Frost la obra es una “turbadora denuncia de la frase bíblica, al ser interpretada como aquella piedad cristiana que debería esperarse del sermón” (Frost, 1997: 189).



Cuando Beckett escribió *All That Fall* en el otoño de 1956, su reputación iba en ascenso y venía de terminar uno de los primeros manuscritos de la obra *Endgame* (Cohn, 2001: 220, 225, 232). Para entonces, ya había formulado y madurado su acercamiento a la ficción, y toda su obra estaba dominada por su obsesión con la condición humana (Bair, 1993: 211). Después de esta primera obra radiofónica, Beckett escribiría *Fragment de théâtre I* y empezaría el monólogo que se convertiría en *Krapp's Last Tape* (Cohn, 2001: 236, 238).

Es importante señalar, dicho por él mismo, que fue con *All That Fall* que regresó a la escritura en lengua inglesa. En una carta a su amigo Jean-Jacques Mayoux en 1957, le comparte:

Es la primera vez, desde el 45, que escribo directamente en inglés (Zilliacus, 1976: 29).

En el original en francés:

C'est la première fois, depuis 45, que j'écris directement en anglais (Zilliacus, 1976: 29).

En opinión de Cohn, con esta afirmación Beckett ignoraba “el descartado y sin titular *From an Abandoned Work*, [y] pensó erróneamente que la obra para radio [*All That Fall*] era su primer regreso al inglés después de una década de escritura en francés”. (2001: 232, 401, nota 9). Según este criterio, el texto *From an Abandoned Work*, fechado en 1954-1955 y escrito un año antes que la obra radiofónica *All That Fall*, es considerado el primer texto de Beckett escrito propiamente en lengua inglesa, después de la novela *Watt*, posición con la que coinciden Ackerley y Gontarski (2004: 213), quienes añaden que *From an Abandoned Work* es solamente “un paso hacia una novela que fue rápidamente abandonado”. Sin embargo, en opinión de Beckett, *All That Fall* constituye la primera obra en la que acude nuevamente a su lengua materna.



Temáticamente *All That Fall* se alinea claramente con la obra que Beckett había realizado previamente en lengua inglesa, especialmente con la obra *Watt*, en el sentido de “presentar una serie de personajes irlandeses del ámbito provincial, y aun la estación del ferrocarril pertenece al mismo mundo” (Esslin, 1982: 130). Mientras que Ruby Cohn (2001: 235) hace un paralelismo entre *Godot*, *Endgame* y *All That Fall*, en el sentido de que “las tres obras hacen referencias directas a la Biblia, para añadir que *Godot* estaba estructurado a partir de dos ladrones simétricos; *Endgame* fue ubicado en un refugio de un diluvio; mientras que el título de *All That Fall* es extraído del Salmo 145”.

Así, para James Acheson (1997: 162) la obra está en tono con *Not I* y *Film*, dado que “las tres representan el testimonio del interés continuo de Beckett por el arte y los límites del conocimiento humano: todas introducen personajes que buscan descubrir los límites de su conocimiento sobre la existencia de Dios y sus relaciones con el hombre, acerca de las complejidades de la mente humana o del mundo en general”. Por el contrario, para Enoch Brater (2003: 96) lo más importante de *All That Fall* radica en el interés de Beckett por “el sonido de la voz humana y su poder para evocar un mundo entero”, y que queda en evidencia tanto en esta obra como en la obra dramática que realizaría inmediatamente después: *Krapp’s Last Tape*.



All That Fall será la única de las obras radiofónicas de Beckett en la que se maneja un naturalismo extremo, un variado número de personajes, y donde prefigura un espacio geográfico “real”. Con la única excepción de *Eleutheria* (1947), *All That Fall* “permanece como la más pródigamente populosa de las obras de Beckett. Hay una riqueza en sus referencias hacia una realidad externa, elementos originales que pueden ser localizados con la ayuda de la historia, la geografía y la biografía” de Beckett (Zilliacus, 1999: 295). La obra está situada en Boghill, un “suburbio imaginario de Dublín que, por sus señas, evoca la casa de la infancia del escritor” (Brater, 2003: 85) y es, en ese sentido, la más autobiográfica de sus creaciones, ya que “se detecta un fuerte sentido de la topografía, mismo que deriva de la casa de infancia de Beckett, Foxrock, con Leopardstown, su hipódromo, y la obra está llena de una contundente jerga irlandesa” (Worth, 1981: 196-197). Ruby Cohn (2001: 232-233) se suma a esta opinión al afirmar que ésta “es una obra radiofónica inusual en el sentido de que es la única que tiene evidentes raíces en su natal Irlanda, especialmente la de los años treinta, y el escenario corresponde literalmente con el área en la que Beckett pasó sus años de infancia”. James Knowlson (1997: 427-428) coincide, y confirma que “la acción se desarrolla en un pequeño pueblo irlandés con claras reminiscencias a Foxrock, el poblado en el que nació y creció Beckett”.

En *All That Fall* Beckett realiza un esfuerzo considerable para proveer un rango completo de “material” sonoro, con el que el radioescucha puede construir la estación de ferrocarril de Boghill, sus alrededores y sus habitantes. De hecho, una de las características más notables de la producción radiofónica, en comparación con las obras que serán escritas y producidas con posterioridad, es la gran colección de sonidos: “un verdadero catálogo de efectos sonoros” (Conner, 1997: 307).



La trama consiste en el trayecto a pie de una envejecida Maddy (Maddy Rooney), de su casa a la estación del ferrocarril, para recibir a Dan, su marido ciego, que regresa del trabajo y el posterior trayecto de ambos de vuelta a casa.

En la primera parte de la obra, mientras Maddy se dirige lentamente hacia la estación de ferrocarril es, de manera alternada, alcanzada por tres vecinos. Christy, que lleva su carreta cargada de estiércol y tirada por una mula; el señor Tyler, que se dirige a la estación

de ferrocarril montado en su bicicleta, y el señor Slocum que conduce su automóvil con rumbo al hipódromo. Cada uno se detiene y establece un diálogo con Maddy. Tanto el señor Tyler como el señor Slocum le ofrecen ayuda, pero es este último quien logra convencerla de que suba al automóvil con el fin de acercarla más rápidamente a su destino. En los tres casos estas coincidencias están marcadas por diálogos en los que resalta la amargura de Maddy, quien lejos de aceptar los gestos de consideración, reacciona con comentarios pesimistas y mordaces que provocan que sus conocidos opten por continuar su camino, o que al ayudarla, no dejen de mostrarse contrariados por su actitud.

En la segunda parte, cuando con retraso Maddy llega a la estación, se encuentra con que aún no ha llegado el tren en el que viene Dan. Sus intentos infructuosos por integrarse en una conversación amable con el señor Barrell, jefe de estación, y con una vecina, sumado a las experiencias del camino, la llevan a la siguiente reflexión:

Los ahuyento a todos. Vienen hacia mí, sin que yo los llame, sin rencor, sin que importe el pasado, repletos de amabilidad, deseosos de ayudar... (*la voz se le quiebra*)
...sinceramente complacidos... de verme otra vez... (Beckett, 2006: 274).

En la tercera parte, que inicia una vez que el tren llega a la estación, Maddy y Dan emprenden el lento y difícil trayecto de regreso a casa. La pareja es alcanzada por unos niños que de manera habitual se burlan de ellos, y que en esta ocasión, incluso, les tiran piedras. Es en ese momento que Dan empieza a divagar sobre el placer que podría encontrar en el acto de dar muerte a un niño, reflexiones que serán determinantes al final de la obra radiofónica:

¿Nunca has deseado matar a un niño? (*Pausa.*) Cortar un capullo en flor. (*Pausa.*)
Cuántas veces por la noche, en invierno, camino a casa, en la oscuridad, estuve a punto de agredir al chico. (*Pausa.*) ¡Pobre Jerry! (*Pausa.*) ¿Qué me detenía? (*Pausa.*) Desde luego no el temor humano. (*Pausa.*)... (Beckett, 2006: 284).

Más adelante la lluvia los sorprende y Dan pregunta sobre quién dará el sermón el siguiente domingo y si ya se ha anunciado el texto, a lo que Maddy a manera de respuesta cita el Salmo 145, versículo 14: “‘Sostiene Yahvé a los que caen y levanta a los humillados’ (*Silencio. Se unen en una risa frenética...*)” (Beckett *et al.*, 2006: 291). Jerry, el chico que habitualmente acompaña a Dan en ese trayecto a cambio de unas monedas, les da alcance para entregarles un objeto que el marido de Maddy olvidó en el tren, y aunque éste niega que sea de su

propiedad, al final debe aceptarlo como propio. Maddy aprovecha para preguntar al chico qué fue lo que retrasó el tren, y éste contesta que se debió a que un niño cayó en las vías. Se instala el silencio entre Dan y Maddy. Siguen caminando. La lluvia continúa. La obra termina.



All That Fall aborda el deterioro humano ante la vejez y la muerte (Zilliacus, 1999: 295-296), y la inutilidad de la religión como gratificación a las acciones humanas. De ahí el título y la reacción de Maddy y Dan frente al Salmo 145, versículo 14; de ahí también el monólogo de Maddy en el que hace referencia a su salud y a su vejez cuando se encuentra con el señor Barrell:

[...] Debería estar postrada en mi comfortable cama, señor Barrell, consumiéndome poco a poco, sin dolor, conservando mis fuerzas a base de féculas y gelatinas de pata de ternera, hasta el día en que bajo las sábanas no se me pudiera distinguir de un tablero. (*Pausa.*) Oh, nada de toser, ni escupir, ni sangrar, ni vomitar, sino precipitarse dulcemente en el más allá, recordando, recordando... (*la voz se le quiebra*)... tantas desdichas estúpidas... como si... jamás hubiesen sucedido [...] (Beckett, 2006: 273).

En contraparte, Beckett presenta a Dan como un sujeto ciego, enfermo e ilusionado únicamente con la perspectiva de su jubilación y en aquello que realizará de cara a la muerte.

Clas Zilliacus afirma que *All That Fall* se mantiene “firmemente enfocada en la omnipresencia de la muerte, que se hace más palpable a través de abundantes referencias contrapuestas en torno a la fertilidad y al *élan vital*, que provee a la obra con un tenso equilibrio” (1999: 295-296). Por ejemplo, Maddy dice en su monólogo:

¿Cómo continuar? No puedo. ¡Oh, déjame caer de bruces sobre el camino como una enorme gelatina fuera del tazón para no moverme nunca más! Una enorme y espesa papilla cubierta de grava, polvo y moscas, que deberían recoger a paletadas. (*Pausa.*) [...] (Becket, 2006: 266).

La muerte, continúa Zilliacus, es tratada “con tanta vivacidad, y la imprecisión del lenguaje con una concisión verbal objetiva, que raya en un artificio autodestructivo” (1999:

295-296). Esa presencia de la muerte la subraya Beckett con el caso del accidente que retrasa la llegada del tren: un chico que ha caído a las vías y ha muerto. El hecho de que Beckett postergue esta información hasta el final de la obra, después de la mención de Dan a su idea largamente acariciada de dar muerte a un niño, dota a *All That Fall* de un final abierto, de una ambigüedad que Beckett utilizará en prácticamente todas sus obras para medios electrónicos.

En opinión de David Pattie, la obra está estructurada alrededor de la idea de la mortalidad, desde los indicios de la música que es escuchada al inicio hasta la revelación final de que un niño ha sido atropellado (2000: 36-37). Esta idea de “mortalidad” se hace evidente con la súbita muerte del niño, y en que se escucha de manera recurrente la obra musical *La muerte y la doncella* de Franz Schubert, que establece la tónica de la obra radiofónica en su totalidad.

En lugar de establecer conclusiones al final de la obra, Beckett ofrece “una selección de posibilidades: no exige una explicación correcta” (Acheson, 1997: 164-165) o una lectura única. Lejos de resolver las preguntas que plantea en la obra, Beckett decide dejarlas abiertas a diversas interpretaciones, una de las cuales incluye el considerar a Dan culpable de la muerte del niño, conjetura que confirma en una carta a Kay Boyle, fechada el 7 de octubre de 1961, en la que aparte de indicar este punto, señala que se trata de una niña:

[...] la cuestión en *All That Fall* radica en si el señor Rooney tiró a la pequeña niña del carro [del tren] o no. Y la respuesta es [...] que no lo sabemos, por lo menos yo no lo sé. Todo lo que me interesa técnicamente y en general —menos es muy poco, y más es demasiado—, es la ambigüedad del motivo (Knowlson, 1997: 485, 797, nota 5).

Sobre el género del niño o niña que fue aventado o cayó accidentalmente del tren, es importante indicar que en la versión en inglés, independientemente de la carta citada anteriormente, dice: “It was a little child” (Beckett, 1990b: 199). *Child* puede ser utilizado indistintamente para hacer referencia a un niño o una niña menor de 12 años. La edición francesa de la obra aparece la misma referencia y en ella se mantiene esta ambigüedad: “C’était un petit enfant” (Beckett, 2000: 77). En francés se debe hacer una referencia específica a un niño o una niña para indicar el sexo: “un petit garçon” o “une petite fille”. Las traducciones de Francisco Romá y de Talens coinciden en indicar que se trataba de un niño (Beckett, 2000b: 50; Beckett, 2006: 292).

All That Fall está repleta de “ecos de la formación protestante de Beckett y su posterior abandono de la fe” (Knowlson, 1997: 429), y es significativa la serie de menciones tanto de parábolas bíblicas como de los himnos protestantes que aparecen a lo largo de la obra, siendo el principal de ellos el himno “Lead, kindly light”, la letra es de John Newman (1833) y la música de John Dykes (1867) (Worth, 1981: 201).



All That Fall, obra radiofónica en un solo acto, está dividida en tres partes: el trayecto de Maddy hacia la estación, la espera por el tren de cercanías en el andén de la estación, y el trabajoso regreso a casa de Dan y Maddy. La acción sucede de manera lineal y así queda reflejada en el material sonoro. Este patrón se puede resumir:

A¹-B-A²: [A¹: ir a la estación] + [B: espera en la estación] + [A²: regreso de la estación]

Esta estructura se ve acentuada por diversos elementos que Beckett utiliza en las partes A¹ y A², y que permite que el radioescucha tenga la sensación de una historia circular. En los trayectos de ida y de regreso de Maddy se indica que se deben escuchar fragmentos de la obra *La muerte y la doncella* de Franz Schubert, aquí el elemento musical. El segundo elemento que refuerza esta sensación de un viaje que inicia y que termina en el mismo punto está relacionado con el paisaje: Maddy destaca, en su caminata, un arbusto que le parece “precioso”, y que observa en ambos trayectos.

All That Fall en la producción realizada por McWhinnie para la BBC, “contiene un patrón muy complejo de ritmos en pequeña escala —los pasos, los pasos duplicados, el golpe del bastón de Dan en el regreso, y los rítmicos jadeos” (Esslin, 1982: 132). A pesar de que la estructura está claramente definida y que uno de los momentos climáticos de la obra lo constituye la risa frenética en que caen los personajes de Maddy y Dan, la obra realmente carece de desenlace, es decir, inicia con Maddy de camino a la estación y finaliza con la pareja que camina rumbo a su hogar.



El personaje principal y sobre el que gira la obra es Maddy Dunne Rooney o señora Rooney, descrita por Beckett como “una mujer de unos setenta años” (Beckett, 2006: 263). Los otros personajes, según el orden en que aparecen, son el carretero Christy; el corredor de comercio jubilado señor Tyler; el empleado del hipódromo, señor Slocum; Tommy, el mozo de la estación del ferrocarril; el jefe de la estación del ferrocarril, señor Barrell; la señorita Fitt, mujer de cerca de treinta años y fiel devota de la iglesia de Irlanda (Knowlson, 1997: 428); una voz femenina —Dolly “una niña pequeña”— (Beckett, 2006: 263); el ciego y enfermo Dan Rooney, y Jerry, niño pequeño que hace de ayudante y guía del señor Rooney.

En su biografía sobre Beckett, Knowlson (1997: 428) afirma que los nombres utilizados para estos personajes coinciden con algunos caracteres reales de la infancia del escritor: Tyler es el nombre real de un vendedor de hortalizas, los Beckett tuvieron un jardinero de nombre Christy, y el jefe de la estación del ferrocarril de Foxrock se llamaba Mr. Joseph Farrell, que Beckett transformó por señor Barrell. Asimismo, es importante indicar que el nombre del personaje principal fue modificado en el proceso de escritura de la obra, ya que en principio Beckett había decidido llamarle Emma Kennedy. Sin embargo en la versión final aparece como Maddy Dunne Rooney (Cohn, 2001: 232-233). Este nombre se ha prestado a la doble lectura ya que ha sido interpretado, por su fonética, como “*mad done ruin*” (Cohn, 2001: 233; Frost, 1997: 188), y que traducimos como *loca que ha provocado la ruina o loca arruinada*, lo que coincide con la visión decadente del personaje y su alrededor.

Por depender exclusivamente de los sonidos, los personajes de *All That Fall* “deben ‘sonar’ como son, por ejemplo, Maddy debe ‘sonar’ gorda” (Brater, 2003: 88), debe escucharse cansada, vieja, triste. Esto es resuelto en la producción de Everett C. Frost con los jadeos dificultosos de una Maddy a quien la sola actividad de ponerse en marcha le provoca gran inconveniente. Beckett indicó que debía de escucharse un arrastre de pies, lo que fue resuelto por Donald McWhinnie en la producción de la BBC con un sonido rítmico que funciona como marcapaso en la obra; mientras que Everett C. Frost lo soluciona por medio de jadeos y pasos dificultosos en la grava, lo que evidencia la profunda dificultad de Maddy para desplazarse en el espacio. Maddy se queja continuamente sobre su incapacidad para trasladarse, temerosa de caer o de no contar con la ayuda de las personas a su alrededor. En el caso de la producción de McWhinnie para la BBC, estos sonidos de pasos y jadeos fueron modificados electrónicamente, con lo que en principio el o

la radioescucha puede encontrar dificultades para reconocerlos. Beckett también proporciona al radioescucha elementos que le permiten “visualizar acústicamente” a Maddy a través de las descripciones que hacen los mismos personajes, por ejemplo cuando su Dan, molesto, la describe en los siguientes términos:

¡Cien kilos de grasa enfermiza!... (Beckett, 2006: 284).

El personaje mismo se describe como una mujer envejecida, sin niños (Worth, 1981: 196-197), llena de achaques, y con un marcado sobrepeso:

... ¡Oh! Sólo soy una vieja histérica y acabada, lo sé, aniquilada por la tristeza, los remordimientos, la afectación, el ir a la iglesia, el reumatismo, la grasa, la falta de hijos... (Beckett, 2006: 266).

Después de Maddy, el segundo personaje en importancia es Dan, quien ciego y enfermo, regresa a casa después de su jornada laboral. Enoch Brater (2003: 88) indica que Dan debe “sonar” ciego. Algunos productores, entre ellos Martin Esslin (1982: 132), han interpretado el uso del sonido del bastón de Dan como el marcapaso de la tercera y última parte de la obra. En el guión radiofónico Beckett especifica claramente la condición de Dan, situación que fuerza a través de diversos diálogos.

Otro personaje significativo en el desarrollo la obra es la señorita Fitt, porque es a través de ella que Beckett fortalece su argumento principal: a pesar de que la señorita Fitt acude a la misma iglesia y a los mismos servicios religiosos que Maddy, cuándo esta última requiere de ayuda para acceder al andén, la señorita Fitt la ignora y desesperada la increpa por su condición.



De las seis obras radiofónicas escritas por Beckett, ésta es la más extensa, tanto en el guión impreso como en la duración de las distintas producciones realizadas. La primera producción de la BBC fue de 69:39 minutos, mientras que la producción estadounidense de 1986 fue de 85 minutos. La producción alemana fue de 79 minutos, y la producción de la radio suiza fue de 72 minutos. Esto se puede explicar por el hecho de que lejos de utilizar las herramientas de montaje, Beckett decide reconstruir el trayecto de Maddy en el tiempo

en que hipotéticamente le tomaría al personaje realizarlo. En ese sentido, Albright (2003: 110) afirma que Beckett escribió la obra “sin cortes o rememoraciones o cualquier otro elemento relativo a la cronología; el exceso de continuidad en tiempo y espacio —en el que cada transición es escrupulosamente racionalizada—, hace más resplandeciente la discontinuidad de los signos, de los eventos, de la existencia misma”; y señala la opinión que tiene Zilliacus sobre este punto: “el tiempo en *All That Fall* es un continuo ininterrumpido” (véase Albright, 2003: 104-105).



El análisis a la obra radiofónica *All That Fall* se basó en la audición de dos producciones: la de la BBC realizada en 1957 y dirigida por Donald McWhinnie, y la incluida en *The Beckett Festival of Radio Plays* dirigida por Everett C. Frost y realizada en 1986. En éstas, los sonidos verbales, no verbales y corporales se encuentran, literalmente “al servicio de una estructura narrativa por cuanto se trata de contar una historia o de construir un relato con sonidos” (Iges, 1997: 181), en este caso las penurias de Maddy de camino a la estación para recoger a Dan y el trabajoso regreso a casa. Asimismo, se desarrolla el contenido de la obra conforme al patrón narrativo textual, en el que la “organización como lenguaje de los distintos sistemas expresivos que constituyen el mensaje sonoro radiofónico se efectúa con base en los criterios que se importan del análisis de la narrativa literaria” (Iges, 1997: 131).

En la obra, los sonidos del entorno acústico, tanto los de origen natural como aquéllos de origen urbano industrial o del entorno doméstico, juegan como “efectos sonoros”, es decir, son “complemento —o sustitución— del sonido verbal o no verbal, tanto de los personajes como del narrador” (Iges, 1997: 178); y también operan como elementos de la “coreografía sonora [...] que contextualiza la acción” (Iges, 1997: 178).

En el caso de los sonidos instrumentales de origen acústico, éstos poseen la función “descriptiva”. Es el caso de la intervención del fragmento sonoro de *La muerte y la doncella*, donde los sonidos instrumentales se comportan como sonidos del entorno acústico, es decir, como “efectos sonoros”. Los sonidos instrumentales de origen electrónico juegan una función “expresiva”, ya que “aparecen articulados conformando un discurso musical” (Iges, 1997: 178), especialmente el sonido de los “pasos” y del “bastón” de Maddy y Dan respectivamente, a través de los cuales Beckett establece el “ritmo” en la obra. Sin embargo,

esto aplica únicamente en la producción de McWhinnie, ya que la de Frost carece de sonidos instrumentales de origen electrónico.

