



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau
Curs 2021-2022

TRES ESPECTRES DE BECKETT.
Una lectura hermenèutica del *Ghost Trio* de Samuel Beckett.

Laia Badal Casas

Tutora: Teresa Rosell Nicolás



Barcelona, 15 de juny del 2022

DECLARACIÓ D'AUTORIA

NOM: Laia

COGNOMS: Badal Casas

PROFESSOR TUTOR: Teresa Rosell Nicolás

TÍTOL DEL TREBALL:

Tres espectres de Beckett. Una lectura hermenèutica de Ghost Trio de Samuel Beckett.

TEMA DEL TREBALL:

La convergència entre cos, imatge, ritme i música en Ghost Trio de Samuel Beckett partint de l'associació lacaniana d'unitat amb el número tres i de la noció d'"espectre" de Derrida.

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres.

Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

DATA

15/06/2022

SIGNATURA DE L'ALUMNE/A



Resum:

Aquest treball s'apropa des de l'hermenèutica al *Ghost Trio* de Samuel Beckett, tant al guió com a la gravació televisiva dirigida per ell. Partint de la identificació lacaniana entre "unitat" i "trio" i de l'ús de Derrida del concepte "espectre" per pensar la diferència, s'analitza la construcció d'una temporalitat diferida dins del present de l'obra, la relació problemàtica entre els personatges i la seva ontologia (o hauntologia), i l'obertura d'espais latents en un escenari aparentment hermètic. D'aquí, es deriva la pregunta per la construcció de la imatge fantasmal, el ritme en la successió de plans televisius i la repetició de gestos corporals que sempre impliquen una variació. Entre la familiaritat de les repeticions i l'estranyament paorós de la diferència, emergeix la música de Beethoven com allò que connecta els elements entre ells i amb l'espectador, des de la reflexió sobre la discontinuïtat dels cossos i cada subjecte particular.

Paraules clau: *Ghost Trio*, *différance* espectral, *ritornello*, cos, música.

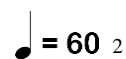
Abstract:

This work approaches Samuel Beckett's *Ghost Trio* from hermeneutics to the screenplay and television recording directed by himself. Based on the Lacanian identification between "unit" and "trio" and Derrida's use of the concept "spectrum" to think of difference, we analyze the construction of a deferred temporality within the present of the work, the problematic relationship between the characters and their ontology (or hauntology), and the opening of latent spaces in an apparently hermetic scenario. Hence, the question is derived from the construction of the ghost image, the rhythm in the sequence of television plans, and the repetition of body gestures that always involve variation. Between the familiarity of repetitions and the frightful banishment of difference, Beethoven's music emerges as connecting the elements between them and the viewer, from reflection on the discontinuity of the bodies and each particular subject.

Key words: *Ghost Trio*, spectral *différance*, *ritornello*, body, music.

Índex

1. Pre-acció (o intent d'introducció)	2
1.2. <i>Ghost Trio</i> de Beethoven	3
2. Acció	5
2.2. Trio temporal. Passat-present-futur	8
2.3. Trio Fantasma. Personatges.	9
2.4. Trio espacial.....	13
2.5. Trio imatge-gest-fantasma.	15
2.6. Trio ritme-repetició-subjecte.	19
2.7. Trio paraula-so-música.....	21
3. Re-acció (i conclusió en semicadència).....	24
Bibliografia.....	26



1. Pre-acció (o intent d'introducció)

Endinsar-se en l'obra de Beckett és entrar en un escenari desbordat de veus –lectors, crítics, teòrics, espectadors, directors, etc.– que s'activen fantasmalment en la nostra lectura com un tot que mai no podrem assolir sencer. Samuel Beckett (Dublín, 1906 - París, 1989) fou un dramaturg, poeta i prosista que va excedir totes les possibilitats que els seus futurs estudiosos tindrien de definir-lo breument en una introducció. Les seves primeres obres, més famoses, suposen un trencament dels límits de l'escriptura i la representació dramàtica, i s'han anat reactivant al llarg de la història del debat crític, teòric i filosòfic. Les obres teatrals més tardanes es van reduir a guions breus amb moltes acotacions i poca trama, sovint per a ràdio o televisió.

Aquí em centraré en el *Ghost Trio*, escrita en anglès el 1975 i publicada per primer cop el 1976 al *Journal of Beckett Studies*, i pensada com una obra televisiva (encara parlem, però, d'"obra" i no de "cinema"). El 1977 en sorgia la primera versió televisiva per a la BBC, sota la direcció de Donald McWhinnie i la supervisió de Beckett. Aquesta versió va emetre's dins del programa *Lively Arts*, juntament amb *...but the clouds...* i *Not I*, sota el nom de *Shades*. El 1977, Beckett va dirigir-ne ell mateix una altra versió. El vídeo, *Geistertrio*, va ser gravat per la Süddeutscher Rundfunk, amb Klaus Herm i Irmgard Först d'actors, el maig d'aquell any a Stuttgart, i va emetre's el novembre. Aquesta és la versió en la qual m'he basat per al meu treball.

He escollit el *Ghost Trio* per diversos motius: el diàleg amb la música, la reflexió particular a què incita i la que es pot extrapolar a altres obres de l'autor, l'accés a la gravació... Si me'n fessin escollir un, però, no dubtaria: l'he escollit perquè no em va deixar dormir. Si és perquè em va fer por, em va impactar, me'n vaig enamorar..., obro la porta que el lector del treball ho decideixi. L'interès parteix de les problemàtiques que planteja el títol: la forma del *trio*, que es repeteix a diferents nivells de l'obra i la constitueix com una unitat, i la noció d'*espectre*, entesa derridianament com l'emergència d'una diferència que remet a l'ontologia de l'obra i a la de l'espectador i, finalment, la connexió amb la música. En el diàleg entre imatge, figura, veu, ritme, silenci, música i repetició s'hi inscriu l'experiència d'un cos que, convidat a entrar a l'obra, s'hi incorpora i l'incorpora amb la forma d'una memòria irracional essencialment humana, que conserva plena vigència en el nostre present.

¹ Armadura de re menor.

² El compàs indica la velocitat a què s'hauria d'executar la peça; aquí és una pulsació per segon.

1.2. El *Ghost Trio* de Beethoven

L'obra pren el nom amb què és conegut el *Trio per a piano núm. 5 en re major*, Op. 70 núm. 1, de Ludwig van Beethoven³, sovint anomenat *Trio fantasma* (“*Geistertrio*”). És una de les dues peces de piano, violí i violoncel del conjunt *Trios per a piano*, Op. 70. Beethoven la va compondre entre 1807 i 1808 i la va dedicar, juntament amb el *Trio per a piano núm. 6*, a la comtessa i amiga Maria von Erdödy. Es va publicar el 1809. Hi ha diverses hipòtesis sobre el sobrenom del trio; a part del to lúgubre que hi dona el segon moviment, sembla que Beethoven el va compondre pensant en les tres bruixes de *Macbeth*, en un projecte operístic que havia d'adaptar el llibretista Joachim von Collin i que no va arribar a dur-se a terme.

El segon moviment, que és el que inclou Beckett en l'obra, és un *Largo* en re menor i compàs 2/4 que destaca per la seva llargada i el seu to, efectivament, lúgubre: “If the tone of the weird and the uncanny was central to Romanticism, it was not central to Beethoven. But in the *Largo* of the *Ghost Trio*, he set the mark for the weird and uncanny” (Swafford, 2014: 418). El re menor és la mateixa tonalitat amb què Beethoven va compondre la peça operística destinada als tres fantasmes del projecte inacabat de *Macbeth*, i la mateixa de la sonata *La tempesta*, que Strindberg va fer servir, juntament amb el *Trio fantasma*, per a *La sonata dels espectres*. El moviment es caracteritza per un motiu –amb la indicació de “*cantabile*”– que es repeteix constantment, amb variacions de notes, de mode, de tessitura i d'instrument: “a downward-fourth motif from the first movement is taken up and made into something a world away (...) with its obsessive concentration (...) its strange whisperings and flutterings, its spare and bizarre textures” (418). Hi destaquen la lentitud i l'abundància de *tremolos*, que sovint se situen als greus del piano. La indicació inicial és *Largo assai ed espressivo*, com es fa clar amb les indicacions de volum que passen del *piano sotto voce* i el *pianissimo* als *fortissimo*, tot fent ús d'abundants *crescendo* i *diminuendo* o, sovint, de la sorpresa (en *sforzando* o *subito forte*).

El *Largo* comença amb un diàleg entre els instruments de corda i el piano que omple la partitura de silencis. No és fins al final de tot que les veus s'unifiquen, i els silencis de tots tres instruments coincideixen. Els cinc últims compassos s'entretallen, fins que les corxeres passen

³ Beethoven –la passió que aconsegueixen transmetre les seves harmonies trencadores, el seu ús prolífic de les dinàmiques o el desbordament de molts pressupòsits musicals–, com Beckett, fa caure en el reduccionisme qualsevol intent de resumir-lo a mode d'introducció.

a semicorxeres i els silencis tanquen els últims tres quarts de pulsació. Harmònicament, el final manté una tensió (queda irresolt, obert) que introdueix l'últim moviment del trio.

[Beethoven] took much trouble to make an ending for the ghostly movement that would not resolve the tension but carry it into the finale that follows (...) With a flowing and lighthearted finale the music appears to escape the shades, but in a uniquely organic way: the genial main motif echoes the slow movement's theme (...). In the finale something lingers from the shivery second movement, a tone gay on the surface but unsettled beneath. It ends with a triplet fillip echoing the obsessive theme of the "ghost" movement. Ghosts haunt the gaiety (418)

2. Acció

Més enllà de la referència a Beethoven, el títol de l'obra ens en dona diverses claus de lectura. Atribuïrem el fet que estigui en anglès als motius de Beckett per escriure-hi (més extensos que aquest treball) i entendrem que la gravació prengui el mateix nom en alemany com a resultat del context concret en què es va produir, i ens centrarem només en el significat dels dos mots.

