

5
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**" DEL PRE-TEXTO ESCENICO
A LA REALIDAD FICTICIA "**



FALLA DE ORIGEN

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTE DRAMATICO

T E S I S A

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO**

**P R E S E N T A
LUIS ALBERTO OJANGUREN ROMERO**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE.

	Página
INTRODUCCION	1
I MARCO TEORICO	
I.1 LO TRAGICO	5
I.2 BECKETT	7
I.3 CONTEXTO	10
II ANALISIS	
II.1 <u>ACTO SIN PALABRAS</u>	15
II.2 <u>KRAPP, SU ULTIMA CINTA</u>	23
III PUESTA EN ESCENA	32
BIBLIOGRAFIA	56
ILUSTRACIONES	
INDICE DE ILUSTRACIONES	

I N T R O D U C C I O N

El espectáculo teatral parece aportar una verdad personal y social que no se encuentra en ninguna otra parte, y por eso da un modelo de re-presentación válido para toda institución. Por esta razón el teatro puede sobrevivir a los elementos que lo constituyen según la definición clásica: caracteres bien definidos, pasiones vivas, libertades exaltadas, hechos sorprendentes...y convertirse en nuestros días en un teatro sin héroes, sin intrigas y sin desenlace, que no por ello revela menos intensamente el enigma del hombre contemporáneo.¹

Este razonamiento de Jean-Marie Domenach nos sirve como piedra angular para nuestro propósito de crear un espectáculo teatral haciendo uso de una dramaturgia que observe las mismas características. Hemos elegido la materia dramática del teatro de Samuel Beckett por considerarlo uno de los más importantes representantes del "Teatro del Absurdo", corriente literaria que se ajusta a nuestros intereses; para tal propósito recurrimos a dos obras de este autor que presentan ciertas cualidades complementarias.

Acto Sin Palabras es una pantomima para un solo actor y Krapp, su Última Cinta es un monólogo. La elección de estas obras responde a sus particularidades dramáticas que permiten mostrar diferentes aspectos del Teatro del Absurdo, así como a su brevedad, con la que en conjunto obtendríamos el tiempo adecuado para un espectáculo de dos horas de duración.

"Pre-Texto Escénico" y "Realidad Ficticia" son dos conceptos que utilizamos como vasos comunicantes entre la materia dramática y su realización espacial. Acto Sin Palabras y Krapp, Su Última Cinta ilustran cada uno de estos conceptos que conforman la puesta en escena, la cual denominamos Espectáculo-Evento.

¹. DOMENACH, Jean Marie. El retorno de lo trágico. Barcelona, Península, 1969, p. 10

La característica fundamental de nuestro montaje radica en la propuesta de creación de un ámbito escénico o espacio teatral particularizado enmarcado dentro de los límites del espacio teatral tradicional.

Recordamos la definición enunciativa por Gastón Breyer en su libro El ámbito escénico:

*El término 'ámbito teatral o escénico' se aplica al lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático.*²

La experimentación consiste en proporcionarle al espectador una experiencia teatral "extracotidiana" que al conjuntar dos percepciones escénicas diferentes, le permita adentrarse en el misterio de la existencia.³ Para ello utilizamos dos ámbitos con funciones diferenciadas; Teatro "T", forma tradicional de visión frontal y uso de la cuarta pared y Teatro "U"⁴, donde la relación actor-espectador se vuelve directa al modificar estos valores.

Para la escenificación de Acto Sin Palabras que definimos como Pre-Texto Escénico, recurrimos al uso del Teatro a la italiana. Para la escenificación de Krapp, Su Última Cinta, diseñamos un nuevo espacio teatral inmerso en el área escénica de dicho teatro, aplicando una forma similar a la del teatro "U", a esta representación la denominamos *REALIDAD FICTICIA*

Al modificar la visión del espectador, así como su participación espacial, cambiándolo de sitio durante el espectáculo, podemos renovar su modo de entender el fenómeno teatral. Deseamos que la experiencia teatral sea considerada como un evento, es decir, como un acontecimiento imprevisto. El

2. BREYER, Gastón, El ámbito escénico, Bs. As., Centro editor de América Latina, 1968, p. 9

3 cfr. Witzkiewicz, Estanislav I., La forma pura del teatro, México, UNAM, 1982.

4 Cfr. BREYER, Op. Cit.

evento que se define en el orden de los sucesos como la experiencia de lo irrepetible a un nivel colectivo, que permite establecer nuevas relaciones entre el espectáculo y los espectadores.

MARCO TEORICO

1. LO TRAGICO

La dramaturgia contemporánea no produce ya obras trágicas en el sentido exacto del término. La tragedia se ha ausentado de los escenarios actuales. El modelo clásico de la tragedia ya no funciona en las obras de los contemporáneos, puesto que los valores que le dieron origen y razón de ser han dejado de existir. En el mundo clásico la tragedia cumplía una función social: la purificación de las pasiones y su consiguiente restitución del orden. A través del descuartizamiento del héroe, del pago de sus culpas o "errores trágicos", una divinidad quedaba saciada; se mantenía la división entre el arriba y el abajo, y esto servía de ejemplo para aquellos posibles transgresores de la moral y las normas establecidas. Una buena dosis de temor y piedad hacían posible el mantenimiento del orden social. Por eso la tragedia es la forma más elevada de la dramaturgia: se inscribe en los mecanismos de la colectividad teniendo una función catalizadora. En la actualidad, al no existir un Dios a quien culpar y combatir o a quien hagamos responsable de nuestras desgracias, el hombre ya no sufre la división que lo separa de la divinidad pues ésta ha sido desplazada. Ahora la escisión radica en el seno mismo de los hombres. Si Dios ha muerto, el hombre está más solo que nunca, enfrentado a sí mismo y a los otros, responsable de sus propias acciones, determinado por las leyes de la justicia humana. Entonces, ¿qué ha ocurrido con la tragedia? Beckett señala:

La tragedia no tiene nada que ver con la justicia humana. La tragedia es la expresión de una expiación, pero no de la miserable expiación de una violación codificada de las normas locales, que los bribones imponen a los imbéciles. La figura trágica representa la expiación del pecado original, de su eterno y original pecado y de todos sus 'socii malorum', el pecado de haber nacido.⁵

Con esta contundente conclusión, en la que todos somos culpables, nos ponemos de nueva cuenta en el camino de la tragedia, o, mejor dicho, en la esencia de la tragedia, en el "fenómeno de lo trágico que constituye una estructura fundamental del universo."⁶ Lo trágico como un elemento sustancial que tiene un movimiento natural en la vida misma, que es un componente de la existencia humana. Si la tragedia se ha replegado, su hijo rebelde no deja de atormentarnos. Sobre esta línea encontramos que Beckett es el último de los trágicos, porque a pesar de no escribir tragedias, sus obras poseen como elemento determinante y sustancial el movimiento generado por lo trágico.

⁵ BECKETT, Samuel, Proust, Madrid, Nostromo, 1975, p. 72

⁶ DOMENACH, Op. Cit., p.19.

2. BECKETT

Beckett ha desnudado al teatro de todo el aparato pomposo que lo cubría. Ha rescatado las sustancias dramáticas esenciales despojando de todo artificio superficial al drama de la condición humana. La dramaturgia de Beckett marca una ruptura con la dramaturgia anterior a su época, no solo en el nivel de los contenidos dramáticos, sino también en el de las formas escénicas.

La dramaturgia tradicional presenta conflictos y personajes que tratan de imitar la realidad utilizando un psicologismo bastante gastado. En Beckett no existe un conflicto que tenga un desarrollo convencional y tradicional, con un desenlace esperado y consecuente con la acción. "El final está en el principio y sin embargo se continúa."⁷ El conflicto fundamental consiste en la inmanencia del ser en el mundo. Un constante permanecer, un estar ahí, arrojado. Los personajes que Beckett ha creado son seres marginales que "han pasado del nacimiento a la agonía sin transición"⁸, sin la estatura suficiente para convertirse en héroes, pero con la suficiente pasión para entrar a la esfera de lo trágico. Como afirma Cioran en su artículo Un infierno milagroso:

Solo se les comprende si se admite que algo está irremediabilmente roto, terminado, que pertenecen, no al fin de la historia, sino a lo que vendrá luego, a este futuro quizás inminente, quizás lejano, en el cual la degradación del hombre alcanzará la perfección de una utopía al revés.⁹

⁷ BECKETT Samuel, Fin de partida, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 69.

⁸ CIORAN, E.M., "Un infierno milagroso" en Quimera, Barcelona, No 36, Marzo 1984, p. 34

⁹ CIORAN, E.M., "Un infierno milagroso" en Quimera, Barcelona, No 36, Marzo-1984, p. 34.

Más que personajes, lo que vemos en escena son volúmenes de conciencia con los cuales el espectador no puede identificarse sino reconocerse.

En Beckett la situación es el núcleo de la acción dramática, en todas sus obras el planteamiento es la situación cerrada en donde el tiempo y el espacio quedan suspendidos en la inmediatez del presente. Utiliza "la situación límite como punto de partida, el final como advenimiento"¹⁰; esta característica resalta su concreción dramática.

La renovación que Beckett hace del teatro surge en el seno mismo de sus obras: en el manejo que hace del lenguaje, al evidenciar la pérdida de su capacidad comunicativa y el desgastado exceso de significaciones. En su caso, la incomunicación surge, no por la falta de palabras, sino por el cúmulo de palabras que han perdido su valor. "Ya no temeré a las palabras importantes, no son importantes."¹¹

La transformación de la escena va más allá de los límites de la escritura para situarse en los espacios de la teatralidad, ejemplo de ello es la obra Acto Sin Palabras, de la que nos ocuparemos más adelante. Beckett escribe fundamentalmente para la escena, es en la espacialidad donde adquiere confirmación sus particulares universos cerrados.

En el teatro tradicional, el público se conforma con tener un sucedáneo que le aleje de la carga que representa vivir su vida cotidiana y asiste al teatro para olvidarse de lo que significa "vivir su vida". Beckett ofrece otra posibilidad: la de adentrarnos al misterio de la existencia, lo cual definimos como la relación secreta que subyace en la esencia del fenómeno teatral. Solo un teatro vivo es capaz de producirle al espectador un vuelco en su conciencia

¹⁰ CIORAN, Op. Cit., p.33.

¹¹ BECKETT, Samuel, Textos para la escena. Barcelona: Tusquets, 1983, p.14

al ofrecerle la posibilidad del reconocimiento. El reconocimiento de sus sentimientos mas profundos re-presentados en la escena.

Las obras de Samuel Beckett se inscriben en la corriente denominada "Absurdo", que marco una reaccion a la sensibilidad y gusto de su época, pero tambien podemos observar su actualidad y vigencia dentro de los tiempos actuales. En una época en que la sociedad de consumo pretende envolvernos en el sueño del bienestar, y las buenas conciencias adormecidas se complacen en los pequeños dramas burgueses y en el teatro de digestion (basta hechar una mirada a la cartelera de los diarios), Beckett continua irrumpiendo la escena presentandonos un tipo de teatro que impacta por su extrañeza, la extrañeza de lo no aceptable porque en el fondo, tememos reconocernos en esos seres lisiados, enfermos y marginales que pueblan sus obras.

3. CONTEXTO

El siglo XX se caracteriza por el desarrollo de las ideas, por la proliferación de sistemas de pensamiento, por el acelerado crecimiento de las sociedades modernas y por los radicales cambios sociales que se suceden. El siglo XX asiste a la erección y destrucción de sus valores, contempla con pavor el advenimiento de los grandes cambios expresados en las confrontaciones mundiales. Es ahí, en el periodo llamado de "entreguerras", donde surge el germen de nuevas conciencias y sensibilidades. La corriente filosófica del existencialismo ya ha conformado las nuevas estructuras del pensamiento. Pero la humanidad aun tendría que pasar la prueba mas difícil al tener que ser protagonista en una época convulsionada y afectada por uno de los mas grandes puntos negros de la historia: la conflagración que fue la Segunda Guerra Mundial.