Finalmente, el silencio en esta obra cumple una doble función, por una parte la de “prolongador de la intención y la cualidad comunicativa de aquello que acaba de ser escuchado” (Iges, 1997: 183), que es su función habitual dentro de las estructuras narrativo-textuales; pero también, y de manera excepcional, el silencio juega la función relativa a los sonidos del entorno acústico: Beckett introduce el silencio como “efecto sonoro”, es decir como “un complemento —o sustitución— del sonido verbal o no verbal” (Iges, 1997: 178) del personaje principal.

A partir de lo anterior se puede determinar que *All That Fall* pertenece a los géneros artísticos radiofónicos del primer grupo, denominados también narrativo textuales. Y por las características de los sonidos utilizados, pertenece al género del radiodrama. Si bien con el señalamiento de que, excluyendo los sonidos verbal, no verbal, corporal y el silencio de Maddy, el resto de los sonidos aparecen supeditados a la visión del personaje principal.



En *All That Fall*, Beckett propone un manejo innovador de los sonidos y presenta una obra en la que el personaje principal determina cómo éstos han de ser percibidos, es decir, lo que se escucha es la vida que rodea a Maddy tal y como ella la percibe y la experimenta, desde un punto de vista adulterado por sus condiciones físicas y emocionales.

Albright (2003: 104), retomando a Clas Zilliacus, afirma que en *All That Fall* la mayor parte de los sonidos elegidos por Beckett son “clichés del inventario de la radio”. Sin embargo, por la manera particular en que estos sonidos aparecen en la obra, es que provocan una reflexión en el radioescucha que lo lleva a preguntarse sobre la veracidad de lo que está percibiendo a través del receptor radiofónico.

En la producción de McWhinnie aparecen sonidos rurales “enrarecidos” cuyo referente es, en principio, difícil de determinar. *All That Fall* es un mundo sonoro que no trata de convencernos de su veracidad. “Los sonidos rurales no son sólo flagrantemente artificiales en sí mismos —ya eran clichés del radiodrama en 1956—, sino que también fueron utilizados de manera que nos recuerdan su origen radiofónico” (Kalb, 1994: 126-127). Por el contrario, en la producción de Everett C. Frost éstos son tomados directamente del entorno natural ya

que, en su opinión, los sonidos rurales están presentes todo el tiempo, aunque el radioescucha no los percibe de manera continua. Y explica que “desde un preciso punto de vista psicoacústico, uno resintoniza el entorno excepto cuando alguna separación de la norma lo trae dentro, inesperadamente, a nuestro consciente” (1997: 197). Es por esto que el entorno acústico de Maddy se desvanece cuando ella se distrae en su monólogo o mientras dialoga con sus vecinos; y se perciben nuevamente los sonidos del entorno cuando éstos vuelven a llamar su atención. La audiencia, al no tener acceso a aquello que escapa a la atención del personaje principal, se ve obligada a escuchar exclusivamente lo que Maddy escucha.

Martin Esslin se suma a esta lectura, y afirma que en esta obra, la acción es “experimentada” por el escucha subjetivamente a través del punto de vista de Maddy. “Es justamente la naturaleza del medio radiofónico lo que hace posible la fusión de una acción dramática externa con su refracción y distorsión en el espejo de una experiencia subjetiva” (1982: 130), y explica que en radio, la acción dramática es situada directamente en los oídos del radioescucha. Y estos oídos pueden ser dirigidos ya sea hacia el mundo exterior o hacia dentro, para escuchar un monólogo interno (Esslin, 1982: 130). Mientras que para José Iges (1997: 85) la importancia de la obra radica en que “constituye un ejemplo pionero en cuanto al logro de sonoridades a medio camino entre lo musical y el efecto sonoro, lo que se inscribe por otra parte no sólo en los criterios creativos del creador irlandés, sino en la voluntad experimentalista de los directivos de la emisora británica”.

All That Fall pertenece a los géneros artísticos radiofónicos narrativo textuales, y por las características de los sonidos utilizados se ubica dentro del género del radiodrama. Los sonidos aparecen supeditados a la existencia de un solo elemento: la emisión sonora verbal del personaje principal: Maddy Rooney.

En esta primera obra radiofónica Beckett infunde una subversión en el manejo de los elementos sonoros, al ubicar al radioescucha no como “espectador”, sino como “cómplice” de la obra, ya que en la medida en que es un reflejo de la realidad —distorsionada y en descomposición— en la que está inmersa Maddy, Beckett obliga al radioescucha a “sumergirse” y percibir el mundo desde dentro de este personaje: el mundo se escucha como lo percibe Maddy Rooney.

Aquí emerge el elemento de la ambigüedad en la trama como una característica que aparecerá en *Embers*, y que luego se convertirá en una “incapacidad para definir qué sucede” en sus obras radiofónicas tardías.

Ya desde esta primera obra radiofónica se detectan algunos elementos que se desarrollarán hasta el grado de convertirse en señas de identidad en obras radiofónicas posteriores: un personaje que atestigua la “descomposición” de su propio lenguaje; un personaje que determina cómo y en qué momento han de escucharse los sonidos de su entorno; ambigüedad en la trama, y un principio de abstracción del decorado sonoro.

Embers

Obra radiofónica en un acto, fue escrita en inglés en 1957 (Ackerley y Gontarski, 2004: 169). Beckett no hizo llegar el texto a los productores de la BBC sino hasta 1959, debido principalmente a que tenía dudas sobre su calidad (Gontarski, 1999: 129; Ackerley y Gontarski, 2004: 128-130): de aquí se deriva que varios documentos indiquen “1959” como su fecha de escritura. En la correspondencia con el director teatral Alan Schneider, en la carta del 27 de enero de 1959, Beckett afirma que le entregó “un guión radiofónico medio-cocido al 3er Programa, quizá valió la pena hacerlo” (Beckett y Schneider, 1998: 52-53), y añade que lo enviará pronto a su editor en Estados Unidos, Barney Rosset. Ackerley y Gontarski afirman por su parte que Beckett tenía reservas sobre la obra, definiéndola “no muy satisfactoria, pero creo que valió la pena hacerla... Creo que es suficiente para la radio” (2004: 169).

Rosemary Pountney (1988: 108) nos dice que en los manuscritos que se encuentran en los archivos del Trinity College en Dublín, se evidencia la idea de Beckett de “usar diferentes voces para realizar las escenas de los recuerdos durante el monólogo de Henry”, es decir, en las direcciones para la producción de la obra, cuatro voces separadas son puestas como ideas en un escenario “Henry entonces”, “Henry ahora”, “padre” y “Addie” (Pountney, 1988: 108). Sin embargo, añade que en una nota del manuscrito que se encuentra en el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas, en Austin, se indica que Beckett restableció la decisión: “Todo su voz” (Pountney, 1988: 108), es decir, *todo la voz de Henry*.

Embers fue publicada en 1959 en Estados Unidos por la revista *Evergreen Review*. Ese mismo año fue publicada por la editorial británica Faber y Faber en un volumen que también incluyó *Krapp’s Last Tape*. En 1960 la editorial Grove Press la publicó en el volumen titulado *Krapp’s Last Tape and Other Dramatic Pieces*. La traducción al francés, bajo el

título *Cendres*, fue de Robert Pinget y Beckett, publicada por Les Éditions de Minuit en 1959 (Ackerley y Gontarski, 2004: 169; Cohn, 2001: 245). En 1970 apareció un texto bilingüe —alemán/inglés— titulado *Embers/Aschenglut*, editado en Stuttgart por la editorial Reclam (Ackerley y Gontarski, 2004: 169).

Como en el caso de *All That Fall*, la traducción y edición de esta obra en español estaba preparada desde 1977, pero no fue sino hasta 1987 que Tusquets la publicó. La obra fue traducida por Jenaro Talens bajo el título *Cenizas*, aunque en el manuscrito de 1993 Talens lo modifica por *Pavesas*, que es como aparece en *Teatro reunido*.



Embers fue producida por la BBC en 1959. Contó con la dirección de Donald McWhinnie, y la participación de Jack MacGowran, Patrick Magee, Kathleen Michael y Kathleen Helme. Deirdre Bair indica que esta obra fue escrita especialmente para el actor Jack Mac Gowran, por lo que Beckett recomendó a sus posteriores directores incluirlo en las producciones de la obra (Bair, 1993: 554). La música fue interpretada por la pianista Cicely Hoyer (Hessing, 1992). La producción tuvo una duración de 44:38 minutos y fue transmitida el 24 de junio de 1959 a través del Tercer Programa. Posteriormente ganó un premio de la Radiotelevisi-one Italiana (RAI) dentro del concurso Prix Italia en la edición de 1959 (Ackerley y Gontarski, 2004: 169; Knowlson, 1997: 446; Bair, 1993: 511).

Beckett escuchó la producción de *Embers* en la Broadcasting House de la BBC, cuyas oficinas estaban ubicadas en Portland Place, en la ciudad de Londres, y de nueva cuenta no quedó satisfecho con esta primera producción (Knowlson, 1997: 470). En una carta dirigida a Mary Manning Howe, fechada el 21 de julio de 1959, expresó que la producción de la BBC no había sido lo más satisfactoria que se hubiera podido aparte de la buena actuación de Jack MacGowran y Kathleen Michael; sin embargo, Knowlson (1997: 470) añade que en ese entonces Beckett era “demasiado educado como expresar su desencanto abiertamente”.

El guión a partir del cual se basó la producción de la BBC no fue el texto publicado en 1959, ya que éste fue “discretamente expurgado por la censura británica de la época” (Ackerley y Gontarski, 2004: 169). Como indica Gontarski (1999: 129): por lo menos cuatro imprecaciones religiosas probablemente ofensivas —“a Cristo”, “a Dios”, “Jesús” y simplemente “Cristo”— fueron borradas de la producción de la BBC, aunque otras dos menciones

a “Cristo” sí fueron conservadas. La censura de *Embers* siguió el patrón que era común en los escenarios de Londres, como en los de las ciudades de Dublín y París (Gontarski, 1999: 127). La emisión que tuvo lugar en 1964 y para la cual el productor Martin Esslin realizó una nueva introducción, consistió prácticamente en la misma versión censurada de 1959 (Gontarski, 1999: 130), y no fue sino hasta 1989 que fue producida una versión fiel al texto original: la producción de Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays*.

En 1961 la Südwestrundfunk (SWR) realizó una producción a partir de la traducción de Erika y Elmar Tophoven. Titulada *Aschenglut*, tuvo una duración de 61 minutos, y fue dirigida por Donald McWhinnie y Hans Mahnke interpretó a Henry.

La versión estadounidense de *Embers*, de Everett C. Frost, fue grabada en los estudios de la BBC en enero de 1988, pero transmitida en Estados Unidos a través de distintas emisoras de la red National Public Radio en 1989 (Gontarski, 1999: 130; Ackerley y Gontarski, 2004: 11). Esta producción de Voices International tuvo una duración total de 48:11 minutos y en ella participaron Barry McGovern, Billie Whitelaw y Michael Deacon (Ackerley y Gontarski, 2004: 169).

En México destacan dos producciones realizadas y transmitidas por Radio UNAM.³⁰ La primera es de Juan José Gurrola, de la traducción de Talens, y que Gurrola adecúa primero como *Brasas*, cambia el título posteriormente a *Rescoldos*, y finalmente la presenta como *Ascuas*. En ella Gurrola actúa, dirige y produce. Participaron Tamara Garina, Susana Alexander, Enrique Rocha y el operador o realizador técnico fue Ignacio “Bill” Chávez. Con una duración total de 52:35 minutos, tuvo su primera transmisión el 20 de febrero de 1962.

La segunda producción con el título *Rescoldos* fue dirigida y adaptada por Etzel Cardena, y en ella participaron Alfredo Sevilla, Margarita Castillo, Lourdes Tourrent Díaz y Luis Robles. El operador fue Jorge Castro. Tuvo una duración de 52:37 minutos y fue transmitida el 13 de abril de 1981.



El primer manuscrito que Beckett envió a la BBC, en febrero de 1959, consignaba el título *Ebb* (Cohn, 2001: 245). “The Water’s Edge”, “Why Life, Henry?”, “Not a Soul” y “All Day All

³⁰ La información técnica proviene del área de la fonoteca de Radio UNAM, 2015.

Night” fueron algunos de los títulos que Beckett consideró antes de decidirse por *Embers* (Ackerley y Gontarski, 2004: 169). Lo paradójico de la obra es que a pesar de que la acción tiene lugar a la orilla del mar, su título, *Embers*, que Talens traduce como *Pavesas*, significa literalmente “cenizas que lleva el viento, alterado por influjo de ‘pabilo” y también “porción ya carbonizada o convertida en ceniza de una materia combustible ligera, como papel o paja, que puede ser llevada por el viento” (Moliner, 1997: 672). Esta contradicción es reforzada por la historia que el personaje principal relata y donde se da especial atención a las cenizas y al fuego, siempre con el sonido del mar en el fondo.



Es importante señalar que *Embers* fue realizada inmediatamente después de la obra *Krapp’s Last Tape*, que ha sido definida como un monólogo a varias voces: Krapp, en el presente, escucha distintas grabaciones previas de su propia voz y se ve confrontado con su propia voz e ideas, pero de un Krapp mucho más joven. Beckett presenta un monólogo similar en *Embers*, especialmente en el soliloquio de Henry y sus distintas elaboraciones de personajes y diálogos. Marjorie Perloff (1999: 252) afirma que “el monólogo de este personaje no es un monólogo interior, como el de *Malone* o el del *Innombrable*, ya que se mueve mucho más fácilmente dentro y fuera de la conciencia, y depende del patrón verbal y la repetición verbal —un patrón que sólo es posible en un espacio donde nada distrae al [radio] escucha del sonido”. La obra coincide con *Endgame* —obra que también fue escrita en 1956— en el hecho de haber sido ubicada en los márgenes entre la tierra y el mar (Ackerley y Gontarski, 2004: 169). En este espacio de movimiento constante y de sonido permanente es donde Beckett sitúa a Henry. Un espacio que Beckett conoce profundamente ya que durante su niñez acostumbraba a acercarse a la orilla del mar y permanecer observando por grandes periodos de tiempo (Knowlson, 1997: 29).



En opinión de Jonathan Kalb (1994: 130), *Embers* contiene “el embrión de muchos de los juegos formales reflexivos en los que Beckett va a enfocarse obsesivamente en sus obras radiofónicas [...], en sus obras para la televisión, y en su prosa de ficción”. Richardson y

Hale nos dicen que en *Embers* Beckett retoma abiertamente el problema esencial en la escritura para radio: ¿el efecto sonoro es percibido como lo que fue concebido? Y explican: “uno puede argumentar que Beckett dio un gran paso hacia delante en su asimilación de la técnica de radio. Los efectos sonoros no siempre suenan como deben de sonar, y Beckett ahora lo sabe” (1999: 289).

Embers es la última obra radiofónica de Beckett escrita en la década de 1950, y es también la última en la que se puede identificar el paisaje sonoro en el que tiene lugar la acción de la obra: Killiney Beach, Irlanda, un lugar cercano a la casa familiar de Beckett en Foxrock. A partir de esta obra Beckett ya no hará referencias geográficas a partir del elemento acústico y tampoco a través del elemento verbal, por el contrario, presentará escenarios cada vez más abstractos y atemporales. Y en ese sentido, Marjorie Perloff (1999: 249) considera que después de *All That Fall*, cuyos personajes todavía son representados por “gente real” en un paisaje irlandés “real”, el arte radiofónico de Beckett se vuelve más abstracto.



***Embers* nos presenta** a un hombre —Henry— que, en la orilla del mar, dialoga con su mujer. Esta obra también se construye alrededor de lo ambiguo, según indicó el mismo Beckett a Ruby Cohn:

Embers reposa en una ambigüedad: ¿el personaje tiene una alucinación o está en presencia de la realidad? (2001: 245).

En el original.

Cendres repose sur une ambiguïté: le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité? (2001: 245).

A partir de esta premisa, la historia puede tener dos lecturas: Henry, en efecto, dialoga con su esposa —Ada—, que es un personaje real y está a su lado, o Henry está solo y esos diálogos forman parte de un complejo monólogo interior. La importancia de esta ambigüedad en la concepción de la obra la confirma Roger Blin quien afirma que Beckett “no

quería que yo llevara *Embers* al teatro porque, cuando la escuchas, no sabes si Ada existe o no, o si sólo existe en la imaginación del personaje de Henry” (Stevens y Blin, 1997: 310). En opinión de Ackerley y Gontarski (2004: 170), la acción de *Embers* tiene lugar dentro del cráneo de Henry. Esto coincide con la creencia de Linda Ben-Zvi (1986) que ha denominado esta obra un “skullscape” o “paisaje-craneal”; mientras que para Ruby Cohn (2001) *Embers* es un “soulcape” o “paisaje-del-alma”. Esta primera ambigüedad que plantea Beckett en *Embers* es reforzada por el hecho de que Henry conjura protagonistas y sonidos a voluntad —el golpeteo de las olas, los cascos de los caballos— repitiéndolos como si fueran sus melodías favoritas (Gussow, 1996: 168):

(Pausa.) ¡Ruido de cascos! *(Pausa. Más fuerte.)* ¡Ruido de cascos! *(Ruido de cascos marcando el paso sobre el pavimento. Se extingue rápidamente. Pausa.)* ¡Otra vez! *(Ruido de cascos como antes. Pausa.)* (Beckett, 2006: 336).

Henry —como los personajes de la trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*— gusta mucho de confeccionar ficciones que deja incompletas y a las que regresa intermitentemente. La historia que Henry intenta contar en *Embers* trata de un hombre —Bolton— quien hace llamar a su médico —Holloway— con el fin de solicitarle un remedio que este último no accede a proporcionarle. Con esto Beckett introduce una segunda ambigüedad, ya que al término de la obra radiofónica, no le queda claro al radioescucha qué es lo que necesita Bolton y por qué Holloway se niega a suministrarlo. Ackerley y Gontarski (2004: 170) afirman que Bolton “no solicita un medicamento para el dolor, sino otra solución a su dolor, más definitiva”. La historia que Henry trata inútilmente de finalizar puede verse también como una posible clave para resolver algunas de las ambigüedades que Beckett plantea en la obra, ya que en opinión de Frost,

Bolton, como Henry, encuentra la vida intolerable, ya sea por dolor físico, mental, o ambos, pero no tiene el valor necesario para cometer suicidio. Cuando no puede soportarlo más, Bolton llama a su amigo y doctor Holloway, pidiéndole una inyección o pócima que haga el trabajo que él es incapaz de hacer por sí mismo (1999: 324).

Holloway se niega pero le ofrece a Bolton inyectarle un calmante que le tranquilice. Sin embargo, Beckett deja la historia inconclusa, ya que Henry regresa a la narración de los hipotéticos últimos minutos de vida de su padre.

La mayor parte de *Embers* consiste en el diálogo —o lo que Ruby Cohn llamó un *duólogo* (2001: 247), es decir un monólogo a dos voces— de Henry con su esposa Ada. En este “diálogo” se menciona a la hija de ambos, Addie, y aparecen dos escenas relativas a su educación: Addie con el profesor de música y Addie con el profesor de equitación. También se menciona al padre de Henry. Una vez que Ada se retira, Henry regresa bruscamente a la historia de Bolton y Holloway. *Embers* termina cuando Henry empieza a leer las actividades que tiene que hacer hacia el fin de semana:

Libro pequeño. (Pausa.) Esta noche. [...] (Pausa.) Nada esta noche. (Pausa.) Mañana... mañana... el fontanero a las nueve, luego... nada. (Pausa. Perplejo.) ¿El fontanero a las nueve? (Pausa.) Ah, sí, la pérdida. (Pausa.) Palabras. (Pausa.) Sábado... nada. Domingo... domingo... nada en todo el día. (Pausa.) Nada en todo el día, nada. (Pausa.) Nada en todo el día ni en toda la noche. (Pausa.) Ni un solo ruido. (Beckett, 2006: 347).

En opinión de Marjorie Perloff (1999: 252) el monólogo de Henry no es el mismo tipo de monólogo interior que aparece en obras como *Malone muere* o *El Innombrable*. “El monólogo de Henry en *Embers* se mueve más fácilmente dentro y fuera de la conciencia, y profundiza enérgicamente en patrones de enunciados verbales y repeticiones fonéticas —un patrón posible únicamente donde no hay nada que distraiga al auditorio del sonido”.

De entre las seis obras radiofónicas de Samuel Beckett, *Embers* es considerada una obra de transición, en la que la “trama convencional y el reconocimiento de un lugar han sido sacrificados, a pesar de que su interés por un pictorialismo táctil aún tiene lugar” (Kalb, 1994: 129). Para Kalb, *Embers* “no posee ninguna superficie narrativa aparte de presentarnos con un hombre hablando acerca de hablar consigo mismo; contando historias que nunca termina” (Kalb, 1994: 129).



Embers, como *All That Fall*, refleja el interés de Beckett por la condición humana. Aparecen nuevamente referencias a la desolación, la decadencia, la infertilidad y la muerte. En *Embers*, Beckett introduce por primera vez en una obra para el medio electrónico de la radiodifusión el tema del proceso artístico. Esa “imposibilidad” de terminar una historia

es un tema que Beckett ya había explorado en su obra narrativa. Esta “historia dentro de la historia” —Henry cuenta que quiere terminar de contar la historia de Bolton— en sus obras radiofónicas posteriores dejará de ser parte de la anécdota para pasar a ser parte del entramado estructural de la obra.

Beckett vuelve a construir una “historia” sobre una ambigüedad, y en este caso se trata de una ambigüedad doble. Por un lado está el cuestionamiento sobre el personaje —Henry—, y si éste se encuentra en un periodo alucinatorio o realmente está en la orilla de la playa acompañado por Ada; y en segundo lugar está la ambigüedad de los personajes aparentemente ficticios Bolton/Holloway, los cuales, en el desarrollo de la obra, pareciera que tienen también referentes en el ámbito “real” de Henry. Por ejemplo, destaca el momento en que Ada menciona el trastorno mental de Henry, ésta afirma:

ADA: [...] Tienes el cerebro tocado, deberías ver a Holloway, vive aún, ¿no? (Beckett, 2006: 343).

