

Billie Whitelaw... Who He?
(an autobiography).
London:
Hodder & Stoughton, 1995.

Autor:
Nicora, Juan Carlos

Revista:
Beckettiana

1997, 6, 131-134



Artículo

Whitelaw, Billie. *Billie Whitelaw... Who He? (an autobiography)*. London: Hodder & Stoughton, 1995. 272 páginas (40 ilustraciones).

W2: Who he, I said filing away, and what it?
Samuel Beckett: *Play*

Con esta cita a modo de epígrafe, comienza Billie Whitelaw, la actriz predilecta de Samuel Beckett, su autobiografía fechada en enero de 1995. Tanto la ambigüedad del título como la lectura del índice, nos permiten cuestionar la noción misma de *autobiografía* para formularnos la siguiente pregunta: ¿Acerca de quién escribe realmente Whitelaw? El libro está dividido en tres partes: *Prologue*, *The Beckett Years (1963-1989)* y *Epilogue*. Ya desde la distribución de estas secciones, sería lícito pensar que los eventos que adquieren mayor importancia al momento de narrar en retrospectiva la historia de su vida, son precisamente, aquellos que se encuentran en relación directa con la figura de Samuel Beckett. El resto, si se nos permite una operación salvajemente

reduccionista, parece ante la totalidad del relato, inscribirse en el orden de lo anecdótico.

De esta manera, los capítulos *Anxious to Please* y *Child Actress* (pertenecientes a la primera sección), y *A New Start* (correspondiente a la sección tercera) funcionan como secuencias de datos que enmarcan las producciones en compañía del dramaturgo irlandés, acentuando el “antes” y el “después”. En los dos primeros capítulos citados anteriormente, Whitelaw recuerda escenas familiares: su niñez en Coventry, la relación con sus padres, la envidia que sentía por su hermana Constance, el traslado a Bradford, la muerte de su padre a causa de cáncer, los comienzos de una prometedora carrera de actuación y su primer matrimonio (con el actor Peter Vaughan). Diseminados por las demás páginas del libro -y bajo un tratamiento distinto, aparecerán su divorcio, su hijo Matthew, y su segundo matrimonio (con el escritor Robert Muller).

Ahora bien, mediados por cuatro “intermissions” (quizás, “intrusions”) -*Laurence Olivier, Writers, Directors* y *Radio Days* respectivamente-, se nos presentan los detalles minuciosos de una prolongada y fructífera relación entre actor/director, de un lento aprendizaje de la labor actoral que encuentran resonancias sutiles pero profundas en las experiencias cotidianas. En *Play*, el primero de los capítulos del período Beckett, Billie Whitelaw narra en qué circunstancias conoció a un Beckett que le era completamente extraño [“George Devine had a friend in Paris, a fairly bizarre writer called Samuel Beckett. (...) At that time I’d hardly heard of Samuel Beckett. All I knew about him was that Brenda Bruce had done a strange play of his, in which she was buried up to her neck in earth.” p. 76] y de qué modos la realización de esta obra transformó la manera de sentir su trabajo [“With *Play* I gained a new confidence. It was the first time that I felt totally in harmony with the director, designer and writer. (...) For the first time I felt part of the creative process, I knew I had something to offer.” p. 82]. El retrato que nos brinda aquí, de un caballero gentil y reservado, que disfruta de largos silencios, que se dirige a sus actores sólo cuando lo considera estrictamente necesario, no resulta en absoluto extraño a quienes hemos estudiado la vida de Samuel Beckett. Tampoco es sorpresiva, la alusión a un intento desesperado por parte de los críticos de exigir “sentido” [“There is one line in *Play* (...): ‘- pardon, no sense

in this, oh, I know.' I feel that's Beckett responding to those critics and academics who are trying to analyse their own ideas about 'sense'." p. 77]