La noció de “ghost” o “geister”, de l'anglès antic “gest” –“breath; good or bad spirit, angel, demon; person, man, human being” (Douglas)–, sol referir-se a un ésser sobrenatural, associat en les escriptures cristianes al *spiritus* llatí, que faria referència al “disembodied spirit of a dead person, especially imagined as wandering among the living or haunting them”. Solem traduir-la com “fantasma”, del grec “φάντασμα” i el llatí “phantasma”. La paraula grega ve del verb “φαίνειν” (brillar, aparèixer, mostrar-se, fer-se visible) i el sufix -μα (resultat d'una acció). També la traduïm per “espectre”, del llatí “spectrum” (imatge), que ve del verb “specere” (mirar, observar). Encara un altre mot que podia significar fantasma a l'Antiga Grècia era “εἶδωλον” (imatge, fantasma, aparició). És un esperit indeterminat, que vola en forma d'imatge descarnada i que no pot parlar⁴. En la nostra anàlisi, són rellevants tant l'èmfasi en la condició liminar entre la vida i la mort, associada al retorn o a quelcom que no acaba d'anar-se'n, com la centralitat de la immaterialitat i el sentit de la vista. També és significativa la impossibilitat de parlar, associada al silenci, la presa de veu i el sentit de l'oïda, molt presents en el *Ghost Trio*.

A part d'això, la noció de “geist” o “esperit” és molt present en la tradició alemanya de l'època de Beethoven. Si el significat cristià entenia per “esperit sant” allò que hi havia de comú en tots els homes, Hegel va modificar-lo i el va situar al centre en tant que universal col·lectiu a partir del qual la humanitat podia desenvolupar-se racionalment cap a un futur més just⁵. La connotació històrica i la centralitat que li donà Hegel es va traduir en l'aparició de les anomenades “ciències de l'esperit”, associades a les lletres, l'art, i a tot allò d'humà allunyat dels paradigmes de l'objectivitat. En relació amb això, veurem com el *Ghost Trio* apel·la a l'element humà proper a les definicions d'“esperit” des de diversos nivells.

⁴ En seria un exemple la mare d'Ulisses, que no pot respondre a les seves paraules ni a l'abraçada quan es veuen a l'Hades.

⁵ El tema és molt més extens; s'hi creuen nacionalismes, la filosofia kantiana, una idea cartesiana del subjecte, diverses nocions de Herder...

Pel que fa a la noció de “trio”, més enllà de la referència a Beethoven, podem vertebrar l’anàlisi de l’obra des del número tres i l’estructura del triangle⁶. Primer, pels “trios” que la conformen: la divisió en tres escenes, els tres fantasmes, els tres espais latents, les tres parets, les temporalitats, o el triangle entre espectador, gravació i experiència de l’obra. De manera més abstracta, l’obra es constitueix a partir del número tres si la llegim, des de Jacques Lacan (1970: 210), com una “unidad contable uno, dos, tres” (209) –de la mateixa manera, l’“esperit sant” és un dels tres elements que conformen la trinitat-unitat divina. Per Lacan, una unitat o identitat es conformaria a partir de l’associació entre un element i un altre: $a = a$, i per tant, *a és a*. Perquè es faci aquesta associació, tanmateix, cal un tercer, la relació, que podem anomenar A –Lacan la sol anomenar Altre, Simbòlic o Llei– i que és el que possibilita l’associació entre la primera i la segona “a”. En un primer moment, podem veure com, al *Ghost Trio*, la funció de la A s’encarna en l’Alteritat de l’espectador, que dona unitat a l’obra en percebre-la, o en la relació entre els diversos elements que hi apareixen. Lacan il·lustra la tríada, precisament, amb la metàfora del nen (el Real) que es mira al mirall (la Imatge), i que descobreix que són una mateixa cosa perquè la llei paterna (el Simbòlic) li ho assenyala. La dificultat d’identificar els personatges i la importància que té en l’obra la presència del mirall fan molt pertinent l’exemple del psicoanalista (hi tornaré). Lacan utilitza encara un altre terme per definir el tercer element: la noció de “marca” posa èmfasi en la manera com, per identificar dos elements, es parteix de la selecció dels trets comuns de tots dos i se n’esborra la diferència. La marca, doncs, és allò igual, que es repeteix o retorna, com ho fan en l’obra els motius musicals reiterats, els gestos i una sèrie d’imatges. Tots aquests, tanmateix, incorporen una diferència en cada aparició, que la marca no contempla, però l’“espectre” sí.

L’estudi de la marca, de les identitats, queda excedida per la mateixa obra des de la diferència que hi introdueix l’espectralitat, entesa de manera molt àmplia com una diferència que incorpora i particularitza cada escena. Jacques Derrida (1998a: 12) defineix l’espectre com una entitat del passat que retorna en una itinerància constant, diferida del seu temps, que inscriu en el present una diferència, la qual serà alhora una “différance”⁷ en la seva pròpia forma o repetició diferencial. Els fantasmes (“revenants”) vindrien a qüestionar el pensament identitari

⁶ En les seves últimes obres destaca l’obsessió de Beckett per les figures geomètriques: el quadrat de *Quad*, la il·luminació geomètricament descrita de diverses gravacions, o els rectangles en *Ghost Trio*.

⁷ De fet, el fantasma tindria la mateixa funció que la “a” del terme “différance”, definida a la conferència *La différance* (Derrida, 1968) com allò que no se sent però hi és, la presència d’una absència que inscriu la diferència en el mot original, i així el fa diferir (hi ha el joc amb la barreja dels mots “diferència” i “diferit”) de si mateix; hi inscriu, per tant, una nova forma de temporalització i d’espacialització.

i la temporalitat lineal dels seus metarelats. Com forces que eren allà sense ser vistes, o que precisament per això no-eren, la seva presència semi-absent permet un pensament no basat en les similituds (les marques) sinó en la diferència, la disjunció.⁸

El aprender a vivir, si es que queda por hacer, es algo que no puede suceder sino entre vida y muerte (...) Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso y sobre todo si eso, lo espectral, no es. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está nunca presente como tal. El tiempo del «aprender a vivir», un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto (12)

L'espectre, en tant que diferit, subvertiria el que Derrida anomena "hegemonia del present" o "metafísica de la presència" i hi inscriuria el rastre del passat i la possibilitat d'un futur just. La nova "temporalització" (1968:12) comportaria, a més, una "espaïament" (7), distància o interval en les repeticions: un ritme. Per tal d'aprendre, en última instància, a viure.

L'estructura de diferència i repetició és, també, la clau en què Deleuze (1976) analitza les sèries que per ell structuren el nostre món. En una anàlisi a Plató i els sofistes, Deleuze (1985) distingeix entre dos models d'imatge: la "còpia-icona" remetria a una essència (com seria la concepció de l'home criat a imatge i semblança de déu) i el "simulacre-fantasma" seria el mancat de referent –en morir déu, l'home esdevé fantasma (Prósperi, 2019)–. El fantasma ocupa el lloc del que seria la "casella buida" –la problemàtica que en si mateixa no té centre⁹– i conté, doncs, la potencialitat de la diferenciació, singularització, desviació o caos que pot subvertir el discurs identitari imperant i fonamentar un pensament basat en la immanència, en allò concret, –paradoxalment– en la matèria i els cossos.

La "différance" constitutiva del fantasma i l'estructura repetitiva poden ser la clau de lectura de les relacions del *Ghost Trio*; el present diferit, una veu que no es correspon amb el cos que veiem, el cos sense ombra de F, una música que no tenim clar d'on surt o les variacions en la repetició de l'última part de l'obra. I hi ha tot un seguit d'intermediaris que se situen entre el lector-espectador i l'obra: la Veu, la dificultat de comprensió tancada, el pas del text al mitjà televisiu, la pantalla, la mateixa gravació. La televisió –la seva construcció d'imatges

⁸ En aquesta línia, Derrida proposa canviar el concepte d'"ontologia" pel de "hauntologia", basat ja no en allò existent sinó en el fantasma.

⁹ De fet, aquesta estructura sense centre ens recorda molt l'obra *Quad*, de Beckett, que Deleuze analitza a *L'epuisé* (1992) juntament amb d'altres (hi tornarem).

deslligades del referent— s'estableix en la gravació del *Ghost Trio* com un dispositiu visual i sonor que repeteix l'estructura de l'espectre.

2.2. Trio temporal. Passat-present-futur.

Si l'espectralitat construeix el present en inserir-hi la diferència, el *Ghost Trio* s'estructura de la mateixa manera. El futur es fa present des de l'acció de Figura ("F", el personatge que veiem des de l'inici), descrita per Veu ("V", l'altre personatge, que només sentim), d'esperar una cita; inicialment, l'obra s'havia d'anomenar "Tryst" ("cita"). Sembla, però, que aquesta "her" no arribarà mai i, fins on sabem, podria estar morta. No arriba a quedar clar, però, si allò que s'espera és ella o si és la possibilitat d'escapar de l'estancament present, d'alliberar-se de l'espera, de la condició espectral, del dispositiu, i acabar per fi. Si s'aconsegueix, no queda clar; estudiosos com Ackerley (2009: 147) han llegit el somriure final de F com un indicatiu d'esperança —potser desvetllada per l'aparició d'un noi o la predominança de la música—. Per altres, l'espera fracassa sempre.¹⁰

El passat també emergeix en el record de la figura femenina esperada, associada a la projecció del futur. És, de fet, l'únic que dota d'alguna mena d'identitat el personatge, que gràcies a això podem llegir de manera humanitzada; el subjecte, l'enfoquem des de la psicoanàlisi lacaniana, des de qualsevol filosofia o psicologia o des del gest específic del teatre, es constitueix a través de l'Altre. Com veurem més endavant, però, l'alteritat pot prendre formes múltiples —el personatge femení, la Veu, la música, l'espectador—. La memòria del passat entra, a part, en un pla més estructural. L'espectre sempre remet a alguna cosa del passat, sempre s'introdueix al present com una absència i no com una presència. També la repetició d'accions, de motius o percepcions remet a la memòria de l'espectador, en la possibilitat de reconèixer-la i de veure-hi les diferències, l'element anacrònic. La música, en aquest sentit, lligada a una memòria més sensorial de l'escolta (*Vid.* Nacenta, 2014), funciona com un element que humanitza F i contrasta amb la fredor espectral ambiental. La convergència entre passat i futur té lloc en el present enigmàtic, descontextualitzat, del dispositiu cinematogràfic, que alhora construeixen i els construeix. És un present buit, ple d'absències —els del record, els esperats, els que sentim i els que veiem—, diferit en el temps.

