

DAR A ESCUCHAR

TRASPOSICIONES: LOS MÚSICOS LEEN OBRAS DE SAMUEL BECKETT

LUCAS MARGARIT¹

RESUMEN

Así como Beckett fue un muy buen pianista y un gran conocedor, sobre todo de obras de Haydn o Schubert, buena parte de la poética beckettiana ha encontrado fuertes resonancias en varios músicos contemporáneos quienes leían en los textos de Beckett una estructura similar a una partitura, una continua referencia al tema de la composición, incluso podrían llegar a considerar la palabra como una combinatoria fónica donde respiración y ritmo tienen un lugar preponderante. En este trabajo recorreremos la obra de una serie de músicos que han compuesto música siguiendo la poética y la estética de Beckett. Entre la obra que comentaremos se encuentra la de Morton Feldman y la de György Kurtág.

PALABRAS CLAVE: TRASPOSICIONES -MÚSICA- POESÍA-LECTURA

Allí donde las palabras desarrollan un silencio en el blanco de la página, la música presenta la pausa, pero con otra escritura, la desintegración de la voz o la repetición de los sonidos que opacan: gracias a esa correspondencia, buena parte de la poética beckettiana ha encontrado fuertes resonancias en varios músicos contemporáneos

¹ Lucas Margarit (Universidad de Buenos Aires) es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, su tesis trató acerca de la poesía de Samuel Beckett y ha realizado su post-doctorado sobre la traducción y la autotraducción en la poesía de este mismo autor. Ex becario del British Council, UBA Doctorado, FNA. Es poeta y profesor e investigador en la UBA. Ha colaborado con numerosas publicaciones y dictó cursos, seminarios y conferencias tanto en Argentina como en el exterior. Publicó los libros de poesía, *Círculos y piedras*, *Lazlo y Alvis*, *El libro de los elementos*, *Bernat Metge, elis o teoría de la distancia* y acaban de salir *Telesio*, *Brevissimo tratado sobre el asombro* y *Vestigios de lo que se puede ver*. Entre sus títulos de ensayos, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad*. Ha traducido y editado obras de William Shakespeare, Sir Philip Sidney, Margaret Cavendish, Henry Neville, W. H. Auden, Samuel Beckett, entre otros autores. Con el grupo de investigación que dirige en la UBA publicó tres tomos de textos utópicos ingleses (dos volúmenes con textos del siglo XVII y un tercero con Utopías del siglo XVIII) y *Poéticas Inglesas del Renacimiento*. Es miembro de la *Samuel Beckett Society* y de la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Sus poemas han sido traducidos al inglés, al portugués, al catalán y al italiano. Acaba de publicarse un nuevo libro de ensayos: *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett* (Editorial Atuel) y en breve una antología poética, *tierra y óxido* (RIL, Barcelona). Contacto: lucasmargarit@gmail.com

quienes leían en los textos de Beckett una estructura similar a una partitura, una continua referencia al tema de la composición, incluso podrían llegar a considerar la palabra como una combinatoria fónica donde respiración y ritmo tienen un lugar preponderante.²

Tal vez, el músico más afín con el espíritu del autor irlandés haya sido Morton Feldman, para quien Beckett compuso el texto “Neither” con el fin de incluirlo en una obra homónima de casi 50 minutos que fue estrenada en la Opera de Roma en 1977³. Con todo, no fue esta la única colaboración entre ambos. En 1987, Feldman compuso la música de una obra radiofónica que Beckett había escrito en 1961, *Words and Music*⁴. Asimismo, en 1987, también compuso *For Samuel Beckett*, una obra para 23 instrumentos a pedido del Festival de Holanda. Una de las características que debiéramos tener en cuenta cuando abordamos las obras que Feldman es que le dedicó a Beckett es el respeto por los silencios, las pausas entre las palabras y, en el caso específico de “Neither”, por la desintegración y la indeterminación tanto de la voz como del personaje. Dicha postura tenderá irremediablemente hacia la descomposición de las palabras del texto escrito. Leamos el poema:

to and fro in shadow from inner to outer shadow

from impenetrable self to impenetrable unself
by way of neither

as between two lit refuges whose doors once
neared gently close, once turned away from
gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam
or the other

unheard footfalls only sound

till as last halt for good, absent for good
from self and other

then no sound

² Pensemos en la idea de respiración que ha desarrollado Charles Olson en su ensayo “El verso proyectivo” publicado por primera vez en *Poetry New York*, Nº 3, 1950.