Entonces, ¿la historia que Henry cuenta sobre Bolton/Holloway es una proyección de la situación por la que atraviesa el mismo Henry? ¿Es Holloway un personaje real? Katharine Worth (1981: 205) dice que “la ambigüedad y la abstracción son las posibilidades peculiares al sonido en la radio, que Beckett explota al máximo”. Por su parte, Rosemary Pountney (1993: 272) afirma que “la claridad, *per se* no es el objetivo de Beckett en *Embers*”, y que son justamente las ambigüedades de *Embers* el mayor atractivo de la obra (1993: 272). Y retoma un comentario de Beckett a Denis Devlin en 1938: “el arte no tiene que ver con la claridad, no chapotea en lo transparente y tampoco limpia” (Pountney, 1993: 272).

Esta segunda obra radiofónica es completamente subjetiva, y “una de las obras más impenetrables y complicadas de Beckett, con una ‘estructura compleja, casi molecular’” (Pountney, 1993: 113). Martin Esslin indica que con *Embers* Beckett se ha movido mucho más lejos de la realidad objetiva y se ha acercado a “la habilidad única de la radio de presentar una realidad subjetiva interna” (1982: 134), en este caso las reflexiones, recuerdos de Henry, así como su diálogo con Ada.



Vale la pena destacar que Stanley Richardson y Jane Alison Hale (1999: 278) opinan que *Embers* juega, “desde el principio y hasta el final, con la capacidad del medio radiofónico para evocar una cosa y su contrario: sonidos y silencio, imágenes y oscuridad, realidad y fantasía, vida y muerte”. Lo anterior queda en evidencia en el uso que Beckett hace de las palabras encendido-apagado (*On/Stop*) y que en la versión en español aparecen como *adelante/alto*. En la versión en inglés Beckett utilizó la palabra “On”:

HENRY: On [*sea. Voice louder*] On! [*he moves on. Boots on shingle. As he goes*]. Stop [*boots on shingle. As he goes, louder*]. Stop! [*he halts. Sea a little louder*] (Beckett, 1990b: 253).

Mientras que Talens acude a **adelante/alto**:

HENRY: **Adelante.** (*Mar. Voz más fuerte.*) **Adelante.** (*Avanza. Pasos sobre los guijarros. Mientras anda.*) **Alto.** (*Pasos sobre los guijarros. Mientras anda, más fuerte.*) **¡Alto!** (*Se detiene. Mar un poco más fuerte.*) (Beckett, 2006: 335).

Esta indicación, que aparece a todo lo largo de *Embers*, volverá a ser utilizada por Beckett en posteriores obras radiofónicas, principalmente *Words and Music* y *Cascando*. Sobre este particular, Jonathan Kalb (1994: 131) indica que “las asociaciones explícitas de los mecanismos de encendido [y apagado] con el compromiso de la imaginación, se van a convertir en una de las más fructíferas metáforas de la carrera tardía de Beckett, y es uno de los elementos más sobresalientes de sus últimas tres obras radiofónicas”.

Finalmente, es importante señalar que en *Embers* determinados sonidos aparecen a voluntad del personaje principal: cuando Henry exige sonido de gotas, se escuchan gotas y cuando exige sonido de cascos de caballo, se escuchan cascos de caballo. Sin embargo, después de que Ada se retira, los sonidos ya no son percibidos: Henry exige el sonido de cascos de caballo, y exige la voz de su padre o la de Ada, pero ningún sonido aparece.



Embers es una obra radiofónica en un acto, que se compone de una sola escena y que carece de desenlace. La obra inicia y termina con el personaje principal, Henry, sentado a la orilla del mar. La única acción en la obra se reduce a la sola ocasión en que Henry desea

acercarse un poco más al agua, para regresar casi inmediatamente después al punto en que se encontraba sentado. Lo demás lo constituyen los diálogos —imaginarios o no— de Henry con su esposa Ada, así como las distintas rememoraciones de su pasado, de ahí que haya sido denominada un “monodrama” en la que la acción transcurre dentro del cráneo del personaje principal (Ackerley y Gontarski, 2004: 170).

A diferencia de *All That Fall*, Beckett no construye una estructura interna claramente identificable. La parte central y más extensa de *Embers* es el diálogo entre Henry y Ada. Pero también destacan tanto el elemento de la historia incompleta de Holloway y Bolton, como las escenas de los profesores de equitación y piano de Addie, que aparecen dentro del diálogo entre Ada y Henry. En un intento por entender la estructura de *Embers*, Ruby Cohn recuperó una propuesta de estructura que en 1976 propuso John Pilling:

Monólogo de Henry-Escena 1 —Escenas 2^a y 2^b— Continuación de Escena 1-Monólogo final de Henry (véase Cohn, 2001: 246).

Si bien esta es una descripción literal de la estructura de la obra, lejos está la equilibrada estructura A¹-B-A² que Beckett introdujo en *All That Fall*. Por nuestra parte proponemos la siguiente estructura:

Mar
 Monólogo
 Historia Bolton/Holloway
 Diálogo Henry/Padre
 Diálogo Henry/Ada
 Escena Addie 1
 Escena Addie 2
 Diálogo Henry/Ada
 Monólogo sobre el padre
 Historia Bolton/Holloway
 Monólogo
 Mar

Hago la aclaración de que ésta es una reducción de múltiples escenas que aparecen entre estos patrones fundamentales.



A diferencia de la primera obra radiofónica de Beckett, en *Embers* no aparece un apartado específico para definir a los personajes, pero de la trama se deduce: Henry, Ada —esposa de Henry—, Addie —la hija de ambos—, y los profesores de equitación y de música de Addie. Está el padre muerto o desaparecido y, por una descripción de Ada, se sabe también de la existencia de la madre y de la hermana de Henry. Finalmente Bolton y Holloway, personajes aparentemente ficticios y creados por Henry, aparecen intermitentemente como una narración dentro de la narración, y digo “aparentemente ficticios” porque a pesar de que Henry habla de contar historias y hacer referencia a la de Bolton y Holloway, dentro del diálogo entre Henry y Ada, ella le pide que localice a Holloway con el fin de encontrar una cura a su problema, con lo que abre la posibilidad de que por lo menos Holloway sea un personaje de “carne y hueso” (Beckett, 2006: 343).

Como mencioné con anterioridad, la ambigüedad sobre la que Samuel Beckett construye *Embers* tiene que ver con una pregunta fundamental: ¿Henry está o no a solas frente al mar? Al escuchar la producción realizada por Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays*, queda en evidencia que la voz de Ada, interpretada por Billie Whitelaw, es monótona, lenta, un tanto artificial en su ritmo, con una cadencia forzada y, en comparación con la voz de Henry, la voz de Ada aparece casi en un segundo plano. En la producción de Donald McWhinnie para la BBC, la voz de Ada es extremadamente baja en volumen, monótona también, sin embargo la cadencia es mucho más natural.³¹

Algunos de los indicios que permiten concluir que Ada no es real —o por lo menos que no está viva—, se encuentran en distintos puntos de la obra. Everett C. Frost indica que en el manuscrito que se encuentra en el Beckett Archive de la University of Reading, Beckett escribió “Expressionless” o “[voz] Inexpresiva”, y en la edición de Faber, apuntó que la voz de Ada debe ser “low remote voice” (Beckett, 1990b: 257), situación que Talens resuelve: “voz remota, débil” (Beckett, 2006: 339).

³¹ Cuando Billie Whitelaw graba *Embers* para Evertt C. Frost en 1988, la actriz ya tenía conocimiento del tipo de “voz” que Beckett buscaba en sus obras desde 1962, porque con él había montado *Play, Not I, Rockaby, Footfalls*, monólogos todos en los que la voz femenina es monótona, sin inflexiones, sin actuación, casi como la de una máquina; por lo que esta versión incorpora ya esa voz mediatizada por las tecnologías del audio que Beckett encontraría a partir de 1958.

Otro detalle que llama la atención radica en que Ada toma asiento junto a Henry sin que acompañe a esta acción el efecto sonoro correspondiente, en comparación con los claros sonidos de Henry cuando se sienta. En el original en inglés Beckett indica: “No sound as she sits” (Beckett, 1990b: 257), que se traduce literalmente como “Sin sonido al tiempo que ella se sienta”, lo que puede cambiar la intención: una cosa es que el personaje se siente sin hacer ruido, y otra es que el autor omita cualquier sonido que indique la acción de sentarse:

HENRY: [...] (*Pausa.*) ¿Vas a sentarte a mi lado?

ADA: Sí (*Se sienta, sin hacer ruido.*) (Beckett, 2006: 339).

Más adelante, cuando Henry hace referencia al lugar en que él y Ada tuvieron relaciones sexuales por primera vez, éste subraya el hecho de que él sí puede ver ese lugar:

ADA: What hole? The earth is full of holes.

HENRY: Where we did it at last for the first time.

ADA: Ah, yes, I think I remember [*pause*]. The place has not changed.

HENRY: Oh yes it has, I can see it (Beckett, 1990b: 261).

Y que en español Talens sugiere:

ADA: ¿Qué agujero? La tierra está llena de agujeros.

HENRY: Donde lo hicimos por fin la primera vez.

ADA: Ah, sí, creo recordarlo. (*Pausa.*) El lugar no ha cambiado.

HENRY: Ya lo creo que sí, yo lo veo. (Beckett, 2006: 344).

En la versión de 1993, Talens utiliza cursivas para el “yo” de Henry: “Ya lo creo que sí, yo lo veo”. En la edición de *Teatro reunido*, las itálicas desaparecen. Esto es importante porque en el original Beckett escribe: “Oh yes it has, I can see it” (Beckett, 1990b: 261) subrayando el hecho de que él sí puede verlo: “Oh sí [ha cambiado], yo sí puedo verlo”. Ada, entonces, ¿no tiene la capacidad o posibilidad de observar el agujero que Henry, sí puede ver? Y la intención de Henry en el subrayado —y en el fragmento sonoro correspondiente—, el que él sí lo ve, ¿no implica por consiguiente que da por sentado que ella no puede verlo?

Otro elemento que refuerza esta idea aparece cuando Henry le comenta a Ada que no puede recordar si su padre la conoció porque ha olvidado todo lo concerniente a ella:

HENRY: No puedo recordar si te conocí.

ADA: Sabes muy bien que me conocí.

HENRY: No, Ada, no lo sé, lo lamento, he olvidado todo lo que te concierne (Beckett, 2006: 345).

Un último detalle que refuerza la idea de que Ada no se encuentra al lado de Henry aparece en este diálogo:

HENRY: Demos una vuelta en canoa.

ADA: ¿En canoa? ¿Y Addie? Lamentaría mucho si viniera y encontrase que te has ido en canoa sin ella. (*Pausa.*) [...] (Beckett, 2006: 344).

Cuando Henry invita a Ada a dar una vuelta en canoa, Beckett utiliza la primera persona del plural: “Demos una vuelta en canoa” (Beckett, 2006: 344). En la respuesta utiliza la segunda persona del singular: “encontrase que te has ido en canoa sin ella” (Beckett, 2006: 344). Ada argumenta que Addie se lamentaría si se encontrara que Henry *se ha* ido. Es decir, aun si Henry propone que ambos vayan a pasear, a la única persona que echará en falta Addie, sería Henry —no a Ada, no a ambos. Lo anterior, unido a la ambigüedad original de la obra establecida por Beckett —¿Henry *tiene una alucinación o está en presencia de la realidad?*—, refuerza la idea ampliamente extendida de que quizá el radioescucha se encuentra dentro de la mente del personaje.

El binomio principal en el que reposa *Embers* se conforma por las voces de Henry y de Ada. Aparte de estas dos voces perfectamente diferenciadas, hay tres personajes más: el profesor de piano, el profesor de equitación, y Addie. En la obra radiofónica estos personajes refuerzan la narración: Henry y Ada son —fueron— pareja, y tuvieron una hija —Addie—; Addie debía aprender no sólo música sino equitación; Addie era testigo del “trastorno” del padre —hablar sin poder contenerse—; y Addie constituye la razón por la que Ada se alejó de Henry.



El manejo del tiempo en *Embers* y su relación con la duración de la obra es también un elemento a destacar. A diferencia de *All That Fall*, *Embers* es más breve. La producción de la BBC fue de 44:38 minutos, mientras que la de Everett C. Frost para la radio estadounidense

fue de 48:11. Siendo la más extensa la realizada por la cadena alemana Südwestrundfunk (SWR), con una duración de 61 minutos (Hessing, 1992).

En *Embers*, Beckett resuelve el manejo del tiempo de una manera lineal y sin cortes, como lo hizo en su primer obra radiofónica. Según Conner (1997: 310), escuchar *Embers* es “viajar a través del tiempo vía la voz de Henry y, a través de las evocaciones, nos introducimos en las perspectivas de su memoria”. En ese sentido, Beckett presenta la historia de Henry en un tiempo continuo, donde la obra inicia en un punto específico de esa actividad repetida del personaje —sus paseos diurnos hacia la playa— y termina no con el final de ese específico paseo, ni siquiera con el final de la historia narrada por Henry, sino simplemente finaliza mientras Henry continúa en su posición cerca de las olas, como si la obra hubiera sido sólo un corte en el tiempo dentro de la actividad diaria de Henry.



El análisis a *Embers*, segunda obra de Samuel Beckett para el medio electrónico de la radio-difusión, estuvo basado en la audición de la producción de Donald McWhinnie para la BBC de 1959, y la de Everett C. Frost, de 1988, para *The Beckett Festival of Radio Plays*.

En *Embers* los sonidos verbales se encuentran “al servicio de [la] estructura narrativa” (Iges, 1997: 181). De igual manera, *Embers* desarrolla su contenido conforme a un patrón narrativo textual. Los sonidos del entorno acústico poseen las funciones de “efectos sonoros”, y son también elementos de la “coreografía sonora” que permite contextualizar la acción. Es importante indicar que son introducidos en la obra a partir del mecanismo de “encendido” y “apagado”, mecanismos que son más evidentes en el original de *Embers* en inglés, ya que aparecen literalmente como *On* y *Stop* (Beckett, 1990b: 253).

Los sonidos instrumentales acústicos poseen únicamente la función “expresiva”, es decir, “aparecen articulados conformando un discurso musical” (Iges, 1997: 178). Mientras que los sonidos instrumentales de origen electrónico —exclusivamente en la producción de la BBC— tienen la función de “efectos sonoros” en la medida en que permiten contextualizar la acción que forma parte de la “coreografía sonora”. En *Embers*, Beckett revierte la función del silencio, ya que éste no cumple como “prolongador de la intención y la cualidad comunicativa de aquello que acaba de ser escuchado” (Iges, 1997: 183). Beckett anula el silencio al reemplazarlo con el sonido del mar. Sin embargo, también omite ciertos sonidos,

y estas omisiones cumplen la misma función que los objetos del entorno acústico, es decir, sustituyen el sonido verbal y no verbal (Iges, 1997: 178) en la obra.

Embers pertenece a los géneros artísticos radiofónicos del primer grupo, denominados también narrativo textuales; y por las características de los sonidos utilizados pertenece al género del radiodrama. Sin embargo, es una obra de transición en la medida en que Beckett modifica la función del silencio al eliminarlo totalmente y suplantarlo con un elemento sonoro del entorno acústico: el mar, que escapa a su papel dentro de las obras narrativo textuales. Aquí la paleta sonora es mucho más reducida, si bien tiene todavía un cierto realismo, con elementos de la naturaleza como “decorado sonoro” y con un personaje principal inmerso en monólogos y soliloquios a una, dos y hasta tres voces.

Beckett completa el desarrollo del personaje que atestigua la “descomposición” de su propio lenguaje, para presentarnos un personaje que “padece” su propio lenguaje. Este personaje principal determina también cómo y en qué momento han de escucharse los sonidos de su entorno, de manera arbitraria y hasta con cierto tono de violencia. Aparece nuevamente la ambigüedad en la trama. Se detecta también un principio de abstracción del decorado sonoro que de hecho llega a convertirse en la antítesis del silencio.

En *Embers*, Beckett por primera vez presenta una obra radiofónica en la que aparece el mecanismo de una historia dentro de la historia, con lo que lleva más allá su interés por la exploración del acto creativo en una plataforma sonora.

Pochade radiophonique

Escrita en francés a principios de los años sesenta. Esta obra ha generado especial controversia en cuanto al año en que fue escrita. Ruby Cohn (2001: 274) señala que en la primera edición en francés de Les Éditions de Minuit, en noviembre de 1975, aparece con la leyenda “*années 50?*” y posteriormente este dato es cambiado por “*années 60?*” (Beckett, 2000a: 85; Ackerley y Gontarski, 2004: 446 y Esslin, 1982: 142).

En opinión de Knowlson (1997: 618) fue escrita en 1961, pero Rosemary Pountney (1988: 114) indica que es anterior, y que muy probablemente fue escrita entre 1959 y 1960.

Beckett tradujo *Pochade radiophonique* como *Radio II* (Esslin, 1982: 142), “justo antes de su transmisión en la BBC 3 (el 13 de abril de 1976)” (Ackerley y Gontarski, 2004: 489) y

fue publicada en 1976 por Grove y en 1977 por Faber. Sin embargo, Beckett terminó por cambiar el título de *Radio II* a *Rough for Radio II*, después de que Esslin le comentara que no era conveniente mantener el título original *Radio II*, “dado los cuatro canales nacionales de la BBC eran denominados Radio 1, 2, 3 y 4, por lo que sería muy confuso que Radio 3 (la estación a través de la cual se transmitía la mayor parte de la obra de Beckett) presentara una obra titulada *Radio II*” (Esslin, 1982: 143-144).

La traducción y edición de esta obra en español estaba preparada desde 1977 como parte del volumen titulado *Pavesas*, pero no fue sino hasta 1987 que fue editada por Tusquets. La obra apareció bajo el título *Astracanada radiofónica* en una traducción de Jenaro Talens (Beckett, 2000b: 121), y en la traducción de 1993 del mismo Talens, aparece con el título *Astracanada radiofónica II*, que es con el que se mantiene en *Teatro reunido* (Beckett, 2006: 355).



El 13 de abril de 1976 la BBC Radio 3 transmitió *Rough for Radio*, con la dirección de Martin Esslin y la participación de Michael Deacon, Patrick Magee, Harold Pinter y Billie Whitelaw (Esslin, 1982: 142). Esta producción tuvo una duración de 20:56 minutos.

En 1978 fue producida en Alemania por la Süddeutscher Rundfunk (SDR), bajo la dirección de Otto Düben, y tuvo una duración de 31:00 minutos. Contó con la participación de Klaus Herm, Max Mairich y Kyra Mladek (Hessing, 1992).

Para Estados Unidos fue producida como parte de la emisión radiofónica *The Beckett Festival of Radio Plays* en 1989, bajo la dirección de Everett C. Frost. Con una duración de 24:15 minutos. En esta producción participaron W. Dennis Hunt, Barry McGovern, Amanda Plummer y Charles Potter (Hessing, 1992).



La ausencia de un fechado en relación con esta obra dificulta la puesta en contexto. Por el hecho de que se consigna que fue escrita a principios de la década de 1960, y porque en ella Beckett vuelve a abordar la idea del acto creativo, *Pochade radiophonique* se emparenta necesariamente con *Cascando*, *Letra y música* y *Esquisse radiophonique* [*Rough for Radio I* o *Radio I*].

La diferencia en la manera en que Beckett aborda el tema del acto creativo en las obras radiofónicas anteriores y en *Pochade*, radica en que en ésta la metáfora “se transforma en una situación explícitamente política, que nos prepara para el tipo de discurso que Beckett va a buscar en sus piezas teatrales tardías como *What Where* y especialmente *Catastrophe*” (Brater, 1994: 50). De hecho, James Acheson (1997: 205) señala las claras semejanzas entre *What Where* y *Pochade radiophonique*: “Mientras en *Pochade* Beckett nos presenta con Fox, un hombre que es torturado por un personaje silencioso de nombre Dick, en la obra *What Where* aparecen cuatro personajes —Bam, Bem, Bim y Bom—, que toman turnos para jugar el papel de torturador y de víctima”.



La trama de *Pochade radiophonique* es sencilla: el Animador, con la asistencia de una mecanógrafa y de un lacayo mudo, trata de obligar a un hombre —Fox— a hablar. Fox, que fue descrito por Knowlson (1997: 828, nota 16) como la figura de un “atormentado y creativo artista”, es torturado con el fin de que “produzca una secuencia de palabras que satisfagan a sus interrogadores” (Knowlson, 1997: 828, nota 16). Al iniciar la sesión, Beckett deja claramente establecidas las condiciones en que permanece Fox dentro de su cautiverio: es desatado, le quitan la venda de los ojos y le extraen los tapones de cera de los oídos. El radioescucha ignora, junto con los torturadores, la información que se pretende obtener de Fox o cuándo terminarán las sesiones de tortura:

A: [...] (A Fox:) Evidentemente no sabemos, ni tú tampoco, qué es lo que buscamos, qué signo o grupo de palabras. Pero como hasta ahora no las has dejado escapar, no lo conseguirás machacando los mismos temas, eso me extrañaría. (Beckett, 2006: 363).

Todo aquello que Fox dice es anotado puntualmente por la Mecnógrafa quien, a órdenes del Animador, repasa las confesiones realizadas los días anteriores, con lo que también Beckett nos deja saber el tono y el contenido de las transcripciones. Por la lectura de las “recomendaciones” se define una imagen más concreta de la situación en la que se encuentra Fox privado de su libertad:

M: Eso es todo, señor. A menos que lea las recomendaciones.

A: Léalas.

M: "...renovamos de inmediato nuestras permanentes recomendaciones, a saber: 1º Tener la amabilidad de evitar el grabar simples gritos de animales, los cuales no sirven más que para indisponernos. 2º Tener la amabilidad de proveer una transcripción estrictamente literal, puesto que cada sílaba tiene, o puede tener, su importancia. 3º Tener la amabilidad de asegurarse de la neutralización completa del sujeto fuera de las sesiones, y particularmente en lo que respecta a la mordaza, a su permanencia y a su buen mantenimiento. Por lo tanto la imposición estricta de la sonda de alimentación, ya sea ésta *per buccam* o *per rectum*, es absolutamente, palabra subrayada, esencial [...]" (Beckett, 2006: 356-357).

