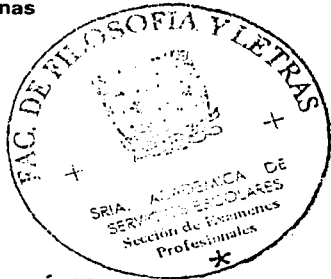


01019  
2

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Colegio de Letras Modernas**



**" LOS DIFERENTES NIVELES DRAMÁTICOS EN LA CERRADURA DE JEAN TARDIEU "**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (FRANCESAS)**

**PRESENTA**

**YOLANDA BERENICE MENDOZA BAZÁN**

La Dirección General de Bibliotecas  
a difundir en formato electrónico e impr  
de de mi trabajo recepti

**MÉXICO, D.F., 2003**

YOLANDA BERENICE  
MENDOZA BAZÁN

FECHA: 12/III/2003

FIRMA: Yolanda Mendoza Bazán

A



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 esta 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.

## *AGRADECIMIENTOS*

### **A la Lic. Alejandra de la Lama.**

Asesorar mi tesina fue una labor absorbente, ardua y difícil. Mil gracias por convertir mis ideas incipientes en un trabajo decoroso.

### **A mis sinodales Lic. Socorro Lozano, Dra. Laura López Morales, Dra. Cristina Azuela, y Dra. Rosalba Lendo .**

Les agradezco la revisión y sus comentarios para la estructura de esta tesina.

### **A todos mis profesores de la licenciatura.**

Gracias por su enseñanza y formarme en mi profesión.

A la maestra Nicole Laforest mi gratitud por dedicar su tiempo en ayudarme a preparar mi examen global.

Mi recuerdo respetuoso a la maestra Simone Degrais. f

A mis Padres

**José Lizardo Mendoza Chavarín**  
y  
**María I. Bazán de Mendoza**  
*In Memoriam*

**A mis Tías**

**Margarita  
y  
Finita  
*In Memoriam***

**A mi esposo Carlos**

**Por apoyarme incondicionalmente  
y hacer posible este proyecto.**

**A mis hijos Carlos y Jorge**

**Por su amor y comprensión para que  
yo pudiera cursar la licenciatura.  
Son mi motivo de vivir.**

**A mis hermanos**

**A mi prima Olguita**

**Tus consejos, ayuda y cariño me han fortalecido siempre.**

**A mi tía "Güera" y mi tío Luis Raúl**

**El cariño que desde niña me han dado, saben que es plenamente correspondido.**

**A mi maestra Consuelo Estrada**

**Gracias por sembrar en mí el amor por la Literatura. Usted fomentó mi vocación profesional.**



A mis amigas:

Ma. Elena

Gracias por compartir tus conocimientos conmigo. Eres parte de mi familia.

Irma

Por ser generosa, comprensiva y solidaria.

Chelo

Tu amistad y apoyo siempre lo agradeceré.

Mina

Por estar a mi lado en mis tristezas y alegrías.

La "pandilla" de mi infancia:

Blanquita, Lupitas, Anas, Elvira, todas igualmente queridas y entrañables.

Rosita Portillo

Gracias por tenerme dentro de tus afectos.

Lupita Ramos y su bella familia

Aunque la distancia nos separa, siempre presentes en pensamiento.

Adriana

No importa que estés lejos; nuestra amistad perdura.

Maru

Desde el IFAL planeamos nuestra profesión. Ha sido difícil, pero ambas hemos logrado lo que nos propusimos. Gracias por tu amistad.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>1</b>
<b>I. LOS GESTOS Y LA EXPRESIÓN CORPORAL.</b>	<b>7</b>
<b>I.1. Primera etapa.- Creación del primer nivel dramático.</b>	<b>10</b>
<b>I.2. Segunda etapa.- Creación del segundo nivel dramático.</b>	<b>18</b>
<b>II. LA ESCENOGRAFÍA.</b>	<b>23</b>
<b>II.1. El espacio escénico determinado por la escenografía.</b>	<b>24</b>
<b>II.2. La iluminación.</b>	<b>31</b>
<b>II.3. La música (decorado sonoro).</b>	<b>33</b>
<b>III. EL MONÓLOGO O DIÁLOGO SOLITARIO.</b>	<b>35</b>
<b>III.1. El monólogo o diálogo solitario como transmisor de un &lt;&lt;sentido&gt;&gt; basado en el virtuosismo de sus personajes.</b>	<b>36</b>
<b>III.2. Mundo real , mundo onírico: El tiempo</b>	<b>37</b>
<b>III.3. Del diálogo dramático al diálogo solitario</b>	<b>41</b>
<b>CONCLUSIÓN.</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>54</b>

## INTRODUCCIÓN

Jean Tardieu nace en Saint-Germain-de-Joux en 1903; a los siete años comienza a escribir poesía. En su juventud le ocurre un episodio muy significativo: una mañana de 1920 le sobreviene una severa crisis mental desatada al contemplarse ante un espejo en el que ve a su doble mientras se afeita; este incidente lo obliga a posponer la continuación de sus estudios y se dedica sólo a su poesía, que adquiere tonos marcadamente pesimistas. Posteriormente comenzará a escribir prosa.