Nadie hubiera podido imaginar lo que vieron los ojos: tortura, saqueos, trenes de deportados, mujeres desnudas, con sus hijos en brazos, empujadas hacia el crematorio; Auschwitz, montañas de cabellos, de juguetes, de dentaduras... ¹²

Las bases para la filosofía del existencialismo estaban dadas, sólo faltaba recorrer el duro camino que colocara al hombre al borde de la desesperanza y la sinrazón. La humanidad se hace adulta de golpe, anuncia su aporía ante las insostenibles estructuras de la razón discursiva y el rechazo de los valores desquebrajados de una sociedad que ha perdido el rumbo. Si no puede confiar en los principios de una sociedad que busca las certezas

¹² DOMENACH, Op. Cit., p. 175

destruyendo lo que ha creado, el hombre tiene que ver hacia si mismo, buscar en él los alcances de su acción personal. El individuo tiene que erigirse en responsable de si mismo. Una sensibilidad absurda se va conformando a lo largo de la historia. El malestar solitario de los hombres constituye su pan de cada día.

No solamente la crisis de los valores producen los cambios en las mentes y sensibilidad de los pueblos, sino también, y esto de una manera particularmente objetiva, los modos de producción que se hacen necesarios para las nuevas condiciones históricas. La evolución de las sociedades tecnificadas, la producción en serie, genera individuos masificados que permanecen al margen de la historia, aislados, cuya única incorporación al sistema se realiza como fuerza de trabajo, sin un proyecto individual definido. En este marco es donde se produce la iluminación del absurdo existencial. Como señala J.M. Domenach:

La iluminación del absurdo existencial surge en el margen más neutro de la historia, alcanza a seres que están apartados del acontecimiento político, sin compromiso alguno, sin responsabilidad y aparentemente inconcientes de los grandes trastornos que se preparan en el momento que experimentan su pasión singular. ¹³

El mundo actual, la sociedad moderna occidental ampliamente burocratizada y tecnificada, la sociedad capitalista y consumista no representa para el hombre sino una forma de explotación del hombre por el hombre. En un mundo donde el consumir adquiere mayor importancia que el poseer, los hombres se sienten agobiados por el crecimiento de los objetos, la

¹³ Idem, p. 177

proliferación de seres que los rodean y la inutilidad de un lenguaje que no les sirve para describir y entender la realidad circundante, donde:

...nunca ha estado tan extendida la alienación; sensación de ser sacado de uno mismo, presa de los objetos y de los hombres, perdido en la masa, entorpecido, tragado por el mundo.¹⁴

Así, el hombre se siente "extranjero" en un mundo acelerado que no logra asir. Es el hombre absurdo, marginal, el que ha pasado a ocupar el papel protagonista en los dramas actuales. Ejemplo representativo son todos esos personajes beckettianos, desechos de humanidad, anónimos seres sin rostro. Se parte de la consideración de la sociedad capitalista como una sociedad clasista que genera grandes abismos sociales donde los individuos se vuelven marginales ya sea entre los diferentes estratos, así como en el seno de sus propias clases.

El teatro no podría dejar de mostrar estos procesos y estas divisiones, claros ejemplos de las contradicciones del sistema. Sin embargo la forma de teatro que nos ocupa ha llevado más lejos estas consideraciones, se inserta en los conflictos esenciales del ser humano más allá del puro conflicto social.

El hombre del que trata no es el hombre representante de la sociedad, es el hombre que le ha dado la espalda a la humanidad porque se ha sentido un ser extraño en el marasmo contemporáneo, en un mundo en el que su acción individual y personal no consienten ningún valor; es el hombre actual producto urbano de una sociedad decadente y en descomposición que hace esfuerzos increíbles para mantener en pie sus principios inamovibles siempre al borde del colapso.

¹⁴ Idem. p. 205

Es en este marco donde se puede apreciar el absurdo como principio estructural que refleja el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad. Una acertada definición es la que escribe Ionesco:

Absurdo es lo desprovisto de propósito...separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales el hombre está oído, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, inútil.¹⁵

El absurdo se manifiesta para dar respuestas, planteando, precisamente, preguntas sin respuesta:

¿Dónde iría, si pudiera irme, qué sería, si pudiera ser, qué diría si tuviera voz, quién habla así diciéndose yo?¹⁶

¹⁵ Ionesco, en ESSLIN, Martin, El teatro del absurdo, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 15

¹⁶ BECKETT, Op. Cit., p. 27

ANALYSIS

1. ACTO SIN PALABRAS

Acto Sin Palabras es una obra pantomímica, escrita más como un guion técnico que como una obra dramática. De tal modo que nosotros la consideramos como un Pre-Texto Escénico. Al utilizar Beckett una forma que prescinde de los diálogos, es decir, de la palabra hablada, está entrando a los espacios de la escenidad. Acto Sin Palabras no es precisamente un texto dramático, en todo caso es el texto que soporta la acción dramática: el texto secundario de las acotaciones. Si bien tampoco es el texto escénico, pues éste se constituye a partir de la puesta en escena, sin embargo se introduce como un determinante de la teatralidad, condicionando tanto la actuación como la mecánica teatral. Movimiento que toma la dirección inversa, donde la sustancia teatral se antepone a la sustancia dramática, Acto Sin Palabras es un puente entre el texto dramático y el texto escénico: un Pre-Texto Escénico. Por ello pensamos que su importancia radica en que su valor solo puede observarse en el momento de su realización espacial. "El lenguaje aislado puede ser leído, pero el verdadero teatro solo se manifiesta representándolo."¹⁷

Según la definición del diccionario, Pretexto es: "motivo o razón aparente alegados para ocultar el verdadero motivo."¹⁸ Sobre este segundo significado volveremos más adelante.

Escrita en forma sintética de enunciados repetibles, Acto Sin Palabras nos recuerda el particular estilo de escritura de Samuel Beckett: economía de

¹⁷ ESSLIN, Op. Cit., p. 244

¹⁸ Larousse Ilustrado, México, 1979, p. 694.

lenguaje, no forzosamente de palabras, que produce una particular intensidad en la situación dramática.

En todas las obras de Beckett las palabras son fundamentalmente importantes, como señala K. Birkenhauer:

(...) la racional sentencia cartesiana adopta en él la forma del 'hablo, luego existo' en las palabras, incluso -y precisamente- cuando las circunstancias exteriores de la existencia no son ni remotamente superables por las palabras.¹⁷

Efectivamente, la producción de Beckett se destaca por la imperiosa necesidad del lenguaje de decifrarse a sí mismo, de encontrar la voz última del que habla. Esta búsqueda del sentido último del lenguaje, ¿quién habla con quién de qué?, se manifiesta como una necesidad de darle sentido a la existencia, que solo puede realizarse por el acto de hablar. El hablar es, en la mayoría de los personajes beckettianos, su único principio de identidad, su única forma de permanecer en el mundo. Sin embargo en esta obra pantomímica observamos que esta necesidad de hablar es silenciada, anulada, convertida en una necesidad sin esperanza. Aquí, el acto de hablar es sustituido por el acto de la acción, acción pura, es decir juego escénico.

Acto Sin Palabras puede apreciarse como una "obra abierta" en donde:

el texto literario se concibe como depositario de una multiplicidad de sentidos, varios significados que pueden coexistir en un significante.²⁰

Asimismo:

la fábula es un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente sino presentados de manera fragmentada y discontinua.²¹

¹⁷ BIRKENHAUER, Klaus, Samuel Beckett, Madrid, Alianza, 1976 p. 108.

²⁰ PAVIES, Patrice, Diccionario de teatro, Barcelona, Paidós, 1980, p. 226

²¹ PAVIS, Op. Cit., p. 226

La anécdota es simple: el personaje -un hombre- es empujado a escena, ahí entrara en relacion con diversos objetos que bajan del telar, aparentemente sin lógica alguna, después de confrontarse con ellos, el hombre se encontrara nuevamente solo.

Por sus características particulares la obra permite varios niveles de interpretacion, nosotros decidimos abordarla como una obra simbolica, porque al igual que Brook creemos que las obras de Beckett son:

*simbolos en el sentido exacto de la palabra. Un simbolo falso es blando y vago, un simbolo verdadero es duro y claro.*²²

Del mismo modo cada uno de los objetos que aparecen en escena ofrecen la característica de apertura, es decir, también son susceptibles de ser interpretados como simbolos.

*No llegaremos a ningún sitio si esperamos que nos digan qué significan, aunque lo cierto es que cada uno tiene una relacion con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el simbolo se nos convierte en asombro.*²³

Partiendo de estas premisas interpretamos esta obra brevisima como un ejemplo claro de la filosofia del absurdo. He aqui el análisis.

El personaje de Acto sin Palabras es un personaje indeterminado, primer signo abierto y multiple. En una primera interpretacion podemos designarlo como el "individuo"; es el hombre "arrojado" a un espacio desierto -el mundo- para convertirse en victima de una serie de circunstancias que le son adversas. Su única posesión es un pequeño pañuelo blanco y la conciencia de si mismo. Cabe destacar que el único elemento de racionalidad manifestada por

²² BROOK, Peter, El espacio vacío, Barcelona, Peninsula, 1973, p. 80
²³ Idem.

este personaje es la *reflexion*, acotacion que aparece treinta y tres veces.

Este hombre es:

*empujado de espaldas desde el lateral derecho, tropieza, cae, se levanta enseguida, se sacude el polvo, reflexiona.*²⁴

Al escuchar un silbato en el lateral izquierdo, señal de aviso del exterior que ordena y determina, el hombre intenta abandonar el escenario pero:

*de inmediato vuelve a ser empujado a escena, tropieza, cae, se levanta enseguida, se sacude el polvo, reflexiona.*²⁵

En esta situacion cerrada y limite, sin la posibilidad de salir de ese espacio, el hombre tiene que afrontar su destino, entendido como la relación con su entorno, la naturaleza y sus leyes, la historia y su dialéctica, el devenir mismo del tiempo suspendido. Destino trágico del que desconoce la prediccion fatidica, ya que ignora su pasado y no alcanza a imaginar el porvenir. En su soledad, cuya unica condición es "estar ahí", este hombre podria tener el razonamiento del hombre absurdo presentado por Camus en El Mito de Sísifo:

*No sé si este mundo tiene un sentido que lo supera, pero sé que no conozco ese sentido y que por el momento me es imposible conocerlo.*²⁶

El espacio desierto es connotado al introducirse en escena un arbolito cuyas ramas proyectan una pequeña sombra, el espacio ahora se convierte en el

²⁴ BECKETT, Samuel, Acto sin palabras, Barcelona, Ayma, 1965, p. 71

²⁵ *Idem*, p. 71.

