



Los *textos para nada* de Joe Chaikin.

Autor:
Cohn, Ruby

Revista:
Beckettiana

1999, 7/8, 7-15



Artículo



LOS TEXTOS PARA NADA DE JOE CHAIKIN

RUBY COHN

Beckettianamente, comienzo con una pregunta. ¿Alguno de ustedes sabe acerca de una lista de representaciones de los textos no dramáticos de Beckett? Yo no, y creo que sería de interés para estudiosos del teatro o de Beckett, o para ambos. Hay dos aproximaciones a una lista tal que son de extensión bastante disímil: *Beckett on tape*, de Kees Hessing, tiene unas 37 páginas (algunas de las cuales tienen su origen en representaciones en vivo), y 'Textes non dramatiques montés au théâtre', de Pierre Chabert, consiste en una sola página publicada en la *Revue d'Esthétique* de 1986. Hessing incluye todo lo que hay en cinta, audio y video, mientras que Chabert cita los textos no dramáticos representados más a menudo, como *Compagnie*, *Le Dépeupleur*, *Mercier et Camier*, *Premier Amour* y *Textes Pour Rien* -la lista no da testimonios de apoyo para esta popularidad. Dado que en este artículo me ocupo de las representaciones de *Texts For Nothing* hechas por Joe Chaikin, me sorprendió descubrir que Hessing no incluye en absoluto a *Texts For Nothing*- ni siquiera la emisión radial de Martin Esslin para la BBC en 1975, con Pat Magee leyendo los trece textos. Chabert menciona una representación de 1981 de estos textos en París, dirigida por Jean Claude Fall, un actor a quien admiro mucho, pero no da indicaciones respecto a quién o cuántos actuaron en esta *mise-en-scène*.

Sea como sea, los otros títulos citados por Chabert son comprensiblemente más seductores para los directores: figuras en conflicto dramático se encuentran en *Company*, *First Love*, *Mercier and Camier*; se admite que *The Lost Ones* es más problemática, pero está tan centrada en lo visual, con su climax en el personaje apropiadamente llamado North, que también parece más representable que *Texts For Nothing*, a menudo descuidada por los críticos así como por los directores. Tal vez éstos estaban tomando la posta del mismo Samuel Beckett, que siempre menospreció esta obra.

Exhausto por *L'Innommable*, que completó en enero de 1950, Beckett escribió poco durante el resto de aquel año. Luego para la Nochebuena, en un cuaderno nuevo, comenzó un texto relativamente corto en francés. Para el día de la Bastilla de 1951 comenzó su octavo texto en un segundo cuaderno, y los trece fueron terminados para el 22 de diciembre, fecha en la cual Beckett comenzó una larga e ilegible historia que posteriormente desechó. No desechó, sin embargo, los *Textes Pour Rien*, sino que los pasó a máquina y los mandó a su recientemente adquirido editor, Jérôme Lindon de Les Editions de Minuit, aunque la copia mecanografiada parece haberse perdido. Vacilantes en cuanto a tema, discontinuos en cuanto a narrativa, fueron no obstante aceptados para publicación, junto con tres relatos escritos en 1946, y el volumen completo fue publicado en 1955 como *Nouvelles et Textes Pour Rien*.

Los *Textes* fueron primero titulados “Minutes” y después “Contes”. No me atrevería a traducir “Minutes”, pero “Contes” son cuentos. Sin embargo, no son minutas ni cuentos. Como escribe convincentemente Porter Abbott: “el género inspirador [de los *Textes*] no es la indagación sino la amplia categoría no-narrativa del ensayo personal meditativo” (*Cambridge Companion to Beckett*, 107). Y yo argumentaría (no demasiado enérgicamente) que la versión en inglés de Beckett es todavía más meditativa que el original en francés - tal vez por haber sido la traducción una tarea tan larga y pesada. El primero de los textos tuvo que esperar siete años antes de que Beckett lo tradujera para su publicación en *Evergreen Review*, pero Beckett no completó la traducción de los trece textos hasta 1966, quince años después de que fueran escritos. En francés o en inglés, estas meditaciones no parecerían invitar a la representación.