Durante el desarrollo de la obra, Fox habla de un hermano y un personaje desconocido por la Mecnógrafa y por el Animador. Este pasaje se convierte en lo más importante de la sesión, ya que tanto el Animador como la Mecnógrafa tratan de interpretar y poner en contexto la información proporcionada por Fox. Finalmente el Animador sugiere de manera velada a la Mecnógrafa que incluya tres palabras que no fueron pronunciadas en el pasaje dicho por Fox y ésta, con reticencia, lo hace. La obra finaliza cuando el Animador afirma que quizá terminarán el día de mañana, con una frase llena de cinismo, dando a entender que tanto el Animador como la Mecnógrafa "no son libres", cuando el único que está literalmente privado de su libertad y está siendo torturado es Fox:

A: No llore, señorita, séquese sus hermosos ojos y sonríame. Mañana, quién sabe, seremos libres (Beckett, 2006: 365).

En opinión de Richard Begam, dentro de la trama de *Pochade* hay dos puntos que vale la pena resaltar, por un lado, el hecho de que "a pesar de que Fox cae en el lenguaje romántico del *alter ego* o del *moi profond*, hablando de 'mi hermano dentro de mí, mi viejo gemelo' (Beckett, 2006: 360), la idea del 'ser profundo' es ridiculizada cuando Maud recomienda a Fox dar a luz a su 'doble' por medio de una cesárea, y se propone ella misma como voluntaria para amamantar al recién nacido" (Begam, 2002: 24). En segundo lugar, indica Begam, "mientras el testimonio conseguido debe producir una inscripción 'estrictamente literal', el Animador insiste en que la Mecnógrafa modifique tres palabras que [Fox] nunca pronunció ('entre dos besos'), con lo que corrompe la transcripción 'literal'" (2002: 25), objetivo principal de la sesión de tortura.



En *Pochade radiophonique* nuevamente estamos ante una obra radiofónica en la que Beckett aborda el acto creativo como metáfora. Para Martin Esslin (1982: 148) esta obra “es un monograma acerca del proceso artístico, en el cual cada uno de los personajes representa un aspecto de la mente del artista, ya que debemos ver al Animador como a la facultad crítica, tratando de dar forma a las expresiones de la voz que emerge del subconsciente”. Es, de entre todo el conjunto de las obras radiofónicas de Samuel Beckett, una de las más claras, y una de las declaraciones menos “codificadas” sobre el proceso artístico en general, o por lo menos, sobre el propio proceso creativo de Samuel Beckett (Esslin, 1982: 149).

En esta obra Beckett presenta una versión macabra de la dicotomía habla-escritura, yuxtaponiendo una confesión forzada acompañada de una transcripción estenográfica (Begam, 2002: 24). Esta obligación de hablar a la que se ve sometido Fox está vinculada con la obligación de escribir —aun si Fox no es el que escribe, sino la Mecnógrafa, quien transcribe todo lo que se dice— (Gussow, 1996: 169). Y el hecho de que Fox se resista a hablar, incluso si es obligado por medio de la coerción y la tortura física, es una prueba de “que la inspiración no puede ser manipulada” (Gussow, 1996: 169).

Las cuatro figuras que forman parte de la acción en *Pochade* tienen un papel determinado en el proceso creativo: Fox se sumerge en el inconsciente guiado dolorosamente por Dick, la Mecnógrafa toma nota de esta verbalización, y el Animador tiene el control crítico (Cohn, 2001: 275). Por su parte, Rosemary Pountney (1988: 114) indica que la “dificultad del proceso creativo, es visto en una forma extrema en *Pochade*, con cada uno de sus personajes personificando una parte de este proceso”.



La estructura de *Pochade radiophonique* es lineal, sin cortes en el tiempo o espacio. Toda la acción se desarrolla en el mismo sitio y tiene lugar el mismo día. Beckett no especifica en el diálogo ni en sus instrucciones dónde o qué características puede tener el sitio en el que transcurre la acción. Se presume que la “sesión” forma parte de una actividad repetida que sólo finalizará cuando Fox “pronuncie” aquello que el Animador desea escuchar. Por lo tanto, cada sesión tendría:

1. Bienvenida del Animador.
2. Preparación de los participantes: Mecanógrafa —libreta de taquimecanografía, lápiz—; Dick —látigo.
3. “Despertar” a Fox: remover capucha, mordaza, tapones de oídos, sonda de alimentación, etcétera.
4. Revisión de notas de sesiones anteriores.
5. Inicio de sesión: confesión de Fox.
[Después de lo que Animador y Dick logren “extraer” de Fox, hábilmente anotado por la mecanógrafa].
6. Fin de sesión.
7. Preparación de Fox: inmovilizarlo y colocar nuevamente capucha, mordaza, tapones de oídos, sonda de alimentación, etcétera.



Beckett introduce a los personajes: Animador (A), Mecanógrafa (M), Fox (F) y Dick, que pueden interpretarse como una referencia a los equipos de producción de las radiodifusoras francesa e inglesa, afirma Esslin (1982: 146), ya que reproduce el equipo de trabajo base que consta de productor, secretaria y técnico.

Sobre el rol del Animador, Esslin también señala que en francés el término “animateur” hace referencia al productor de radio o televisión (Esslin, 1982: 146). Enoch Brater (1994: 54) en cambio, tiene una idea mucho más dura de lo que representa este personaje: la “desalentadora retórica de las historias del Animador, han sido diseñadas desde el principio no para investigar sino para humillar, torturar, intimidar y condenar”; que el Animador “asume su papel con una genuina eficacia. Presentando estéticamente el terror, [el Animador] busca una estructura de la confesión que desea” (Brater, 1994: 56), y en ese sentido, la “forma será más importante que el contenido” (Brater, 1994: 56).

Sobre el personaje mudo Dick, Enoch Brater (1994: 54-55) afirma que se trata de una “encarnación del hombre macho” y ha sido “reducido a los alarmantes asaltos del látigo de piel”. Y sobre el personaje de la mecanógrafa, indica que ésta trata de “escondese detrás del lenguaje para evadir tanto su propia atracción hacia la figura torturada de Fox, como de las proposiciones —no bienvenidas— por parte de su jefe” (Brater, 1994: 54-55).

Finalmente, de Fox no se sabe nada a excepción de que está atado mientras dura el interrogatorio, y que fuera de las sesiones con el Animador y la Mecnógrafa, permanece amordazado —de ahí las “recomendaciones” indicadas con anterioridad. Un personaje que ni siquiera tiene la opción de hablar o alimentarse. Completamente nulificado: sin movimiento (amarrado), sin visión (los ojos vendados), sin voz (amordazado) al extremo de ser *alimentado por sonda*.



En lo que toca al manejo del tiempo, la obra es lineal y sin cortes. No hay modificaciones en el orden en que se sucede la acción, que consiste en la sesión de interrogación y tortura del Animador en contra de Fox. Se sabe que hay un antes, en la medida en que el Animador y la Mecnógrafa revisan notas de sesiones previas. Otro elemento que proporciona una idea de cuánto tiempo han tenido lugar las sesiones de interrogación, aparece cuando Fox nombra por primera vez a Maud, y el Animador cuestiona a la Mecnógrafa sobre si es la primera vez o no que Fox pronuncia ese nombre, y la Mecnógrafa habla de “tener que revisarlo todo”, haciendo alusión a la transcripción:

A: Quizá me equivoque, pero tengo la sensación de que es la primera vez [...] / M: Podría ser, señor. Para estar segura tendría que revisarlo todo desde el principio. Tomaría bastante tiempo (Beckett, 2006: 361).

En este caso el fin de la obra radiofónica no implica el fin de la acción, ya que definitivamente habrá una continuación, un mañana. Se intuye que en un futuro lejano, la actividad —la tortura— llegará a su fin. Sin embargo en la obra radiofónica, que constituye un presente continuo, esta posibilidad sólo aparece como un paliativo a la situación imperante.



El análisis a *Pochade radiophonique* acudió a la audición de la producción radiofónica de Martin Esslin para la BBC (1976), y de la producción radiofónica de Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays* (1989).

En *Pochade*, Beckett trastoca la función de los sonidos verbales: si bien éstos “determinan las instancias de la acción” (Iges, 1997: 178) a través de todos los personajes involucrados, paralelamente Beckett introduce el sonido humano verbal de Fox, en un discurso fragmentado y descontextualizado, que se encuentra vacío de sentido o significado debido a la dinámica en que aparece esta intervención.

Aquí los sonidos del entorno acústico aparecen como elementos del “anti-decorado sonoro”, que lejos de aclarar al radioescucha en qué lugar sucede la acción, refuerzan lo abstracto del sitio en que transcurre la obra, y destaca el hecho de que ésta es la primera de las obras radiofónicas en la que no aparecen los sonidos instrumentales.

Es importante añadir que el silencio tiene una característica muy particular en esta obra ya que aparece “como prolongador de la intención y la cualidad comunicativa de aquello que acaba de ser escuchado” (Iges, 1997: 183), pero también aparece como “generador de contenido” en la medida en que lo no dicho por Fox, la ausencia de palabras de Fox, el silencio de Fox son el motor que mantiene la obra andando.

Afirmar que con *Pochade* se está ante una obra de arte radiofónico del tipo híbrido podría ser aventurado, ya que a todas luces ésta es una obra narrativo-textual, puesto que no aparecen sonidos instrumentales. Sin embargo, si se toma en cuenta la función del silencio y de los sonidos humanos verbales, esto podría ser sometido a una consideración especial. Hay que recordar que Iges (1997: 188-189) afirma que “[...] No hay aquí, por otra parte, posibilidad alguna de establecer una diferenciación entre géneros dentro de esta categoría —géneros mixtos— valiéndonos de la presencia predominante de unas familias de sonidos sobre otras, pues entre sí las obras de los citados géneros presentan escasos puntos de afinidad”.

Adoptando una actitud conservadora, se puede decir que *Pochade radiophonique* es una obra de arte radiofónico del tipo narrativo-textual, con la aclaración de que algunos sonidos que aparecen en la obra, especialmente aquellos que corresponden a la familia del silencio, se comportan de manera diferente y poco habitual. Pero también se puede afirmar que *Pochade radiophonique* es una obra de arte radiofónico del tipo mixto o híbrido, donde los sonidos humanos no verbales, corporales y los sonidos del entorno acústico son parte del decorado sonoro, y donde el equilibrio de la obra se establece principalmente entre los sonidos humanos verbales y el silencio. También podría parecer como un ejemplo extremo de una obra narrativo-textual y, sin embargo, la importancia del silencio como elemento estructural y de generación de contenido, permite someterla a una consideración especial.

Pochade radiophonique es una obra de arte radiofónico del tipo híbrido, en la que el equilibrio se establece principalmente entre los sonidos humanos verbales y el silencio; en ella, por primera vez, Beckett renuncia a los sonidos instrumentales. Pero también se aparta de la tríada de elementos con los que simbolizaba el acto creativo:

lenguaje verbal
sonido instrumental
personaje regulador

para dar lugar a una tríada compuesta:

lenguaje verbal-voz [Fox, el ser torturado]
personaje regulador [Animador]
personaje que registra la voz [la Mecanógrafa]
personaje torturador-inflige daño físico [Dick]

Si bien Beckett vuelve a abordar el tema del acto creativo, aquí lo hace a través de un *tour de force* entre el sonido verbal y el silencio. Los personajes y el decorado sonoro no hacen sino reforzar lo anterior. La ambigüedad en la trama de *Pochade radiophonique* da paso a una situación de confusión total, en la que el radioescucha es testigo de un acto de tortura en nombre del lenguaje.

Words And Music

Desde el 12 de febrero de 1961 Beckett habla de las primeras ideas que darán lugar a *Words and Music*, aunque es hasta noviembre que se sabe de la existencia de un “borrador hológrafo de once páginas fechado noviembre 20-22 (¿27?), 1961” (Zilliacus, 1976: 99). Dependiendo de los días en que se fecha *Words and Music* —el 22 o el 27— quizá menos de una semana después o menos de dos días después, entre el 29 y el 30 de noviembre, Beckett termina otra obra: *Esquisse radiophonique* (Zilliacus, 1976: 119-120); y *Cascando*, la última obra escrita para el medio radiofónico, fue fechada inmediatamente después, quizá tres días más tarde, el 1 diciembre de 1961 (Zilliacus, 1976: 118).

Publicada en inglés por Evergreen Review en 1962, *Words and Music* fue incluida en *Cas-cando and Other Short Dramatic Pieces* de Grove Press en 1968 (Ackerley y Gontarski, 2004: 650). Fue publicada posteriormente en lengua francesa bajo el título *Paroles et Musique* por Les Éditions de Minuit en 1972 (Ackerley y Gontarski, 2004: 650). Editada por Tusquets en 1987, la obra apareció bajo el título *Palabras y música* en una traducción de Jenaro Talens (Beckett, 2000b: 121), Talens modifica el título por *Letra y música* en el manuscrito de 1993 y en la edición del 2006 de *Teatro reunido* (Beckett, 2006: 366).



Words and Music fue producida por la BBC en 1962. La dirección estuvo a cargo de Michael Bakewell y participaron Felix Felton y Patrick Magee. La música fue composición original de John Beckett, a quien Beckett, su primo, quería dar un estímulo creativo mientras se recuperaba de un accidente (Knowlson, 1997: 496). Esta producción tuvo una duración de 27:29 minutos y fue transmitida por el Tercer Programa de la BBC el 13 de noviembre de 1962, como parte del 40 aniversario de la BBC. Fue retransmitida el 7 de diciembre de 1962 y el 8 de mayo de 1963 (Ackerley y Gontarski, 2004: 650).

La producción estadounidense para *The Beckett Festival of Radio Plays* fue realizada en 1988, en una coproducción de Voices International y la West Deutscher Rundfunk (WDR) (Hessing, 1992). En ella participaron Alvin Epstein y David Warrilow. La dirección fue de Everett C. Frost y tuvo una duración de 33:23 minutos. La música original fue del compositor estadounidense Morton Feldman (Ackerley y Gontarski, 2004: 650), interpretada por The Bowery Ensemble bajo la dirección de Niels Vigelung y la participación de Bunita Marcus al piano, Michael Pugliese en percusiones, Barbara Held y Rachel Rudich en flautas, Laura Seaton y Tim Pelikan en violines, y Sarah Carter en cello (Hessing, 1992).

En México destacan dos producciones, ambas de Radio UNAM. La de 1981 de Etzel Cardeña, en la que participaron Honorato Magaloni y Alfredo Sevilla. El operador fue Jorge Castro. Tuvo una duración de 20:20 minutos y se transmitió el 13 de abril de 1981. La segunda producción fue de Juan José Gurrola y participaron Rodrigo Johnson y Ramón Barragán. La música es de Juan Sebastián Lach y los efectos sonoros de Ligia Escalante. Los realizadores técnicos fueron Miguel Ángel Mendoza y Arturo González. La producción fue de Nancy Cruz tuvo una una duración de 54:57 minutos y fue transmitida el 17 de junio de 2001.



Words and Music es la primera de las obras radiofónicas de Samuel Beckett cuyo título no hace referencia a algún elemento de la trama —el salmo de la misa del domingo en *All That Fall*, las cenizas que sirven de fondo para la narración de Henry en *Embers*—. En *Words and Music* Beckett hace referencia a los componentes que integran la obra. Es decir, que se remite a nombrarla a partir de sus elementos fundamentales: las palabras y la música. Esta obra radiofónica señala la dirección y los intereses que Beckett perseguirá en el resto de sus creaciones para la radio, hechas todas en un periodo muy corto.



En 1961, Beckett venía de finalizar su colaboración con el compositor Marcel Mihalovici, quien realizó una ópera de cámara a partir de *Krapp's Last Tape*: “Krapp: ou La dernière bande”, ópera publicada en Heugel & Cie ese año. La Bielefeld Opera Company comisionó a Mihalovici para realizar una pequeña ópera, y éste solicitó a Beckett que escribiera el libreto. Beckett sugirió utilizar alguna de sus obras publicadas y Mihalovici escogió *Krapp*. Beckett asistió a Mihalovici en la adaptación de la obra para ajustar el ritmo del texto con el de la composición (Ackerley y Gontarski, 2004: 369-370). La ópera fue estrenada en la RTF y en una versión para el teatro en Alemania (Knowlson, 1997: 466).

James Knowlson (1997: 466) sugiere que la colaboración con Mihalovici pudo haber influido en la composición de *Words and Music*, ya que Beckett trabajó meticulosamente de la mano de Mihalovici y del traductor al alemán de la obra, Elmar Tophoven, modificando el libreto para encajar perfectamente en la vocalización de las versiones inglesa y alemana. Esta colaboración dejó más que satisfecho a Beckett, al grado que hacia finales del mismo año ambos se volvieron a embarcar en una aventura conjunta, en este caso a invitación expresa de Mihalovici, quien debía realizar una obra radiofónica para la RTF (Knowlson, 1997: 468).



Words and Music trata de un hombre envejecido —Croak—, que llega con retraso a un lugar no especificado. En este espacio se encuentran, encerrados y en la oscuridad, dos

personajes: Bob —Música— y Joe —Voz—. Bob y Joe deben desarrollar una improvisación a partir de las sugerencias de Croak, quien propone tres temas a lo largo de la obra: “el amor”, “la edad” y “el rostro”. Cada vez que Croak plantea un tema, acompañado de golpes de garrote y gritos, Bob y Joe deben desarrollarlo de manera independiente y alternadamente. Martin Esslin (1982: 136) opina que cada vez que Bob y Joe fracasan en su improvisación, Croak los silencia golpeándolos en la cabeza con el garrote, sin embargo esta indicación no aparece en el guión, y ante los garrotazos ni Bob ni Joe manifiestan dolor —algún gemido o muestra de dolor. En la producción de Frost el sonido utilizado nos remite a golpes de garrote contra el piso. Croak les exige a Bob y a Joe que improvisen juntos, resultado que no le satisface ya que sólo logran improvisar uno después del otro, alternadamente, sin llegar a una colaboración real.

La colaboración y el diálogo entre Voz y Música se logra brevemente al final del tercero de los temas sugeridos por Croak: el rostro. Durante este último tema queda en evidencia, en opinión de Cohn (2001: 269), que el discurso elaborado por Letra trata de la descripción del rostro de una mujer —Lily— y que es observada por su amante, que se deduce es Croak. Al final de la obra Croak se retira desilusionado. Una vez que se aleja, Música continúa su actividad, con lo que marca una aparente victoria sobre Voz (Cohn, 2001: 268).



Words and Music es la primera obra para medios electrónicos en que Beckett hace referencia al poema de William B. Yeats *La torre* (Herren, 2007: 107-118). En esta obra radiofónica se está ante un intento —fallido— por reconstruir “el rostro” a partir de las intervenciones de Voz y Música, y donde el radioescucha no puede hacer sino tratar de imaginar esta construcción fragmentada. Esta obra radiofónica presenta un tema al que Beckett regresará en *...but the clouds...*, escrita en octubre de 1976. De hecho se puede trazar una línea directa entre estas dos piezas electrónicas una para el medio sonoro de la radio y la otra para el medio audiovisual de la televisión. Y mientras que en *Words and Music* están las palabras que buscan la reconstrucción de ese “rostro”, en *...but the clouds...* está “el rostro”, pero no la voz —las palabras dichas por ese rostro.



En *Words and Music* Samuel Beckett aborda abiertamente el problema del proceso creativo. Ésta es la primera obra en que investiga la interacción entre los lenguajes musical y verbal, y la imposibilidad de llegar a un equilibrio y colaboración total entre las artes de la palabra y del sonido. En esta relación entre el lenguaje verbal y la música se dan situaciones de competencia en el afán por constituirse en el mejor medio para la comunicación o concreción del objeto artístico. Elissa S. Guarlnick (1996: 204, nota 26) indica que en una transmisión televisiva sobre Samuel Beckett, el filósofo Theodor Adorno presentó *Words and Music* como una “especie de parodia del viejo cuestionamiento en torno a qué se acerca más a la Verdad, la música o la poesía”. Adorno tomó la respuesta del mismo Beckett argumentando que la obra “claramente termina con la victoria de música” (Guarlnick, 1996: 204, nota 26); para Enoch Brater (2003: 114), *Words and Music* es sorprendentemente confrontacional; mientras que para Richardson y Hale (1999: 290) Beckett nos presenta a Bob y Joe compitiendo constantemente en su afán por ganar el visto bueno de Croak a través de un rango de volúmenes, temas y ánimos.

Words and Music, afirma Begam (2002: 25), parece funcionar como las expresiones racionales y emocionales del estado mental de Croak, “pero nunca vamos más allá de estas expresiones”; para Ruby Cohn (2001: 268) es una “composición sobre el acto de componer”, y en opinión de Martin Esslin es tan radiogénica en su naturaleza, que la página impresa no la puede representar. “Existe sólo en sonido o más que en sonido, como sonido —en radio o quizá como una grabación” (1975: 136).

Un elemento que ha resaltado el productor radiofónico Everett C. Frost, es que a pesar de la minuciosidad con que Beckett realizó su obra y el control que intentaba ejercer sobre la producción de la misma, en el caso de *Words and Music* formula solamente la mitad de la obra y ofrece la otra mitad, la parte musical, primero a su primo John Beckett —para la producción de la BBC— y posteriormente a Morton Feldman —para la producción estadounidense. Beckett también propuso al compositor Humphrey Searle que realizara la composición musical en la producción de Katharine Worth (1981: 208) para el Centro Audiovisual de la Universidad de Londres (UL-AVC) en 1984.



Si bien *Words and Music* es lineal, sin cortes ni ediciones, y toda la pieza se desarrolla en la misma locación, la estructura de la obra se podría sintetizar en:

A-B-C-B-A

La acción puede dividirse en tres partes: el momento en el que Joe y Bob se preparan para la sesión (A); la entrada de Croak (B); la actual interacción entre Croak, Joe y Bob (C) —y que se puede subdividir según los tres temas que Croak exige: “amor”, “edad”, “rostro”—; la salida de Croak (B) y, finalmente, el diálogo último entre Bob y Joe (A), donde Música continúa y Letra termina la obra con un “profundo suspiro” (Beckett, 2006: 374):

A) Joe y Bob se preparan para la sesión con Croak

B) Entra Croak

Tema “amor”

C) Inicio de sesión

Tema “edad”

Tema “rostro”

B) Sale Croak

A) Joe y Bob continúan el diálogo

Words and Music usa el concepto de llegada y de salida como un elemento estructural, como en las primeras obras radiofónicas de Beckett, de hecho la ida y vuelta de Croak ocupan la apertura y cierre de *Words and Music*, y la sustancia de la obra es el encuentro de Croak con Joe (voz) y Bob (música) (Pountney, 1988: 61-62).