Entre el final de *Play* en 1964, y el comienzo de *Not I* en 1972, transcurrieron ocho años y Billie Whitelaw fue convocada nuevamente. Esta vez, su vínculo con la pieza teatral se da de manera directa [(...) according to John Calder, (...) he -Sam- had for some reason carried the sound of my voice around in his head (...) when he wrote *Not I*, that was the voice he heard. (...) according to Calder, he wanted me and nobody else to do it." pp. 117-118]. Desde la experiencia del actor beckettiano, ella rememora los problemas de concentración que suponía la obra: lejos de los tres personajes de *Play*, que de alguna manera se repartían la tensión mientras eran iluminados por turnos, en *Not I* era su boca la única que contaba, y era ella la que debía recordar un texto que permanentemente se olvidaba ["Before the first night (...) I went through my own sort of mantra." p. 127]. Paradójicamente, es en los ensayos de una obra como ésta, en la cual se fuerzan al máximo sus habilidades en escena, donde Whitelaw comienza a sentir una suerte de "cordón umbilical" que la une a su director.

En *Footfalls*, recuerda orgullosa de qué manera se sucedieron los acontecimientos de los ensayos de esta obra que fue escrita para ella, y que dirigió el mismo Samuel Beckett en 1976. Es importante destacar, la mención -a lo largo de esos tres capítulos- a la insistencia de Beckett sobre no "sobreactuar" sino a ceñirse al texto ["(...) he would reiterate over and over again: 'No, no, that's too much colour, too much colour' (...)"] p.80 "too much colour, too much colour" p.143] y como Billie Whitelaw sintetiza, en el excesivo detalle por las acotaciones escénicas y los diagramas de movimiento, uno de los grandes problemas a la hora de poner en escena los textos beckettianos: la necesidad de ajustarse a aquello que ya está claramente marcado; "agregar color" (en palabras del propio Beckett) equivale a una interpretación descentrada. Por otra parte, pone en escena el tópico beckettiano de aquellos personajes que son expulsados hacia una forma de existencia espectral, a mitad de camino entre los que viven y los que no ["During the rehearsals (...) I asked him the only question I ever addressed to Beckett about any of his plays: 'Am I dead?' He thought for a second, then said: 'Well, let's just say you're not quite there'." p. 143].

Luego vendrán *Happy Days* en 1978, donde se presentaron problemas similares a los que encontrábamos en *Not I*, concernientes a la memorización del texto, y donde la actriz siente una total empatía respecto a lo que se está narrando; después en 1980, llega *Rockaby* y la experiencia en los Estados Unidos (Buffalo), una especie de triángulo “de urnas funerarias” que reunió en sus vértices a Samuel Beckett, Alan Schneider y Billie Whitelaw, en torno a la mecedora mecánica. Por último, en *Late Calls*, rememora la trágica muerte del director norteamericano -ocurrida en 1984-, mientras pasa revista a las últimas composiciones de Beckett [“(…) after *Rockaby*, (he) no longer wrote stage plays for me, or for anyone else (...)” p. 226]. En el final, lo inevitable: su muerte en 1989.

Lo que encontramos a lo largo de la lectura de *Who he?* puede resumirse como una mirada microscópica sobre la simbiosis entre director/actor, la relación del actor con el verdadero sentido del drama y el continuo proceso creativo que desborda las acotaciones del texto escrito para tomar forma en los ensayos cotidianos. Leemos, en la contratapa de la edición inglesa, lo que Anthony Holden escribió en *The Times*: “For Beckett fanatics, of whom there are many, this book is required reading.”, y efectivamente sabemos que estamos ante un perfecto homenaje destinado al genial director, pero también al hombre ejemplar. Este libro nos brinda la visión de un Samuel Beckett comprometido de manera medular, no sólo con la génesis sino también con la puesta en escena de sus obras, nos muestra un Beckett tan cerca de los actores, que inclusive sus espectadores comienzan a sentirlo familiar. Es una mirada del *backstage*: literalmente, ese otro escenario menos teatral y más humano, sobre el cual representamos a diario.

Juan Carlos Nicora