¹⁰ És inevitable la comparació amb altres obres de Beckett; *Godot*, que tampoc no arriba, el final inabastable de *Final de partida*, o la temporalitat estancada de les últimes obres i proses.

2.3. Trio Fantasma. Personatges.

El *dramatis personae* ens presenta dos personatges: la Female Voice (V) i la Male Figure (F). És evident la desindividualització en la manca de nom, la designació segons la funció i la reducció final de tots dos a una inicial.¹¹ Totes dues paraules són especialment polisèmiques. “Figura” es defineix al DIEC com la “Forma externa, visible, d’un cos”, però també com una “representació”, o directament al “personatge d’una obra teatral o èpica”. En l’àmbit retòric és una “desviació de la manera més planera de parlar”, que pot “modificar l’ordre” dels mots, de la seva concordança, la seva forma i el seu significat funcionant com un trop. La paraula pot fer referència, també, a la geometria, com un “conjunt de punts, superfície limitada, cos” i a la música, en tant que “signe de la notació musical que (...) indica la durada del so” que, juntament amb d’altres, pot formar un motiu (ho reprendrem més avall). Totes aquestes definicions són significatives en la caracterització de F (que és la primera lletra, també, del mot francès “fantôme”), un personatge despersonalitzat del qual només sabem, inicialment, que espera. Com molts personatges de les últimes creacions de Beckett¹², com els fantasmes, no parla; és només una visió. El seu cos, aparentment arrossegat per una força externa (ja sigui la de la Veu, el director, l’aparell cinematogràfic) està cobert amb una túnica que encara deshumanitza més la seva imatge sense ombra i l’apropa al fantasma. La “her” desapareguda de la cita, sempre absent, s’erigeix llavors com una alteritat que el defineix negativament, com un espectre latent al llarg de tota l’obra. Il·lustrat per una absència, aquest cos pren una aura d’irrealitat, reforçada per la condició de representació de la imatge que esdevé dins del dispositiu visual.

El mot “Veu”, per contra, remet al so, a la possibilitat humana de parla i de cant, i a altres elements que ens la recordin (una veu musical, per exemple). També es defineix, però, des d’un pla més immaterial, com una “inspiració, pensament, etc., que sobrevé com si procedís d’un ésser diferent del mateix subjecte pensant” (DIEC) –“veu de la raó”, o “de la consciència”, per exemple. Aquesta definició és significativa de cara a les últimes obres de Beckett, en què es desdibuixa l’associació entre la veu i el personatge que veiem fins que, en un cas com el *Ghost Trio*, prenen dues entitats diferents que semblen complementar-se. “Veu” també pot designar el “dret de parlar” –que pressuposa la possibilitat de ser escoltat–, un col·lectiu que es fa sentir, o un acord –“la veu de la llei”, per exemple–. És, també, la “categoria gramatical del verb que expressa la relació gramatical que aquest estableix amb el subjecte i l’objecte” (DIEC). Aquesta

¹¹ No entrarem en la pregunta pel gènere. Ens podem fixar, en tot cas, que el nom femení designa un personatge de caràcter més “fàl·lic” que el masculí.

¹² Vid. per exemple *Quad* o les últimes proses.

relació de la veu amb l'acció del subjecte i l'objecte, com la posició d'aquesta en una aparent instància superior que dirigeix, permeten pensar la construcció del *Ghost Trio*.

V té un caràcter marcadament fantasmal, espaiador, misteriós. Des de l'inici, interpel·la l'espectador des de la consciència del dispositiu televisiu que la situa en una mena d'espai superior; ella farà de mediador entre nosaltres i F, sembla dir-nos. El seu to és monòton, fred, distant i autoritari. No sabem el seu origen espacial ni temporal, se situa com un mite, com un relat simbòlic que penetrarà inevitablement en la nostra visió del film. Aparentment, la Veu manipula F com si fos un titella (*vid.* Ackerley, 2009), i en sap els pensaments, els records i el futur –en les ordres i en frases com “He will now think he hears her” (Beckett, 1986: 408) com si es tractés d'un narrador omniscient. V encarna el punt de vista d'un narrador èpic, que Szondi associa precisament a la fi del drama modern, Sarrazac llegeix com un símptoma de la hibridació del drama amb la lírica i l'èpica, i Brecht tracta extensament en relació amb un teatre polític (*vid.* Sarrazac, 2013: 84-87). Per Brecht, el narrador èpic s'encarna en un personatge que fa d'intermediari entre el públic i l'obra teatral i permet així una mirada política i històricament conscient de l'espectador¹³. La Veu, en aquest sentit, genera un estranyament, un distanciament en el públic i esdevé una marca de la “différance”.

Per la seva funció, la Veu també s'ha equiparat a una certa concepció de la Llei¹⁴. Herren (2007: 74) observa en la Veu l'autoritat de poder jutjar impunement, de fer-nos sentir observats per una mirada que no podem retornar –Derrida (1998a: 21) també atribueix aquesta virtut a l'espectre. Hi ha, tanmateix, moments en què l'obediència a V per part de F sembla trencar-se, i són precisament aquells en què el segon s'humanitza als nostres ulls. El primer cop es dona a la segona part de l'obra, l'“Acció”, quan F es mira al mirall i la veu fa un crit: “Ah!”. Si bé el guió ens el descriu com un “crit de sorpresa”, en la gravació continua sonant impersonal. És

¹³ Des d'una altra línia de treball, es podria entrar en una discussió sobre com l'obra vulnera els elements dramàtics tradicionals i va més enllà, en hibridar l'obra no només amb el dispositiu televisiu sinó també amb altres gèneres com l'èpica, la temporalitat de la qual xocaria amb la del drama.

¹⁴ Al conte de Kafka anomenat “Davant la llei”, un llaurador dedica la vida a esperar per poder travessar la porta de la Llei. La porta està oberta, però hi ha un guardià que li prohibeix l'entrada, apel·lant a una instància superior inconeguda. I ell decideix esperar. S'espera en el no-temps –l'“ara no” del guardià–, i en el no-lloc que és el fora de la llei –ja que la té al davant–, però que alhora el condiona: ell l'obeeix, o creu obeir-la. En el seu present espectral, en què l'espera coincideix amb la “différance”, el llaurador podria encarnar una de les particularitzacions de la Figura del *Ghost Trio*. La Veu podria ser el soldat, o aquesta llei omnipresent que mai no s'arriba a veure, que sempre arriba diferida: “Todo es cuestión de tiempo, y es el tiempo del cuento [récit]; pero el tiempo mismo no aparece sino hasta el aplazamiento de la presentación, hasta la ley del retardo o del avance de la ley, según ese anacronismo de la relación” (Derrida, 2002: 14). El lector –altra Figura, altre llaurador– no pot fer més que esperar que l'obra li permeti entrar. Finalment, el sentit que hi trobi serà aquell tan sols reservat per a ell.

estranyament prolongat i pausat, poc espontani, com una interjecció de resignació condescendent, un crit fantasmagòric o, fins i tot, un crit de plaer –el detall podria ser símptoma de la “différance” inevitable que hi ha entre el guió i la realització, constitutiva en el teatre–:

Lejos de fundar la repetición, la ley muestra más bien cómo la repetición sería imposible para puros sujetos de la ley —los particulares. Los condena a cambiar. (...) Las constantes de una ley son, a su vez, las variables de una ley más general (...) Y, en cada nivel, a través de la confrontación con grandes objetos permanentes de la naturaleza, un sujeto de la ley experimenta su propia impotencia para repetir y descubre que esta impotencia ya está comprendida en el objeto, reflejada en el objeto permanente en el que lee su condenación. La ley reúne el fluir de las aguas con la permanencia del río (Deleuze, 2009: 22-23)

Podem llegir les tres parts de l'obra des del diàleg entre aquestes forces. Si la “pre-acció” ens indicava que encara no hi havia acció, entenent per acció el gest voluntari de F, i “acció” indicava que sí, “re-acció” pot significar una altra fugida de l'acció o una reiteració de l'acció, i l'agència no és tan clara. D'una banda, tenim la demanda de la Veu que el primer quadre es repeteixi, i passa així. F reprèn les accions. Hi ha, tanmateix, diferències. Primer, en l'enfocament més proper de la càmera. També en la irrupció d'elements que venen de fora: el grinyol de la porta i la finestra en obrir-se, el so del nen i de la pluja. Sembla que el context s'insereixi en l'obra i que ni V ni F (si és que mai ho han fet) ja no decideixin l'obra. La Veu calla, com una llei conscient de la immanència canviant de tot.

F es tornarà a mirar al mirall –com sempre, “reflecting nothing” (Beckett, 1986: 413)–, però aquest cop ho farà dues vegades. I serà aquesta repetició la que ens permetrà veure per primer cop el rostre de F –de fet, el mirall no sembla un mirall a la gravació, sinó el primer pla de la cara del personatge. La visió no només apel·la a la capacitat del públic d'identificar la gent per la faç –d'humanitzar-los, si més no, o fer-los més familiars– sinó també a la metàfora lacaniana de la constitució del subjecte que es mira a si mateix i crea, des d'aquí, una identitat –el simbòlic que marca aquesta relació podria ser, en aquest context, l'espectador¹⁵. La identitat, tanmateix, podria constituir una altra mena de llei, un rostre deleuzià petrificat –entès com quelcom produït, una imatge deslligada del cos¹⁶– o una marca que subjectivaria F, si no fos perquè el reflex ja no apareix al mirall el següent cop que s'hi mira –un tret propi dels fantasmes en la

¹⁵ Aquí es podria parlar, també, de la teoria de George Berkeley que “ésser és ser precebut”, que Beckett va tractar a *Film*, la seva primera obra televisada, en què precisament el protagonista buscava fugir de la percepció, de la càmera i dels miralls –fins al punt de buscar destruir-los.

¹⁶ “El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo (...) y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro” (Deleuze i Guattari, 2020a: 176)

cultura popular i tradicional. No tornarem a veure-li la cara fins al final de tot, que la càmera l'enfoca directament.