Ésta es la primera de las obras radiofónicas de Samuel Beckett en que el lenguaje y la música aparecen como personajes en el amplio sentido de la palabra. Ambos son personajes dotados de características humanas: tienen un nombre, pueden escuchar, seguir instrucciones —Voz por medio del lenguaje hablado, Música a través del sonido organizado—, y finalmente son poseedores de sentimientos humanos —Música es arrogante

mientras Voz es derrotista. Este punto es de especial importancia para Elissa S. Guralnick (1996: 90), quien opina que ésta es una obra “única en la manera en que fue construida, ya que en sus obras radiofónicas Beckett nunca antes había introducido la música como un personaje independiente que se embarca en un diálogo” con el lenguaje verbal; Ruby Cohn (2001: 268) ha señalado que “voz como personaje es ‘pedante’, mientras que música es ‘excesivamente emocional’”; Richard Begam (2002: 25) opina que la construcción verbal de Voz no es un ejercicio de comunión con la construcción sonora de música, sino de memorización, monitoreado por el garrote de Croak; Mel Gussow (1996: 169) por su parte, dice que “Joe (voz) es un personaje muy retórico; por el contrario, Bob (música), es extremadamente sentimental”, situación que puede corroborarse tanto en la producción realizada por Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays*, como en la producción de Michel Bakewell para la BBC. Y hay un elemento más a destacar en la lectura de Gussow, quien sugiere que Croak presenta reminiscencias de Pozzo —*Godot*—, “especialmente por el hecho de que tanto Bob como Joe son sirvientes de Croak, el trato que les da, y a quienes llama *perros*” (Gussow, 1996: 169).

Croak es un hombre envejecido que arrastra sus zapatillas al trasladarse dentro del espacio sonoro de la obra, que gime constantemente, y que impone su autoridad a golpes de garrote. Si bien es cierto que Croak es el que determina los temas a improvisar, no menos cierto es que Bob y Joe tienen la libertad de desarrollarlos como les venga en gana, siempre esforzándose para hacerlo de la mejor manera posible.



Las diversas producciones de *Words and Music* van de los 17 minutos —en el caso de Toneelgroep Studio/NOS— a los 33:23 minutos de la producción estadounidense de Everett C. Frost (Hessing, 1992). Lo que puede entenderse debido al elemento abierto del personaje música, que permite al compositor involucrado definir la duración de los pasajes destinados a la música de manera libre. Asimismo y debido a su estructura lineal, no hay saltos temporales ni espaciales. Aun la rememoración de Lily —el rostro— y el momento posterior al clímax se da en el presente, vía la improvisación de voz.



El análisis a *Words and Music* partió de la audición de dos producciones: la de Michael Bake-well para la BBC (1962) y la de Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays* (1988).

En *Words and Music*, Beckett introduce varios elementos que constituyen un punto de transición en su creación radiofónica. En primera instancia, con la introducción del personaje Joe —voz—, Beckett trastoca la función de los sonidos verbales, y el lenguaje —el sonido verbal de Joe— deja de ser únicamente el *vehículo* de sentido en la obra, para convertirse en sujeto que *dota* de sentido a la obra misma.

Los sonidos humanos no-verbales complementan el “perfil de los personajes” (Iges, 1997: 178), y también facilitan la “humanización” de voz, por lo cual, son determinantes para que el objetivo que busca Beckett con *Words and Music* se complete.

Por otra parte, los sonidos del entorno acústico, que en los géneros narrativo textuales tienen la función de “efecto sonoro”, o elementos del “decorado sonoro”, aparecen como reforzadores de la dramaturgia, especialmente con el sonido del garrote de Croak con el que trata de ejercer cierto tipo de coerción sobre sus dos “colaboradores”, Joe y Bob. Aparte del sonido del garrote de Croak y el de sus zapatillas, no existe ningún otro elemento sonoro que permita contextualizar la obra, ya que Beckett no proporciona elementos al radioescucha que le permitan determinar dónde o en qué condiciones tiene lugar la acción.

Los sonidos instrumentales desempeñan la función “expresiva” que tradicionalmente se relaciona con los géneros musicales —sonidos que “aparecen articulados conformando un discurso musical” (Iges, 1997: 178). Sin embargo, éstos no están únicamente al servicio de una estructura puramente compositiva (Iges, 1997: 181). En *Words and Music* los sonidos instrumentales establecen una competencia directa con los sonidos verbales y, más importante, sus propios discursos sonoros. Beckett trastoca la función de los sonidos instrumentales de la misma manera en que trastocó también la de los sonidos verbales.

Finalmente en el caso del silencio, éste aparece como prolongador de la intención y la cualidad comunicativa de aquello que acaba de ser escuchado (Iges, 1997: 183) —es decir con la función propia de los géneros narrativo textuales—, y también como contenedor en el que se disuelven y completan las trayectorias de los sonidos, como pausa para la asimilación de las semejanzas y diferencias entre las diferentes secuencias, las variaciones del material sonoro, el reposo de una secuencia y el nacimiento de una nueva (Iges, 1997: 183) —es decir, con la función propia de los géneros musicales.

Si bien *Words and Music* no puede ser catalogada dentro de los géneros narrativos textuales, por sus características específicas tampoco puede ser considerada dentro de los géneros musicales. Es justamente por el equilibrio entre los sonidos verbales, instrumentales, y el silencio, pero principalmente la función y conducta de los mismos, que considero que esta obra pertenece a los géneros artísticos radiofónicos híbridos o mixtos.

En esta obra radiofónica el personaje principal no “atestigua” y tampoco “padece” la descomposición del lenguaje verbal, sino que éste es convertido en un personaje independiente que se encuentra a la par que el lenguaje instrumental. Esta situación se concatena con el interés de Beckett por explorar el acto creativo, lo que es resuelto a través de una tríada: voz, música y un personaje regulador. Esta tríada será el distintivo de tres de las cuatro obras radiofónicas realizadas en esta época —*Words and Music*, *Esquisse radiophonique* y *Cascando*.

En *Words and Music* un personaje determina de manera arbitraria y hasta violenta —los gritos y los golpes de garrote— cuándo han de escucharse qué sonidos, aunque en este caso los sonidos que exige el personaje regulador son complejas estructuras sonoras —verbales e instrumentales— improvisadas a partir de los temas el amor, la edad, el rostro. El flujo verbal y el musical tienen la misma importancia y peso y son presentados en abierta confrontación y competencia. Finalmente el decorado sonoro se convierte, a fuerza de la omisión de sonidos, en un espacio sonoro completamente abstracto, en el que el autor no da ningún elemento que permita determinar en dónde o bajo qué circunstancias sucede la acción.

Esquisse radiophonique

Escrita en lengua francesa, el manuscrito que se encuentra en la Universidad McMaster de Ontario, Canadá, aparece fechado como el 29 de noviembre de 1961 (Cohn, 2001: 270), y Ackerley y Gontarski (2004: 182) consignan 29-30 del mismo mes y año. *Words and Music* fue escrita siete o dos días antes, y *Cascando* tres días después, el 1 de diciembre de 1961 (Zilliacus, 1976: 118). Beckett realiza la traducción al inglés y fue publicada en la revista *Evergreen Review* en 1963 (Cohn, 2001: 270).

Esquisse radiophonique fue publicada en francés por Les Éditions de Minuit en septiembre de 1973, donde apareció con la leyenda “(vers 1962-3?)” (Ackerley y Gontarski, 2004: 489); sin embargo, en la edición de 1978, de la misma editorial, se indica “(années 60?)” (Beckett,

2000a: 97). En lengua inglesa fue titulada *Sketch for Radio Play* para su publicación en Stereo Headphones en la primavera de 1976 (Beckett, 1990b: 266).

El título definitivo, *Rough for Radio I*, aparece por primera vez en la publicación de Grove Press en 1976 y de Faber y Faber en 1977 (Ackerley y Gontarski, 2004: 489), en donde se indica que fue escrita hacia finales de 1961 (Beckett, 1990b: 266). Como en los casos anteriores, la traducción y edición de esta obra en español estaba preparada desde 1977, pero fue editada hasta 1987. La obra apareció bajo el título *Esbozo radiofónico* en una traducción de Jenaro Talens (Beckett, 2000b: 121), en el manuscrito de 1993 y en la posterior publicación de *Teatro reunido*, Talens modifica el título por *Astracanada radiofónica I* (Beckett, 2006: 348).

Como se mencionó en el apartado del *corpus*, esta inconsistencia en el fechado y los recelos de Beckett en torno a *Esquisse radiophonique*, es lo que ha ocasionado posiciones encontradas entre críticos, historiadores y productores de radio. Por un lado, están aquellos que, siguiendo al pie de la letra los comentarios de Beckett, consideran *Esquisse radiophonique* como un boceto inconcluso; mientras que por el otro, están Esslin y Rijnvos, quienes consideran *Esquisse* un texto terminado y factible de ser producido sin demeritar su calidad o su coherencia.

Richard Rijnvos (1993: 108), compositor que produjo la obra y realizó la música, retoma a Zilliacus al afirmar que “este boceto radiofónico de alguna manera, puede ser visto como un precursor ‘naturalista’ de *Cascando*”. Rijnvos sugiere que ésta puede ser la razón por la cual Beckett no fue muy entusiasta al momento de autorizar o no la producción de *Esquisse radiophonique* (Rijnvos, 1993: 108); y Everett C. Frost (1991: 361) abona hacia esta idea cuando indica que por la correspondencia de la BBC como por conversaciones que sostuvo con Beckett —cuando preparaba sus producciones para la radio pública estadounidense—, le confirmaron que *Esquisse radiophonique* fue un intento anticipado de la obra que finalmente sería *Cascando*. Una segunda razón por la que Beckett no autorizó la producción de *Esquisse* es porque la consideraba una obra inconclusa, una obra “inacabada y ahora inacabable”, de ahí que le solicitara a Frost no incluirla en *The Beckett Festival of Radio Plays* (Frost, 1991: 361).

El que Beckett considerara *Esquisse* como una obra incompleta quizá tenía que ver con que únicamente definió el contenido de dos de los cuatro elementos que la componen. Es decir, Beckett escribió los diálogos de Él (un hombre) y de Ella (una mujer); mas no

determinó el contenido de Música y ni de Voz. La parte de Música podía resolverse a partir de la colaboración con un compositor que definiera los elementos sonoros, como ya había sucedido en *Words and Music*. Sin embargo, la parte de la Voz representaba otro tipo de complicaciones ya que Beckett no escribió ningún texto para la misma.

En el artículo “Samuel Beckett and the Art of Broadcasting”, Esslin (1982: 143-144) relata las circunstancias previas al primer y único intento por parte de la BBC de producir esta obra, y donde deja de manifiesto que en su opinión *Esquisse radiophonique* sí podía ser considerada un texto terminado y era factible de ser producida. Esslin comenta que cuando la obra fue publicada por primera vez, el compositor Humphrey Searle, quien estaba deseoso de escribir la parte musical, sugirió que la BBC solicitara a Beckett completar la obra y traducirla al inglés. En primera instancia Beckett aceptó, ya que estaba interesado en colaborar con Searle; pero después de algunos meses le informó que se sentía incapaz de continuar. Cuando los manuscritos de los dos bocetos radiofónicos (*Pochade* y *Esquisse*) estuvieron a su alcance a principios de 1976, Esslin se convenció de que la obra podía ser producida sin un texto para la voz, porque ésta podría ser tratada como un débil murmullo, sin embargo Beckett no encontró esta sugerencia aceptable.



La primera producción autorizada de esta obra fue realizada por la cadena holandesa Nederlandse Omroep Stichting (NOS), quienes en 1991 comisionaron al compositor Richard Rijnvos para la realización de una obra radiofónica que pudiera ser sometida al Prix Italia (Rijnvos, 1993: 103). Bajo el título de *Radio I*, la dirección y la música fue realizada por Rijnvos y participaron Michael Gough y Joan Plowright. La sección de Voz fue resuelta utilizando grabaciones de la voz del compositor estadounidense John Cage. La interpretación musical corrió a cargo del Ives Ensemble y tuvo una duración total de 27:16 minutos. Las grabaciones de *Radio I* —la parte de Él y Ella— fueron realizadas en el Studio 7 de Capital Radio en la ciudad de Londres, el 25 de enero de 1991. La obra fue transmitida el 30 de agosto de 1991 en “Supplement” (Rijnvos, 1993: 108), un programa de Radio 4. Esta producción recibió una mención honorífica en el Prix Italia en 1991.

Sobre la existencia de otras producciones de *Esquisse radiophonique* previas a la de Rijnvos, éste menciona que Beckett —en una carta a Zilliacus, que por entonces preparaba

su publicación de 1976— indicó no saber “de ninguna transmisión o planes para transmisión de *Esquisse*” (Rijnvos, 1993: 108). Aunque posteriormente Edward Beckett autorizaría a Rijnvos argumentando que ya existía una producción de la RTF realizada en 1962, y “añadiendo que estaba casi seguro que la producción de Rijnvos sería la primera de la traducción en inglés” (Rijnvos, 1993: 109).



Cronológica y temáticamente, *Esquisse* se ubica entre *Words and Music* y *Cascando*. Cronológicamente porque fue escrita en el mismo periodo. Temáticamente porque mientras que en *Words and Music* Beckett presenta una obra en la que el lenguaje hablado y el sonido son “humanizados” al grado de darles nombre y de proveerlos de características y cualidades innegablemente humanas; que se presentan en una clara actitud confrontacional, al tiempo que intentan seguir las indicaciones de su “maestro” Croak; en la siguiente obra, *Cascando*, esta situación se verá modificada, ya que ahí ambos flujos emanan de manera paralela y constante, manipulados por el Regidor quien es el que establece el objetivo final.

Esquisse radiophonique se ubica a caballo entre *Words and Music* y *Cascando*, primero por presentar los flujos musicales independientes del personaje principal, inmunes a sus deseos u órdenes; y segundo, por estar constituida de elementos —los flujos sonoros— cuya existencia como elementos independientes llega a ser tan “real” que es incluso atestiguada por terceros.

Esquisse radiophonique está lejos de la situación introducida en *Embers*, donde la ambigüedad consiste en no poder determinar si se está ante un escenario real o si todo es parte de la imaginación exacerbada del personaje principal; y todavía más lejos del realismo de *All That Fall*, en la que el escenario sonoro es percibido a través del personaje de Maddy. De hecho, a partir de la lectura del guión radiofónico y audición de estas producciones, se puede inferir que la obra radiofónica tiene lugar en un espacio urbano no determinado, cuyo referente puede ubicarse alrededor del tiempo en que la obra fue escrita (1961): posee cojines —por lo menos uno—, cortinas, interruptores y un teléfono de rosca. Estos elementos nos pueden remitir a un estudio radiofónico, aunque Beckett no incluye ninguna indicación al respecto. Asimismo se da la intervención de una mujer —la visitante—, y a través de la conversación telefónica, de una secretaria y un médico.

La trama de *Esquisse radiophonique* es simple: un hombre se encuentra confinado en un espacio sin especificar, en medio de la oscuridad. En este lugar y a través de la manipulación de interruptores, el hombre puede escuchar el flujo continuo de dos fuentes sonoras distintas: el sonido de una voz humana y el sonido instrumental. Si bien no puede intervenir en estos flujos, sí puede, accionando el o los interruptores, escucharlos por separado o al mismo tiempo. Los sonidos, se nos indica, están separados espacialmente y no pueden ser conscientes de la existencia del otro. El hombre recibe la visita de una mujer, cuyo único interés es atestiguar la existencia de estos flujos sonoros. La mujer se retira impresionada. Los flujos sonoros empiezan a debilitarse y el hombre, alarmado, decide consultar con un doctor ya que, se infiere, se ha hecho dependiente de estos flujos sonoros. El médico promete ir en un corto tiempo; sin embargo, pospone la visita hasta el siguiente día.

En *Esquisse radiophonique* Beckett ofrece muy poca información al radioescucha, por lo que la tarea de facilitar qué sucede, dónde y quiénes intervienen, es de cierta complicación. El hombre y la mujer están sentados cerca de los interruptores y tan pronto como éstos son manipulados, la voz o la música, o ambos, empiezan a escucharse. La mujer se sienta en un almohadón y acto seguido pregunta por las características de lo que está a punto de escuchar:

ELLA: ¿Puedo sentarme en este cojín? (*Pausa.*) Gracias. (*Pausa.*) ¿Podríamos entrar en calor?

ÉL: No, señora.

ELLA: ¿Es cierto que la música funciona a todas horas?

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Sin descanso?

ÉL: Sin descanso.

ELLA: ¡Es inconcebible! (*Pausa.*) ¿Y la letra también? ¿Siempre?

ÉL: Siempre.

ELLA: Es inimaginable. (*Pausa.*) Así pues, ¿está usted aquí a todas horas?

ÉL: Sin descanso (Beckett, 2006: 348-349).

En esta obra radiofónica, Beckett sitúa al radioescucha nuevamente ante dos flujos sonoros paralelos —el lenguaje verbal y el lenguaje musical—, sin embargo resuelve la mecánica de la obra de una manera diferente a lo que presentó en *Words and Music*. En *Esquisse radiophonique* los sonidos humanos y los instrumentales son permanentes y pueden ser escuchados, a placer, con sólo apretar dos botones.

Si bien en la obra radiofónica anterior Beckett presentó a Croak, un personaje activo, que conminaba y exigía a Bob y Joe a realizar improvisaciones en función de sus intereses personales —de ahí la improvisación fallida sobre los temas edad, amor y rostro—, en *Esquisse radiophonique* el personaje del hombre es un escucha pasivo de los contenidos que emergen de los dos canales sonoros —verbal e instrumental—, y de los cuales se ha hecho completamente dependiente. Por el diálogo a lo largo de la obra se infiere que la música y la voz no están juntos ni pueden verse o escucharse el uno al otro (Rijnvos, 1993: 104). Tanto la Música como la Voz son muy tenues. Y a pesar de que la mujer desea escucharlos con mayor claridad, el volumen de la música y la voz no cambian. Estos dos flujos sonoros continuos y paralelos, que pueden ser escuchados todo el tiempo, y ante los cuales el personaje masculino presta atención de manera permanente, son clasificados por Rijnvos como “sonidos enigmáticos” (Rijnvos, 1993: 104).

La segunda escena continua después de una pausa, a partir de la cual Beckett indica que se escucha el sonido de unas “cortinas corridas con brusquedad” (Beckett, 2006: 352), el sonido de un receptor de teléfono al ser descolgado, y el ruido de marcado. El hombre realiza una llamada telefónica urgente a un doctor, pero se tiene que contentar con una promesa por parte de la enfermera de que el doctor lo llamará en cuanto regrese. El hombre vuelve entonces a su posición inicial, y escucha la Música y la Voz. Agitado, intenta localizar nuevamente al doctor, sin conseguirlo. El hombre regresa frente a los interruptores y continúa escuchando los flujos sonoros. El teléfono suena y por el monólogo del hombre se infiere que se trata del doctor. El hombre le comunica que los sonidos “están terminando”. El doctor, se puede inferir, promete ir y verlo en una hora y poco después cuelga el auricular. El hombre nuevamente regresa a sus sonidos que ahora están “debiilitándose”. El teléfono suena nuevamente. Es la enfermera que le informa que el doctor no podrá verlo sino hasta el siguiente día. La Música y la Voz se escuchan “cada vez más débilmente”. Finalmente el hombre se queda a la espera de lo que sucederá mañana al mediodía.



En *Esquisse radiophonique* Samuel Beckett nuevamente presenta una obra radiofónica que aborda el proceso creativo, en la que los elementos sonoros verbales e instrumentales

tienen un papel primordial, y ante los cuales el hombre sólo puede ser simple espectador. A diferencia de *Words and Music* —donde Croak podía sugerir los temas a partir de los cuales Joe y Bob deberían realizar su improvisación—, aquí los flujos de Voz y Música son independientes del personaje principal y éste ni siquiera puede intervenir en el volumen en que son reproducidos estos flujos sonoros: el personaje —Él— es un simple testigo del fenómeno provocado por la música y la voz. En todo caso el decorado que podría emanar de la escucha de *Esquisse radiophonique* podría coincidir con la sobriedad de un estudio radiofónico, a los que Beckett era asiduo asistente, por lo menos desde la audición de *Embers* en la Broadcasting House de la BBC en 1959 (Knowlson, 1997: 470).

Esquisse radiophonique —al igual que *Pochade*—, fue escrita “para la radio” y hace uso de ésta en sus metáforas (Esslin, 1982: 146). Es decir, Beckett aborda en esta obra radiofónica el tema de la creación radiofónica. Linda Ben-Zvi (1986: 194-195) afirma que “por el hecho de presentar sonidos que emergen de la radio, en una obra escrita para la radio, Beckett está creando un meta-comentario sobre la escritura radiofónica, y posiblemente sobre el escritor Beckett escribiendo, y la consiguiente muerte del impulso creativo que el mismo [Beckett] defendió en las obras radiofónicas tempranas”.

Ben-Zvi afirma que tal y como sucedió en *Embers*, en *Esquisse radiophonique* el personaje principal vuelve a refugiarse en la figura de un doctor y la cura que requiere el personaje no es indicada (Ben-Zvi, 1986: 194-195). Finalmente Daniel Albright (2003: 113-114) opina que detrás de *Esquisse radiophonique* hay un sentido cageano de que la radio posee una necesidad extraña de “sonar” todas sus frecuencias al mismo tiempo. Sin embargo, añade Albright, Beckett observa esta confusión con una horrorífica fascinación muy lejos de Cage (Albright, 2003: 113-114). La afirmación anterior es paradójica, ya que en la única producción de *Esquisse radiophonique*, la parte de la Voz fue resuelta por Rijnvos a través de una serie de grabaciones de la voz de John Cage.