²⁶ CAMUS, Albert, El mito de Sísifo, Madrid, Alianza, 1983, p. 71

mundo y el árbol en la naturaleza, el hombre se sienta a la sombra y presa del ocio se mira las manos, enseguida:

Unas tijeras de sastre bajan de arriba, se inmovilizan delante del árbol, a un metro del suelo.^{26 bis.}

Podríamos pensar en una nueva característica dramática en Beckett: la materialización del pensamiento surgido de una necesidad; el hombre, al observarse las manos, ve sus uñas crecidas, característica del ocio, y desea cortarlas, entonces piensa en tener unas tijeras y éstas aparecen del exterior. Al cortarse las uñas desaparece la sombra y el hombre tira las tijeras, que son un instrumento creado para transformar la naturaleza, asociando su acción con la desaparición de la sombra. Nuevamente el pensamiento crea un deseo: al sentir el calor, por la ausencia de sombra, el hombre tiene sed, entonces:

Una jarrita, provista de un gran letrero en el que se lee: 'agua', desciende de arriba, y queda inmovil a unos tres metros del suelo.²⁷

El agua, líquido vital, se convierte en este momento en un interés quimérico por el que el hombre realizará los más difíciles trabajos y los más arduos afanes. Después de vanaos intentos de alcanzar la jarrita el hombre piensa que necesita algo para subirse y alcanzarla, inmediatamente:

Un gran cubo desciende de arriba, aterriza.²⁸

El cubo, que interpretamos como las condiciones materiales y objetivas, como algo que esta fuera de los hombres, que los supera, los rebasa y que sin

^{26 bis} BECKETT, Acto... p. 72
²⁷ BECKETT, Acto... p. 72
^{28 bis} idem, p. 73

embarco se sirven de ello. Así el personaje se sirve del cubo para intentar, inutilmente, alcanzar la jarrita. Un segundo cubo baja del telar, pero al colocarlos correctamente debajo de la jarrita, después de algunos intentos fallidos, esta se aleja aun más. Sus acciones adquieren un sinsentido, exasperante, absurdo. Como afirma Camus:

*El absurdo es: ese divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, la nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena.*²⁹

Esta contradicción entre los deseos del yo y la apatía del mundo conforma toda la dinámica de la acción. Ahora la esperanza de alcanzar el líquido vital se vuelve cada vez más lejana, expuesto a las bromas del destino, el hombre como un Tántalo moderno continúa empeñado en su acción. El exterior se presenta ahora como una cuerda con nudos que baja muy cerca de la jarrita, nuevos intentos pero con los mismos frustrantes resultados. La cuerda podría simbolizar el eje vertical, el *axis mundi*, la comunicación con la divinidad si ésta existiera, cordón umbilical que hay que cortar. El hombre corta la cuerda con las tijeras y con ella hace un lazo para alcanzar la jarrita que desaparece en lo alto. Nuevamente observamos el absurdo, al confrontar una acción con su consecuencia y constatar su inutilidad. Wellwarth señala:

*Desde el momento en que la acción no significa nada, todo lo que el hombre hace no pasa de ser absurda pretensión.*³⁰

Al desaparecer la jarrita el hombre se encuentra derrotado por fuerzas extrañas que no conoce y no puede comprender, sin soluciones ni alternativas; entonces un deseo se apodera de él: el suicidio. Con el lazo intentará

²⁹ CAMUS, *Op. Cit.*, p. 69

³⁰ WELLWARTH, *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, p. 68

colgarse de la única rama del árbol, pero la rama se pliega al tronco y con ello la oportunidad de suicidarse esta perdida. Recordamos como, en Esperando a Godot, ocurre algo similar, ahí la rama podría romperse y Vladimir también estaría imposibilitado de suicidarse. "El absurdo se constata viviéndolo."³¹ Pero aún hay un segundo intento, el hombre:

*pasa un dedo por el filo de las tijeras y después lo limpia con el pañuelo. Pone las tijeras y el pañuelo encima del cubo pequeño, se vuelve, se desabrocha el cuello de la camisa, se palpa su cuello.*³²

Pero la fatalidad, la ironía del destino, el exterior malvado es más fuerte que la voluntad del hombre, el pequeño cubo desaparece en lo alto llevándose consigo las tijeras, la oportunidad del suicidio y el pañuelo, dejándolo sumido en el asombro. Al sentarse en el otro cubo es derribado cuando éste se eleva y desaparece en lo alto. El hombre abatido y golpeado permanece inmóvil en el piso, la jarrita aparece ante él y "se balancea ante sus narices"³³, pero él no reacciona, su libertad consiste en su renuncia. Finalmente la jarrita desaparece así como el árbol. El hombre ha quedado solo, sin esperanzas, inmóvil, sumido en su presente continuo. Como afirma Camus:

*Un hombre que adquiere conciencia del absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre sin esperanzas y conciente de no tenerla no pertenece al porvenir.*³⁴

Acto Sin Palabras es una tragedia de situación, expresión pura del teatro monosituacional donde su verdadera dimensión es el hombre mismo. En

³¹ CAMUS, Op. Cit. cfr.

³² BECKETT, Acto... p. 75

³³ *idem*, p. 76

³⁴ CAMUS, Op. Cit. p. 49

este presente continuo, Beckett muestra el "absurdo del progreso regresivo."³⁵ El caracter del hombre se ha modificado levemente, de ser confiado e ingenuo ha pasado a ser escéptico, nihilista. Ha aceptado su permanencia obligada hasta el extremo de rechazar las falsas ofertas del destino. Renunciando a las oportunidades mas evidentes, busca en si mismo el calor del refugio. Como escribe Beckett en una de sus narraciones de Textos Para Nada:

*He sostengo entre mis brazos, sin mucha ternura, pero fielmente, fielmente...*³⁶

³⁵ FERNANDEZ-SANTOS, "El teatro escéptico de Samuel Beckett" en La Última Cinta. Acto sin palabras de Samuel Beckett, p.28

³⁶ BECKETT, Textos para nada, p.15

2. KRAPP, SU ULTIMA CINTA

El problema del "yo" en continuo cambio.

En esta obra escrita en forma de monólogo, Beckett muestra con un particular estilo de humor negro la condición humana en su aspecto más sordido; la soledad elegida, el autoexilio íntimo, la vejez en su forma más desencantada. Aspectos de la realidad que en Beckett se manifiestan bajo una aguda óptica, visión microscópica de lo que puede ser el hombre contemporáneo. En esta obra, como en la mayoría de las obras del teatro del absurdo, Beckett utiliza el género dramático de la farsa. La farsa posee un elemento transgresor que consiste en una sustitución de la realidad, ya sea por la exageración o acentuamiento de las formas grotescas, o por la utilización de elementos "groseros y escatológicos". Lo sorprendente en esta obra es que dicha sustitución se realiza con una realidad que está más lejos de la "realidad objetiva". Como afirma Martin Esslin:

El deseo de representar la realidad como un todo lleva a una descripción cruel y auténtica de los fenómenos de superficie, y luego a comprobar que la realidad objetiva, fenómeno de superficie, es sólo una parte, no demasiado importante, del mundo real.³⁷

De este modo en Krapp... lo que quedará al descubierto son esos fenómenos que no se encuentran en la superficie pero que son los que verdaderamente determinan la existencia humana, ya que se suceden a lo largo

³⁷ ESSLIN, Op. Cit., p. 265

de la vida. Así, el conflicto esencial que la obra plantea es la sucesión de identidades, el "yo" en continuo cambio.

El personaje de la obra, Krapp, es un solitario, una vieja sombra de "clown, es decir, personaje de segunda fila"³⁸; medio ciego, medio sordo, empujado por los años a un alcoholismo puntual y permanente. A sus 69 años continua enfrentándose a los espectros del pasado, a sus recuerdos, a una memoria inquisitiva que ha quedado registrada en una máquina grabadora en la que testimonia cotidianamente sus vivencias.

En Krapp... el tiempo tiene importancia fundamental porque se muestra el desarrollo del pasado en la inmediatez del presente. Asimismo es un elemento determinante en la existencia del hombre. "El tiempo de la duración de una vida humana es el tiempo del sufrimiento,"³⁹ señala Jean Kott. Y podemos concluir junto con Domenach que:

*la duración, que es la condición de la vida, es al mismo tiempo su destrucción.*⁴⁰

Sufrimiento y destrucción que se concretan en el presente, ya que en el teatro todo es presente, nos inclina a pensar que en ello subyace algún tipo de tragedia; es el tiempo condensado en un momento, el de la situación dramática. J. Kott afirma:

*Casi todas las grandes tragedias (...) son antes que nada situaciones (...) siempre existen en el presente.*⁴¹

Y más adelante:

³⁸ SERRAU, Genevieve. Historia del "nouveau theatre", México, Siglo XXI, 1967 p. 91

³⁹ KOTT, Jean. El manjar de los Dioses, México, Era, 1977, p. 232

⁴⁰ DOMENACH, Op. Cit. p. 218

⁴¹ KOTT, Op. Cit. p. 232

En la tragedia la situación está en el presente, pero tiene un pasado que la define y un futuro que se ha pronosticado. (...) Es la situación la que define la tragedia.⁴²

La obra Krapp, Su Última Cinta se inicia con la siguiente acotación: "Últimas horas de la tarde, en el futuro." Pero si en el teatro todo es presente ¿a qué futuro alude Beckett? ¿Se refiere a la distancia que media entre la literatura y su escenificación? ¿Se refiere al futuro histórico? ¿Cuál es el tiempo real en el que ocurre la obra?. A estas preguntas parece contestar otro personaje beckettiano:

Pozzo.-¿No ha terminado de atormentarme con sus historias sobre el tiempo? ¡es terrible! ¡cuándo! ¡cuándo! un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, un día se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta?.⁴³

En el magnífico ensayo titulado Proust, Beckett señala a la memoria y al hábito como los dos componentes del tiempo, "ese monstruo bicéfalo de condena y salvación".⁴⁴ En Krapp... ambos componentes conviven en estrecha relación, retroalimentándose para constituir el núcleo de la acción dramática. Como afirma Beckett en dicho ensayo:

*Respirar es hábito. La vida es hábito. O más bien la vida es una sucesión de hábitos, puesto que el individuo es una sucesión de individuos.*⁴⁵

Así, el personaje de Krapp sólo es la suma de todos los Krapps que lo han conformado durante toda su vida, y que han dejado su constancia -su memoria- en una máquina. El hábito consiste en grabar la vida y el hábito se

⁴² idem .p. 232

⁴³ BECKETT, Esperando a Godot, p. 115

⁴⁴ BECKETT, Proust, p.9

⁴⁵ idem p. 19

vuelve memoria. Esta memoria es representada por la máquina grabadora, elemento que pertenece al mundo de los objetos, que no sólo se limita a estar ahí, sino que se transforma en una presencia activa, en un "otro" cargado de significación. Y es en esta medida que adquiere su valor dramático. El valor de una memoria inflexible e inexorable porque es el juicio del otro, una memoria exterior, crítica, de una objetividad desnuda porque recuerda lo que se ha olvidado y reafirma lo que se recuerda.

En el mismo sentido, esta memoria exterior, esta carga afectiva del pasado cuestiona la existencia de Krapp, delatando un pasado que hiere, que lastima, dado que:

El ayer no es un mojon de carretera que hayamos dejado atrás, sino la piedra de cada día en el golpeado surco de los años que irremediamente forma parte de nosotros, que se encuentra dentro de nosotros, a la vez pesada y peligrosa.⁴⁰

Sin embargo él aún posee su presente al que rechaza y niega, del que se burla y contradice, un presente en el que aparentemente todo está bajo control, quizás porque no sucede nada, porque su única alternativa es estar ahí, en un continuo permanecer.

Un cuchitril sucio es el único testigo de los sueños y frustraciones de Krapp, su condición queda suspendida entre un pasado irrecuperable -tal vez solo posible en el sueño- y un futuro que se sucede ante él sin poder asirlo. Presente obligado no exento de dolor.

En esta obra la grabación escuchada por Krapp mueve los mecanismos de la "memoria involuntaria". La memoria que no está regida por los deseos de la

⁴⁰ *idem* p. 12

conciencia, que es explosiva y que surge como una iluminación. Como apunta

Karl Frederiki

Un viaje a través de la memoria involuntaria es un intento de amalgamar todo el tiempo, penetrando por debajo de la superficie hasta aquellas profundidades que contribuyan a definir la 'realidad' de un ser humano.⁴⁷

La realidad de Krapp se ubica en dos planos: el de sus acciones físicas en el mundo real, sus hábitos (comer plátanos, beber, maldecir) y escuchar sus grabaciones, viajar por la memoria. Krapp se coloca en la situación de objeto-escucha porque es el modo de dialogar con la máquina, adquirir el mismo nivel. Como objeto-escucha, elige una cinta en la que se escuchará a un Krapp treinta años menor que él. De un enorme libro de registro, memoria sintética y en clave, Krapp lee una serie de acotaciones respecto a la cinta elegida:

Krapp.- ~~Mañana~~ por fin en paz, la pelota negra, la criada morena, memorable equinoccio, adiós al amor.⁴⁸

Esta información ya no es recordada por Krapp, pero la máquina-memoria se encargará de recordárselo. Por medio de la información contenida en la cinta asistimos a una disección del personaje, a una "exhumación siniestra" ⁴⁹ en la que Krapp hace un viaje al pasado para buscar un asidero, una corroboración del sentido primario y fundamental de cada acto. El punto de incidencia entre el pasado grabado y el presente consiste en la fecha en que cumple años.