Aun así mi artículo concierne a la representación hecha por el actor y director americano Joe Chaikin, cuyos antecedentes me gustaría bosquejar. Aunque Chaikin es asociado con los grupos de improvisación antiverbal de la década de 1960 en Norteamérica, siempre ha sido un lector omnívoro, así como un amante de la música clásica. No recuerda cómo llegó a Beckett, pero fue a través de la lectura más que a través del teatro. Y la lectura fue por partes más que sistemática. Su respuesta a *Texts For Nothing* fue a nivel musical. La obra de Beckett que lo magnetizó fue *Endgame*, en la que interpretó a Hamm ya en 1969 - principalmente en cárceles. Chaikin no dirigió *Endgame* hasta 1977, y en 1979 comenzó una correspondencia con Beckett.

Me gustaría ahora hacer un salto temporal de un párrafo. Afectado de fiebre reumática a la edad de cinco años, Chaikin fue enviado lejos de su familia a un hogar para niños con problemas de corazón - según él lo entendía, a morir. En vez de morir, sin embargo, animó su condición sedentaria con teatro de juguetes, interpretando los papeles de sus propias composiciones. De vuelta con su familia y en la escuela normal a los doce años, Chaikin empezó a participar en actividades teatrales con sus compañeros de colegio. En su momento se inscribió en el departamento de teatro de una universidad, pero lo dejó un año después para probar suerte en Nueva York, donde estudió con maestros del método tales como Herbert Berghof y Nola Chilton. Actuó en los repertorios de verano y *off-Broadway*, adquiriendo un agente al poco tiempo. Mientras esperaba alguna convocatoria de Broadway se unió al *Living Theatre*, con quienes recorrió Europa. En 1962, a los treinta y dos años de edad, Chaikin obtuvo el papel de Galy Gay en *Man is Man*, de Brecht, dirigida por Julian Beck. Fue aclamado por la crítica y recibió un premio Obie. Más importante aún, se dio cuenta de que un actor con ambiciones de Broadway era una especie de Galy Gay, y resolvió dedicarse a un tipo de teatro diferente. En el lapso de un año tuvo un papel instrumental en la fundación del *Open Theater* para explorar la actuación no-naturalista. El grupo duró una década, que es casi un siglo en términos de teatro alternativo.

Cuando la producción de *Endgame* hecha por Chaikin viajó a París, el director invitó a Beckett a verla. Como era su costumbre, Beckett amablemente rechazó la invitación, y como no era su costumbre sugirió que se encontraran. En el primero de sólo dos encuentros Beckett y Chaikin hablaron de muchas cues-

tiones, y Chaikin le reveló su fuerte reacción a *Texts for Nothing*. Entonces Beckett incitó a Chaikin a pensar en esa obra en términos de teatro.

Habiendo oído acerca de la renuencia de Beckett hacia los cambios de género literario, Chaikin no podía creer su propia suerte, y se lo contó a Joe Papp, el director del Festival Teatral de Shakespeare de Nueva York, quien se ofreció como auspiciante del proyecto. Dado que Chaikin deseaba interpretar los textos él mismo, eligió a Steve Kent del Teatro Provisional de Los Angeles como su director. Beckett le escribió a Chaikin con sugerencias para poner en escena uno solo de los textos, con el actor sentado escuchando una grabación de frases vacilantes. Uno de mis propósitos en este artículo es hacer que ustedes piensen acerca de lo que Chaikin NO hizo; ¿cuál de los textos podría haber sido interpretado siguiendo las sugerencias de Beckett?

“Telón sube mostrando a autor (A) mudo, quieto o moviéndose o ambas cosas alternativamente. Silencio roto por voz (V) grabada recitando apertura del texto. A continúa el recitado. Se interrumpe. V otra vez. A otra vez. Así siguiendo. Hasta que el texto es completado de a pedazos. Luego recitado completo, en forma más o menos vacilante, por A solo.

Pie dado por V no siempre exitoso, i.e., no hay alternancia regular VAVA. A veces: silencio, V, silencio, V otra vez, A. O incluso tres pies antes de que A pueda hablar.

A no repite, sino arranca desde donde V abandona.

V: no necesariamente la voz de A. No necesariamente siempre la misma. Diferentes voces, tres o cuatro, masculinas y femeninas, pueden usarse para V. Tal vez viniendo a A desde diferentes lugares.