Esquisse radiophonique es una obra en un solo acto dividida en dos escenas. La primera tiene lugar cuando el personaje femenino visita al hombre. La segunda inicia momentos después de que ésta se retira, y el hombre llama al doctor para solicitar su presencia. No hay cortes ni ediciones, y toda la obra se desarrolla en el mismo espacio:

Parte 1:

Visita de la mujer
 Audición flujos sonoros verbales y musicales
 Se retira la mujer

Parte 2:

1ª llamada: Él llama al doctor
 Audición flujos sonoros verbales y musicales
 2ª llamada: Él llama al doctor (segunda)
 Audición flujos sonoros verbales y musicales
 3ª llamada: Doctor llama al hombre
 Audición flujos sonoros verbales y musicales
 4ª llamada: Secretaria del doctor llama al hombre
 Audición flujos sonoros verbales y musicales



Al igual que en *Embers*, Beckett presenta una obra radiofónica en la que no se especifican las características de los personajes. Por la estructura de la obra y la organización de los diálogos, se infiere que se trata de cuatro personajes: el hombre [Él], la mujer [Ella], la Voz y la Música.

Asimismo, por deducción a partir del guión y de los diálogos, se puede afirmar que en la obra hay dos personajes más: el doctor y la secretaria.

En los diálogos de la primera versión de la obra, escrita en lengua francesa, Beckett presenta nuevamente al lenguaje y a la música como personajes que *participan* en y *contribuyen* a la obra, y lo que es más importante, que obedecen indicaciones o sugerencias —en este caso cuando la mujer desea escuchar “más fuerte” tanto la música como la voz:

VOIX.....

ELLE. – (*avec la voix*). On ne peut pas avoir plus fort?

VOIX. (*plus fort*)..... (Beckett, 2000a: 91)

En español Talens propone:

VOZ:

ELLA (*junto con la voz*): ¿No puede ir más fuerte?

VOZ (*más fuerte*): (Beckett, 2000b: 124)

Y en el caso de Música:

MUSIQUE.....

ELLE. – (*avec la musique*). Plus fort.

MUSIQUE. (*plus fort*). (Beckett, 2000a: 92)

Y en español:

MÚSICA:.....

ELLA (*junto con la música*): Más fuerte.

MÚSICA (*más fuerte*):..... (Beckett, 2000b: 125)

El hecho de que tanto Voz como Música respondan a las sugerencias de la mujer implica, en principio, que pueden escucharla, que pueden comprender lo que les comunica, y que pueden actuar en consecuencia, es decir, disminuir el volumen de su sonido. Sin embargo, en la versión en lengua inglesa que Beckett realiza, estas características desaparecen. A partir de lo anterior se puede inferir que Voz y Música dejan de ser sujetos y pasan a ser objetos dentro de la obra. En la versión en inglés estos elementos son flujos sonoros independientes de la acción que transcurre a su alrededor y de la que forman parte:

VOICE: [*Faint.*].....

SHE: [*With voice.*] Louder!

VOICE: [*No louder.*]..... (Beckett, 1990b: 268)

En español:

VOZ (*apenas perceptible*):
 ELLA (*con la Voz*): ¡Más fuerte!
 VOZ (*no más fuerte*):(Beckett, 2006: 350)

Y en el caso de Música:

MUSIC: [*Faint.*].....
 SHE: [*With music.*] Louder!
 VOICE: [*No louder.*].....(Beckett, 1990b: 269)

Y en español:

MÚSICA (*apenas perceptible*):.....
 ELLA (*con la Voz*): ¡Más fuerte!
 MÚSICA (*no más fuerte*): (Beckett, 2006: 351)

Beckett no proporciona claves sobre cómo ha de resolverse el rol de Música en *Esquisse radiophonique*. Sin embargo, en la versión original en francés, a pregunta expresa de la mujer [Ella], se infiere que se está ante cinco o seis instrumentos o melodías paralelas.

Délic.
 MUSIQUE.....
 ELLE. – (*étonnée*). Mais ils sont plusieurs!
 LUI. – Oui.
 ELLE. – Combien?
 LUI. – Cinq... six... (*Un temps.*) A droite, madame, à droite
 (Beckett, 2000a: 90-91)

Jenaro Talens lo traduce de la siguiente manera:

(*Ruido de interruptor.*)
 MÚSICA:
 (*Silencio.*)

ELLA (*sorprendida*): ¡Hay varios!

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Cuántos?

ÉL: Cinco... seis... (*Pausa.*) ... (Beckett, 2000b: 124)

Cabe señalar ante esta misma pregunta, en la versión de *Teatro reunido* —que coincide con la versión en lengua inglesa editada por Faber y Faber— el hombre [Él] cambia rápidamente de tema, con lo que pudiera suponerse que Jenaro Talens traduce esta obra del original en francés para su edición en Tusquets, mientras que utiliza la versión inglesa para la traducción incluida en su manuscrito fechado en 1993:

SHE: [*Astonished.*] But there are more than one!

HE: Yes.

SHE: How many?

[*Pause.*]

HE: To the right, madam, to the right (Beckett, 1990b: 268).

Y en la versión de Talens:

(*Silencio.*)

ELLA (*sorprendida*): ¡Pero hay varios!

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Cuántos?

(*Pausa.*)

ÉL: A la derecha, señora, a la derecha (Beckett, 2006: 349-350)

Se puede inferir que al omitir este dato en una versión realizada posteriormente, Beckett retiraba la única condicionante del elemento “música”. Richard Rijnvos resolvió este apartado utilizando siete capas instrumentales, que correspondieron a flauta bajo, oboe, clarinete, trombón, piano, violín y trío de cuerdas respectivamente. Rijnvos compuso cada capa de sonido de manera independiente, y cada instrumento fue grabado separado de los otros (Rijnvos, 1993: 106).

El personaje de la Voz en *Esquisse radiophonique* tampoco fue especificado, salvo por el hecho de que es uno, masculino, y se encuentra a solas:

ELLA (*sorprendida.*): ¡Pero está solo!

ÉL: Sí.

ELLA: ¡Completamente solo?

ÉL: Cuando se está solo se está completamente solo (Beckett, 2006: 350).

Beckett no escribió un texto para Voz, lo que representó un problema en el nivel estructural y de fondo al momento de producir la obra. Richard Rijnvos utilizó grabaciones de una serie de conferencias que el compositor John Cage realizó en 1988 en la ciudad de La Haya (Rijnvos, 1993: 108). Para cumplir con el requisito de presentar al personaje Voz “completamente solo” (Beckett, 2006: 350), Rijnvos editó y omitió cualquier sonido ambiente que indicara que había alguien más alrededor de Cage, con lo que obtuvo varios pasajes de entre los cuales menciona el siguiente:

Voz [*débil*]: ¿Eso tiene algo que ver con tocar? / Eso significa que ustedes dos, tienen, ambos / y hagan eso antes de mañana al medio día / ¿hay alguien más? / ¿qué? / ¿ella no está aquí? / ¿y no vendrá? / ahora sólo tenemos ese restante, / y no parecen estar hablando (Rijnvos, 1993: 108).

Transcribo los pasajes de Voz de la producción de Richard Rijnvos.³² La transcripción es del original en inglés, por lo tanto he incluido, a la par que la transcripción con la intervención de John Cage [Voz], fragmentos del guión radiofónico en lengua inglesa. La solución que proporciona Rijnvos de utilizar una grabación de John Cage como parte de Voz, permite observar cómo opera este contenido textual en el contexto de la obra. Un contenido que, insisto, Beckett no escribió. De ahí que considerara esta obra “inacabada” e “inacabable” (Frost, 1991: 361).

³² Ésta es la única obra de la que presento una transcripción de la producción radiofónica, específicamente por lo excepcional de la solución aportada por Rijnvos. Considero que por la poca circulación de estas producciones es importante contar con ese elemento textual que de otra manera no podría conocerse.

El texto entre corchetes corresponde a la transcripción de la obra de Rijnvos con la voz de Cage; fuera de los corchetes y correspondiendo a las citas, es el guión radiofónico editado en inglés:

VOICE: [*Faint.*] (Beckett, 1990b: 268)

[...arrange today... and that's going to happen tomorrow... you see?... first of all... and tomorrow...]

(Rijnvos: 00:04:04-00:04:16)

[...]

VOICE: [*No louder.*] (Beckett, 1990b: 268)

[...say you are here... I don't know I better just wait... so we don't know... not on the list... anyway... have lost count...]

(Rijnvos: 00:04:18-00:04:34)

[...]

MUSIC] [*Together.*]..... (Beckett, 1990b: 268)

VOICE]

[...is that anything to do with playing?... you are... no we won't count on you then... are you the last one?... now I am going to see whether... so there...]

(Rijnvos: 00:05:18-00:05:40)

[...]

VOICE: [*Faint.*] (Beckett, 1990b: 269)

[...I don't know what the problem is... does he wants to... there is a different number the next day... now we must find... I don't know... but...]

(Rijnvos: 00:06:14-00:06:30)

[...]

VOICE: [*No louder.*] (Beckett, 1990b: 269)
 [...let's do it this way... let's find out who is here... but not me... and another one...
 and we have... we need at least five of you... that means that you both you have to
 both... you can do both of those things... before tomorrow noon...]
 (Rijnvos: 00:06:32-00:06:55)

[...]

VOICE: [*Faint.*] (Beckett, 1990b: 270)
 [...so now we need... and by this means... we would be able to... I should have num-
 bered this... and maybe I should do that now... so... good... you would... you
 would... now what he can do... mhhh?... now you know... some repetitions which
 we won't use... this this is interesting is... maybe not possible.. oh it is... it is possi-
 ble...]
 (Rijnvos: 00:13:14-00:13:53)

[...]

VOICE: [*Faint.*] (Beckett, 1990b: 270)
 [...also... I had... do you know each other?... or are you?... for you... excuse me have
 I?... have got in to the point where there are very few... there should be... which one
 has it?... what is the argument?... is there any one else?... but... she is not here?...
 and not coming?... now we have only one left...]
 (Rijnvos: 00:13:59-00:14:40)

[...]

VOICE: [*Faint. Brief.*] (Beckett, 1990b: 270)
 [now you or some of you may know... if you want me to...]
 (Rijnvos: 00:17:05-00:17:14)

[...]

VOICE]
 [*Together.*] (Beckett, 1990b: 270)
 MUSIC]

[...if you don't know how to do it... if you want me to help you... I'll... I'll do that... you can either... ah... interest me because I'm... and if you... and... but you can do as you wish... I would get... you heard some of my... ah... so you know... know me better than I know you... tomo... but they can do... is ten... I can't wait... today I won't be any place... because ah... what time is it now?... if you have any questions... I can help you now... so I am busy now with my... so we musn't waste time... if is possible to do it... am... there is so many things that it could be that...]

(Rijnvos: 00:17:15-00:19:34)

[...]

VOICE]
 [*Together, failing*] (Beckett, 1990b: 271).
 MUSIC]

[...one way of looking... is always saying something... in so on... I call that...]

(Rijnvos: 00:19:38-00:19:49)



El tiempo en *Esquisse radiophonique* es lineal y prácticamente corresponde uno a uno con la realidad. Asimismo, Beckett no introduce recuerdos o saltos entre la historia y la subjetividad del discurso interior, como sucedió en *Embers*, sino que presenta una obra radiofónica que hace uso del tiempo en escala “real”.



El análisis a *Esquisse radiophonique* estuvo basado en la escucha de la producción de Richard Rijnvos para la cadena holandesa Nederlandse Omroep Stichting (NOS) en 1991. En *Esquisse radiophonique* Samuel Beckett trastoca la función de los sonidos verbales: por un lado están los sonidos humanos verbales “Él” y “Ella” que constituyen el *vehículo* de sen-

tido en la obra y determinan “las instancias de la acción” (Iges, 1997: 178); y por el otro está el sonido humano verbal “Voz” que, a pesar de que se integra a la acción de la obra, lo cierto es que se está ante un sonido verbal que carece de sentido: lejos de proceder como vehículo de sentido de la obra, “Voz” introduce un elemento de desconcierto, ya que donde el radioescucha esperaría encontrar “sentido”, encuentra descomposición. Los sonidos humanos no-verbales provienen justamente de este elemento —“Voz”—, lo que contribuye más a la sensación de desconcierto dentro de la obra radiofónica. Los sonidos del entorno acústico aparecen como elementos del “anti-decorado sonoro”, si bien hay varios sonidos —teléfonos, cortinas, interruptores—, estos elementos no aclaran al radioescucha el espacio en el que sucede la acción, más bien refuerzan lo abstracto e improbable del sitio en que la obra tiene lugar.

En el caso de los sonidos instrumentales, éstos cumplen la función “expresiva” propia de los géneros musicales —en la que los sonidos están al servicio de una estructura puramente compositiva (Iges, 1997: 181). Así pues, en *Esquisse radiophonique* los sonidos instrumentales, por encontrarse en igual circunstancia que los sonidos humanos verbales —específicamente Voz—, establecen una competencia directa con éstos.

En *Esquisse radiophonique*, Beckett dota al silencio de una importancia inédita en sus obras radiofónicas anteriores. La función del silencio aparece dividida entre la manera en que éste se comporta dentro de los géneros musicales y dentro de los géneros narrativo textuales, y también aparece con una predominancia sobre las otras familias de sonidos —humanos verbales e instrumentales acústicos—, que no había tenido antes.

Esquisse radiophonique no puede ser catalogada dentro de los géneros narrativos textuales y es evidente que por sus características específicas tampoco puede ser considerada dentro de los géneros musicales. Precisamente, es por este equilibrio entre las familias de sonidos verbales, instrumentales, y silencio, que se puede aventurar la afirmación de que *Esquisse radiophonique* es una obra de arte radiofónico híbrido o mixto.

En esta obra radiofónica Beckett continúa su exploración del acto creativo a través de la tríada de elementos que introdujo en la obra anterior. Sin embargo, este trío de elementos aparece modificado. En *Esquisse* el personaje regulador se limita a manipular ciertos interruptores, a través de los cuales se pueden escuchar flujos de sonido verbal e instrumental. Beckett regresa entonces al personaje “testigo”, que observa cómo estos flujos permanecen o empiezan a desaparecer. Beckett dudó de “humanizar” estos flujos —en la primera versión

de la obra estos flujos atienden los señalamientos del hombre y la mujer, y en la segunda y última esta capacidad de “respuesta” desaparece.

Al igual que en la obra anterior, el lenguaje verbal se encuentra a la par que el lenguaje instrumental, sin embargo Beckett no determinó la parte que corresponde al flujo verbal. La acción de *Esquisse radiophonique* tiene lugar en un espacio sonoro abstracto, en el que los pocos elementos aportados por el autor —un teléfono, cortinas que son corridas con brusquedad, los clicks de los interruptores— no son suficientes para poder determinar en dónde o bajo qué circunstancias sucede la acción.

Cascando

Escrita en francés el 1 de diciembre de 1961 (Zilliacus, 1976: 118), aunque el manuscrito que Beckett donó a la Colección de Teatro de la Harvard College Library indica que fue entre el 1 y el 13 de diciembre de 1961 (Cohn, 2001: 271; Knowlson, 1997: 497; Ackerley y Gontarski, 2004: 84). Beckett realiza la traducción al inglés.

Publicada en la revista *Evergreen Review* en 1963 (Cohn, 2001: 270). En opinión de Jenaro Talens, la primera publicación de *Cascando* tuvo lugar en 1963, en lengua alemana en *Dramatische Dichtungen*, con una traducción de Elmar Tophoven. Esto concuerda con la información aparecida en las distintas publicaciones de la obra de Beckett (Beckett, 2000b: 135; Beckett, 2006: 375; Beckett, 1990b: 294). No obstante lo anterior, Ackerley y Gontarski señalan que esta obra fue publicada primero en lengua francesa en *LVII* 13 y 14, el 3 de abril de 1963, y omiten toda información en referencia a la edición en alemán de *Cascando* (2004: 83). En 1968 fue publicada por la Grove Press como *Cascando and Other Short Dramatic Pieces* (Ackerley y Gontarski, 2004: 83).

En las ediciones subsiguientes, *Cascando* aparece como “pièce radiophonique pour musique et voix” (Beckett, 1990a: 45); “a radio piece for music and voice” (Becket, 1990b: 295); y “pieza radiofónica para música y voz” (Beckett, 2000b: 135); sin embargo, en la edición de *Teatro reunido*, Talens omite esta línea. Como en los casos de las anteriores obras radiofónicas, la traducción y edición de esta obra fue publicada por Tusquets en 1987, si bien la traducción estaba preparada desde una década antes. La obra apareció bajo el título *Cascando* en una traducción de Jenaro Talens (Beckett, 2006: 375).



La primera producción de *Cascando* fue realizada por la RTF y transmitida a través de “France Culture”, el 13 de octubre de 1963 (Ackerley y Gontarski, 2004: 83). Talens y Hessing indican que Roger Blin fue el director de la obra. Ackerley y Gontarski no especifican el nombre del director, pero coinciden en que Blin fue uno de los actores (Beckett, 2006: 375; Hessing, 1992; Ackerley y Gontarski, 2004: 83). La música fue composición de Marcel Mihalovici. Beckett asistió a varios de los ensayos de la obra y le pareció que la grabación final, si bien con excelente música de Mihalovici, era decepcionante. Knowlson indica que Beckett le confió lo anterior al investigador Lawrence Harvey y cita la carta de Beckett a Harvey, fechada el 2 de julio de 1963, que permanece en los archivos del Lawrence Harvey Papers, en el Dartmouth College que dice:

Cada vez [que se ensayaba *Cascando*] era un estudio diferente (por ejemplo, un ambiente de grabación diferente), y diferentes técnicos. Una sesión de cuatro horas se reducía a dos horas de trabajo, las otras dos dedicadas a encontrar la cinta, desenrollarla, reparar el aparato, contestar los teléfonos, etc. Desastroso. La música de Mihalovici estaba bien, pero el resultado es muy decepcionante. Sin ensayar, sin preparar, realizada “Comme ça te pousse”.

Different studio every time (i.e. different recording ambiance) and different technicians. A 4 hour session boiled down to 2 hours work, the other two devoted to finding tape, untwisting it, repairing apparatus, answering phone, etc. Disastrous. Mihalovici's music is fine, but the result most disappointing. Not rehearsed, not prepared, realized “Comme ça te pousse” (as you go along) (Knowlson, 1997: 507).

Mientras que a Alan Schneider, su director en Estados Unidos, Beckett escribió que

[...] la grabación no fue completamente buena. La habitual confusión e incompetencia y sistema en RTF y una pérdida de tiempo. El resultado muy insatisfactorio. La música de Mihalovici bien, pero no funciona con el texto (Beckett y Schneider, 1998: 138).

En 1964 la BBC realizó una producción de *Cascando* que tuvo una duración total de 21:04 minutos. Fue transmitida el 6 de octubre de 1964 a través del Tercer Programa. Donald

McWhinnie fue el director y participaron Denys Hawthorne y Patrick Magee. La música fue de Marcel Mihalovici.

En 1989 Everett C. Frost dirigió la versión estadounidense que fue una coproducción entre Voices International y la West Deutscher Rundfunk (WDR) de Colonia. Esta producción tuvo una duración total de 16:49 minutos. En ella participaron Alvin Epstein y Frederic Neumann. La música fue de William Kraft y fue interpretada por el Speculum Musicae. Ackerley y Gontarski (2004: 83) señalan que Beckett indicó que *Cascando* debía ser interpretada sólo con la música de Mihalovici, sin embargo, añaden, “todas la producciones estadounidenses de la obra han comisionado a diferentes compositores. Es importante añadir, sin embargo, que el mismo Beckett ha sugerido determinados compositores, como fue el caso de William Kraft”.

La única producción radiofónica en español de *Cascando* de la que tuve conocimiento fue realizada en 1988, dirigida por Javier Maderuelo —quien también compuso la música. Fue transmitida en el programa de “Ars Sonora” de Radio Nacional de España (RNE) a través de su cadena Radio 2, en febrero de 1988 (Iges, 1997: 211).



C.J. Ackerley y S.E. Gontarski (2004: 83) indican que el título original de esta obra era *Calando*, término musical que significa disminuyendo, y que se puede referir a la sonoridad como la rapidez. Las autoridades de la RTF le informaron al autor que “calendos” correspondía a “queso” en argot en lengua francesa y debido a lo anterior Beckett decidió modificar el título por *Cascando* —aun si éste corresponde al poema del mismo nombre que data de 1936, publicado en el Dublin Magazine (Ackerley y Gontarski, 2004: 82-83). El término *Cascando* posee el mismo significado que “calando”, sin embargo en este caso, ese *decrescendo* y *ritardando* se aplica exclusivamente al final de una pieza musical (Ackerley y Gontarski, 2004: 83). El subtítulo de la obra radiofónica indicaba que era una “invención radiofónica para música y voz” (Ackerley y Gontarski, 2004: 82). A diferencia de obras anteriores en las que el título sufre modificaciones dependiendo de la lengua a la que se traduce, *Cascando* mantuvo el título en francés, inglés, español y alemán.



Cascando, como *Words and Music*, es una obra de tres personajes, en la que dos de ellos utilizan el lenguaje verbal —Voz y Regidor— y un tercero está constituido exclusivamente por sonidos —Música. El Regidor gobierna y regula a Voz y Música, como Croak en la obra radiofónica *Words and Music*. Son tantas las semejanzas entre *Words and Music* y *Cascando*, que algunos críticos han afirmado que la segunda es una variación de la primera (Begam, 1996: 25), mientras que otros las consideran obras “gemelas” (Guralnick, 1996: 90).

A diferencia de *Words and Music*, pero a semejanza de *Embers*, esta obra radiofónica incluye una historia dentro de la historia. Como el Henry de *Embers*, en *Cascando* Voz cuenta, sin poder finalizar, la historia de un personaje llamado Woburn. El monólogo de Voz, tanto en su estructura como en su contenido, nos remite a la trilogía de novelas de Beckett —*Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*. *Cascando* también tiene semejanzas con *Esquisse radiophonique*, especialmente en el sentido de contar con un personaje que “regula” los flujos sonoros.



Cascando trata de un hombre —el Regidor— quien abre y cierra compuertas o canales en los que circulan de manera permanente dos elementos sonoros en flujo continuo: lenguaje hablado —Voz— y sonidos no-verbales —Música.