El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad. Ante una càmera siempre somos otro: (...) el retrato que resulta no es más que una màscara posible (Fontcuberta, 2010: 21)

La manca d'expressivitat en el rostre de F n'accentua l'espectralitat –o l'excessiva obertura dels ulls mostra el temor de veure's un mateix? Podem interpretar que no hi ha, en ell, el *pathos* que esperàriem d'algú angoixat per l'espera de quelcom que no arriba, ni cap gest intel·ligible. Sembla haver-hi la resignació ignorant, folia o moribunda d'algú deshumanitzat, potser amb un peu al món dels morts, potser ja un espectre. Sí que ens trobem, però, amb el somriure final de F, no escrit al guió, però que apareix tant a la gravació de la BBC com a l'alemanya dirigida per Beckett –una altra “différance” entre l'escrit i la representació– que, com ja hem comentat a l'apartat anterior, pot suscitar tot un ventall d'interpretacions (esperança, humanitat, folia, etc.). Alguna cosa ha canviat en F –ara ens sembla més humà. Potser per l'aparició del noi, o perquè ara escolta la música, que es va imposant. En la desfamiliarització de l'habitació que constitueix l'element diferencial de l'acció repetida, Herren hi observa altre cop una insubordinació de F a la Veu. Enogh Brater (1987) veu, per contra, l'obediència en la repetició. L'ambivalència de l'escena, la incapacitat de donar-hi sentit unívoc, s'inscriuen clarament en el joc de repetició i diferència que estructura l'obra a diversos nivells.

Si juguem a considerar que tots dos personatges són constituents del trio del títol, la pregunta pel tercer queda oberta. Podem considerar que és la persona esperada que mai no apareix i que afecta els altres dos com una altra mena de llei encara més absent. També podria ser-lo el noi que apareix al passadís –sovint comparat al missatger que diu a Vladimir i Estragó que Godot no vindrà. El noi es presenta com una irrupció des de l'exterior, en un espai latent que l'aparell televisiu –a diferència del teatre– permet visualitzar. Aparegut sense origen ni veu, amb la cara “raised to invisible” (Beckett, 1986: 413), encarna la definició d'espectre. Realitza dues vegades el mateix gest de negació, amb una pausa entremig, i llavors s'allunya amb pas rítmic (a la gravació va a 60 la negra; una passa per segon) fins a fondre's en la foscor invisible (la invisibilitat que l'envolta reforça encara més la fantasmagoria).

Fins i tot podríem considerar que el tercer element són els objectes, la convergència espectral entre l'espai i el temps o la relació de forces que es crea entre F i V. Enogh Brater (1987: 89), per exemple, considera que els tres fantasmes són la veu, la càmera i la música. Totes les

opcions són vàlides si tenim en compte que l'obra està plena d'espectres. És cert que la música s'ofereix especialment a ser considerada com a tal, ja que, tot i no aparèixer al *dramatis personae* (tampoc no ho fan la noia esperada ni el noi) és, em fa l'efecte, l'element que creua totes les relacions que s'estableixen en l'obra. La música, potser l'element més humà de tota l'obra, es relaciona amb V i F, amb el silenci i els sons, amb la veu i la càmera..., com si fos un tercer fantasma que entrés constantment per combatre la fredor del clima artificial d'una gravació. Se situa entre V i F, entre record i esperança, fredor i expressivitat, imatge i espectador, humanitat i deshumanització, o entre vida i mort. De fet, el guió de l'obra es tanca amb les anotacions musicals, i la paraula "music" hi apareix amb les mateixes majúscules que els noms complets dels personatges situats a l'inici.

2.4. Trio espacial.

En l'escenografia, més teatral que cinematogràfica, hi observem les tres parets que la càmera, o el punt de vista central, no ocupa. A cada una correspon un espai latent, que podem associar amb les tres posicions en què pot estar F: "by door", "at window" o "by the pallet" (Beckett, 1986: 407). I tots tres semblen obrir-se a la "re-acció". A la dreta hi tenim la porta que dona al passadís on, a la tercera escena, apareixerà el nen. Si bé la porta comença sent un element visual, el grinyol que fa en obrir-se hi afegeix una dimensió sonora a què se sumen els trucs a la porta del noi en arribar i el ressò dels seus peus en desplaçar-se. A la paret frontal hi ha una finestra que, quan s'obri, esdevindrà un quadre fosc del qual només ens arriba el so de la pluja. És l'únic objecte de l'escena que remet a un element natural. L'aigua pot associar-se a la vida, a la natura, però també al perill, a la condició efímera de les coses canviant o al decurs cap a la mort. L'aigua ens recorda la imatge amb què Deleuze il·lustrava la convergència entre constància i canvi constant, com un riu perseverant inquiet, o el mar: el nietzschia d'aparença i amenaça, el de Foucault (1966: 398) que obre la possibilitat d'altres maneres de pensar, el que Clov i Hamm a *Endgame* esperen sentir sense aconseguir-ho mai. L'element apàtic presenta una ambivalència en la seva condició; per una banda, d'indici d'una vida més enllà del fantasma construït cinemàticament, i per l'altra, d'enregistrament sonor, doblement artificial dins l'obra gravada: "Real rain never sounded like this" (Brater, 1987: 95).

A l'esquerra hi observem el mirall, que la càmera enfoca frontalment quan F s'hi mira. Mark Nixon compara l'escenografia als *tableaux vivants* del segle XIX, en què s'escenificaven obres pictòriques inexistents. El primer pla de la cara inexpressiva o les imatges que perduren donen constantment a l'escena una sensació de fantasmagoria inerta. El mirall esdevé enigmàtic pel

pas de la seva condició de rectangle gris a la de retrat, i altre cop a la d'objecte gris. Funciona com l'obertura a un possible espai heterònom dins de la mateixa cambra, que decideix si el que hi ha dins es reflecteix o no, si és espectral o no. Des d'aquí, podem llegir la cambra com un espai liminar entre la vida i la mort o entre el cel i l'infern. Ackerley (2009: 145) es fixa, per exemple, en la presència del mot "dust", que remet al bíblic "dust thou art, and unto dust shalt thou return" (145), en l'absència d'ombres –"those in hell cast no shadow" (145)– i la llum omnipresent: "The faint echo of Milton's 'darkness visible' (*Paradise Lost* I.62) suggests an antechamber of hell" (145). La frase "the light: faint, omnipresent" harmonitza amb la feblesa i el desmai atribuït a molts altres elements del *Ghost Trio*: la "faint voice" (Beckett, 1986: 408), el "boy shakes head faintly" (413), la "faint music" (409) inicial, la poca vitalitat dels gestos de F.

El punt de vista oscil·la entre tres posicions de la càmera segons la proximitat, de manera que passem d'un primer predomini de la visió general a un final ple de primers plans, precedit pel "look closer" de V (408). L'abstracció que porta l'apropament excessiu ens impedeix cap mena d'il·lusió realista, alhora que ens endinsa en una sèrie de rectangles: la porta, la finestra, la paleta, el passadís, la cambra, l'aparell de ràdio, la pantalla televisiva. Aquesta successió de rectangles en primer pla, que crida una atenció especial a l'inici, després del monòleg de V, s'ha comparat sovint als quadres abstractes de Mondrian o Van Velde, el cubisme holandès i la concepció de Vermeer en l'arquitectura d'una imatge-espai com una capsula amb llum, color, perspectiva i miralls propis (Ackerley, 2009: 145). Els plans més generals, en canvi, s'han associat a l'habitació holandesa del segle XVII (145). El símil ajudaria a la construcció de la "familiar chamber" (Beckett, 1986, 408) que descriu V, "familiar" en tant que coneguda, ja vista, repetida. Així doncs, l'ús de l'adjectiu "familiar" introdueix en el pla diegètic la memòria de l'espectador, que és increpat a reconèixer la cambra, sigui des de la marca o semblança que té amb altres cambres de Beckett, o amb les del record de cadascú. Herren (2007: 75-90) analitza com tota l'obra oscil·la entre els gestos de desfamiliarització i refamiliarització de la cambra, que altre cop remet a la memòria, al retorn, a la repetició i al reconeixement de la diferència. David Cortés en desgrana més capes:

todas las obras televisivas de Beckett son una serie de estrictas variaciones en torno al "interior absoluto" (...) Las habitaciones cerradas (...) o los esquemas plenamente abstractos (...) pertenecen a esa clausura radical. Además de ser equivalentes tanto a la habitación en la que el espectador las recibe como a la propia forma cúbica y cerrada del monitor, Beckett propone un proceso que conduce a una reclusión última: la del propio cráneo. Imágenes que no tienen

consistència física. Imágenes puras, resultado de esa “imaginación muerta imagina” que titula una de sus prosas del mismo año 1965. (Cortés, 2006: 31-32)

La metateatralitat o autoconsciència de l'obra són constants en la interpel·lació a l'espectador, a qui a més es donen ordres: “Look again”, “look closer” (Beckett, 1986, 408). En V reconeixem el rol de presentadora d'un programa televisiu, del qual coneix les normes, les lleis. Ja no és, doncs, la llei que s'intenta imposar a F, sinó la veu d'una llei que retorna la mirada a l'espectador i que fa que la pantalla esdevingui un quadre llis, un mirall negre que ens reflecteix. Si el mirall de la cambra podia transformar l'espai en un món viu o un d'espectral, el mirall que és la pantalla fa el mateix amb el nostre món; hi introdueix els espectres.

La sensació que la pantalla busca assemblar-se a un mirall negre s'accentua per la il·luminació tènue de tota l'escena. El blanc de l'escala de grisos té un to sèpia, brut, i el gramatge de la gravació és baix, molt poc nítid. Tot això desdibuixa la il·lusió de realitat i situa l'escena en un pla més fantasmagòric en què es desdibuixen els límits: els de les figures, els que separen la vida i la mort, una ontologia d'una altra, la realitat de la pantalla i la de l'espectador: “La luminosidad del televisor, omnipresente y tenue, es similar a la que inunda el interior de esa rotonda ósea del cráneo en la que se disponen las figuras del relato [y del] escenario de las imágenes de las obras televisivas. Imágenes producidas dentro de “cabezas muertas” (Cortés, 2006: 32). L'obra pot introduir la mort en el nostre món, i la veu n'és conscient. Descriu: “faintly luminous”, “no shadow”, “All grey” (Beckett, 1986, 408). També sap que el que diu ja ho percebem: “Forgive my stating the obvious”, demana al públic. Potser, finalment, el que fa la veu és repetir –la paraula “again” es repeteix com un mantra fins al “repeat” (411) que diu V abans de callar– de manera diferida el que ja percebem per la vista i traslladar-ho al sentit de l'oïda, que és l'altre a través del qual percebem el dispositiu televisiu.