Longitud de pie (V) y continuación (A) tan irregulares como se desee.

V puede detenerse, A interrumpirse, en cualquier punto de la oración”. (*Complete Short Prose*, xvi).

Dado que Chaikin deseaba representar pasajes de algunos de los textos, Beckett retiró su sugerencia: “El método que yo sugiero es únicamente válido para un

solo texto. La idea era caricaturizar la labor de composición. Si usted prefiere fragmentos de una cantidad de textos precisará un enfoque diferente”. Beckett puede haber estado caricaturizando su propia ‘labor de composición’, tal como aparentemente lo hizo en cuatro de sus seis obras para radio. Sin embargo, Chaikin desarrolló ‘una aproximación diferente’ en serio.

Para comenzar, el teléfono llevaba entre Chaikin y Kent ideas para trasladar los textos al escenario, pero muy poco se decidió antes de que Kent llegara a Nueva York, donde pegó los trece textos a una de las paredes de su loft. “Hablamos como dos directores, editores, hasta que llegamos a cierto punto, y entonces nos convertimos más distintamente en actor y director y [Kent] se convirtió en el editor principal. Las razones fundamentales por las que algo quedó y algo fue quitado tuvieron que ver con el oído. En esta pieza, los cambios emocionales son drásticos y frecuentes. Un pensamiento viene con un sentimiento o un sentimiento produce un pensamiento y se rompe, se fragmenta y se fractura” (*Dartington Papers*, 11-12). El relato de Chaikin no parece tener conciencia de la seducción de los pasajes cómicos para el guión de su representación.

A medida que Chaikin y Kent leían los textos una y otra vez, con el actor moviéndose por el loft y ‘fiscalizando’ las palabras, el texto final de la representación fue evolucionando a lo largo de varias semanas. Sólo el Texto 1 quedó casi en su totalidad, y los Textos 5 y 7 fueron omitidos por completo. Por otra parte los fragmentos seguían el orden de Beckett, con el texto entero dicho en unos 50 minutos, incluyendo tres pasajes grabados. Hacia fines del período de tiempo que se habían asignado para formular el texto de la representación, Chaikin le dijo a Kent que tenía “una conexión muy fuerte con el fin de *How It Is* de Beckett”, y se preguntó si Beckett permitiría incluirlo como final. En una tarjeta blanca que a menudo usaba para tomar notas breves, Beckett le dio a Chaikin *carte blanche*. Finalmente, el personaje de Chaikin evolucionó a partir de las palabras de Beckett -el ritmo de las palabras, la melodía de las palabras, el significado de las palabras- y la presencia del actor. A pesar del ritmo, para Chaikin fue un texto extremadamente difícil de memorizar. Lo describió como un texto acerca del resistir, y sentía que al representarlo llegaba al límite de su resistencia como actor.

En 1981 *Texts For Nothing* de Chaikin y Kent tuvo lugar con una puesta en escena simple pero elegante: unas placas de pizarra se apoyaban, empinadas, sobre el muro de ladrillos del fondo. Cuando se prenden las luces, el escenario está vacío, y pronto se llena de humo de hielo seco. Cuando el aire se aclara, se ve una sola mano a la derecha al fondo de la escena, luego la otra, y, levantándose con esfuerzo entre ambas, la cabeza enrulada de Chaikin. Mientras dice: “Súbitamente, no, por fin, por fin, ya no podía más...” Chaikin no obstante puede, pues trepa sobre las pizarras y sube al escenario, vestido con pantalones escoceses y chaleco sobre una camisa suelta. Durante el curso de la representación, Chaikin explora cada centímetro del escenario, asumiendo múltiples posturas, e incluso observando ocasionalmente esas posturas con cierta diversión. Como un payaso, se cae de cola varias veces, con cierta variedad. En contraste con estas secciones dinámicas, la voz grabada representa una especie de soliloquio, - “en su cabeza”. La voz de Chaikin es más rica y más resonante en esos segmentos, que el actor escucha con expresión cambiante en su rostro, a veces meciéndose hacia adelante y atrás como en señal de asentimiento, a veces meciéndose de lado a lado con perplejidad, y ocasionalmente reprendiéndose a sí mismo físicamente. Tanto en vivo como en la grabación, Chaikin habla con una pizca de acento irlandés.