³ Estreno que se produjo bajo la dirección de Marcello Panni con la puesta en escena de Michelangelo Pistoletto.

⁴ Recordemos, sin embargo, que la primera versión de esta obra fue producida por la BBC en 1962 y la música estuvo a cargo de John Beckett.

 then gently light unfading on that unheeded
 neither

 unspeakable home⁵

Como ya es habitual en Beckett, el movimiento general del poema nos señala, a través de un juego pendular, un camino que se bifurca entre un adentro y un afuera, caminos que, a su vez, replantean la imposibilidad que representa para el sujeto acceder en forma válida a esos dos espacios. La relación con el “otro”, por su parte, se manifiesta como un fracaso, sobre todo, cuando intenta acercarse a esos dos encierros cuyo movimiento – expresado en el primer verso– remite a un segundo que se convierte en un alejamiento de la otredad debido, precisamente, a esa doble impenetrabilidad. Sin embargo, pese a los esfuerzos de atención, cualquier llamada hacia el otro se tornará, necesariamente, en una llamada hacia uno mismo. De este modo, la negación recorre todo el poema, incluso desde el mismo título, que coincide con una repetición continua. *Neither* conlleva el sentido de volver a negar, de volver a ser consciente de la imposibilidad de conocer. El poema concluye con la negación extrema del habla puesto que la familiaridad que presenta el vocablo “*home*” es extrañificado en su “indecibilidad”: así, ni siquiera la experiencia más cotidiana puede llegar a enunciarse. El sujeto se manifiesta como una sombra que trata de acceder a otro espacio; sin embargo, las acotaciones perceptivas también aparecen bajo la marca de la negación. Las pisadas están, pero no puede notarlas, sospecha la existencia de elementos exteriores, pero, en el intento de conocerlos, fracasa. Este es, justamente, el sujeto que Feldman captura para su obra: un sujeto indeterminado provisto de un lenguaje tan indeterminado como aquel, reducido a una labilidad que también forma parte del género musical.

Ahora bien, la obra *Neither* de Beckett/Feldman es una pieza rotulada bajo el concepto de ópera. Sin embargo, debemos reconocer que no asume las propiedades del género puesto que no hay diálogos, ni actuación, ni arias, ni *libretto*, por cuanto la noción de argumento queda fuera de toda consideración. De algún modo, esta pieza poético-musical más bien deviene en “anti-ópera”. Feldman la escribió para una soprano que debe extender y deformar el sonido de las palabras de tal modo que permita obstaculizar la comprensión del texto de Beckett. La fragmentación por medio del

⁵ Este texto poético se encuentra en edición facsimilar, acompañado por una transcripción diplomática y la correspondiente traducción anotada, realizadas por Laura Cerrato en *Beckettiana* N°6, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1997, pp. 101-103.

silencio que caracteriza la música de Feldman puede ser rastreada en este texto a partir de las líneas que separan los versos y que le dan espacio al músico para sostener pausas y quebrar la continuidad del sonido. Es un murmullo que continuamente se interrumpe por el silencio, pero que, a su vez, se estructura a partir de lo que se encubre. La música –como podría ocurrir en la ópera romántica– ya no desvela el estado o el carácter de los personajes, sino que expone una situación determinada que concierne a la misma introspección de la composición. Sin anécdota en el texto, la música se apropia (y viceversa, podríamos decir) de los sonidos de las palabras. Si en las óperas de Rossini, las voces representan el instrumento más complejo y valorado e, incluso, hasta llegan a formar parte de la orquestación, en el caso de esta partitura, la voz es un elemento que sirve para mostrar cómo la música se apropia de las palabras mediante la demarcación del sonido que ofrece el significante. Por lo tanto, en la interpretación de la obra, lo que Feldman enfatiza no es la referencia concreta hacia ellas (lo cual ya ha sido puesto en duda por el mismo Beckett), sino que intenta dar un paso más allá de esta desreferencialización: pretende hacer ininteligible un texto que ya se presenta indefinido en cuanto al sentido último de las palabras. En definitiva, Feldman no hace más que ratificar la mutabilidad de las palabras (o de la obra) del otro, debido a esa apropiación que le permite convertir sus versos en un murmullo que atenta contra cualquier sentido pleno y unívoco: una anti-ópera que manipula los elementos de una serie de tradiciones (poética, musical, teatral). Como se puede ver en otro poema de Beckett, (*W*)*Horoscope* (1930), con respecto al género biográfico y en su libro de poemas *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935) respecto de la poesía medieval, el cruce y la metamorfosis de los géneros poéticos canónicos también son típicos de la escritura de Beckett, un espectro que podría extenderse a sus dramáticas como *Not I* (1972), donde el cuerpo de la actriz está ausente del escenario y observamos sólo una boca hablar suspendida en el vacío. O a *Rockaby* (1980), donde la inacción dramática sólo está representada con la presencia de una mujer vestida de negro y sentada en una mecedora y un pensamiento que enuncia poéticamente las palabras a partir del recurso de la voz en *off*; una forma, en suma de vaciar y alterar las características del género dramático y, como también sucede en *Neither*, modificar el concepto de representación.