2.5. Trio imatge-gest-fantasma.

Hem vist la importància del mirall per la humanització de les figures, la de la visualitat de l'espectre, la de la imatge per Beckett¹⁷ i la de la mirada de l'espectador perquè l'obra funcioni. Quan Deleuze (1992) analitza la mirada de F al mirall, hi veu una expressió de deliri¹⁸ que el porta a concloure el següent: Beckett ha “fet la imatge”, una imatge pura¹⁹, sense objecte o cos,

¹⁷ Vid. Brater (1987: 193-207)

¹⁸ Deleuze (1993b) distingeix el *deliri* com la malaltia social, que emergeix cada cop que una classe s'estableix com a pura i dominant, del *deliri* en procés, no monològic, que emergiria en la literatura.

¹⁹ A *L'epuisé* (1992), Deleuze analitza com les últimes obres de Beckett es dediquen a esgotar (és a dir, esborrar no només les possibilitats de realització sinó les pròpies possibilitats) els referents i les paraules fins que s'entra a un règim de la *imatge* pura, entesa com un procés o “un pequeño ritornelo, visual o

entesa com un procés efímer i equiparable al somriure del gat sense boca de Lewis Carrol. La imatge del mirall que s'ha dissociat del referent és, per Agamben, la que permet l'amor²⁰ en un Narcís incapaç d'identificar-s'hi, l'amor melancòlic a un fantasma:

El espejo es el lugar en el que descubrimos que tenemos una imagen y, al mismo tiempo, que ella puede ser separada de nosotros (...) Entre la percepción de la imagen y el reconocerse en ella hay un intervalo que los poetas medievales llamaron amor. El espejo de Narciso es, en este sentido, el manantial de amor, la experiencia inaudita y feroz de que la imagen es y no es nuestra imagen. Si se elimina el intervalo (...) significa ya no poder amar, creernos dueños de la propia especie y coincidir con ella. Si se dilata indefinidamente el intervalo entre la percepción y el reconocimiento, la imagen es interiorizada como fantasma y el amor cae en la psicología (Agamben, 2005: 73)

F és una imatge sense referent; el mirall no reflecteix els fantasmes. Tanmateix, l'obra no permet caure a una reflexió deshumanitzada; en una de les repeticions apareix el rostre al mirall. El rostre, la seva expressió, podrien ser, però, els d'una màscara. I la màscara sempre mostra la les variacions, la *différance*. Sarrazac, precisament, llegeix en la dramaturgia de Beckett i altres contemporanis un símptoma de la pèrdua epocal de la identitat, que es reflectiria en la mostra del moment en què un subjecte fuig de si mateix, la “dilapidación del individuo en sus propios dobles “no coincidentes”. Más que intentar (...) volver a darle sustancia al fantasma, restituirle un pathos o un carácter individual, el escritor inventa una teatralidad donde esta desustanciación de sí pueda continuarse sin límites” (Sarrazac, 2006: 365).

Zizek convoca la noció de “fantasma” des d'un pla proper a Agamben. Defineix el Real com l'esquerda que introdueix en la realitat tota temptativa de simbolització, i veu com “toda forma positiva de esta brecha es constituida a través del fantasma” (Rubín Álvarez, 2012: 78). Així, per ell, percebem la realitat d'una manera diferida, com un esdeveniment traumàtic, i la manera possible de relacionar-nos amb l'esdeveniment és a través de l'acte en tant que gest que, per definició, toca la dimensió d'algun “Real impossible” (6); si bé no creu en cap Real accessible i situa la nostra relació amb el món en el pla de la imatge fantasmal, obre la possibilitat del cos d'inscriure-s'hi en el gest, element central en Aby Warburg. Quan Agamben (2010: 49-51) analitza Aby Warburg en relació amb la filosofia averroista segons la qual els individus

sonoro” (1992) que ha de territorialitzar-se en alguna mena de llenguatge que segons ell seria, en aquest cas, la figura del narrador-presentador beckettian. La imatge, en inscriure's des del temps de la durada –dura només mentre la mirem– té una energia dissipativa; esgota el propi territori, “ubica la impresión, el acontecimiento, la propia imagen fuera de las capturas del sujeto y de sus reducciones, arrojándolas al flujo inmanente de la vida” (Shérier, 2012).

²⁰ “el amor es, antes que nada, amor de una imago, de un objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia y de la privación” (Agamben, 2010: 50).

s'uneixen mitjançant fantasmes que es troben en la imaginació i la memòria, veu com aquesta unió (*copulatio*) fantasmal es dona en forma d'amor a la imatge, que conté només l'absència del seu referent; "Las imágenes, que constituyen la consistencia última de lo humano y el único camino posible de su salvación, son también el lugar de su incesante faltarse a si mismo" (50). L'aparell televisiu il·lustra el creuament entre allò individual i col·lectiu, i allò corpori i incorpori, que per Warburg constituïa les imatges en tant que històriques i per tant vives (seguint l'associació benjaminiana):

las imágenes, para estar realmente vivas, tienen la necesidad de que un sujeto, asumiéndolas, se una a ellas; más en este encuentro (...) se cela un riesgo mortal. En el curso de la tradición histórica, en efecto, las imágenes se cristalizan y transforman en espectros, que esclavizan a los hombres y de los que es preciso liberarlos (51)

Així doncs, Agamben veu en la imatge allò impersonal transhistòric que retorna, la diferència fantasmal que es repeteix en diversos cossos al llarg de la història.²¹ Es pot posar en paral·lel amb la recuperació derridiana dels espectres. Derrida (1998a) distingeix entre imatge i el "revenant" que, més enllà de la pura visibilitat de la imatge, seria allò que retorna sense necessitat de ser vist. És allò purament iteratiu, desplaçat, intempestiu, que se situa en l'esdevenir i el canvi constant. Una imatge només serà subversiva si apareix com a "revenant", en la forma del fantasma. I allò que torna sempre és una alteritat, la diferència, el desconegut.

D'aquesta manera, els gestos repetits de F; el de l'escolta, el de mirar-se, fins i tot el d'intentar relacionar-se amb la pròpia imatge, amb l'exterior, o amb qualsevol element de realitat, convocarien quelcom essencialment humà, gestos repetits i per tant històrics, que remetrien a la memòria de l'espectador i a la seva humanitat, i li despertarien quelcom precisament per la impossibilitat d'identificar-se amb la imatge (en blanc i negre, desdibuixada, inerta). L'obra, per la seva condició d'imatge espectral, podria fer la funció del "revenant" que es materialitzaria en el cos de cada espectador. Seria el que detecta Didi-Huberman en les seves anàlisis d'obres artístiques: gestos –com "revenants", ombres, fantasmes– que retornen al present per subvertir la temporalitat lineal. L'anacronia o heterocronia és el que permet als cossos inserir-se en la història. En l'anàlisi d'unes imatges de guerra, l'autor defineix el "gest fantasma" com una ombra que retorna i desperta la por d'una violència nietzschiana salvatge i

²¹ "La historia de la humanidad es siempre historia, historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y desechado, temido y desterrado. Y (...) en la imaginación (...) debe decidirse de nuevo una y otra vez". (Agamben, 2010: 53)

desfrenada que “trastoca nuestra relación con el tiempo y con la alteridad” (Didi-Huberman, 2008: 281). La mort conviu amb els vius i, com la presència constant de la noia recordada al *Ghost Trio*, convoca en el present la temporalitat de la memòria i la d’una responsabilitat futura, i fa presents els fantasmes. La imatge, per Didi-Huberman, serà el terreny d’una disputa per una reconfiguració permanent del repartiment d’allò sensible en una època i estarà, per tant, associada amb la immanència més absoluta, a la realitat i la sensibilitat dels cossos.

De fet, els gestos de la mà de F, molt humans, semblen sempre un intent de relacionar-se amb l’exterior. El gest d’obrir les portes i les finestres, l’allargament del braç en un moment donat cap a la paleta, com si volgués tocar-la i quelcom li ho impedís, i els moviments relacionats amb la música; el d’aturar-la, per exemple, que tots podem reconèixer –sigui ell o no qui realment controla l’activació de la ràdio– o el d’aferrar-se a l’aparell. Aquest segon gest apareix en primer pla durant una estona prolongada just abans del somriure que tancarà l’obra. A més, els gestos repetits sempre mantenen la singularitat que hi inscriu el cos imperfectible, i aquesta diferència impedeix l’homogeneïtzació de l’acció en una abstracció. La inscripció de la diferència recupera gestos quotidians per donar-los un altre sentit des del nou context, un sentit existencial, relacional, emocional, temporal, en què dialoguen allò fantasmal i la corporalitat més particularitzada. Considerem, doncs, que el fantasma no és només imatge sinó que toca quelcom de real, i que el “revenant” que retorna, en la forma que sigui, és una emergència dels cossos territorialitzats en el present, en què inscriuen el caos (*vid. Deleuze i Guattari, 2020b*). Deconstruïm l’oposició entre allò artificial i allò natural, entre el que és real i el que no.

Agamben troba en el “cos gloriós” –que, com un fantasma, s’identifica per la semblança amb el cos terrenal en tant que imatge, i no des de la matèria o la biologia– la possibilitat de subvertir les funcions naturalitzades dels cossos, la realització de la *inoperància*. Així, l’ús dels gestos, dels cossos espectrals, se separaria de l’ús individual i s’aproparia a un de comú, polític, l’ús que hi atorga l’obra: “Se trata, más bien, de volver inoperosa una actividad destinada a un fin, para disponerla a un nuevo uso, que no abole el viejo, sino que insiste en él y lo exhibe”. (Agamben, 2011: 150). Des d’aquí, podem analitzar la inscripció dels cossos al *Ghost Trio*, com un pla d’immanència deleuzià en què allò “virtual” s’inscriuria també en el real. El “ritornello”²² de quelcom essencialment humà (sigui o no operació d’un muntatge), de la

²² Deleuze i Guattari defineixen el *ritornello* com: “todo conjunto de materia de expresión que traza territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales” (Deleuze i Guattari, 2020b: 328). És a dir, aquell motiu situat en l’espai de la indefinició i la immanència que acull el diàleg

diferència accidental que retorna més enllà de les construccions identitàries o simbòliques, entra en l'obra a través de les imatges, abstractes o no, mòbils o immòbils, i des del sentit de l'oïda: en els sons, el silenci, el ritme i la música.