Cinta.-He celebrado la solemne fecha como en los últimos años, tranquilamente, en la taberna.⁵⁰

⁴⁷ KARL, Frederick, "Esperando a Beckett", Prologo a El Innombrable de Beckett, Madrid, Alianza, 1981, p. 15

⁴⁸ BECKETT, Samuel, La última cinta, Barcelona, Ayma, 1965, p.50

⁴⁹ *Ideu*, p.52

⁵⁰ *Ideu*, p.54

Sin embargo esta "solemne fecha" será cuestionada por Krapp:

*Krapp.-(...) ¿Qué representa hoy un año? Mierda machacada y tapón en el culo.*⁵¹

Aquí podemos observar nuevamente que Beckett acentúa lo aparente y relativo del tiempo, en el que los sucesos ocurren de un modo suspendido, "a la hora cero, la hora de costumbre". También aparece la ironía como forma de humor, la imprecación como testimonio. El lenguaje también será puesto en duda, ya que Krapp ha olvidado el significado de las palabras:

*Krapp desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él, en el vacío, sus labios se mueven en silencio articulando las sílabas de viudez. Se levanta, va al fondo de la escena, en la obscuridad, vuelve con un enorme diccionario, se sienta, lo coloca sobre la mesa y busca la palabra.*⁵²

Pero también las palabras insignificantes pueden cumplir una función de sorpresa y diversión:

*Krapp.-(...) He saboreado la palabra carrete, el instante más feliz de los últimos quinientos mil (...)*⁵³

Al escuchar la cinta, Krapp sufre un distanciamiento de sí mismo, como si su identidad fuese múltiple y ya no alcanzara a reconocerse. Se refiere a sí mismo como si fuera otra persona:

*Krapp.- Acabo de escuchar a ese pobre imbécil que tomaba por mí hace treinta años. Difícil creer que era pendejo hasta tal extremo.*⁵⁴

Inclusive el Krapp de la cinta hace mención de otro Krapp más joven, de veintinueve años, al que desprecia por sus aspiraciones y resoluciones:

⁵¹ *Idea*, p. 58

⁵² *Idea*, p. 53

⁵³ *Idea*, p. 59

⁵⁴ *Idea*, p. 53

Cinta.- ¡Qué yo haya sido ese estúpido! ¡qué voz! ¡Jesús! ¡Y qué aspiraciones! (risita a la que Krapp se suma) y qué resoluciones.⁵⁵

Así que conocemos a tres Krapps diferentes, o si se prefiere, a un mismo Krapp con tres identidades distintas. Cada uno de ellos despreciará y negará al anterior, sin embargo los tres y los múltiples Krapps intermedios tienen en común lo que es inherente a su cuerpo, único punto de coincidencia: su alcoholismo y su enfermedad, la cual es como un vicio, pues a pesar de que comer plátanos les es dañino, no lo pueden evitar:

Cinta.- Acabo de comer, siento decirlo, tres plátanos, y no han sido cuatro, gracias a un esfuerzo bien penoso, en mi estado un verdadero veneno.⁵⁶

Para el Krapp adulto, la juventud del otro sólo es digna de burla, la providencia o las esperanzas sólo merecen un ladrillo.

En la cinta elegida, Krapp descubre un pasaje que activa el mecanismo de la memoria involuntaria, aquella situación que define su renuncia al amor. En toda la producción de Beckett no se encuentra una relación amorosa que sea tratada de un modo humano, que tenga una expresión de sentimiento placentero, aquí encontramos la excepción, y con ella su carácter trascendental y a la vez efímero. Krapp cuenta:

Cinta.- (...) me deslicé por encima de ella y la tocaba con la mano. Estábamos allí tendidos, sin movernos, pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

Pausa.

Era más de medianoche. Jamás había oído un silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada.⁵⁷

⁵⁵ *Idea*, p. 52

⁵⁶ *Idea*, p. 51

⁵⁷ *Idea*, p. 56

Posteriormente Krapp preguntará: ¿qué queda de toda esa miseria?⁵⁸, es decir la vida toda es una miseria porque no se puede rescatar nada, porque nada es recuperable. Tal vez sólo con el control de la memoria involuntaria que está ahí para recordarle lo absurdo de la existencia. O con el alcoholismo que lo sumerge en los límites de la realidad y el sueño, que le permite alcanzar el punto de fuga. Esta situación es en Krapp lo inevitable. Brook afirma respecto a la obra de Krapp...

*Es la tragedia de lo inevitable, no del error funesto. Lo inevitable es un mecanismo que desajusta la libre voluntad.*⁵⁹

Porque la voluntad de Krapp no existe cuando decide escuchar nuevamente el mencionado pasaje, porque en el sueño la voluntad duerme, y Krapp se ha adentrado en esa zona intangible. El deseo se convierte en el libre motor de su acción.

*Krapp.-(...) acomodate en la oscuridad, pegado a la almohada
-y vagabundea.*⁶⁰

De este modo apreciamos que la personalidad de Krapp y con ella su principio de identidad ha quedado desfasada. Krapp está dividido en dos partes, su cuerpo que reacciona a sus impulsos elementales, y una extraña voz que le habla por su propia boca. Binomio constituido por mente y cuerpo que se adentra en el espacio de la memoria y los recuerdos. Beckett escribe:

*La identificación de la experiencia inmediata con la pasada o la reacción en el presente equivale a una participación de lo ideal con lo real, de la imaginación con la aprehensión directa, del símbolo con la sustancia.*⁶¹

⁵⁸ *Idea*, p. 60

⁵⁹ BROOK, Peter, "Decir si al fango" en Quimera, Barcelona, No. 36, Marzo 1984, p. 44

⁶⁰ BECKETT, Op. Cit., p. 60

⁶¹ BECKETT, Proust, p. 79

Y como un acto doloroso -la repetición siempre lo es- Krapp escucha por tercera vez este singular pasaje enunciado como "adios al amor". Renuncia y aceptación, al término del pasaje que también es el final de la cinta y el final de la obra. Tiempos y situaciones resueltos en el mismo momento, condensación final. Conclusión mesurada porque donde no quedan esperanzas no puede haber desesperación.

*Cinta.- Quizás mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades. Y menos ahora que tengo ese fuego en mí. No, no deseo más probabilidades.*⁶²

La cinta queda corriendo en silencio, Krapp sumergido en el vacío lo escucha inmóvil, algo ha terminado, pero ¿hasta cuándo?. Nosotros podemos concluir con el acertado juicio de R. N. Coe, quien dice:

*Krapp, aunque como todos los personajes beckettianos no consigue encontrar el 'final', encuentra, sin embargo, una extraña quietud: no es la felicidad, sino una especie de identificación del tiempo y el movimiento, una pausa en el umbral del olvido.*⁶³

⁶² BECKETT, La Última cinta, p.61

⁶³ COE, R.N., Qué ha dicho verdaderamente Beckett, Madrid, Doncel, 1972, p.

PUESTA EN ESCENA

El espectador en nuestros días acude al teatro para asistir a la representación de obras que le son ajenas puesto que se ha establecido una distancia tanto formal, espacial, como de sus propias emociones con respecto a lo que ocurre en la escena. Dificilmente se deja conmover, y más aún, comprometerse con lo que la escena le ofrece, se mantiene al margen de la acción dramática y disfruta con aquellos espectáculos de fácil digestión que no ofrecen riesgo a su intelecto ni a su seguridad emotiva.

¿Como hablar entonces de condición humana?

¿Como hacer del teatro un espejo vivo que refleje la desnudez elemental de los seres humanos?

¿Como plantear el misterio de la existencia?

Con nuestro montaje pretendemos que el espectador tenga una experiencia teatral "extracotidiana", dado que en estos tiempos acudir al teatro se presenta como una actividad cotidiana, menos por el hecho de realizarse con cierta regularidad que por la pérdida de su significación social. El verdadero teatro surge de la representación, la constatación del mito es su realización física: el rito. Desde la antigüedad han existido infinidad de ritos, de iniciación, de fecundidad, agrarios, de celebración. Con el paso del tiempo se han ido formalizando hasta convertirse en fenómenos sociales que recrean la existencia de los individuos. Asimismo, el hecho teatral siempre se ha nutrido de elementos rituales que recuerdan su origen: la congregación de una colectividad en torno a un suceso, la simbolización de un tiempo y espacios determinados, diferentes a los de la vida cotidiana, la convención que existe entre espectadores y actores en donde cada uno asume sus roles. "El espectador asiste para observar y ser conmovido a 'distancia' por medio de un mito que le es familiar y por actores que cubiertos por máscaras, lo representan."¹ En

¹ PAVIS, Op. Cit., p. 430

nuestros días el teatro debe ser un ritual de participación, un rito de integración que asegure el regreso de todos a su vida cotidiana. Para nosotros este rito es considerado como una actividad social que hemos definido como Evento.

El evento es un acontecimiento imprevisto. En el caso de nuestro montaje lo imprevisto se presenta cuando al espectador se le ofrece la oportunidad de abandonar su lugar seguro que le significa su permanencia en la sala, para introducirse al espacio escénico y hacerlo compartir lo que se denomina "área de veda".²

Nuestro Espectáculo-Evento está integrado por las obras Acto Sin Palabras y Krapp, Su Última Cinta de Samuel Beckett. Asimismo se compone de dos partes y cuatro fases:

- PARTE PRIMERA: 1.-LAS LLAMADAS
2.-ACTO SIN PALABRAS
- PARTE SEGUNDA: 3.-INTERMEDIO
4.-KRAPP, SU ÚLTIMA CINTA

La elección de estas obras responde a que observan una serie de cualidades complementarias que nos permiten recrear un universo escénico independiente, una unidad totalizadora de la experiencia teatral. A continuación enumeramos estas características, la primera parte de ellas se refiere a aquellas de índole formal del espectáculo; la segunda a las pertenecientes al contenido dramático de los personajes, mismas que se abordaron en el análisis de las obras.

² Cfr. Breyer, Op. Cit.

Características complementarias

ACTO SIN PALABRAS	KRAPP, SU ULTIMA CINTA
Teatro de acción	Teatro de situación
Pantomima	Monologo
Espacio desierto	Espacio lleno
Espacio abierto	Espacio cerrado
Luz deslumbradora	Oscuridad
Tiempo indeterminado	Tiempo determinado
Silencio	Voces
Música	Silencios
Colores	Blanco y negro

EL PERSONAJE

Es arrojado a escena	Llega a escena
Permanencia obligada	Permanencia volitiva
Es rechazado por el exterior	Rechaza al exterior
Voluntad	Abulia
Afán por lo vital	Renuncia a la vida
Inconciencia del dolor	Conciencia del dolor
Conciencia de si mismo	Conciencia del "otro"
Intento de suicidio	No se lo plantea

Las características referidas al aspecto formal de las obras serán ampliadas más adelante cuando hagamos los planteamientos correspondientes a cada una de ellas.

El espacio teatral que se utiliza es el del teatro "T", llámese teatro a la italiana o tradicional. Este espacio comprende, como todo espacio teatral, dos zonas diferenciadas: la sala y la escena. La sala es el espacio correspondiente a la realidad y la escena o foro es el espacio de la ficción.

Nuestro objetivo principal consiste en transgredir la zona de la escena con la presencia del espectador. Para ello deseamos que el espectador otorgue un determinado valor a esa zona, presenciando la primera parte del espectáculo desde su lugar en la sala, posteriormente, él tendrá que modificar este valor al hacerse partícipe y cómplice al ascender al escenario para presenciar la segunda parte.

Durante la llegada del público al teatro se escucha la música ambiental, es un concierto para sintetizadores, posee un carácter activo, estimulante.

Al iniciar el espectáculo el público asume su lugar de costumbre, lejano, anónimo, pasivamente protegido por la oscuridad de la sala. Ha llegado individualmente al teatro, y al estar sentado solo, en su butaca individual, continúa conservando su inercia. Su visión es pasiva y axial, determinada por las leyes de la perspectiva. La división que significa la llamada cuarta pared lo separa, aún más, de lo que ocurre en la escena. El telón rojo de la bocaescena determina los límites de su seguridad emotiva, y más allá de ellos se encuentra lo inefable, es decir, el mundo mágico que cada noche detiene el tiempo, la zona de la alquimia en la que no todos pueden penetrar.

En el teatro tradicional tiene preponderancia lo que ocurre en la escena central, el proscenio y la protoescena son poco utilizados. La intención de nuestro espectáculo es aprovechar la riqueza de sus posibilidades.