Finalmente, debemos recordar que Morton Feldman ha pertenecido a un grupo de músicos ligado con el llamado minimalismo o serialismo musical, un tipo de composición estructurada a partir de una mínima expresión y con una mínima cantidad

de elementos (instrumentos, melodías, notas, etc.). De alguna manera, se trata de una estética que continúa la línea de creación anticipada por Beckett en muchas de sus obras. Según Enoch Brater⁶, Beckett representa a esa clase de escritores que en sus últimas piezas dramáticas traspasan y superan las barreras del minimalismo; sin embargo, una lectura atenta por esas obras más bien indica que lo preanuncia. Lo mismo ocurre con su obra poética: lo mínimo del lenguaje (en tanto brevedad, repetición y silencio) es lo único que da cuenta del desvelamiento de la poética. Si retomamos las ideas de Giordano Bruno que analiza Beckett en su trabajo sobre *Finnegans Wake*⁷, la coincidencia de opuestos se presenta como una superposición lingüística y semántica: la menor expresión también representa la máxima interpretación o, por utilizar las palabras de Beckett, la “sobreinterpretación”. Esta sobreinterpretación ocurre claramente con relación a la música y sus adaptaciones de su último poema, “Comment dire” (1989). Así pues, entre otras nos vamos a detener en dos musicalizaciones para este poema⁸: la primera, realizada por el compositor húngaro Geörgy Kurtág y la segunda, por el músico danés Michael Mantler.

La pieza de Geörgy Kurtág fue compuesta entre 1990 y 1991 para un homenaje al cineasta Andrei Tarkovsky dentro del marco del festival de música contemporánea *Wien Modern*, organizado por el director Claudio Abbado. Kurtág utilizó la versión húngara de *Comment dire* que tradujo István Siklós y con ella realizó una obra de doce minutos para un recitador y una soprano. Hay dos versiones de esta pieza: la primera, pensada para piano y voces, “op 30 a de 1990”; la segunda, para voces y un grupo mayor de instrumentos, entre los que se destacan las cuerdas, “op 30 b de 1991”. La lectura que hace Kurtág del poema de Beckett se establece a partir de una búsqueda sonora que consiste en fragmentar la línea del canto a partir de la desintegración del texto, producir interconexiones entre el recitador y la soprano e insistir en una extrema expresividad en la voz de la cantante. Por otro lado, Kurtág parece querer enfatizar, sobre todo, la enfermedad que le produjo a Beckett una afasia: la voz pronuncia sílaba tras sílaba a partir de una duda que se transmite por las intromisiones percutivas de los instrumentos,

⁶ Brater, Enoch, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York: Oxford University Press, 1987, cfr. “Preface”.

⁷ “Dante...Bruno. Vico...Joyce.”, en *Disjecta*, Op.cit. Estas referencias ya las hemos explicado en capítulos anteriores.