Chaikin expresó la idea de que la voz estaba perdida en unas pocas memorables imágenes. Habiendo confirmado la incertidumbre de su propia ubicación en el texto de apertura, se acuesta abrazándose a sí mismo para ser padre e hijo juntos, absorbo en la historia del heroico Joe Breen. Tras escuchar su meditación grabada del Texto 2, Chaikin se lanza maliciosamente con su voz al niño barbado del Texto 3, y cuando este personaje es desplazado por un par de veteranos envejecidos, doloridos, hace sonar sus talones a la manera militar. Cuando enumera las cuatro posiciones posibles del Texto 4 -sentado, parado, acostado y arrodillado- las hace a paso redoblado, como un autómatas. Rayas oscuras ensombrecen las pizarras cuando se describe a sí mismo como un prisionero en la escena del tribunal. En la grabación la voz enumera insignias -sombrero y botas, bastón y cuerno para el oído- y contra el fondo oscuro los cuatro objetos aparecen flotando. Abriéndose paso esforzadamente hacia un final. Chaikin convierte su chaleco en una almohada y se prepara para dormir. Tras un apagón aparece con anteojos oscuros y sobretodo beckettiano, apoyándose en su bastón blanco, de pie ante la tumba-trampa para las líneas finales de *How*

It Is, los ‘sí’ dichos con la boca de costado, sin aliento, antes del implacable: “He de morir. Gritos”. Llena de presencia, así está la mortalidad de Chaikin. Chaikin ha resumido el logro de Beckett en *Texts For Nothing*: “Beckett crea una especie de comunidad de comprensión acerca de ser solitario”. Y Chaikin crea una especie de comunidad de comprensión acerca de ser mortal - ignorante en cuanto a propósito, testarudo en cuanto a hábitos, indeterminado en cuanto a actitud, y yendo a los tumbos por la perplejidad. Sus protestas de “No soy yo” nos persiguen como las de un niño injustamente culpado. Sus repeticiones de “rápido rápido”¹ sugieren un juego de palabras cómico con el *cuac* de un pato y con el significado de ‘vivo’ que tiene la palabra. El logro de Chaikin fue dar vida a cada momento del texto de la representación, de modo que uno se vuelve escéptico respecto a si se encamina hacia nada.

En 1984, poco después de participar en una producción de *Esperando a Godot* en Stratford, Ontario, Chaikin se sometió a cirugía a corazón abierto por tercera vez, y tuvo un ataque. Su convalecencia fue lenta y dolorosa, pero sus muchos amigos acudieron en su apoyo. Apenas pudo tenerse en pie nuevamente, Chaikin ya quería regresar al teatro. A pesar de la imposibilidad para memorizar un texto; a pesar de la afasia que forzaba a su otrora dúctil voz a pronunciar incorrectamente, él y Sam Shepard colaboraron en *War In Heaven*, y Chaikin la leyó en una cuasi-representación. En general, no obstante, el Chaikin post-afásico confinó sus actividades teatrales a dirigir y a conducir talleres más que a actuar. En 1992 dirigió a Bill Irwin en su versión de *Texts For Nothing*. Chaikin no sólo revivió el texto de la representación que había desarrollado con Kent, sino que también mantuvo el decorado y los soliloquios grabados con su propia voz pre-afásica. Aún así la representación fue sorprendentemente distinta, con el ágil, rubio y alto Irwin proyectando una persona amable, más que el ingenuo hombre común de Chaikin. Para los que estaban familiarizados con la voz de Chaikin, las grabaciones resonaron en una dimensión fantasmal.

Recién en 1995 una vieja amiga, Nancy Gabor, sugirió que el mismo Chaikin podía representar *Texts For Nothing*. Con Paul Binnerts, Gabor redujo el texto Kent-Chaikin a lo que Chaikin podía afrontar, con la voz que tenía ahora, sin las grabaciones. La excepción más notable fue el fragmento del Texto 8, en el cual el cuerno para el oído y el bastón, el sombrero y las botas crean un

‘excipiente humano’ suplicante. Chaikin releyó el texto de la representación de 1981, y junto a su director desmenuzó minuciosamente los polisílabos en fonemas. Fue una propuesta particularmente intimidatoria para Chaikin: los fragmentos que habían sido difíciles de memorizar en 1981 se convirtieron en fragmentos difíciles de leer en 1995. El discurso vacilante sugerido en la carta de Beckett era ahora inevitable.