PARTE PRIMERA: LAS LLAMADAS

Al finalizar el concierto para sintetizadores, se escucha una música de circo, muy alegre (Nino Rotta), y con el telón cerrado aparece el personaje "que da las llamadas", se encuentra vestido elegantemente como uno de esos presentadores de Music-Hall, zapatos borcegui negros, pantalón y chaleco negros, camisa blanca, tirantes rojos, corbata de moño negra, bombín y guantes blancos pero rotos. Su función consiste en dar las tres llamadas con tres pequeños sketches mudos.

La aparición de este personaje pretende mostrar la influencia que sufrió el Teatro del Absurdo por parte del circo y del music-hall. Esta apreciación es confirmada por Beckett en Esperando a Godot con el siguiente diálogo:

Vladimir.- Encantadora velada.

Estragón.- Inolvidable.

Vladimir.- Y aún no ha acabado.

Estragón.- Parece que no.

Vladimir.- Acaba de empezar.

Estragón.- Es terrible.

Vladimir.- Es como si estuviéramos en un espectáculo.

Estragón.- En el circo.

Vladimir.- En el music-hall.

Estragón.- En el circo.³

El personaje "que da las llamadas" se desplaza en la zona del proscenio y establece una comunicación inmediata y directa con el espectador pero que sigue siendo alejada y distante, debido a las mismas características del Teatro tradicional. Con la presencia de este personaje se busca crear el tono de la escenificación de Acto Sin Palabras, así como hacer significativa esta

³ BECKETT, Samuel, Esperando a Godot, p. 43

zona que casi pertenece a la sala. Al término de la música y con la tercera llamada, el silencio y la oscuridad reinan en la sala, el telón se abre para dar paso a la ficción.

ACTO SIN PALABRAS

Teatro de acción. Pantomima.

Acto Sin Palabras es "teatro de acción" en donde el sentido del relato se va elaborando a partir de la dinámica de la acción. En él, el personaje solo puede ser definido por sus acciones reales, concretas y específicas. Esta característica es resaltada por el hecho de ser una obra pantomímica en la que la kinesis y proxemia del actor son la base del discurso escénico. Inclusive el cuerpo de la obra está enunciado como *Acción*. Es sólo con la suma de las acciones que podemos reconocer la situación dramática.

Espacio desierto. Espacio abierto.

La obra se inicia mostrando un lugar desierto, no hay escenografía, el escenario es un espacio vacío susceptible de ser ocupado. Este espacio cobra vida con la presencia de seres y objetos, es decir, de personajes y utilería. La propuesta escénica de Acto... está comprendida en la consideración de la desierta pista de circo como posible espacio representacional. Dado que la obra no designa ningún espacio concreto, sino sólo acota: "escena desierta", nosotros deseamos hacer una metáfora del espacio, pensamos que algo equivalente a escena desierta, pero con un valor simbólico determinado, es la desierta pista del circo. Elegimos esta imagen por ser el espacio correspondiente y natural de los payasos. Ahí es donde estos personajes (payasos, clowns, augustos) reciben las mayores afrentas, golpes y caídas, siendo este tipo de desgracias el motivo de la risa del público. Escenicamente proponemos esta imagen por medio de una iluminación central y cenital en medio

de la oscuridad, unos segundos antes de la aparición del personaje, quien es arrojado a esta zona iluminada.

Luz deslumbradora.

La iluminación que la obra requiere esta expresada como "luz deslumbradora". Para nuestro montaje mantenemos una iluminación general blanca con alta intensidad, pero cada intervención de los objetos está acompañada por luces cenitales de colores específicos. El objeto de ello es producir en el espectador una llamada de atención visual, así como una forma de ir pintando el espacio a lo largo de la obra.

Tiempo indeterminado.

No hay en la obra ninguna observación respecto al tiempo, ni en relación a la ficción ni en función del tiempo real, por este motivo deseamos que sea el ritmo personal del ejecutante el que determine la duración de la acción dramática.

Silencio.

El silencio es el universo que conforma la obra pantomímica, únicamente es roto por el sonido de silbatos que se escuchan en el exterior, cuya función consiste en dar las llamadas de atención al personaje sobre la aparición de los diversos objetos. El silencio constituye el fondo y forma de la obra, tiene el peso escénico de una presencia.

Música.

Para el montaje decidimos utilizar música y sonidos para acentuar cada intervención de los objetos con el fin de destacarlos escenicamente, al igual que con la iluminación se pretende dar una llamada de atención al público. Asimismo se desea con el uso del sonido romper la continuidad y densidad del silencio, que la música conforme puentes sobre él.

Colores.

La propuesta visual de Acto Sin Palabras pretende crear un contrapunto pictórico con la obra Krapp, ... por este motivo cada uno de los objetos que aparecen sobre la escena poseen un diseño y color determinado que acentúe su carácter simbólico. Se busca que el espectador tenga diferentes impresiones visuales, el objetivo de ello consiste en hacer poesía visual.

Objetos de la escena.

Estos objetos son los que la obra consigna, aparecen de lo alto del telar, a continuación se describen las características particulares que poseen en nuestro montaje.

-Un arbolito con una sola rama.

Este arbolito simboliza la naturaleza, para el montaje lo sustituimos por una mujer desnuda, sobre una plataforma, con el cuerpo pintado con rayas verdes y amarillas, en la mano lleva un manojito de hojas y flores. Pensamos que una metáfora de la naturaleza siempre ha sido el cuerpo femenino, además de ser un elemento vivo, orgánico, que escenicamente puede ser un símbolo capaz de producir en el espectador diversas y múltiples interpretaciones. Asimismo

es una imagen de una determinada belleza plástica, que se inscribe en la estética que forma el contrapunto de la estética propuesta en Krapp.... La iluminación se realiza con los mismos colores, para dar calidez y brillo. La música que acompaña su entrada y salida es a base de sonidos de la naturaleza (pájaros sobre todo).

-Tres cubos de diferentes volúmenes.

- a) cubo grande, pintado con colores primarios y rayas.
- b) cubo mediano, pintado en blanco y negro y rayas.
- c) cubo pequeño, pintado de blanco.

La iluminación que los acompaña se encuentra en la gama del color magenta. Con esta iluminación los colores primarios cambian de tonos al entrar y salir de su área, produciendo con ello diferentes impresiones visuales. Es otra forma de pintar el espacio para que el espectador sea estimulado a percibir la multiplicidad de sentidos de los objetos. La música es producida por instrumentos de percusión, se desea con ello darles una cualidad de objetos muy pesados.

-Tijeras.

Son rojas, color que se asocia con la sangre y por ser éstas un posible instrumento del suicidio. Asimismo su iluminación es roja. El sonido que las acompaña es un zumbido agudo y seco. Se desea con este sonido e iluminación que el espectador tenga la impresión de que este objeto encierra algún tipo de amenaza o peligro, que funcione como un indicio del uso que posteriormente tendrán las tijeras.

-Jarrita con agua.

Es amarilla y transparente, simboliza los deseos más esenciales, la vida en abstracto. Aparece iluminada en color amarillo. Su sonido es líquido, de cascadas o ríos que corren.

-Cuerda con nudos.

Esta cuerda es blanca, su iluminación es de color azul, por la cualidad de este color de producir asociaciones con sentimientos profundos e imágenes etéreas. Aparece acompañada por sonidos producidos por instrumentos de aliento, lo que le da una cualidad aérea.

El personaje.

El personaje de Acto Sin Palabras es designado como un hombre. Nosotros lo consideramos como una trágica caricatura de clown. Ya hemos señalado que en el circo los payasos son personajes marginales que por medio de los golpes y bofetadas producen la diversión del público. En nuestro montaje deseamos producir un efecto similar, salvo que en el teatro un payaso se convierte en un personaje doblemente marginado por no ser éste su habitat natural. Entonces se desea que el público tenga la impresión de que lo que ocurre es insolito. Para su kinésica tomamos en cuenta los movimientos fragmentados y convulsivos de los payasos de circo. A este respecto Martin Esslin señala:

Siempre ha habido una íntima relación entre los ejecutantes de habilidades mudas y el payaso, representa éste una profunda tradición marginal del teatro, de la cual la técnica escénica auténtica ha extraído una y otra vez nueva fuerza y vitalidad.⁴

⁴ ESSLIN, Op. Cit., p. 245

Para el trabajo actoral deben tener fundamental importancia la acentuación de las reflexiones de la autoconciencia, las normas de conducta codificada y los movimientos instintivos y primarios, tan comunes a todos los grandes mimos del cine presonoro (Chaplin, Keaton, los hermanos Marx).

Respecto al trabajo del actor del Teatro del Absurdo señala Partida en su ensayo El actor y su trabajo escénico:

(...) el desempeño del actor parte del método formal de ejecución y representación. (...) cuando la ejecución sigue la línea del histrionismo nos encontramos con algo vital y transformador.⁵

Nuestro objetivo es que el actor de Acto Sin Palabras se encuentre en esa línea, misma que se origina muy antiguamente, pasando por los mimos de las farsas romanas, los cómicos de la Comedia dell Arte y los payasos de circo. Al respecto Esslin escribe:

En la pantomima antigua, el 'clown' aparece como 'moros' o 'stupidus', su comportamiento absurdo deriva de su incapacidad de comprender los nexos lógicos más simples.⁶

Así, el personaje de Acto Sin Palabras observa estas características en su comportamiento, de tal modo que el actor tiene que ser un ejecutante con un absoluto dominio físico-corporal. Su vestuario debe presentar una cierta similitud con algún tipo de payaso moderno, con la respectiva estilización teatral.

vestuario

-zapatos grises tipo bota de boxeador

5 PARTIDA, Armando, El actor y su trabajo escénico, Archivo de Filosofía, UNAM, p.9

6 ESSLIN, Op. Cit., p. 246

- pantalón bombacho color morado
- camiseta manga larga color violeta con rayas azules
- tirantes color vino
- pañuelo blanco

EL PRETEXTO

La intención de crear una sensación de espectáculo a manera del circo - iluminación colorida y excesiva codificación gestual- pretende producir una determinada percepción espacial de la escena. Que el espectador establezca un valor específico a la relación escena-sala, para que cuando esté acostumbrado a su comodidad pasiva, esté preparado para sufrir un cambio radical al tener que abandonar su butaca para asistir a la representación de Krapp, Su Última Cinta que conforma la segunda parte del espectáculo.

Una de las condiciones de este espectáculo-evento consiste en mover al espectador de su espacio físico, que al cambiar de sitio, modifique sus esquemas de percepción, que abandone su lugar seguro en la sala y se introduzca al escenario, que la abolición de la ilusoria cuarta pared se realice de un modo tangible al hacerlo compartir el espacio escénico.

En el análisis de la obra destacamos la apreciación que de ella hacemos considerándola como un Pre-Texto Escénico. Aquí quisiéramos señalar un segundo significado de Pretexto en la modalidad que elimina el guión diferenciador: "motivo o razón aparente alegados para ocultar el verdadero motivo".⁷ Es así que Acto Sin Palabras funciona con el significado de pretexto definido anteriormente; como el motivo aparente que oculta el verdadero motivo. Pues el

⁷ Diccionario Larousse, p. 694.

verdadero motivo consiste en llevar al espectador al espacio prohibido de la escena para adentrarlo al misterio de la existencia; a ese estado donde la pluralidad se integra a la unidad, donde pueda ser conmovido y experimentar un placer intenso y sentimientos profundos respecto al enigma de la vida, a lo esencial de la vida. En su libro La Forma Pura del Teatro, Witkiewicz afirma respecto a lo que desea producir en el espectador:

Para mí el objetivo del teatro consiste en sumergir al espectador en un estado excepcional, inaccesible en la vida cotidiana, capacitándolo para percibir 'el misterio de la existencia'.⁸

PARTE SEGUNDA: EL INTERMEDIO

El espectador participa del evento.