⁸ Mantler, Michael, *What is the word en Folly Seeing All This*, New York: ECM, 1993 y Kurtág, György, *Samuel Beckett-What is the word Op. 30 b*, en *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Wien Modern II, Hamburg: Deutsche Grammophon, 1996.

mientras un grupo de voces repite las palabras de la solista como un eco que quita definición al conjunto. Kurtág toma el texto de Beckett a partir de una perspectiva diferente a la que vimos en Feldman. Aquí, la anécdota biográfica tiene una importancia central, ya que la composición se concentra en la pronunciación de las palabras antes que en la desarticulación del texto. Allí, Kurtág realiza una importante revisión formal de la escritura beckettiana, a partir de la cual agrega una serie de tres paréntesis con una numeración para la composición: en el primero, se enumera del uno al siete; en el segundo, del uno al cinco y, en el último, llega hasta el número once. Este agregado responde a un silencio que se manifiesta no sólo en la partitura, sino también en la puesta en escena de la recitación.

Michael Mantler, por su parte, parece interesado en resguardar la enunciación del poema y el sentido de las palabras, como una lectura matizada. Su obra, también escrita para varios instrumentos, conserva una línea minimalista de composición; sin embargo, su tono es más melódico que el de Kurtág. Mantler es otro de los compositores que leyó e interpretó la obra poética de Beckett en varias oportunidades. En 1988, había editado un álbum, *Many Have No Speech*⁹, donde musicaliza una serie de poemas de Beckett tomados del libro *Mirlitonnades* (1978) junto con otros poemas como “pss” (c. 1978) y “Something There” (1974), además de musicalizar también en este álbum algunos textos de Ernst Meister y Philippe Soupault. Este álbum se compone de piezas brevísimas que no superan los dos minutos de duración y de una intromisión alternada de textos pertenecientes a los tres poetas mencionados. Las composiciones están estructuradas a partir de una misma línea melódica que se repite como un “*leit-motiv*”, según afirma el autor. La música elaborada para los textos beckettianos nos permite imaginar una concepción estética esencialmente minimalista que se corresponde con la estructura mínima de los poemas. La mayoría de las composiciones están cantadas por Marianne Faithfull, excepto “Something There” que está interpretada por Jack Bruce. La voz de Faithfull responde a la neutralidad y monotonía que podemos apreciar en los poemas de Beckett y acentúa la profundidad llevando la enunciación hacia una tesitura más grave. Con respecto al poema “Comment dire”, utilizará la versión inglesa, “What is the Word”, para una obra que compondrá en 1992. En este conjunto de piezas (en realidad, editado en 1993), hay dos composiciones que se relacionan directamente con la obra beckettiana. La primera de ellas da nombre al álbum, “Folly Seeing All This”,

⁹ Mantler, Michael, *Many Have No Speech*, München: ECM Records, 1988.

tiene una duración de veintinueve minutos y consiste en un trabajo que nos recuerda las primeras piezas de Schönberg, donde las cuerdas tienen un papel central en la interpretación y dan cierto tono melancólico a la obra. Por su parte, la segunda pieza (que es la tercera obra del disco) se titula “What is the Word”, dura alrededor de cinco minutos y retoma el primer tema de la primera composición, pero con algunas variaciones en cuanto a la elaboración del sonido al incorporar la voz de Jack Bruce en un canto casi recitado del poema. Mantler respeta las palabras del texto de Beckett y no realiza ningún tipo de modificación, lo que ya marca una aguda diferencia con la obra de Kurtág.

Cabe destacar que el grado de sumisión que muestran estas dos lecturas musicales del poema de Beckett, señala que han sido dos los caminos de abordaje en la interpretación musical del texto. No hay superposiciones sino, en realidad, una reelaboración del poema en la música, como una lectura particular que se nutre de las propias palabras de Beckett. A nivel formal, tanto en la fragmentación de la composición de Kurtág como en la repetición minimalista de la partitura de Mantler, se representan dos de las problemáticas que surgen en el poema y de la estética beckettiana. Cada uno tomará la que considere más cercana a su poética musical sin dejar de lado la del propio Beckett, quien, de alguna manera, está presente en ambas. La voz de la pieza de Mantler establece un paradigma signado por la melodía, la cual, a su vez, es acompañada por diez instrumentos. Por otro lado, la lectura política que hace Mantler del texto de Beckett ofrece una nueva perspectiva que permite tomar distancia de las anteriores composiciones que tratamos. La edición en CD de esta obra incluye un texto donde se intercalan dos versos del poema de Beckett, “folly seeing all this” y “what is the word”. El texto en sí mismo es una enumeración caótica de los problemas que atraviesa el mundo actual: agresión, alcoholismo, discriminación, xenofobia, desastres ecológicos, genocidios, ignorancia, hambre, peste, hambre, pandemia, etc., con lo cual no sólo transforma el sentido del poema, sino que también desvirtúa una posible interpretación de la música. Mantler traslada esa imposibilidad de decir a un plano más cercano a la crítica social, evalúa una lectura más comprometida políticamente para alejarse de un sentido biográfico o metapoético que abordaron los otros compositores.