Por medio de un sistema de “compuertas”, el Regidor abre y cierra estos “espacios” en los que Voz y Música fluyen continuamente. Como en *Esquisse*, el Regidor puede abrir las dos “compuertas” al mismo tiempo y escuchar simultáneamente a Voz y a Música; y puede, abruptamente, cerrar una o la otra, con lo que el sonido deja de ser percibido. Sin embargo, en *Esquisse* se trataba de interruptores a los que había que “girar” “a la derecha” siempre; mientras que aquí los “abre” y “cierra” hacen referencia a algún tipo de objeto que requiere de ese uso verbal específico abrir/cerrar.

También es por el monólogo del Regidor que se sabe que si bien en ocasiones éste no quiere abrir las compuertas, se encuentra ante una actividad ineludible. Éste es otro elemento que acerca la obra con *Esquisse*, donde el hombre “necesitaba” escuchar los flujos sonoros (Beckett, 2006: 351). Es decir, se está ante un personaje que, ante los flujos sonoros, no tiene elección. Un personaje que tiene un “deber”, “tiene que hacerlo”.

Cascando termina con la escucha simultánea de Voz y Música, ante la cual el Regidor parece complacido. Sin embargo, la acción no se resuelve en ningún sentido.

En *Cascando*, Beckett nos presenta una narración dentro de la obra radiofónica. Esta ficción aparece a través de Voz, que describe a un personaje envejecido, Woburn, en espera de la noche para salir al exterior armado del “mismo viejo abrigo”. Se nos dice que Woburn —a diferencia del Regidor— “puede elegir”:

VOZ:... el mar a la derecha... las colinas a la izquierda... puede elegir... no tiene más que... (Beckett, 2006: 376).

Y luego, siempre a partir del guión, se plantea la historia en los siguientes términos: Woburn baja la colina, y antes de llegar a la playa cae en un lodazal. Se levanta y sigue su camino. Finalmente en la playa, cae por segunda vez, ahora en la arena. Se pone de pie y sigue su camino hacia el agua. Una vez en la zona rocosa de la orilla, Woburn vuelve a caer, siendo ésta la tercera y última de sus caídas, para finalmente hacerse a la mar en medio de la noche, bordeando una isla.



En *Cascando*, Samuel Beckett aborda nuevamente el tema del proceso creativo, y “lleva la percepción del creador hasta el extremo de la ‘obligación’ de expresar aquello que percibe, seguido por la ‘compulsión por expresar’ su intuición del mundo como una condición de su existencia” (Esslin, 1982: 77); Richardson y Hale (1999: 291) han afirmado que *Cascando* “es un retrato de la lucha del artista que busca expresarse, orquestar y controlar sus varias voces internas, sentimientos y pensamientos, así como sensaciones”; aunque en opinión de Katharine Worth (1981: 210), a diferencia de *Words and Music*, “en *Cascando* nos encontramos con que la lucha por iniciar el proceso que lleva a la evocación verdadera” —es decir el proceso creativo— no tiene cabida. La creación por medio del lenguaje verbal o musical se encuentra ahí, como un elemento en constante circulación a través de esos dos espacios que el Regidor controla por medio de los “sistemas de compuertas”. Y si la creatividad tiene lugar, ésta se da en el control de estos sistemas de abrir y cerrar.

De lo anterior se desprende que en *Cascando* el proceso creativo recae en el personaje del Regidor. Si bien el Regidor no puede determinar el contenido de los flujos sonoros, es a través de su actividad con lo que establece el ritmo de la obra, y con este ritmo, el posible éxito de la empresa —a diferencia de *Words and Music* donde el proceso creativo no

recae en Croak como el personaje guía, sino en la habilidad de Voz y Música por lograr la evocación perfecta.

Otro elemento que permite comparar *Cascando* con *Words and Music*, radica en que los flujos sonoros —verbales e instrumentales— tienen que ver más uno con el otro que con el Regidor. Y por el contrario, lo que distancia *Cascando* de *Words and Music* es que los caracteres de Voz y Música poseen un papel claramente interactivo, de competencia; mientras que en *Cascando* la voz y la música no parecen estar en conflicto. Esta obra posee una dinámica interna que hace referencia solamente a sí misma.



La estructura de *Cascando* es lineal. Aquí se está lejos de la estructura A-B-A de *All That Fall*, aunque se puede detectar un esquema que presenta variaciones. En *Cascando*, el Regidor abre la compuerta que contiene a la Voz [V] y la cierra. Posteriormente abre la compuerta que contiene a la Música [M] y la cierra. Finalmente abre ambas compuertas [V + M] y las cierra. Repite el procedimiento: abre una compuerta [V] y la cierra, abre la otra compuerta [M] y la cierra, y finalmente abre ambas compuertas [V + M] y las cierra. El Regidor vuelve a abrir y cerrar [V], y abre y cierra [M], pero en esta tercera ocasión no abre ambas al mismo tiempo, sino que realiza un breve monólogo. El Regidor abre y cierra [V] y continúa con su monólogo, y vuelve a abrir y cerrar [V]. Posteriormente abre y cierra [M] y entonces vuelve a abrir y cerrar ambas [V + M]. Regresa a su monólogo. Abre y cierra [V], y abre y cierra [M]; y repite estas acciones —abre y cierra [V], y abre y cierra [M]. Regresa a su monólogo. Vuelve a abrir y cerrar [V] y a abrir y cerrar [M]. Nuevamente su monólogo. Finalmente abre y cierra ambas [V + M] y la obra termina en silencio. Una descripción estructural podría ser:

[V] + [M] + [V + M]
 [V] + [M] + [V + M]
 [V] + [M] + [MONÓLOGO]
 [V] + [MONÓLOGO] + [V]
 [M] + [V + M] + [MONÓLOGO]
 [V] + [M] + [V] + [M]
 [MONÓLOGO] + [V + M]

Sin embargo, como puede apreciarse de esta esquematización, salvo por el hecho de que se abren y cierran compuertas en un orden determinado —y eventualmente ambas al mismo tiempo—, no puede inferirse una estructura específica. Enoch Brater (1994: 40) ha indicado que esta linealidad de *Cascando* “la hace radiofónica por partida doble, debido a esta cualidad lineal de existir fuera del espacio y sólo en el tiempo”, lo que subraya el sentido de que esta obra radiofónica “está ‘en otro lugar... siempre en otro lugar’” (Brater, 1994: 40). En opinión de Rosemary Pountney (1988: 65) sin embargo, *Cascando* “no puede escapar a la estructura circular: ciertas frases, como ‘es el mes de Mayo’, caen como un estribillo” [...] “el ‘abrir’ y ‘cerrar’ del regidor hacen que esta función sea también ‘cíclica’”.



Si bien en *Cascando* son tres los elementos sonoros que se presentan a lo largo de la obra —el Regidor, la Voz y la Música—, el Regidor es el único elemento que puede ser considerado propiamente como “personaje”. El Regidor tiene por lo menos dos puntos en común con Croak de *Words and Music*: busca la evocación perfecta y es caracterizado como un hombre envejecido. Lejos de solicitar la participación de Voz y Música, el Regidor se limita a “abrir” y “cerrar” los canales o compuertas en que los flujos sonoros permanecen, lo que nos remite al personaje del hombre en *Esquisse radiophonique*, quien por medio de dos interruptores controlaba la audición del flujo sonoro verbal e instrumental. En *Cascando* Beckett no especifica qué es lo que el Regidor “abre” y “cierra”. Y tampoco deja claro si la actividad descrita tiene un referente con la realidad o si es todo parte de la imaginación del personaje:

REGIDOR:... ¿Qué es lo que abro?

No abre nada, dicen, no tiene nada que abrir, son imaginaciones tuyas.

No me ven. No ven lo que hago, no ven lo que tengo, no abre nada, dicen, no tiene nada que abrir... son imaginaciones tuyas.

Ya no protesto más, ya no digo nada más.

No hay nada en mi cabeza.

Ya no respondo. Abro y cierro (Beckett, 2006: 378).

David Pattie (2000: 93) indica que en *Cascando*, al igual que en *Words and Music*, Beckett presenta un “conductor” —el Regidor—, que intenta orquestar tanto las palabras como la música. En ambas, las dos fuerzas trabajan en la creación de un texto. En ambas, el texto creado no es satisfactorio. Sin embargo, añade, en *Words and Music* Croak está subyugado por los recuerdos invocados por el texto; mientras que en *Cascando*, la historia permanece inacabada cuando la obra llega al final (Pattie, 2000: 93). Por su parte Enoch Brater (1994: 42) señala que “la Música aspira a la autonomía”, y si bien cada irrupción de palabras y música han sido introducidas verbalmente por el Regidor, “Música, quebrando el silencio, desafía tanto a la autoridad del Regidor como a la ineptitud de Voz, al interpretar su propia melodía en su propio conteo del tiempo” (Brater, 1994: 43). Por otra parte, como una caja dentro de una caja dentro de una caja, la Voz en *Cascando* —nuevamente un sonido humano verbal que corresponde con una voz masculina— trata de terminar la historia de Woburn, lo que necesariamente remite al personaje de *Embers* y la historia incompleta Bolton-Holloway.



En *Cascando*, Beckett introduce tres realidades paralelas, todas en tiempo presente: la del Regidor, que abre y cierra compuertas; la de la Voz que intenta terminar la historia inacabable de Woburn; y la de Música. La obra sigue una estructura lineal que es compatible con la linealidad del medio radiofónico.



El análisis a *Cascando*, quinta de las obras radiofónicas de Samuel Beckett, se realizó a partir de la audición de dos producciones: la de Donald McWhinnie para la BBC (1964), y la producción de Everett C. Frost para *The Beckett Festival of Radio Plays* (1989).

En *Cascando* Beckett introdujo una serie de elementos que constituyen una culminación de las diversas transiciones que empezó a implementar en *Embers*, *Words and Music* y *Esquise*. En principio, Beckett trastoca nuevamente la función de los sonidos verbales: los sonidos humanos verbales del Regidor y de Voz, el primero de ellos estableciendo la estructura general de la obra y el segundo, introduciendo una micro-narración dentro de la

narración misma. Ambos elementos sonoros humanos verbales constituyen el vehículo de sentido en la obra y “determinan las instancias de la acción” (Iges, 1997: 178).

En segunda instancia está la ausencia total de sonidos humanos corporales y del entorno acústico, lo que aumenta la sensación de desconcierto, ya que refuerza la idea de unos personajes carentes de “fiscicidad”, y refuerza también la sensación de que la ausencia de “decorado sonoro” implica que la acción tiene lugar en un espacio abstracto como el medio radiofónico mismo.

En el caso de los sonidos instrumentales, en *Cascando* éstos cumplen la función “expresiva” propia de los géneros musicales —en la que los sonidos están al servicio de una estructura puramente compositiva (Iges, 1997: 181). En *Cascando*, los sonidos instrumentales establecen una competencia directa con los sonidos humanos verbales, debido a que se encuentran en igualdad de circunstancias.

Finalmente, en *Cascando* Beckett dota al silencio de una triple función dividida entre la manera en que éste se comporta dentro de los géneros musicales y dentro de los géneros narrativo textuales, y también como generador de contenidos dentro de la obra misma.

Cascando es una obra radiofónica que no pertenece a los géneros narrativos textuales; asimismo es evidente que por sus características específicas no puede ser considerada dentro de los géneros musicales. Precisamente por el equilibrio alcanzado entre las familias de sonidos verbales, instrumentales, y fundamentalmente el silencio, es que se concluye que *Cascando* es una obra de arte radiofónico híbrido o mixto.

En esta obra nuevamente se presenta la metáfora del acto creativo a través de la triada de elementos: voz, música y el personaje regulador. Este elemento regulador ya no es “testigo” y simple habilitador para que estos flujos sean percibidos —a través de la manipulación de interruptores—, sino que aparece como mediador de los mismos —“abre” y “cierra”—. Si bien el flujo verbal y el musical tienen la misma importancia y peso, la parte verbal fue determinada por Beckett a partir de una narración dentro de la obra misma —la historia de Woburn. Como en la obra anterior, la ambigüedad en la trama, aunada a un decorado sonoro que se caracteriza por la ausencia de sonidos del entorno, da paso a la confusión e incompreensión de qué sucede y en dónde sucede. ■ ■ ■

4



Obras transgenéricas

Las obras que Beckett concibe para determinadas plataformas —radio, teatro y narrativa—, y que *a posteriori* modifica con el objetivo de trasladarlas a otro medio —llámese televisivo, fílmico o radiofónico— a través de una labor de reescritura o de reconstrucción —más que de adaptación— son aquellas que denomino “transgenéricas”: distintas del original, pensadas específicamente para la plataforma receptora. Es justo a través de estas operaciones de traslado de un lenguaje a otro, de una plataforma a otra, que queda de manifiesto ese interés por la mediación de las máquinas de inscripción y manipulación sonora en la articulación de las obras de Beckett.

El término lo encontré en Graley Herren (2007: 171) que lo utiliza para hablar del proceso a través del cual Beckett lleva a otro medio obras concebidas originalmente para uno distinto, en muchas ocasiones con resultados sorprendentes. Es el caso de *Comédie/Play* que de su escritura para el escenario en 1962 Beckett, cuatro años después y en compañía de Marin Karmitz, dirige su transformación al ámbito cinematográfico, y que Bennett Maxwell traslada al lenguaje sonoro, ambas operaciones de 1966 (Beckett *et al.*, 2014: 646,682; Zilliacus, 1976: 151); de *Lessness*, escrita en 1962, y que de ser un texto narrativo es llevada al sonido por Martin Esslin en 1971, y al escenario en 1982 por Lucy Bailey (Stewart, 2015); y finalmente de *Not I y What Where* que del escenario fueron llevadas a la pantalla televisiva, la primera escrita en 1972 y grabada para la BBC por Tristram Powell en 1975 (Bignell, 2009: 107), y la segunda escrita en 1982 y llevada a los estudios de la SDR por el mismo Beckett en 1985 (Ackerley y Gontarski, 2004: 411).

En estas producciones se detectan rasgos de ese proceso de “adaptación creativa”, como lo llama Herren (2007: 176), y que consiste en ese ejercicio que Beckett —siempre de la mano de técnicos, editores, iluminadores, sonidistas— realizaba en el proceso de reconstrucción de sus obras.

Comédie/Play la planteo, en el sentido estricto, como la primera obra transgenérica del *canon beckettiano* con sus dos transformaciones. La primera al ámbito cinematográfico con el equipo conformado por Marin Karmitz³³ (dirección), Jean Ravel (en la edición), Luc Perini (en el sonido) y Jean-Marie Serreau (producción),³⁴ la detallo como parte de una segunda *epifanía tecnológica*. Se trata de una transformación en donde Beckett debió realizar una “negociación” determinante ya que tuvo que transigir en “sus intenciones originales para la iluminación” (Herren, 2007: 176), lo que por otra parte “le permitió hacer hincapié en sus intenciones originales en relación con el sonido” (Herren, 2007: 176) y la velocidad de los parlamentos, esto a través del uso de un *phonogène*. En *Comédie* fue justamente a través del “proceso artificial” de las tecnologías del audio que Beckett pudo lograr trascender las limitaciones humanas de sus actores y lograr “una nueva [...] y perfeccionada realización de su visión ‘re-creadora’ —una ‘visión auditiva’ en este caso” (Herren, 2007: 179).

La segunda transformación de *Play/Comédie*, en este caso al ámbito del sonido, así como la de *Lessness* al radio y al escenario, o la de *Not I* del escenario a la televisión, fueron procesos en los que Beckett no se involucró con la misma intensidad que con el caso *Comédie* para el medio cinematográfico, aunque lo cierto es que acompañó a los directores o realizadores, indicándoles claramente hasta dónde él podía considerar que las estrategias eran apropiadas o no.

El caso de *What Where* —llevada del escenario a la televisión— es también distinto, y ameritaría un estudio particular, dado que se trata de una obra que en principio se escribe para el escenario, pero que cuando Beckett determina que irá a la televisión, hace una

³³ Véase Marin Karmitz y Elisabeth Lebovici (2001).

³⁴ Marin Karmitz realizó *Nuit noire, Calcutta* (1964) con Marguerite Duras y había sido asistente de Jean-Luc Godard en *La Paresse* (1961) y de Agnès Varda en *Cleo de 5 à 7* (1962) (Gardner, 2012: 66); Jean Ravel trabajó como editor en el filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker; Luc Perini estaba vinculado a la ORTF y conocía los experimentos realizados por Pierre Schaeffer; y Jean-Marie Serreau, quien había fungido como director de la puesta en escena de *Play/Comédie* en 1964 en París, aunque en los hechos dejó a Beckett a cargo de la dirección (Knowlson, 1997: 515).

revisión exhaustiva del texto, lo modifica —realiza una “destilación dramática y una transformación del original” (Ackerley y Gontarski, 2004: 640)—, deja este proceso en un *impasse* —por cuestiones de salud— y cuando regresa a él con el fin de llevar la obra al escenario, no recupera el texto teatral original sino que acude al texto modificado para la televisión (Ackerley y Gontarski, 2004: 640) y, posteriormente, viene la producción para este medio electrónico.

Play

Play fue llevada al ámbito sonoro por la BBC en 1966 por Bennett Maxwell, quien buscó un equivalente en audio al haz de luz que se utilizó como *cue* en el montaje para teatro. Básicamente lo que propuso Maxwell fue que hubiera un *loop* o bucle de audio, con los tres personajes que aparecen en la obra, cada uno “diciendo ‘yo’, y que se interrumpiría cada que el haz de luz supuestamente cayera sobre un personaje” dando paso a su parlamento (Zilliacus, 1976: 151).

Según Zilliacus, Beckett escuchó esta versión y no la aprobó; sin embargo, proporcionó las claves a partir de las cuales se podría trabajar esta obra exclusivamente con elementos sonoros:

[Beckett] explicó que el texto se dividía en tres partes: Coro (los tres personajes hablando simultáneamente); Narración (en la cual los personajes hablan acerca de los eventos que dieron pie a la catástrofe); y Meditación (en la cual reflexionan sobre su estado, suspendidos de manera infinita en el limbo). Estas tres partes se repiten, y la obra termina como empezó, con el Coro (Zilliacus, 1976: 151-152).

Beckett le indica a Maxwell con detalle, cómo es que las partes que conforman *Play* debían tratarse en el estudio:

[...] debe darse una progresión clara por la cual cada subsección es al mismo tiempo más rápida y más suave que la que la precede. Si la velocidad del primer Coro es 1 y su volumen es 1, entonces la velocidad de la primera Narración debe ser 1 más 5% y su volumen 1 menos 5%. La velocidad del siguiente segmento, la primera Meditación, deberá ser entonces (1 más 5%) más 5%, y su volumen (1 menos 5%) menos 5%. La

consecuencia es clara: cualquier cantidad más o menos deberá ser una cantidad finita; por más suave, por más rápido, el mismo texto continuará *ad infinitum*, cada vez más rápido, cada vez más suave, sin que cesen completamente (Zilliacus, 1976: 151-152).

Herren (2007: 180, 197, nota 7) indica que con la asesoría proporcionada para la producción radiofónica/sonora de *Play* “queda en evidencia la preferencia que Beckett tenía por la tecnológicamente ‘perfeccionada’ versión [de *Comédie*]”. A su vez Zilliacus (1976: 152) señala que “estas instrucciones coincidían de alguna manera con el experimento realizado en *Comédie* en 1966, pero en su opinión también constituían un punto de desarrollo mucho más avanzado”.

El simple hecho de que Beckett hubiera aceptado en 1966 que se realizara esta “adaptación” de *Play* tenía que ver con que la concepción que tenía formada en torno a la tecnología del audio, y que hacia 1971 consideraba que “ya contaba con los elementos para que el argumento central de la obra pudiera ser traducido y, quizá, dilucidado” (Zilliacus, 1976: 152) a través de la misma.

Lessness

Obra escrita en 1969 bajo el título *Sans*, y traducida al inglés por Beckett. Fue producida por la BBC en 1971 y presentada al Prix Italia con el subtítulo “Obra radiofónica diseñada para seis voces” (Ackerley y Gontarski, 2004: 317).

Lessness es un texto experimental que fue creado sin considerar al medio radiofónico como su elemento definitorio, pero que hacia 1970, y una vez que Beckett realizó la traducción a lengua inglesa, llegó a la conclusión de que la obra podía transparentar idealmente su estructura a través de la radio (Esslin, 1982: 140-141).

Clas Zilliacus describe la estructura de *Lessness* en estos términos:

[...] se compone de 120 frases, divididas en dos partes, cada una con 60 frases. Las 60 frases de la primera parte se repiten de manera exacta en la segunda parte, sólo que en un orden diferente. Cada una de las partes de 60 frases se compone de seis grupos de diez frases: “cada grupo [de frases] tiene su imagen dominante: las ruinas; la vastedad de la tierra y el cielo; el pequeño cuerpo; el hecho de que el espacio

cerrado ha sido olvidado, ‘todo desaparecido de la mente’; la negación del pasado y del futuro; y opuesto a esto una afirmación de la existencia continua del pasado y del futuro” (1976: 153).

Para la versión en audio Beckett se involucró desde el principio en el proceso de producción. De hecho, le pide a John Calder que coordine una reunión con el productor de la BBC Martin Esslin, a fin de determinar los detalles del tipo de grabación que requería la obra. Calder le escribe a Esslin sobre esta propuesta, y le comunica la sugerencia de Beckett de utilizar seis voces masculinas, y que tentativamente cada una de estas voces corresponderá a cada uno de los seis grupos de frases/imágenes que componen/estructuran la obra.

Beckett pide también que las voces sean lo más parecidas posible la una a la otra en tono y calidad —un tono que deberá ser frío y bajo—, y con el mismo ritmo monótono para las seis voces, y establece dos segundos de silencio entre frases y cuatro segundos de silencio entre párrafos. Cuando esta reunión finalmente tiene lugar, Beckett graba la obra —hace una lectura con las inflexiones, ritmo y tono que está requiriendo de los productores— para que tuvieran una referencia al momento de hacer la producción sonora (Stewart, 2015).

La idea de asignar a cada grupo de imágenes una “voz” diferente, pero lo más parecidas entre ellas, implicaba que la estructura formal de la obra “podía surgir de una manera más clara” que a través de la palabra impresa (Zilliacus, 1976: 153) —y esto fue algo que también se consideró para la versión escénica.