Al finalizar Acto Sin Palabras, el telón baja y se prenden las luces de la sala, es el momento del intermedio. Richard Schechner opina que "el intermedio es el único acontecimiento humano"⁹, porque es cuando el público establece un contacto entre sí, salen al vestíbulo, fuman, se saludan, intercambian comentarios, etc. Nosotros queremos aprovechar ese momento de comunión para subir al público al foro. El personaje "que da las llamadas" aparece nuevamente en proscenio e invita al público a ocupar sus nuevas localidades. El telón ya no es un elemento que separa, sino que se ha convertido en puerta de acceso. El reto se ha lanzado, la sorpresa y expectación contagian al público. Es la ocasión del evento. Nadie sabe que existe detrás de la cortina roja, es uno de los misteriosos juegos del teatro.

Y acerca de los misterios, Martin Esslin escribe:

⁸ WITKIEWICZ, Op. Cit., P. 18

⁹ SCHECHNER, Richard, El teatro ambientalista, México, Arbol, 1988, p. 65

Una vez lanzado el misterio de la obra, el espectador no tiene más remedio que aceptar su experiencia. La escena le suministra una serie de pistas indistintas que él debe encajar en un esquema que tenga sentido. De este modo está obligado a hacer un esfuerzo creador, un esfuerzo de interpretación e integración, dándosele a entender sube el primer escalón para asumir la realidad.¹⁰

Nosotros especificaríamos: "realidad ficticia".

Ahora el público ya no está compuesto de seres aislados, sino que conforma una unidad. Han dejado de ser espectadores para convertirse en público. Se aspira a la destrucción de todo sentimiento de teatralidad convencional, que el público deje de ser esa masa colectiva incapaz de adentrarse al misterio porque conserva demasiado su egoindividualidad; que asuma el juego de la participación. Este mecanismo es lo que llamamos "experiencia teatral". Proponemos que la incursión a la escena le produzca al público la sensación de entrar a un espacio sagrado, a un espacio revalorado: el del nuevo ámbito escénico. Para el intermedio elegimos el Requiem de Mozart por el carácter místico que introduce a la atmósfera de la representación de Krapp, Su Última Cinta.

El Nuevo Ambito. LA REALIDAD FICTICIA

Para la escenificación de Krapp... se plantea la necesidad de construir un nuevo ámbito escénico, el cual se encuentra inmerso en el escenario. A este tipo de representación la podemos denominar Teatro Ambientalista, al modo como señala Schechner:

El principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes.¹¹

¹⁰ ESSLIN, Op. Cit., p. 313

¹¹ SCHECHNER, Op. Cit., p. 30

La creación de este nuevo ámbito establece una característica particular al espectáculo, consistente en el surgimiento del concepto de Realidad-Ficticia. Al replantear el binomio sala-escena, realidad-ficción, nos encontramos con una realidad potenciada porque se inscribe en los límites de la ficción. El espectador tiene que convertirse en un "actor que mira", en complice-testigo del hecho teatral. Para la creación de este ámbito hemos elegido la forma del teatro "U". Este tipo de espacio rodea la escena por tres lados, aproxima al público a la escena, homogeneiza la óptica y audición de la sala. Sobre este espacio apunta Breyer:

La relación actor-espectador es directa; el contacto íntimo asegura la participación. La escena nada oculta ni finge; todo 'es-a-la-mano' del espectador. La escena se da como natural sitio de conductas; los diagramas de la intencionalidad psíquica pasan limpiamente a ser el esqueleto de los volúmenes escénicos. La acción nace del piso.¹²

En esta nueva situación espacial el espectador se ubica en el mismo ambiente de la obra, la desnudez que ofrece el escenario encuadra perfectamente al espacio representacional de Krapp... Desde su sitio el espectador puede apreciar los elementos constitutivos del aparato teatral (piernas, bastidores, luces, tramoyas, etc.). Esta "arquitectura abierta estimula un contacto que es continuo, sutil, fluido, duradero e inconsciente. Precioso",¹³

La forma del espacio diseñado es la de un hexágono alargado, esta forma concierne tanto al espacio escénico como a la distribución de la sala. La sala está constituida por tres cuerpos, cada uno de los cuales tiene capacidad para

¹² BREYER, Op. Cit., p. 50

¹³ SCHECHNER, Op. Cit., p. 71

veinte espectadores a lo largo de dos niveles. Se desea que el espectador esté sentado hombro con hombro, sin las divisiones que las butacas comunes ofrecen, en unas estructuras de madera que, sin dejar de ser cómodas, no le permitan caer en un letargo digestivo. También la isoptica ha de ser modificada, de tal modo que la visión de un espectador abarque a otros espectadores que, por lo menos visualmente, son parte de la representación. Encontramos que las características generales del teatro ambientalista desarrollado por Schechner se adaptan justamente a nuestra propuesta de ámbito, de tal manera podemos concluir que:

Esta división menos marcada de personajes, acciones y espacios no lleva a un involucramiento más profundo ni a una sensación de ser arrastrado por la acción -a la empatía sin fondo realizada por la oscuridad, la distancia, la soledad-en-medio-de-la-multitud y la comodidad regres^{ante} acoginada, del teatro de proscenio- sino a una experiencia de tipo interior-y-exterior; una alteración rápida y a veces vertiginosa de empatía y distancia.¹⁴

KRAPP, SU ÚLTIMA CINTA

Para la representación de Krapp... recurrimos al estilo expresionista que permite evidenciar el sentido profundo del significado de la obra.

Teatro de situación.

Krapp... es una obra de teatro monosituacional, es decir que existe una unidad cerrada de las condiciones espacio-temporales. En este caso las acciones del personaje son determinadas por su situación y sólo a partir de ella se puede entender el carácter del personaje.

¹⁴ *Idea*, p. 71

Monólogo.

Krapp... se puede definir como un monólogo dado que en escena aparece un solo personaje, pero la renovación escénica que hace Beckett, permite reconsiderar esta primera acepción. El personaje Krapp no habla exclusivamente para sí, sino que establece un diálogo con la máquina grabadora, es decir, va más lejos del simple monólogo interior y esto permite establecer una comunicación dirigida al espectador "interpelado como cómplice y voyeur-oyente." ¹⁵

Espacio cerrado, Espacio lleno.

La escena representa "el cuchitril de Krapp". Es un espacio cerrado y reducido, determinado por los límites de una pequeña habitación. No existen ventanas ni puertas, se intenta crear una sensación de encierro. Este cuarto debe dar la impresión de estar lleno, como si los límites de las paredes agobiaran los espacios vitales del personaje.

Escenografía

Todos los elementos escenográficos se encuentran pintados en la gama de los grises. Se pretende crear una imagen de desintegración y soledad, ya que éste es el ambiente en el que se sitúa la obra. Todo el mobiliario tiene recortadas las patas para hacerlo más pequeño y que la figura humana aparezca más grande. Se desea con ello destacar la expresión del personaje, así como la expresividad gestual y corporal del actor.

¹⁵ PAVIES, Op. Cit., p. 320

Pared tapizada de periódicos.

Se utiliza el periódico porque permite crear una estética visual de negros y blancos, por otro lado se desea connotar al mundo exterior como una proliferación de sentidos que encierran al personaje.

Piso de bajoalfombra.

Con él se desea mostrar una imagen de lo que se encuentra debajo de la realidad.

Escritorio con cajones a ambos lados.

Es el único mueble requerido por la obra.

Sillón giratorio con ruedas.

Se desea que tenga estas características porque le permiten al personaje una movilidad estática, manejo de planos y de desplazamientos.

Mueble indistinto lleno de botellas vacías.

Aparece en escena para denotar el alcoholismo de Krapp.

Catre hecho con bultos de periódico.

Aparte de su utilidad como mueble, se desea mostrar que el periódico puede tener alguna utilidad práctica.

Espejo sin reflejo.

Con él se pretende dar la idea de que la pérdida de identidad puede llegar a ser física y que la imagen del personaje se desvanece ante sí mismo.

Librero con cajas de carretes.

Se usa como una imagen de la sustitución de la palabra escrita por la palabra hablada.

Huacal escupiendo cinta magnetofónica

Se pretende mostrar una metáfora de lo que es la memoria del personaje, cumple una función estética.

Un calentador de petróleo

Con este objeto se pretende crear una imagen de calor y ternura, así como la connotación de ambiente frío.

Lámpara colgante.

Se utiliza para delimitar la zona del escritorio.

Utilería:

Es la que la obra requiere, también se encuentra pintada en negros y grises.

Grabadora de carretes

Cajas de cinta magnetofónica

Carretes

Diccionario enorme

Libro de registro

Varias botellas

Ramo de flores secas

Oscuridad.

La escena pide que haya una oscuridad casi total. Para el montaje utilizamos luz general en tonos fríos (azules) para crear el ambiente de soledad y penumbra. Únicamente sobre el escritorio existe una tenue luz ámbar que permite distinguir esta área por ser la única que tiene iluminación realista.

Tiempo determinado.

En esta obra el tiempo se encuentra condensado en el presente, el tiempo de la acción dramática debe ser de igual duración que la representación. El tiempo real del espectador y el del personaje son los mismos. Beckett acota que la acción ocurre en las últimas horas de la tarde, hora perfecta para que de inicio la función.

Voces.

La voz constituye la carne de la materia escénica, ya sea la voz de Krapp sobre la escena, quien se encuentra presente físicamente, o la voz que surge de la grabadora. Aquí, la voz es el fondo y forma de la obra. Con la alternación de esas voces se va tejiendo la trama de la obra. En este sentido se hace necesario acentuar los códigos paralingüísticos del actor (farfullos, quejidos, toses, risas, etc) para resaltar el carácter del personaje. También

la manipulación del volumen de la grabación permite crear la espacialidad de la voz.

Silencio.

En esta obra el silencio es una extensión de la palabra, no funciona como pausa sino como eco de las palabras.

El personaje

Krapp es un hombre viejo, medio ciego, medio sordo y alcohólico. Es una vieja sombra, lleno de manías y vicios, su pelo desordenado y gris, la barba crecida, la tez pálida con una nariz violácea le dan un aspecto tragicómico, es el rostro desdibujado de un payaso. Su andar penoso y lento, su deformada postura y todos sus ademanes le dan un aspecto grotesco. Una voz desgastada como eco lejano que ya no se reconoce. Su vestuario debe dar la impresión de que nunca se lo hubiera quitado, como si fuera una segunda piel añadida hace muchísimos años.

vestuario:

- Enormes botines negros
- Pantalón negro angosto
- Camisa blanca muy sucia
- Chaleco negro con cuatro bolsillos
- Manojo de llaves
- Reloj de cadena

El trabajo del actor que encarna a Krapp debe estar en los límites comprendidos por la actuación formal de la representación, en donde "cada acción, cada cosa es un signo que se exhibe."¹⁶ De este modo el actor se convierte en un volumen de conciencia, en un productor de signos codificados.