Les imatges del *Ghost Trio* són discontinües, una juxtaposició de plans sense continuïtat aparent que es van repetint i que es combinen de maneres diferents –es veu clarament en els primers plans de rectangles–. Proposen una temporalitat diferida, inacabada, que impedeix construir un referent clar. Deleuze (1992) explica com el *Ghost Trio* esgota l'espai (les seves potencialitats o accions possibles), primer mitjançant la distribució de mobles, llavors amb la juxtaposició fragmentària dels plans de la càmera, i finalment a través de la veu i la música. Es fixa en el desdoblament del *Largo* de Beethoven entre motius repetits, el moviment continu i la presència dels *trinos* pianístics que foraden l'estabilitat de la peça, i llavors en com es presenta encara de manera interrompuda. Així, el tall entre els plans, com els silencis entre les aparicions de la música, uneixen els fragments des de la fantasmagoria. D'aquesta manera, allò abstracte es territorialitzaria en l'obra, però per inscriure-hi, fantasmalment, el caos, que per Deleuze és, precisament, la singularització facilitadora de vida.

2.6. Trio ritme-repetició-subjecte.

El *Ghost Trio* es pot llegir com la construcció d'un ritme, visual i sonor, fet des de la repetició. Deleuze situa el ritme com una potència vital dins del que anomena “lògica de la sensació”, en tant que forma profunda (més que la de la visió o l'audició) de relació entre el subjecte i el món, sigui a nivell visual o sonor. El ritme, en relació molt propera amb la sensació, englobaria el moviment de sístole i diàstole en què el món pren l'individu tancant-se sobre seu i alhora l'obre cap a si mateix (Deleuze, 2002); el ritme com a interacció entre el subjecte i el món. També Meschonnic (2007, 34) des de l'àmbit de la poètica, el defineix com l'organització del moviment de la paraula en el llenguatge, una subjectivització generalitzada i alhora molt singular: “la invención de una historicidad” (34). Meschonnic situa la discontinuïtat al centre del seu pensament, ja sigui sobre la matèria, la història o la poesia. Això el porta a defensar la concepció foucaultiana d'una història feta a partir de la interrupció o accident que els cossos hi inscriuen, i ho tradueix a l'àmbit de la poètica posant èmfasi en l'oralitat, l'escolta i la musicalitat de la paraula, com allò sempre diferent que reactualitza el signe escrit en cada moment. Així doncs, el ritme seria allò serial que inscriu en la història la “différance” o

constant entre territorialització i desterritorialització, en tant que cada singularització s'agencya amb una terra, una matèria, i alhora hi sembla punts de fuga, límits immanents, caos (317-358).

discontinuitat dels subjectes particulars: “El ritmo es la inscripción de un sujeto en la historia. Es entonces a la vez un irreversible y eso a lo que no deja de volver. No unitario, no totalizable, su única unidad posible no es más que la suya” (94). Si bé en una gravació com la del *Ghost Trio* ens allunyem de l'àmbit des del qual pensa Meschonnic, podem buscar el moviment que s'inscriu en l'obra amb el ritme espectral que construeix.

Beckett s'encarrega, des de l'escriptura del guió, de calcular exactament què dura cada imatge, cada pla, cada so i cada silenci. La duració de cada element sol ser, a més, de cinc segons exactes i, ja cap al final, passen a ser deu algun cop. Hi ha, a més, el patró creat per la successió d'imatges de rectangles, repetides malgrat que no corresponen sempre al mateix objecte i que oscil·len entre la verticalitat i l'horitzontalitat. Els rectangles s'alternen amb els plans de l'escenari –com els silencis rectangulars (és a dir, que duren tot el compàs) de la partitura del trio musical–, que aniran guanyant espai dins l'obra fins a arribar a una situació final en què allò que a l'inici eren rectangles són, ara, objectes. El ritme pren la forma del *ritornello*, de la repetició en què s'inscriu sempre la diferència, i el subjecte s'hi relaciona per retrobar allò conegut i comunitari, però alhora per inscriure-hi un caos subversiu que ho desborda, en difereix i ens atemoreix. S'equipara al gest espectral (*vid.* Schleifer, 2019) i implica el cos. Ho veiem en el gest de negació del nen al *Ghost Trio*, les seves passes rítmiques en retirar-se, el gest d'escoltar Beethoven –o el seu espectre–, o el ritme amb què s'alternen els compassos i els silencis en tota l'obra.

A nivell sonor, el ritme construït passa sobretot per l'alternança entre el silenci, la veu i la música. El silenci pren una importància particular per la seva aparició en forma d'interrupció, ja sigui del discurs de V, de la música, o per les pauses desconcertants que instaura. D'altra banda, la monotonia de la veu contribueix a la creació d'un clima iteratiu i pausat que es reforça amb la repetició de mots i sintagmes: “Guten Abend”, “jetzt zu...”, “niemand”... La música també crea un ritme particular. Primer, perquè apareix interrompuda, a fragments. Segon, en el retorn dels seus motius principals, sempre amb variacions tonals o intervàl·liques. Tercer, en el tremolor de fons dels *trinos* del piano, que sembla articular-se amb la monotonia lúgubre de la veu contra el silenci. El ritme, en última instància, es construeix en el diàleg constant entre els patrons visuals i els sons; el pas del gest de la mà de F al silenci de la música, el de la paraula de V a l'acció de F, etc. Com el defineix Didi-Huberman (2008b: 166), el ritme és una força que retorna des de la repetició, com un *revenant*, i que produeix un afecte en el cos, en l'oient o qui el genera. El ritme-fantasma retorna i s'apodera del cos, i prepara l'ambient mític

o ritual propici per convocar les emocions. Funciona també des de l'afecte, com un punt d'unió comunitària, com el fantasma averroesià d'Agamben.

2.7. Trio paraula-so-música.

Sovint la Veu del *Ghost Trio* ens exhorta a mirar, però el “look again” no és mai substituït per un “listen again”. Potser la veu sap que podem tancar els ulls, però no l'oïda. Sap que estem obligats a sentir-la i que serà obeïda, i ens fa mirar perquè percebem del tot l'experiència televisiva. “El conducto del oído, lo que se llama el meato auditivo, ya no se cierra después de haber estado bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase segunda, eco y articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido, efecto ya de lo que no tiene lugar.” (Derrida, 1998b: 35). L'acte d'escoltar té l'estructura de la *différance* si entenem l'escolta com una espera (o una imatge feta de durada) que se situa en un espai buit semblant al del present de l'obra, entre la memòria d'allò encara no percebut i l'efecte d'allò que ja no hi és.

Sovint el so dels objectes és el que dona materialitat a tota la visualitat espectral. A les primeres escenes, els únics sons que tenim són el de V i el de la ràdio. Ni F ni les seves passes no emeten cap so; tot se situa en la incorporeïtat dels espectres. No és fins a la tercera part que els cossos comencen a inscriure el seu so en l'espai des del freqüència que es genera entre ells: el grinyol de la porta contra el terra o el cop amb el marc en tancar-se, o contra els dits del noi que truca des de fora, el soroll de les passes del noi, o el xoc dels sons que venen de fora amb la cambra aïllada que veiem. L'alternança dels sons, la veu i la música (que no sonen mai alhora) amb el silenci crea una sensació de discontinuïtat que obliga l'espectador a estar atent constantment. El so, per tant, implica els cossos que fa presents, però també el cos de l'espectador que escolta; en l'àmbit racional, al nivell ritualista d'un ritme que ens travessa i toca quelcom de la nostra animalitat, i al neurocientífic (Maróthy, 2000: 121) –emetre sons i escoltar-ne implica tot el cos. El silenci no és només l'alternativa a la música, la paraula o qualsevol mena de so, sinó la condició sense la qual tots ells serien tan sols soroll. No es fa present només en les pauses dramàtiques de la veu, o en els silencis musicals, sinó que obre buits en el contínuum sonor. Ja hem comentat com, excloent amb les altres sonoritats, el silenci es juxtaposa a elles i les talla, i crea així una discontinuïtat en el ritme de l'obra paral·lela a l'estructura de la *différance* i la repetició.

S'ha treballat molt el silenci en Beckett com l'alternativa a les paraules, la denúncia a la incapacitat de fer sentit o de tocar res de la realitat. Agamben (2016) es fixa com, ja des del

naixement de la paraula “música”, derivada de “Musa”, aquest és un art associat als límits del llenguatge: “Esta imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música. En ella se expresa todo lo que en el lenguaje no puede ser dicho” (2016: 1). La invocació dels antics poetes a les muses mostra, per ell, la necessitat del cant de connectar amb una veu de la qual el poeta no pot apropiarse, i per apropiarse a allò previ al simbòlic, a les identitats: “a la música corresponden necesariamente antes que las palabras, las tonalidades emotivas (...) La Musa —la música— signa la escisión entre el hombre y su lenguaje, entre la voz y el logos. La apertura primaria al mundo no es lógica, es musical” (3).

De manera paral·lela, Derrida²³ detecta en la música una impossibilitat d’apropiació que li permetria escapar al domini fonologocèntric i identitari dut a terme amb el que ell connota negativament amb el terme “veu”. El ritme, per ell, és l’espaiament que esbiaixa el to possibilitador de la veu, que fa diferir el to de si mateix i que impedeix que la música caigui en l’auto-afecció i l’acció de posicionar-se en el centre. La música i el ritme són allò que manca en els discursos; restes o rastres d’un passat estrany i inquietant que no és reductible a paraules.