La pregunta que elabora Mantler en su lectura de los poemas beckettianos está dirigida a aquellas palabras que pueden dar cuenta de una reflexión sobre la realidad

actual. No trabaja con la relación sonido/silencio tan característica en las obras de Beckett (tengamos en cuenta sus piezas para radio, por ejemplo), sino que pone el énfasis en lo que dicen las palabras, naturalmente en un contexto de producción y de interpretación; de este modo, la propuesta de Mantler está más estrechamente vinculada con su lectura política del poema. La melodía acompaña las palabras y agudiza su sentido mientras el canto de Bruce resulta inteligible: el compositor intenta comunicar una idea (que nace de su lectura de Beckett) y un tipo de relación con el texto elegido. La brevedad de estas composiciones coincide con la elaboración de una poética del despojo. Es interesante recordar que Beckett siempre demostró cierta preferencia, entre otros géneros, por las sonatas para piano de Haydn o los *Lieder* de **Schubert**. Estas obras breves resumen con muy pocos elementos una historia, un clima o una idea. Cabe preguntarnos si esta brevedad no es el punto que conduce a Beckett hacia el centro de la expresión mínima que manifiestan estos compositores. Por otro lado, sabemos que le disgustaba la ópera, un género cuyos excesos hacían las delicias de James Joyce. De alguna manera, la ópera y el *lieder* aparecen como géneros contrapuestos, como alegorías de dos poéticas que se divorcian: la poética joyceana de la acumulación parece incompatible con su par beckettiana, allí donde lo mínimo y la palabra esquiva prevalecen. Donde el silencio de la introspección parece poder ser representado por aquella mínima expresión.

CODA

Pensar la lectura de la poesía implica descubrir con los alumnos la capacidad del silencio, cuestión central en los modos de construcción del sentido. Recuperar esta zona de influencia, este punto de contacto entre poesía y música, nos puede conducir a diferentes modos de leer y de debatir acerca de la cadencia, el ritmo y la imagen en la poesía. El espacio de aprendizaje es también un espacio de intercambio que nos posibilita establecer relaciones entre elementos que se encuentran distantes; tenemos que lograr comparar lo incomparable y reunir cada sentido con su forma. Podemos enseñar relaciones entre obras, motivos o formas, para construir sentido y la que hemos propuesto en este ensayo (poesía y música), podría abrir caminos para la sugerencia y para la posible interacción de lenguajes.

REFERENCAIS BIBLIOGRAFICAS

Beckett, Samuel, [1976] "Neither" (written for the composer Morton Feldman). In: BECKETT, Samuel. *As the Story was told. Uncollected and Late Prose*. London: John Calder, 1990, pp. 108-109.

-----[1976] "Neither". Transcripción diplomática y traducción del poema de Laura Cerrato. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 6. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 101-103.

----- [1984] *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984.

----- [2012] *The Collected Poems of Samuel Beckett*, edited by Seán Lawlor and John Pilling, London: Faber & Faber, 2012.

----- [1983] *Disjecta*. Edited by Ruby Cohn. London: Calder, 1983.

Brater, Enoch, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York: Oxford University Press, 1987

Olson, Charles "El verso proyectivo" en *Poetry* New York, N° 3, 1950.

Ricks, Christopher. *Beckett's Dying Words*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986.

DISCOGRAFIA

Feldman, Morton & Samuel BECKETT. *Words and Music*. Paris, Audivis Montaigne, 1996.

Kurtág, György. Samuel Beckett / *What is the Word* en *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Wien Modern II, dir. Claudio Abbado, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1996.

Mantler, Michael. *What is the Word* en *Folly Seeing All This*. Munchen, ECM, 1988.

Mantler, Michael. *Many Have No Speech*. Munchen, ECM, 1988.