Al finalizar la obra, no hay un telón que baje ni ningún oscuro que indique el término de la representación, sólo el silencio y la quietud; deseamos que en este tiempo suspendido el espectador saque sus propias conclusiones. El evento ha terminado por esta noche y a cada uno le corresponde iniciar el regreso a su vida cotidiana. Nosotros al igual que Witckiewicz pensamos que:

*Saliendo del teatro el espectador deberá tener la impresión de emerger de un sueño extraño en el cual las cosas más triviales tienen un encanto inexplicable, ese encanto que sólo poseen los sueños.*¹⁷

¹⁶ PARTIDA, *Op. Cit.*, p. 7

¹⁷ WYKIEWICZ, *Op. Cit.*, p. 33

BIBLIOGRAFIA

obras

- BECKETT, Samuel, Detritus, Barcelona, Tusquets, 1978, pp.72
- Esperando a Godot, Barcelona, Tusquets, 1985, pp. 122
- Fin de partida, Barcelona, Tusquets, 1986, pp.84
- La última cinta, Acto sin palabras, Barcelona, Ayma, 1965, pp.137
- Proust, Madrid, Nostromo, 1975, pp. 99
- Textos para nada, Barcelona, Tusquets, 1983, pp.73

sobre Beckett

- BIRKENHAUER, Klaus, Samuel Beckett, Madrid, Alianza, 1976, pp.235
- BROOK, Peter, "Decir si al fango" en Quimera, Barcelona, No 36, Marzo 1984, pgs. 43-44
- CIORAN, E. M., "Algunos encuentros" en Quimera, Barcelona, No 36, Marzo 1984, pgs. 31-33
- "Un infierno milagroso" en Quimera, Barcelona, No 36, Marzo 1984, pgs. 34-35
- COE, R. N., Qué ha dicho verdaderamente Beckett, Madrid, Doncel, 1972, pp.163
- FERNANDEZ-BANTOS, "El teatro escéptico de Samuel Beckett" en La última cinta, Acto sin palabras de Samuel Beckett, Barcelona, Ayma, 1965, pgs. 15-37
- HENSEL, Georg, Samuel Beckett, México, FCE, 1972, pp. 143
- KARL, Frederik R., "Esperando a Beckett", Prólogo a EL Innombrable de Beckett, Madrid, Alianza, 1981, pp. 183
- SERREAU, Genevieve, Historia del "nouveau theatre", México, Siglo XXI, 1967, 194 p.

teoría dramática

- BENTLEY, Eric, La vida del drama, Bs. As., Paidós, 1964
pp. 327
- BONNEFOY, Claude, Conversaciones con Ionesco, Venezuela,
Monte Avila, 1976, pp. 177
- BROOK, Peter, El espacio vacío, Barcelona,
Península, 1973, pp. 201
- CAKUS, Albert, El mito de Sísifo, Madrid, Alianza, 1983,
pp. 183
- DOMENACH, Jean-Marie, El retorno de lo trágico,
Barcelona, Península, 1969, pp. 255
- ESSLIN, Martin, El teatro del absurdo, Barcelona,
Seix Barral, 1966, pp. 351
- KOTT, Jean, El manier de los dioses, México,
Era, 1977, pp. 258

teoría escénica

- BREYER, Gastón, Teatro: el ámbito escénico, Bs. As.,
Centro editor de América Latina, 1968, pp. 79
- PARTIDA, Armando, El actor y su trabajo escénico. Archivo
de Filosofía, UNAM, pgs. 2-18
- SCHECHNER, Richard, El teatro ambientalista, México,
Arbol, 1988, pp. 421
- WITKIEWICZ, Stanislaw I, La forma pura del teatro,
México, UNAM, 1982, pp. 67

diccionarios

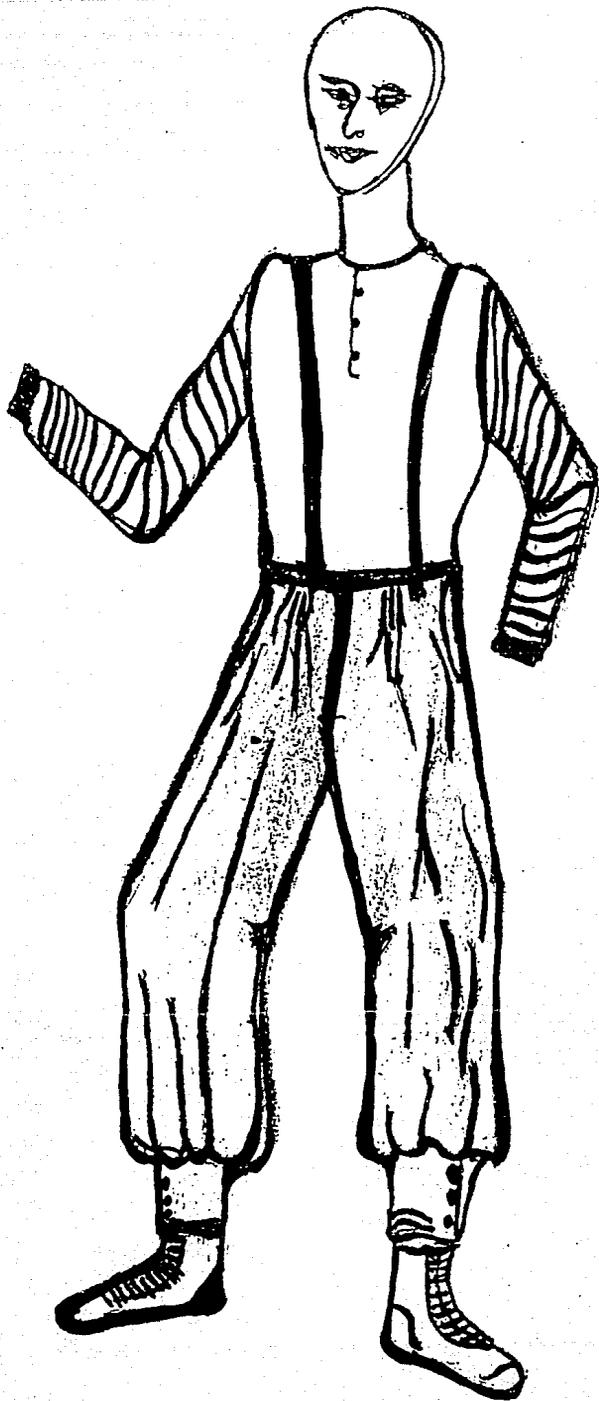
- PAVIS, Patrice, Diccionario de teatro, Barcelona, Paidós,
1980, pp. 605
- PERQUENDO LAROUSSE ILUSTRADO, México, Larousse, 1979

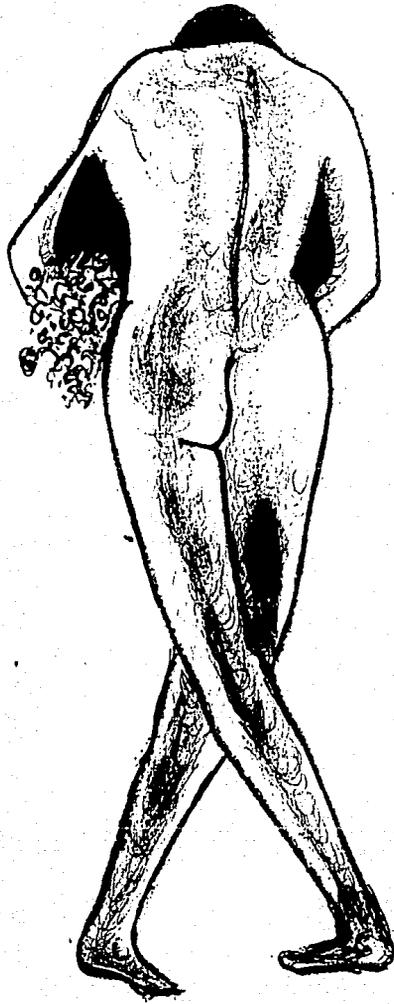
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA.

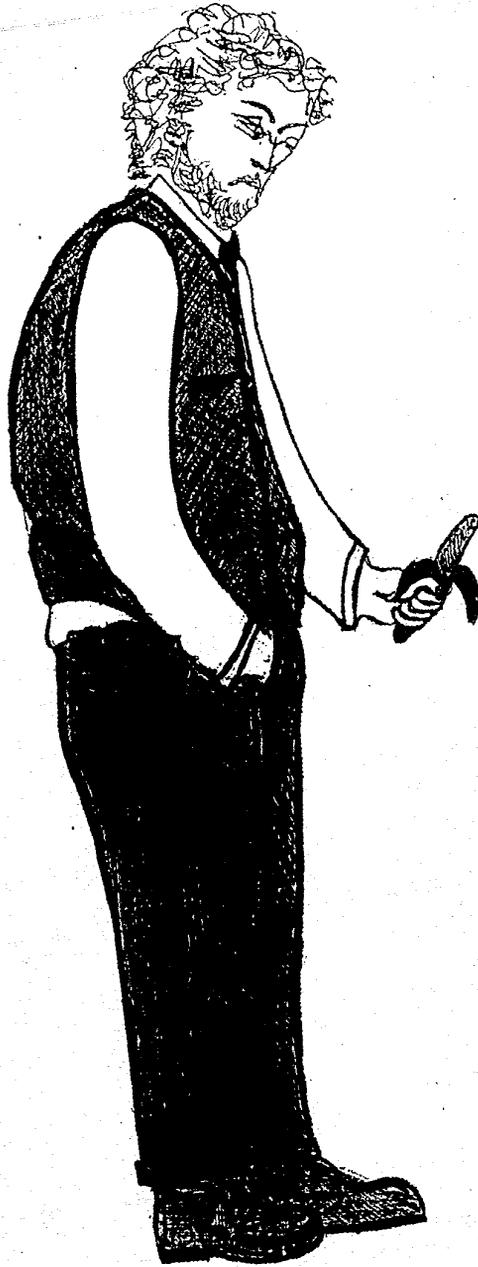
- BECKETT, Samuel, Comedia, Cascando, Palabras y musica, Madrid, Edicusa, 1971, pp. 161
- Molloy, Barcelona, Lumen, 1969, pp. 220
- Malone muere, Madrid, Alianza, 1973, pp. 183
- El innombrable, Barcelona, Lumen, 1970, pp. 267
- Murphy, Barcelona, Lumen, 1970, pp. 212
- Mercier y Camier, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 183
- Como es, México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 181
- Relatos, Barcelona, Barral, 1970, pp. 176
- Residua; de una obra abandonada, Barcelona, Tusquets, 1969, pp. 77
- Sin; seguido de El despoblador, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 52
- Poemas, Barcelona, Barral, 1970, pp. 107
- Film, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 112
- Eh Joe, y otros escritos, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 103

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

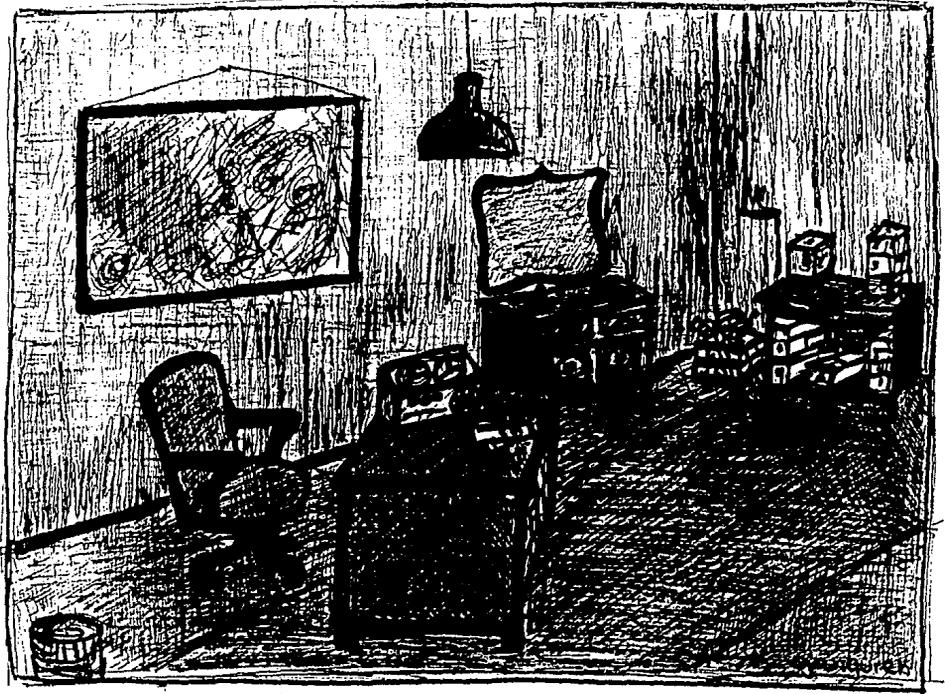


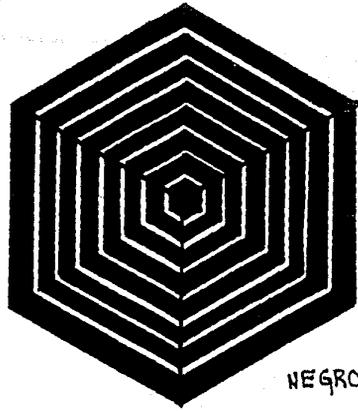
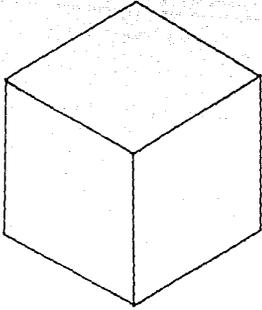






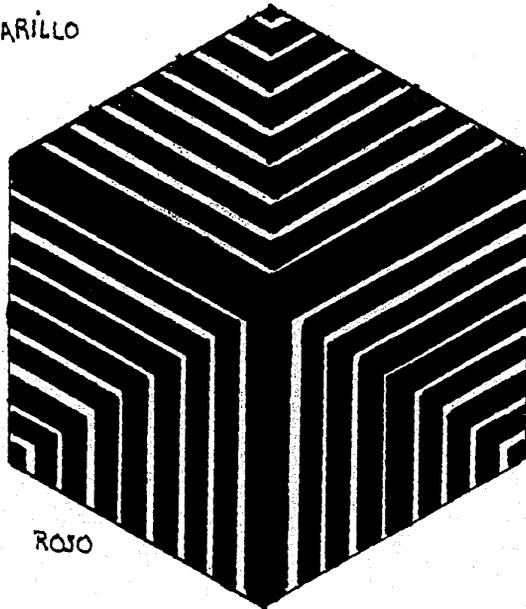
"EL CUCHITRIL DE KRAPP."