Para la producción de 1971 se invitó a Nicol Williamson, Harold Pinter, Patrick Magee, Donald Donnelly, Denys Hawthorne y Leonard Fenton (Ackerley y Gontarski, 2004: 317). Esslin indica sobre el proceso de edición y mezcla: “una vez que las grabaciones fueron cortadas y reestructuradas en su secuencia correcta, una estructura extrañamente musical emergió casi milagrosamente” (Esslin, 1982: 141).

Sin embargo, Beckett quedó profundamente insatisfecho con la transmisión ya que consideró que “las voces estaban muy diferenciadas, que la lectura parecía muy lenta y que por lo tanto era demasiado sentimental” (Esslin, 1982: 141), aun si, como explicó Esslin, se “adhirieron rígidamente al *tempo* que Beckett adoptó en su lectura” (Esslin, 1982: 141). ■ ■ ■



Epílogo

A partir del primer contacto con las tecnologías del sonido en 1956 —con *All That Fall*—, pero especialmente a partir de la concepción de su primer obra para el escenario definida por estas tecnologías en 1958 —*Krapp's Last Tape*—, Beckett inició un proceso en el cual tuvo la oportunidad de experimentar con la disociación del sonido, con su mecanización y pudo separar, manipular, interrumpir, y no sólo repetir sino replicar el flujo del habla.

Las máquinas de inscripción y manipulación sonora le proporcionaron espacios para vehiculizar su interés por la voz y su fragmentación, temas que venía trabajando desde *Murphy*, *Molloy* y *El Innombrable*.

Especialmente el tema de la voz, el enigma y la búsqueda del lugar en que esta voz se localiza: ¿adentro? ¿afuera? ¿la voz extraña y no-reconocida (de Maddy en *All That Fall*)? ¿la voz de quién, del otro o la mía (Henry en *Embers*)? ¿la voz como ese ajeno a mí que vive dentro mío (Fox en *Pochade radiophonique*)? ¿la voz como esa entidad ajena, independiente, viva (de *Words and Music* y de *Cascando*)? ¿la voz repetida e inútil e incomprensible (en *Play*)? ¿la voz escindida (de *Lessnes*)?

Esta voz cuyo origen Beckett no logra resolver ni en los textos narrativos o dramáticos, ni en las producciones escénicas, radiofónicas, filmicas o televisivas, a pesar de haber acudido a plataformas y lenguajes tan disímiles, permanece como parte de la paradoja del acto del habla, del acto de ser. Esta voz “descorporeizada” —en este caso por vía de las tecnologías del audio—, es vista como la construcción más compleja

de Beckett. Y si fueron justamente las tecnologías del sonido las que le permitieron escindir esa voz, aislarla, y trabajar con ella como objeto se entiende, entonces, que este hallazgo modificaría de manera radical su producción a partir de 1958.

Una infatuación con las tecnologías del audio que algunos ubican con la producción de la primera obra del *canon radiofónico* (*All That Fall*) en 1956, y que en lo personal sitúo en dos momentos muy puntuales —en 1958 y en 1966— y que denomino *epifanías tecnológicas*.³⁵ En 1958 cuando Beckett ve en operación una grabadora de cinta magnética al tiempo que escucha fragmentos de su propia obra en la voz del actor Patrick Magee; y en 1966 cuando opera un *phonogène* para alterar la velocidad de las “voces” en la producción cinematográfica de *Comédie*.

Estas tecnologías también posibilitaron el poder llevar al extremo la pronunciación dentro de un lenguaje articulado, el trabajar el sonido de la voz en su carácter más visceral, prácticamente como textura. Las estructuras modulares y las distintas configuraciones que Beckett establece en sus obras, la emisión de los parlamentos en distintas velocidades —y generalmente sin inflexiones, sin tono, sin color—, constituyen elementos que surgen, estoy convencida, de la experimentación con las máquinas de inscripción y manipulación sonora.

Beckett utilizó las tecnologías del registro y edición del sonido para fracturar el cuerpo, la conciencia de sí, la memoria, la realidad. Y llevó esta fragmentación del cuerpo y lo que entendemos por humano a las diversas plataformas que visitó: cine, televisión, sonido, escenario.

Hay algo excepcional en la manera en que se apropia y utiliza la tecnología del audio. Beckett acude a estas máquinas como elementos que le permiten resolver cuestionamientos que se venía planteando desde el inicio de su escritura, los monólogos de su narrativa, los diálogos de su teatro. Muchas de las problemáticas que Beckett buscaba resolver en el nivel de construcción de lenguaje, empiezan a tener solución al introducir las máquinas de inscripción, manipulación y transmisión sonora.

Aquí presento a detalle las seis obras radiofónicas de Beckett, e introduzco de manera general dos de sus trabajos transgenéricos. Este ejercicio es una primera entrega: me permite

³⁵ Tema que abordo a profundidad en el texto *Epifanías tecnológicas: Samuel Beckett y las máquinas de inscripción y manipulación audiovisual* (2016).

presentar los resultados de esta exploración inicial del *corpus coclear* y alejarme brevemente de la especificidad de lo sonoro. Podré, entonces, concentrarme en las entregas subsiguientes, para abordar aquellas otras construcciones en las que la tecnología es pieza fundamental y retomar en su conjunto el estudio de la obra para y con medios electrónicos.

Cierro (por ahora). ■ ■ ■

Referencias

- Acheson, James (1997), *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice: Criticism, Drama, and Early Fiction*, Hampshire/Nueva York, Macmillan Press-St. Martin's Press.
- Ackerley, Chris y S.E. Gontarski (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, Nueva York, Grove Press.
- Albright, Daniel (2003), *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Arnheim, Rudolf (1986), *Radio. An Art of Sound*, Salem, Ayer Company. Publicado originalmente como Rudolf Arnheim (1936), *Radio. An Art of Sound*, Londres, Faber and Faber.
- Bair, Deirdre (1993), *Samuel Beckett: A Biography*, Nueva York, Simon and Schuster.
- Beckett, Samuel (1966), *Cómo es*, José Emilio Pacheco (trad.), México, Joaquín Mortiz.
- Beckett, Samuel (1984a), *Disjecta*, Nueva York, Grove Press.
- Beckett, Samuel (1984b), *Sin seguido de El despoblador*, Félix de Azúa (trad.), Barcelona, Tusquets.
- Beckett, Samuel (1990a), *Comédie et actes divers. Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*, París, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1990b), *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1993), *Pavesas*, Jenaro Talens (ed. y trad.), Valencia, texto digital inédito, 22 de diciembre de 2004, 6:55:58 am, US/Central, comunicación electrónica personal.
- Beckett, Samuel (1995), *The Complete Short Prose. 1929-1989*, S.E. Gontarski (ed.), Nueva York, Grove Press.
- Beckett, Samuel (1997), *La dernière bande suivi de Cendres*, París, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2000), *Tous ceux qui tombent*, París, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2000a), *Pas suivi de Fragment de Théâtre I, Fragment de Théâtre II, Pochade radiophonique y Esquisse radiophonique*, París, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2000b), *Pavesas*, Jenaro Talens (ed.), Francisco Romá, Vicente Hernández-Esteve, Concepción Pomares y Jenaro Talens (trads.), Barcelona, Tusquets.

- Beckett, Samuel (2000c), *Tous ceux qui tombent*, París, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2000d), *Murphy*, Gabriel Ferrater (trad.), Barcelona, Lumen.
- Beckett, Samuel (2006), *Teatro reunido. Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas y Film*, José Sanchis Sinisterra, Ana Ma. Moix y Jenaro Talens (trads.), Barcelona, Tusquets.
- Beckett, Samuel (2010), *The Selected Works of Samuel Beckett. How It Is y Murphy*, Nueva York, Grove Press.
- Beckett, Samuel y Georges Duthuit (1984), “Three Dialogues”, en Ruby Cohn (ed.), *Disjecta, Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment*, Nueva York, Grove Press.
- Beckett, Samuel y Alan Schneider (1998), Maurice Harmon (ed.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press.
- Beckett, Samuel; S.E. Gontarski y James Knowlson (1999), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. With Revised Texts for Footfalls, Come and Go, and What Where, The Shorter Plays*, vol. 4, Londres, Faber and Faber.
- Beckett, Samuel y Georges Duthuit (2001), “Tres conversaciones con Georges Duthuit”, en Jenaro Talens (ed. y trad.), *Detritus*, Barcelona, Tusquets.
- Beckett, Samuel; M. Fehsenfeld, L.M. Overbeck, G. Craig y D. Gunn (2011), *The Letters of Samuel Beckett, 1941-1956*, Nueva York/Cambridge, Cambridge University Press.
- Beckett, Samuel; M. Fehsenfeld, L.M. Overbeck, G. Craig y D. Gunn (2014), *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.
- Begam, Richard (1996), *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford, Stanford University Press.
- Begam, Richard (2002), “Beckett and Postfoundationalism, or, How Fundamental are Those Fundamental Sounds?”, en Richard Lane (ed.), *Beckett and Philosophy*, Handmills/Nueva York, Palgrave.
- Ben-Zvi, Linda (1986), *Samuel Beckett*, Nueva York, Colorado State University.
- Bersani, Leo y Ulysse Dutoit (1993), *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press.
- Bignell, Jonathan (2009), *Beckett on Screen: The Television Plays*, Manchester, Manchester University Press.
- Birnbaum, Daniel (2000), “Samuel Beckett/Bruce Nauman”, en *Artforum*, junio.
- Brater, Enoch (1987), *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Brater, Enoch (1994), *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Brater, Enoch (2003), *The Essential Samuel Beckett. An Illustrated Biography*, Londres, Thames and Hudson.
- Brater, Enoch y Everett C. Frost (eds.) (1991), *Theatre Journal*, vol. 43, núm. 3, “Radio Drama”.

- Bryden, Mary (ed.) (1998), *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press.
- Burtin, Jérôme (2004), “La programmation télévisuelle: une arme stratégique dans la guerre des chaînes”, en *COMPOSITE*, vol. 2004, Université de Metz, pp. 26-36.
- Chanan, Michael (1995), *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Londres, Verso.
- Claus, Jürgen (1999), “Expansion of Media Art: What Will Remain of the Electronic Age?”, en Timothy Druckrey (ed.), *Ars Electronica Facing the Future*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Cohn, Ruby (2001), *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Conner, Kim (1997), “Beckett and Radio: The Radioactive Voice”, en Marius Buning; Matthijs Engelberts y Sjeff Houppermans, *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines. L'œuvre carrefour/ l'œuvre limite*, Serie Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, vol. 6, Atlanta, Rodopi.
- Cory, Mark E. (1994), “Soundplay. The Polyphonous Tradition of German Radio Art”, en Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Cox, Christoph y Daniel Warner (eds.) (2004), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Nueva York/Londres, Continuum.
- Crook, Tim (1999), *Radio Drama. Theory and Practice*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Douglas, Stan (1988), *Samuel Beckett Teleplays: Vancouver Art Gallery, October 1 to December 3, 1988*, Vancouver, Vancouver Art Gallery.
- Drakakis, John (ed.) (1981), *British Radio Drama*, Cambridge (MA)/Londres, Cambridge University Press.
- Electro Acoustic Resource Site (EARS) (2004), disponible en <<http://ears.pierrecouprie.fr/>>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Esslin, Martin (1975), “Samuel Beckett & The Art of Broadcasting”, en Margot Walmsley (ed.), *Encounter*, vol. XLV, núm. 3, Londres, pp. 38-45.
- Esslin, Martin (1982), *Mediations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media*, Nueva York, Grove Press.
- Fisher, Margaret (2002), *Ezra Pound's Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Föllmer, Golo (2004), “Audio Art”, en *Media Art Net, Zentrum für Kunst un Medientechnologie Karlsruhe*, disponible en <http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/audio/print/>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Frost, Everett C. (1991), “Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays”, en Enoch Brater y Everett C. Frost (eds.), *Theatre Journal*, vol. 43, núm. 3, “Radio Drama”.
- Frost, Everett C. (1997), “A ‘Fresh Go’ for the Skull: Directing All That Fall, Samuel Beckett's Play for Radio”, en Lois Oppenheim (ed.), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Frost, Everett C. (1999), “Mediating On: Beckett, Embers, and Radio Theory”, en Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing.

- Furlong, William (1994), *Audio Arts. Discourse and Practice in Contemporary Art*, Londres, Academy Editions.
- Gardner, Colin (2012), *Beckett, Deleuze and The Televisual Event: Peephole Art*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Gontarski, S.E. (1980), "The Making of Krapp's Last Tape", en James Knowlson (ed.), *Samuel Beckett, Krapp's Last Tape: Theatre Workbook 1*, Londres, Brutus Books.
- Gontarski, S.E. (1997), "Staging Himself, or Beckett's Late Style in the Theatre", en Marius Buning, Matthijs Egelberts y Sjef Houppermans, *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines, L'oeuvre carrefour/l'oeuvre limite*, Serie Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, vol. 6, Atlanta, Radopi.
- Gontarski, S.E. (1999), "Introduction", en S. Beckett; S. E. Gontarski y James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. With Revised Texts for Footfalls, Come and Go, and What Where, The Shorter Plays*, vol. 4, Londres, Faber and Faber.
- Gordon, Lois (1996), *The World of Samuel Beckett, 1906-1946*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- Guasch, Anna Maria (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza.
- Guralnick, Elissa S. (1996), *Sight Unseen. Beckett, Pinter, Stoppard, and Other Contemporary Dramatists on Radio*, Ohio, Athens-Ohio University Press.
- Gussow, Mel (1996), *Conversations with and about Beckett*, Nueva York, Grove Press.
- Hartel, Gaby (2010), "Emerging Out of a Silent Void: Some Reverberations of Rudolf Arnheim's Radio Theory in Beckett's Radio Pieces", en *Journal of Beckett Studies*, vol. 19, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 218-227.
- Hayles, A. Katherine (1997), "Voices Out of Bodies, Bodies Out of Voices. Audiotape and the Production of Subjectivity", en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Herren, Graley (2007), *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Herren, Graley (2009), "Different Music: Karmitz and Beckett's Film Adaptation of Comédie", en *Journal of Beckett Studies*, vol. 18, núms. 1-2, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 10-31.
- Hessing, Kees (1992), *Beckett on Tape. Productions of Samuel Beckett's Work on Film, Video and Audio*, disponible en <<https://www.uantwerpen.be/en/rg/the-samuel-beckett-endpage/performances/beckett-on-tape--arc/>>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Holmes, Thom (2002), *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Nueva York, Routledge.
- Iges, José (1997), "Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión", tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Johnson, Nicholas (2012), "A Spectrum of Fidelity, and Ethic of Impossibility: Directing Beckett", en Katherine Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, Londres, Methuen Drama.

- Kahn, Douglas (1994), "Introduction: Histories of Sound Once Removed", en Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Kahn, Douglas (2001), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Kalb, Jonathan (1994), "The Mediated Quixote: the radio and television plays, and Film", en John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Karmitz, Marin y Elisabeth Lebovici (2001), "Entretien", en Caroline Bourgeois (ed.), *Co Mé Die Samuel Beckett/Marin Karmitz*, París, Editions du Regard.
- Kim-Cohen, Seth (2009), *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Nueva York/Londres, Continuum.
- Knowlson, James (1997), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury.
- Knowlson, James y John Pilling (1980), *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Nueva York, Grove Press.
- LaBelle, Brandon (2007a), *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Nueva York/Londres, Continuum.
- LaBelle, Brandon (2007b), "Short Circuit: Sound Art and the Museum", *Sonic Arts*, Londres, Middlesex University, disponible en <<http://www.sonic.mdx.ac.uk/research/brandon.html>>, última revisión 10 de diciembre de 2007.
- Lawley, Paul (1994), "Stages of Identity: From Krapp's Last Tape to Play", en *Cambridge Companions to Literature: The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- López, Francisco (1998), "Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscape and artistic freedom", en *eContact!*, vol. 1.4 *Ecologie acoustique/Acoustic Ecology*, Montreal, CEC-Université Concordia, disponible en <http://econtact.ca/1_4/Lopez.html#anchor583284>, última revisión 15 de enero de 2016.
- McMullan, Anna (1994), "Samuel Beckett as director: The Art of Mastering Failure", en John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McMullan, Anna (2001), "Virtual Subjects: Performance, Technology and the Body in Beckett's Late Theatre", en S.E. Gontarski (ed.), *Journal of Beckett Studies*, vol. X, núms. 1-2, pp. 165-172.
- McWhinnie, Donald (1959), *The Art of Radio*, Londres, Faber.
- Moliner, María (1997), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Neuhaus, Max (1994), *Sound Works. Inscription*, Ostfildern, Cantz Verlag.
- Neuhaus, Max (2000), "Sound Art", en Max Neuhaus, *Sound Work*, disponible en <<http://www.maxneuhaus.info/soundworks/soundart/>>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Oppenheim, Lois (ed.) (1997), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Oppenheim, Lois (ed.) (1999), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing.
- Oppenheim Lois (2000), *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

- Pattie, David (2000), *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Perloff, Marjorie (1999), "The Silence that is Not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett's *Embers*", en Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing.
- Pilling, John y Luz María Sánchez Cardona (2015), Conversación personal, abril 24, 2015, Reading, University of Reading.
- Pountney, Rosemary (1988), *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama, 1956-1976: From All That Fall to Footfalls (With Commentaries on the Latest Plays)*, Buckinghamshire, Colin Smythe.
- Pountney, Rosemary (1993), "Embers: An Interpretation", en Marius Buning y Lois Oppenheim (eds.), *Beckett in the 1990's*, vol. 2, Serie Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Atlanta, Rodopi.
- Racine, Bruno; Christian Bourgois; Marianne Alphant *et al.* (2007), *Objet Beckett*, París, Éditions du Centre Pompidou.
- Real Academia Española (RAE) (2016), "Diccionario de la lengua española", Madrid, disponible en <www.rae.es>.
- Reilly, John y Melissa Shaw-Smith (1994), "Waiting for Beckett: A Portrait of Samuel Beckett", documental, Nueva York, Global Village Production.
- Richardson, Stanley y Jane Alison Hale (1999), "Working Wireless: Beckett's Radio Writing", en Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing.
- Rijnvos, Richard (1993), "What it is Like Together?: Genesis of the First Production of Beckett's Radio I", en Marius Buning y Lois Oppenheim (eds.), *Beckett in the 1990's*, vol. 2, Serie Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Atlanta, Rodopi.
- Rocha Iturbide, Manuel (2004), "El arte sonoro. ¿Hacia una nueva disciplina?", en *Resonancias*, disponible en <<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Sánchez Cardona, Luz María (2006), "Samuel Beckett y el arte radiofónico", tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sánchez Cardona, Luz María (2016), *Epifanías tecnológicas: Samuel Beckett y las máquinas de inscripción y manipulación audiovisual*, México, Futura/Fonca.
- Schöning, Klaus (1991), "The Contours of Acoustic Art", en Enoch Brater y Everett C. Frost (eds.), *Theatre Journal*, vol. 43, núm. 3, "Radio Drama".
- Sichel, Berta M.; David Cortés y Breixo Viejo (2006), *Samuel Beckett*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Stevens, Joan y Roger Blin (1997), "Entrevista", en Lois Oppenheim (ed.), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Stewart, Paul (2015), "Adapting Lessness: Lessons from Radio and Stage", ponencia presentada en el encuentro Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures, panel: Sonic Legacies & Radiophonic Echoes, Reading, The University of Reading.

- Talens, Jenaro (2004), “Nota a la segunda edición”, mensaje en: jenaro.talens@lettres.unige.ch, 22 de diciembre; 6:55:58 am US/Central, comunicación electrónica personal.
- Verganti, Roberto (2009), *Design Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean*, disponible en <<http://www.designdriveninnovation.com/TE.html>>, última revisión 15 de enero de 2016.
- Verhulst, Pim (2015), “Beckett’s ‘adaphatroce’. Rethinking Theatre through Radio”, ponencia presentada en el encuentro Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures, panel: Sonic Legacies & Radiophonic Echoes, Reading, The University of Reading.
- Weiss, Allen S. (1999), “Radio, Death and the Devil: Artaud’s Pour en finir avec le jugement de dieu”, en Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press.
- Worth, Katharine (1976), “Audio-visual Beckett”, en *Journal of Beckett Studies*, núm. 1, invierno, disponible en <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Worth2.htm>>, última revisión 15 de enero de 2016, pp. 85-88.
- Worth, Katharine (1981), “Beckett and the Radio Medium”, en John Drakakis (ed.), *British Radio Drama*, Cambridge (MA)/Londres, Cambridge University Press.
- Zilliaccus, Clas (1976), *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Åbo, Åbo Akademi.
- Zilliaccus, Clas (1999), “All That Fall and Radio Language”, en Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Nueva York/Londres, Garland Publishing.

Grabaciones de la obra de Samuel Beckett

- Beckett, Samuel (1962), *Ascuas*, Juan José Gurrola (director), México, Radio UNAM.
- Beckett, Samuel (1964), *Film*, Alan Schneider (director), Nueva York/Londres, Applause.
- Beckett, Samuel (1981a), *Rescoldos*, Etzel Cardeña (director), México, Radio UNAM.
- Beckett, Samuel (1981b), *Palabras y Música*, Etzel Cardeña (director), México, Radio UNAM.
- Beckett, Samuel (1986), *The Beckett Festival of Radio Plays*, Everett C. Frost (productor), Nueva York, Soundscape Internacional, Rundfunk in Amerikanische Sektor (RIAS), Voices International y Westdeutscher Rundfunk (WDR), 6 discos compactos [cd-ev001].
- Beckett, Samuel (1991), *Radio 1*, Richard Rijnvos (productor y compositor), Holanda, Nederlandse Omroep Stichting (NOS), 1 disco compacto.
- Beckett, Samuel (1992), *Peephole Art: Beckett for Television*, John L. Reilly (director) y Melissa Shaw-Smith (productora), Nueva York, Global Village.
- Beckett, Samuel (2001), *Palabras y Música*, Juan José Gurrola (director), México, Radio UNAM.
- Beckett, Samuel (2006), *Works for Radio. The original broadcasts*, Londres, British Library, 4 discos compactos.

Samuel Beckett electrónico:
Samuel Beckett coclear
se terminó en noviembre de 2016
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán
04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

1 000 ejemplares