Para los ensayos, Gabor y Binnerts introdujeron una línea de pensamiento centrada en un hombre que estaba próximo a la muerte, pero que no podía soportar dejar ir la vida; no obstante ningún rastro de esta ficción quedó en la representación propiamente dicha. Sentado a una mesa de color claro, Chaikin, con camisa negra y pantalones, aparecía en el centro de un círculo de luz invariable. En un atril había páginas mecanografiadas del texto editado de la representación de 1981, unidas como si fueran un libro. Aunque Chaikin tenía que leer las palabras de Beckett, miraba comunicativamente al público, puntuando los segmentos con silencios deliberados. En general daba vuelta las páginas con la mano derecha mientras gesticulaba rítmicamente con la izquierda. Llevaba cómicamente las manos a la cabeza para anunciar la pérdida de su sombrero con el que se había encariñado. Los cambios de postura del Texto 4 eran indicados gestualmente. Una majestuosa apertura de ambos brazos puntuaba el final dantesco del Texto 9 - “ver las estrellas otra vez”.

A pesar de los ensayos fonéticos, la afasia de Chaikin lo llevaba ocasionalmente a arrastrar las palabras, y él nunca podía predecir con qué palabras perdería el control. Sin embargo, era previsible que los polisílabos iban a ser problemáticos; por ejemplo, “significados exagerados, el uno al otro, guardián del faro, responsabilidad, aleluya”. Era desgarrador escuchar la mismísima palabra ‘recordar’ emergiendo casi como un murmullo. Si la enunciación a veces traicionaba a Chaikin, no obstante parecía poder variar el tono y el volumen. Pese a todo, el esfuerzo de la actuación se hacía evidente en su versátil rostro. Al final del fragmento del Texto 6 - “Tengo mucha esperanza, una pequeña historia... le doy mi palabra” - habían transcurrido unos treinta y cinco minutos, y Chaikin anunciaba: “Intervalo”. Cuando volvía, volvía con él un tartamudeo errático, pero él lo oía con cierto humor - “Hay que decirlo, dado que acabo de decirlo”. A menos que uno conociera los textos, la pronunciación de Chaikin de las palabras sobre la confusión era indistinguible de la confu-

sión contenida en las palabras de Beckett. En el final de *How It Is* las repeticiones de la palabra “jadeando” a veces se convertían en “pánico”². Finalmente, no obstante, la calma de la aceptación abrazaba la fragilidad mortal encarnada en Chaikin, el excipiente humano hecho actor.

En 1966 el director Anders Cato convenció a Chaikin de intentar una lectura diferente de los mismos *Texts For Nothing*. Esta vez se repusieron las grabaciones de 1981, y se eliminó el intervalo. En vez de estar ubicado en el centro de un círculo de luz, Chaikin estaba sentado en el extremo delantero de un sendero de listones de madera, con cambios de luz atmosféricos que acompañaban a las voces - grabadas y en vivo. La mano derecha de Chaikin seguía siendo el instrumento principal para dar vuelta las páginas, pero el brazo izquierdo era más gestual y más curvilíneo en sus gestos. Todavía eran impredecibles las compulsiones afásicas a las que respondía su rostro, a veces con sorpresa, a veces con impaciencia, a veces con humor y resignación, mientras Chaikin personificaba la consternación en el texto.

Cuando nos estemos reuniendo en Canterbury, Chaikin estará dirigiendo el texto de su representación de *Texts For Nothing* en Modena, Italia. El escepticismo de Beckett respecto al flujo de sus palabras se ha traducido en la actuación de Chaikin con y dentro de su aflicción: “debes seguir, no puedo seguir, seguiré”.

NOTAS

¹ En inglés *quick* significa tanto ‘rápido’ como ‘vivo’, y suena de manera similar a *quack* (N. de la T.).

² *Panting* que se convierte en *panic* en el original (N. de la T.).