NEGRO

AMARILLO

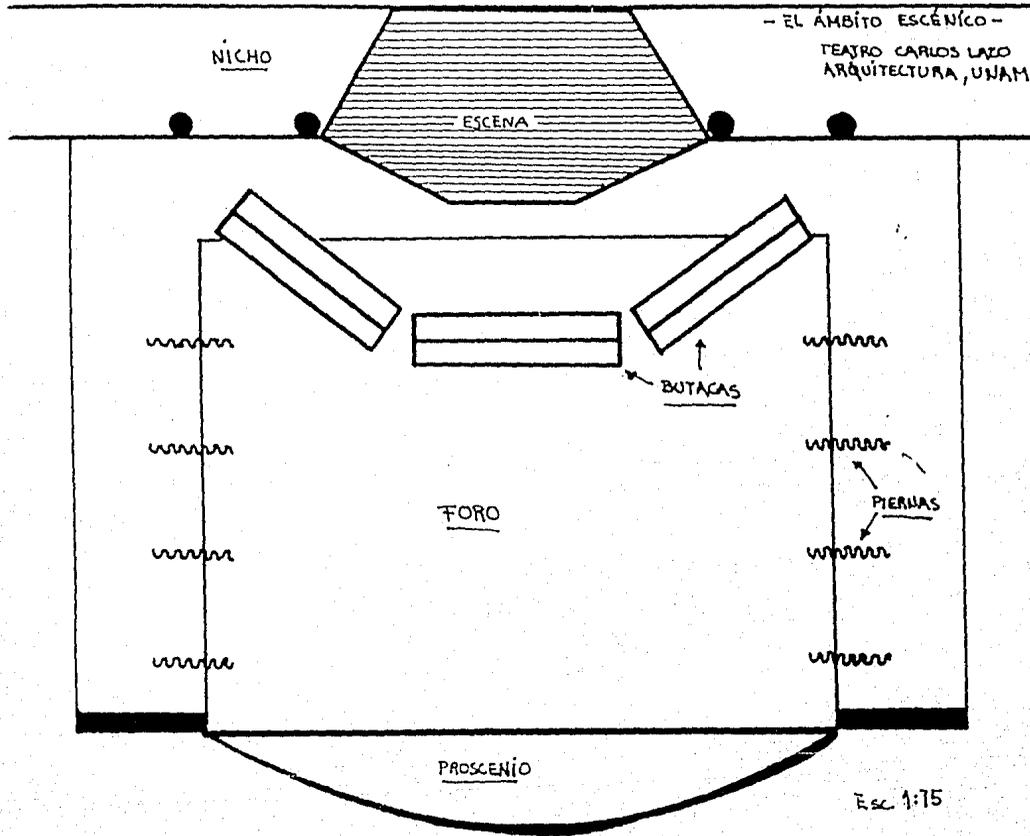


AZUL

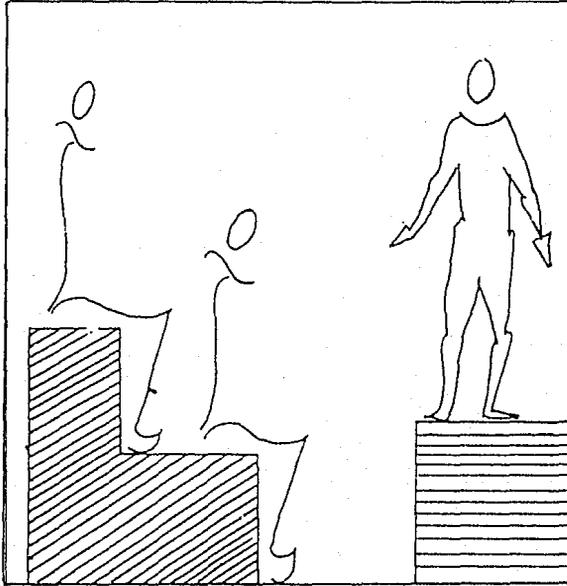
ROJO

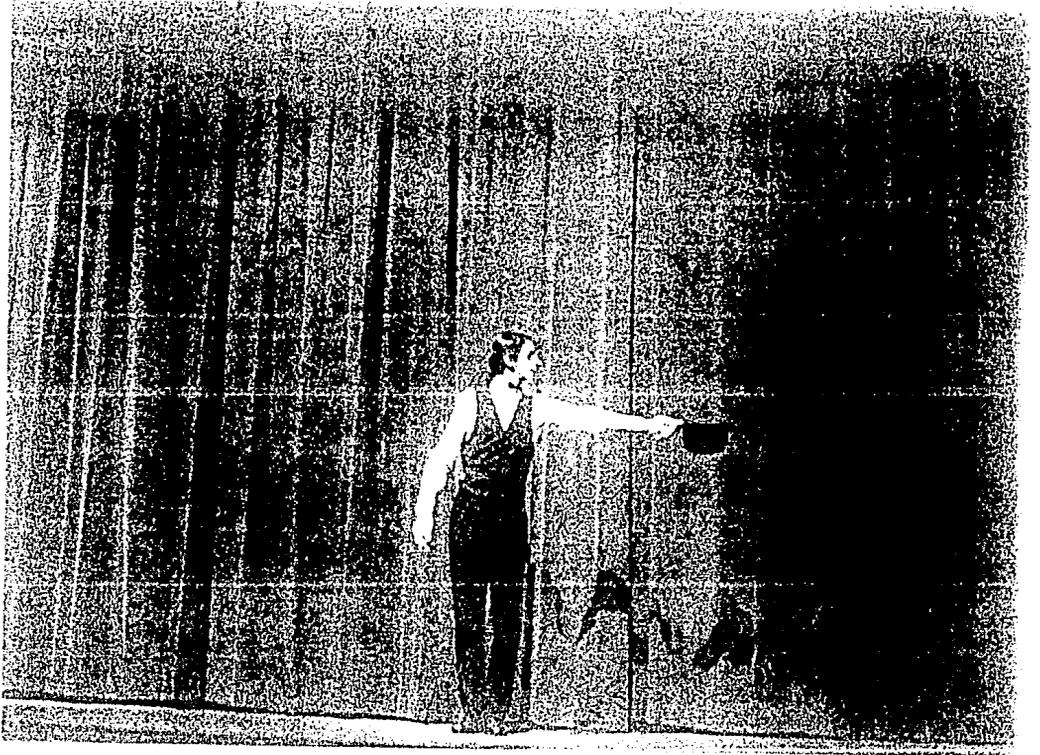
Esc. 1:100

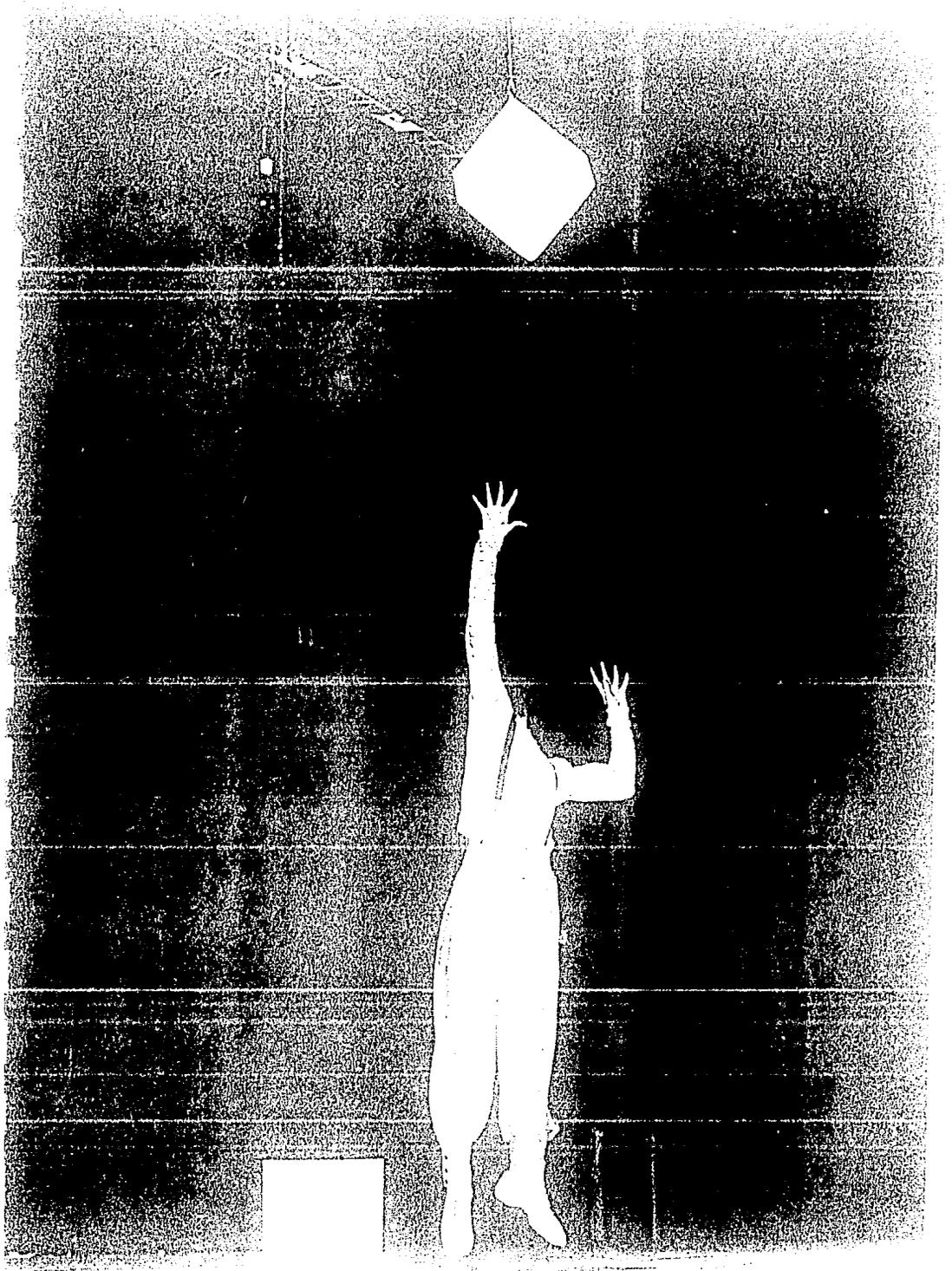
- LOS CUBOS - ACTO SIN PALABRAS



1













INDICE DE ILUSTRACIONES.

1. "El que da las llamadas".
2. El "hombre" de Acto sin palabras.
3. El "arbolito" de Acto sin palabras.
4. Krapp.
5. El cuchitril de Krapp.
6. Diseños de los cubos de Acto...
7. Planta de "El nuevo ámbito".
8. Relación espacial actor-espectador.
9. Luis Alberto Ojanguren como "el que da las llamadas".
10. Victor Daniel Pérez como "el hombre".
11. Claudia Puente como "el árbol".
12. Claudia Puente y Victor Daniel Pérez en Acto sin palabras.
13. Victor Daniel Pérez como Krapp.
14. Victor Daniel Pérez como Krapp.