¿Qué relación establece esa firma sin nombre propio, dado que ningún nombre la porta, con lo que es afectado y nos afecta aquí musicalmente? Tampoco podemos decir que la música ha llegado, ni que algo como la música ha llegado a alguien (...) y sin embargo el pasado extraño e inquietante del “hubo escritura” pasa aquí (...) por lo musical y lo rítmico, y nos obliga a repensar, a reinventar eso que disponemos bajo estas palabras: música-ritmo (Derrida, 2017: 110)

Així, en la combinació del to i el ritme, la música ve a interrompre l’hegemonia de la presència en el present, fa que tot succeeixi de manera diferida, se situa en la transitorietat, la iteració o itinerància constant, en l’esdevenir²⁴. Precisament, Deleuze i Guattari (2020b: 324), defineixen la música com l’art que acull tots els *ritornellos* o motius i els fa presents des de la seva diferència singular, la creació d’un estil en la manera d’articular un ritme i l’harmonització d’una melodia. El paisatge rítmic, situat en l’escenari de l’indefinit, o l’espectral no materialitzat, crea entre els elements una distància que els permet conviure entre ells i relacionar-se amb els paisatges melòdics. Aquí, la tríada fantasma podria ser considerada la següent: ritme-distanciament, melodia-afecte, espectres-matèria. Quan parlen del *ritornello*, a més, recorden l’experiència del nen petit que es consola, en sentir-lo, perquè el reconeix. El *ritornello* és la repetició de quelcom familiar, conegut, i remet a la memòria. Didi-Huberman

²³ *vid.* Derrida, Jacques: *Désistance* i *Ce qui reste a la force de la musique*.

²⁴ Així, diu, se’n desprèn la possibilitat d’un dol, el dol de la presència actual i d’una plenitud sensible del signe com a signe de vida. (Derrida, 2003: 122).

es fixa en l'efecte que aquestes melodies que retornen del passat generen als cossos concrets, als individus particulars, les emocions. La familiaritat del reconeixement i el temor de la diferència espectral: “Les ritournelles ne nous intéresseraient pas aujourd’hui (...) si elles n’appartenaient qu’au monde de l’autrefois. Si elles continuent de nous émouvoir, de chanter en nous, c’est parce qu’elles sont définitivement notre aujourd’hui d’autrefois” (2007: 214).

Així doncs, la memòria s’articula al *Ghost Trio* en l’obra a dos nivells clars. Tenim els records de F, als quals només podem accedir a través del que ens en diu V, i que semblen despertar amb l’escolta de la música. No sabem si la música aviva el record i l’esperança o si, per contra, substitueix l’alteritat esperada; totes dues opcions han estat contemplades (Brater, 1987; Ackerley, 2009) com a possibles motius del somriure final de F. Com un nen, petit, F es consola amb el retorn d’una melodia fantasmal, que tenyeix de color l’espai del record. Per altra banda, la memòria de l’espectador entra al pla de l’escenari, no només amb la interpel·lació de V i la “familiaritat” que demanda amb la cambra, sinó a través de tot el seu bagatge cultural, intel·lectual i perceptiu (tot allò cultural que entra en joc en el pas de la sensació primera a la creació d’una imatge potencialment conceptualitzable); en el joc entre elements familiars –el funcionament de l’aparell televisiu, una melodia de Beethoven, la semblança amb quadres pictòrics, objectes quotidians o figures humanes– i la diferència estranyadora que presenten.

La memòria, tant en F com en l’espectador, és l’element que inclou sempre l’alteritat, la comunitat. La memòria de F passa per l’espera algú altre, aquell personatge tan important a què remetria el nom de l’obra, i que s’acaba relacionant amb la música: “music seems to serve as catalyst for F’s meditations upon his absent other. In other words, F’s cassette player is another “memory machine,” just like Krapp’s tape machine, even though the “language” of evocation in this case is nonverbal” (Herren, 2007: 77). No arribem a saber, però, si el casset – que aparentment funciona com la melodia de Vinteuil a Proust– és realment l’emissor de la música (Ackerley, 2009: 145), o si F aconsegueix controlar la música des d’allà al tercer acte (*vid.* Rosell Nicolás, 2016: 303). De la mateixa manera que sembla que el *Largo* porti F a recordar la noia, porta a l’espectador al reconeixement, o la familiaritat, d’una melodia de Beethoven que trenca, inevitablement, el clima fred i gris de la situació. La calidesa s’estroneja aviat, però; el trio es va interrompent i es recompon d’una manera estranya. És, potser, aquí on apareix el sentiment de por.²⁵

²⁵ S’ha estudiat com allò que ens atemoreix més no tant és allò completament desconegut sinó una petita diferència estranyadora en l’element familiar, aquell davant del qual ens mostrariem més vulnerables.

3. Re-acció (i conclusió en semicadència)

Com hem comentat, una forma de desfamiliarització del *Ghost Trio* es dona a través de l'edició de la música que, en aparèixer entretallada i reestructurada, introdueix la diferència fantasmal d'allò que podria emocionar-nos i que, tanmateix, ens congela les llàgrimes. David Cortés (2006: 33) la descriu com un *staccato*, un seguit d'apunts entre els sons, les paraules i el silenci que fa ressò de la temporalitat discontinua, no lineal, característica dels fantasmes. La música familiar, a més, d'un Beethoven que genera emocions en l'espectador i connecta, potser, amb allò familiar que va més enllà d'ell com a individu, genera por inevitablement en concretar-se en la deformació d'un remuntatge. En el xoc entre el reconeixement i l'emoció de la melodia amb aquest món espectral, fred i sense colors, ple de gestos coreogràfics i rostres inexpressius, emergeix el *Ghost Trio* per inscriure una discontinuïtat en el nostre món que ens fa por –la contradicció, com ja hem comentat, es troba dins la mateixa peça, en la contraposició entre la claredat del motiu i el tremolor de fons del piano. El *Largo* de Beethoven connecta l'espectralitat incorporada amb el cos (en l'escolta), la memòria i tota espurna d'humanitat que hi ha en F i en l'espectador. Així, l'espai es construeix en la frontera entre allò viu i allò mort, però també en allò humà i inhumà més enllà d'aquesta consideració, i entre repetició i diferència, cos i espectre, entre la continuïtat del nostre món amb el de la pantalla i la discontinuïtat; la que hi ha entre la pantalla i el nostre món i la que l'obra genera en el nostre.

Una de les pors de la nostra època és als grans relats i alhora a la seva absència. Les narratives que ens permetien fer sentit retornen en forma de veus anacròniques –com V al *Ghost Trio*– dissociades dels cossos i la realitat que ens envolta. Igualment, el drama, l'art, la paraula, semblen haver perdut el referent²⁶. En la fantasmagoria del context postfotogràfic, “La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; las utopías de los siglos XX y XXI, al realizarse, expulsaron a la realidad de la realidad y nos dejaron en una hiperrealidad vaciada de sentido” (Baudrillard, 2006: 29). Els nostres sentits reben l'espectacle en què la societat s'ha convertit i les pantalles acolorides ens llancen a un món globalitzat de desmaterialització, immediatesa i immanentisme. Sovint la construcció del subjecte passa per una imatge que ja no és la del mirall sinó la del retrat, la *selfie*, que pot prescindir del cos i el fa esdevenir fantasmal²⁷; la identitat, com en F, és una imatge sense referent (Fontcuberta, 2010: 21). I quan

²⁶ Vid., per exemple, com es teoritza en l'àmbit del drama del segle XX a Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno: 1880-1950; Tentativa sobre lo trágico*. Destino.

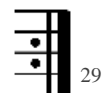
²⁷ Alba Rico (2017: 278) es fixa en un oblit del cos actual que passa per voler assemblar-se a una imatge d'anunci, de filtre: l'eterna joventut petrificada, la pel llisa, cossos homogenis i robòticament perfectes:

veiem la nostra imatge, allunyada del cos i construïda al nostre gust, som susceptibles d' enamorar-nos-en i esdevenir narcisos²⁸. El nostre cos, però, subjecte al temps i als accidents de la carn essencialment humans, sempre diferirà d'aquesta *imago* inaccessible i estàtica, i això ens fa susceptibles de caure en la melancolia, és a dir, la construcció fantasmagòrica de la pèrdua d'un objecte que –com la cita que espera F sense que mai aparegui en l'obra de Beckett– ja inicialment era inaccessible (Agamben, 2006). L'objecte melancòlic: el cos, la identitat satisfactòria, la possibilitat de narrar-nos. Cau, doncs, l'associació entre la veu i la figura, i les marques d'allò que ens era familiar ens resulten estranyes i esglaiadores. Queda, però, l'espectre de tot allò perdut, que retorna per desestabilitzar les grans afirmacions del nostre context en forma de gestos, ritmes, músiques o obres televisives.

Una experiència similar és la que genera el *Ghost Trio* de Beckett. Com les sirenes, el motiu beethovenià ens atrau cap al món dels morts i els espectres. Allà, però, ens trobem amb Butes –que es llança cap al cant i és rescatat per Afrodita, de qui serà amant– i, com ell, ens enamorem. La veu èpica que contava la salvació d'Ulisses –gràcies a l'audàcia racional o a la mentida– explica, avui, una història diferent: nosaltres –espectres d'Ulisses, amics de Butes– ens llancem al mar dionisiac que proposa Beckett des de l'aparença inintel·ligible de l'obra televisada. Com Orfeu, ens movem entre el límit del món dels vius i el dels morts durant el temps que dura el cant, l'obra. Com ell, mirem enrere i retornem tots sols al món dels vius. Però conservem en la memòria la visió del gest d'Eurídice en anar-se'n. Eurídice és l'espectre que s'inscriu en el nostre present per tal de recordar-nos que encara podem aprendre a viure.

“Make sense who may. I switch off.” («What Where» a Beckett, 2006: 476)

Fade out.



29

“La imagen es la represión (o forclusión) definitiva de los cuerpos” (256); passem “de carne a cuerpo –mitad carne, mitad lenguaje– y de cuerpo a imagen potscorporal “verdadera” (224).

²⁸ “En tiempos imemoriables la identidad estaba sujeta a la palabra, al nombre que caracterizaba al individuo. La aparición de la fotografía desplazó el registro de la identidad a la imagen, al rostro reflejado e inscrito. (...) Por primera vez en la historia, somos dueños de nuestra apariencia (...) Los retratos, y sobre todo los autorretratos, se multiplican y se cuelgan en la red expresando un doble impulso narcisista y exhibicionista” (Fontcuberta, 2016: 48)

²⁹ Símbol musical de repetició. Em vaig proposar, com a annex, de transcriure l'obra a una partitura. Aviat vaig veure que no em podia limitar a apuntar els sons; calia traduir les imatges, o la partitura quedaria inconnexa a causa dels buit que elles omplen en la peça. Després de comptar duracions, transcriure sons, ordenar i desordenar esborranys i de calcular el pes que les imatges, els colors i les relacions podien tenir si les traduïa a una notació musical, el resultat va ser el següent: la partitura exacta del *Largo* de Beethoven. Beckett m'havia condemnat a repetir el gest del Pierre Menard de Borges. Com un espectre, la peça de Beethoven retornava al nostre present sense pretendre-ho, i el qüestionava.

Bibliografia

Ackerley, C. (2009). 'Ever Know What Happened?': Shades and Echoes in Samuel Beckett's Television Plays. *Journal of Beckett Studies*, 18(1-2), 136-164. <http://www.jstor.org/stable/26469643>

Agamben, G. (1996). «Notas sobre el gesto». Dins Agamben, G. (1996). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Pre-Textos.

— (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.

— (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.

— (2010). *Ninfas*. Pre-Textos.

— (2011). "El cuerpo glorioso". Dins Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.

— (2016). «La musica suprema. Musica e politica». *Escrituras escénicas*. Recuperat 14 maig 2022, de <https://ficciondelarazon.org/2016/04/11/giorgio-agamben-la-musica-suprema-musica-y-politica/>

Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.

Rubín Álvarez, A. (2012). El acto fantasmal. Repercusiones políticas del concepto de acontecimiento en la obra de Slavoj Žižek. *Contrastes. Revista Internacional De Filosofía*, 18(1). <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v18i1.1222>

Anders, V., et al. (2001-2020). *Etimologías de Chile*. Recuperat 28 abril 2022, de <http://etimologias.dechile.net/>

Bailes, S. J., i Till, N. (ed.) (2014). *Beckett and Musicality*. Ashgate.

Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte*. Amorrortu.

— (1992). *Cultura y simulacro*. Kairós.

Beckett, S. (2000). *Obra poética completa* (ed. Jenaro Talens). Hiperión.

— (2003). *Relatos*. Tusquets.

— (2006). *The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber.

— (2008). *Samuel Beckett: 'He Joe' und andere Filme fur den SDR* [DVD]. Absolut Medien.

— (2009). *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirrings Still*. Faber and Faber.

Tanmateix, hi havia alguna diferència que no sabia descriure. Era la diferència que anava de la "meva" partitura a l'obra televisada. D'aquesta manera, tota l'obra es –i em– constituïa com un espectre.

- (2021). *sin / sinedad*. Árdora Ediciones.
- Benjamin, W. (2018). «Sobre el concepto d'Història». *L'espill* 58, 190-198.
- Blanchot, M. (1948). «La literatura y el derecho a la muerte». Dins Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. Arena Libros.
- Bignell, J. (2009). *Beckett on Screen: The Television Plays*. Manchester University Press.
- Brater, E. (1987). *Beyond minimalism*. Oxford University Press.
- Bryden, M. (ed.) (1998). *Samuel Beckett and Music*. Oxford University Press
- Barbuscia, D. (2012). Tempo e percezione in *The Body Artist* di Don DeLillo e *Ghost Trio* di Samuel Beckett. *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 2, 289-313.
- Cortés, D. (2006). «Mirar de nuevo». Dins Cortés, D., Viejo B., Beckett S., Schneider, A., Deleuze, G. (2006). *Samuel Beckett*, Museo Nacional Cultura de Arte Reina Sofía.
- Cragolini, M. B. (2002). «Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida». *Escritos de filosofía* 41-42. Academia Nacional de Ciencias.
- Deleuze, G. (1976). «¿En qué se reconoce el estructuralismo?». Dins François C. (ed.), *Historia de la filosofía* 4. Espasa Calpe.
- (1992). El agotado. *Imperceptible Deleuze*. Recuperat 3 gener 2022, de <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/el-agotado.html>
- (2002) *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Arena Libros.
- (2003). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1974-1995)*. Pre-textos.
- (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G., i Guattari, F. (2020a). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrènia*. Paidós.
- (2020b). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrènia*. Pre-Textos.
- Douglas, H. «Etymology of ghost,” *Online Etymology Dictionary*. Recuperat 12 juny 2022, de <https://www.etymonline.com/word/ghost>.
- Dowd, G. (2007). *Abstract Machines. Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*. Rodopi.
- Derrida, J. (1968). *La diferencia / [Différance]*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- (1998a). *Espectros de Marx* (3a ed.). Trotta.
- (1998b). «Tímpano». Dins: Derrida, J. (1998) *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, pp. 15-35.

- (2003). Cette nuit dans la nuit de la nuit... *Rue Descartes* 42, 112–127. <http://www.jstor.org/stable/40978797>
- (2017). «Lo que resta a fuerza de música». Dins Derrida, J. (2017). *Psyché. Inventiones del otro*. La cebra.
- (2017b). Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. *Boletín 18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. <https://www.cetycli.org/cboletines/04e9800998-derrida.pdf>
- (2002). “Ante la ley”. U.C.B. Teoría Literaria. <https://emakbakea.files.wordpress.com/2018/10/derrida-ante-la-ley.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 4, 280-291.
- (2008b). *El bailar de soledades*. Pre-Textos.
- (2007). Mélodie fantôme. *Po&sie* 120, 207-218. <https://doi-org.sire.ub.edu/10.3917/poesi.120.0207>
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- (2011). «La blessure à entendre. *Po&sie* 13, 97-108. <https://doi:10.3917/poesi.135.0097>
- (2015). «Devolver una imagen». Dins Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Editorial Biblos.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Gustavo Gili.
- (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- (1982). *L'ordre del discurs*. Laia.
- (1999). *Vigilar y castigar*. Círculo de Lectores.
- Gendron, S. (2004). “A Cogito for the Dissolved Self:” Writing, Presence, and the Subject in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze. *Journal of Modern Literature*, 28(1), 47–64. <http://www.jstor.org/stable/3831778>

Gontarski, S. E. (2014). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh University Press.

Herren, G. (2007). *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Palgrave Macmillan.

— (2001). Ghost Duet, or Krapp's First Videotape. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 11(1), 159–166. <https://doi.org/10.1163/18757405-01101021>

Institut d'Estudis Catalans. *Diccionari de la llengua catalana de l'IEC*. Recuperat 12 juny 2022, de <https://dlc.iec.cat/>

Jameson, F. (2005). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Atocha.

Juliet, C. (2006). *Encuentros con Samuel Beckett*. Siruela.

Körte K., Moorjani, A. (2016). Beckett Listens: Sound Production for the 1977 Geistertrio. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 28(1), 107–115. <https://doi.org/10.1163/18757405-02801016>

Lacan, J. (1970). «De la estructura como “inmixing” del prerrequisito de alteridad de cualquier de los otros temas». Dins Richard M. i Eugenio D. (eds.) (1972). *Los Lenguajes críticos y las ciencias del hombre: controversia estructuralista*. Barral.

Laws, C. (1996). *Music and Language in the Work of Samuel Beckett*. University of York.

— (2003). THE MUSIC OF BECKETT'S THEATRE. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 13(1), 121–133. <https://doi.org/10.1163/18757405-90000162>

— (2020). Beckett, Music, Intermediality. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 20(1), 116–128. <https://doi.org/10.1163/18757405-03201009>

Lipovetsky, G. (2003). *La Era del vacío : ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.

Maier, M. (2002). GEISTERTRIO: Beethovens Music in Samuel Becketts Ghost Trio. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 11(1), 267–278.

— (2007). Two Versions of Nacht Und Traume: What Franz Schubert Tells Us about a Favourite Song of Beckett. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 18(1), 91–100.

Mansell, T. (2005). DIFFERENT MUSIC: Beckett's Theatrical Conduct. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 15(1), 225–239. <https://doi.org/10.1163/18757405-015001020>

Maróthy, J. (2000). Cognitive Musicology, Praised and Reproved. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, 119–123. <https://www.jstor.org/stable/902571>

- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Mármol/Izquierdo.
- (2015). *Spinoza poema del pensamiento*. Tinta Limón Argentina.
- Morin, E. (2014). Beckett's Speaking Machines: Sound, *Radiophonics and Acousmatics*. *Modernism/modernity* (Baltimore, Md.), 21(1), 1–24. <https://doi.org/10.1353/mod.2014.0000>
- Moyano, M. I. (2018). Beckett. Una imagen imperceptible. *Aisthesis* 64, 53-72. <https://doi.org/10.7764/aisth.64.3>
- Nacenta, L. (2014). *A la escucha de la repetición musical*. Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/285605>
- Nixon, M. (2011). *Samuel Beckett's German diaries 1936-1937*. Continuum.
- Pagotto, M. A. (2010). *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Políticas del rostro*. UNLP. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5665/ev.5665.pdf
- Houppermans, S., i Engelberts, M. (eds.) (2007). *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 18. <https://brill-com.sire.ub.edu/view/journals/sbt/18/1/sbt.18.issue-1.xml>
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rosell Nicolás, T. (2016). *La poética del fracàs en l'obra de Samuel Beckett*. Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/393891>
- Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica* (8), 353–369. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/60147>
- (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Schleifer, R. (2019). Modernism as Gesture: The Experience of Music, Samuel Beckett, and Performed Bewilderment. *Criticism*, 61(1), 73-96
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama.
- Swafford, J. (2014). *Beethoven, Anguish and Triumph*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Uhlmann, A. (2008). IMAGE AND DISPOSITION IN BECKETT'S LATE PLAYS. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 19(1), 103–112. <https://doi.org/10.1163/18757405-019001008>
- Valls Boix, J. E. (2018). *Giorgio Agamben: política sense obra*. Gedisa.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans* (8). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>

Prósperi, G. O. (2019). Del icona al fantasma. Los dos modelos de la màquina antropológica. *Eidos* (31), 114-142.

Tucker, D. (2022). 27. 'Oh Lovely Art': Beckett and Music. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748675692-028>

Shen X 2012 On Music in Samuel Beckett. *Opticon1826* (14), 4-20, <http://dx.doi.MDCCCXXVI.org>

Shen, X. (2012). On Music in Samuel Beckett. *Opticon1826*. 4. 10.5334/opt.ah.

Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Pre-Textos.