Después de la segunda guerra mundial surge el movimiento literario conocido como Teatro del Absurdo o Nuevo Teatro. Sus integrantes son precisamente Jean Tardieu, Beckett, Genet, Ionesco entre otros; esta corriente revolucionará el contexto ideológico del teatro de esa época.

Es importante mencionar que el Teatro del Absurdo contiene elementos muy anteriores a los años cincuenta desde Aristófanes, Plauto, la farsa medieval y la Commedia dell'Arte (...) e incluso la farsa y los intermedios grotescos de Shakespeare<sup>1</sup>

Cabe resaltar la forma en que Jean Tardieu y los dramaturgos del Teatro del Absurdo antes citados, recuperan estas tradiciones y escriben sus obras de teatro durante la posguerra. Ante este acontecimiento histórico, nace el sentimiento de pérdida en las creencias religiosas y en la sociedad. Se impone la idea del "absurdo" de la existencia humana que Sartre y Camus definen como:

un retrato desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por los conflictos y las ideologías<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.19-20.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.20.

Los dramaturgos del Nuevo Teatro convergen con los filósofos existencialistas en su noción del "absurdo" pero el concepto de "vida sin sentido" del hombre se inscribe únicamente en el Teatro del Absurdo:

La ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad que es vista como no razonable, (...) que carece totalmente de sentido...<sup>3</sup>

Para Tardieu todas estas ideas constituyen un todo indivisible con lo que establece su propia concepción del Teatro del Absurdo, según lo expresa:

Il ne concerne ni une véritable école, ni une tendance homogène, mais une rencontre entre des écrivains indépendants dont le souci commun était de renouveler les contours et les contenus de l'art théâtral<sup>4</sup>

Tardieu propone un teatro subjetivo y personal marcado en sus textos dramáticos con obsesiones, ensoñaciones, fantasías. En 1955 escribe *Théâtre de Chambre* que contiene obras generalmente cortas, de un sólo acto, en donde cada gesto, sonido, objeto, cobra sentido como una imagen concreta de las percepciones racionales e irracionales del propio Tardieu, como lo explica en su prólogo:

J'entendais quelques rires, des éclats de voix, quelques répliques furtivement échangées, et je voyais apparaître sous le rayon du projecteur quelques êtres ridicules ou aimables, touchants ou terribles, qui semblaient échappés d'une aventure plus ample et s'en venaient à moi comme s'ils avaient reçu mission de m'intriguer ou de m'inquiéter, en ne m'apportant, de ce monde pressenti, que de lointains échos<sup>5</sup>

El autor se sitúa en su teatro de una manera analítica, es decir escudriña la

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *op.cit.* pp.19-20

\*Las traducciones que aparecen a pie de nota son mías.

<sup>4</sup> no pertenece a una verdadera escuela, ni a una tendencia homogénea, sino a un encuentro entre escritores independientes cuyo deseo común es renovar la configuración y el contenido del arte teatral. Jean Tardieu, *Théâtre de Chambre*, Paris, Gallimard, 1966, p.7-8

<sup>5</sup> escuchaba algunas risas, estrépito de voces, algunas réplicas furtivamente intercambiadas, y veía aparecer en la pantalla del proyector algunos seres ridículos o conmovedores, tangibles o terribles, que parecían escapados de una aventura más amplia y venían hacia mí como si hubieran recibido la misión de intrigarme o de inquietarme, trayéndome de ese mundo presentiado, tan sólo ecos lejanos, *Ibid.*, p.8

historia de su mente, utiliza símbolos personales en busca de un objetivo estético que lo lleva a otra aspiración más íntima: saber cómo es, de qué está formado el "mundo presentido" que percibe. Por eso en sus obras observamos la materialización del inconsciente, la representación del funcionamiento continuo de la mente, la recreación de la voz interna de un personaje en un momento extraordinario. Tardieu busca transcribir las percepciones que tenemos bajo ciertos estados mentales diferentes a los de la vida estrictamente cotidiana; es decir, la ensoñación, el recuerdo, la fantasía, el delirio. A este respecto, Martin Esslin define con precisión el teatro de Tardieu:

Tardieu cherche à rendre sur la scène l'atmosphère du rêve<sup>6</sup>.

Un ejemplo de este planteamiento es *La cerradura (La serrure)*, que trataremos en esta tesina.

En este estudio analizaremos cómo el lenguaje dramático se desdobra tanto en expresiones gestuales como corporales, en la escenografía misma y en el monólogo que es la forma de comunicación oral utilizada fundamentalmente por el personaje principal para generar en la obra dos niveles de ficción en donde cada uno es la manifestación estética de los planos de lo consciente e inconsciente, de lo real y lo onírico, de la vida y la muerte.

Es importante señalar que los términos "niveles dramáticos" y "niveles de ficción", son utilizados indistintamente para referimos a la "creación de otra realidad".

---

<sup>6</sup> Tardieu busca mostrar en la escena, la atmósfera del sueño, Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Ed. Buchel/Chastel, 1963, p.233

El capítulo I trata los gestos y la expresión corporal, sustentado en la base teórica de Charles Aubert en su libro *El arte mimico*. Gracias al manejo específico de los gestos expuesto por Aubert descubrimos la estructura de los dos niveles dramáticos de la obra.

Por un lado encontramos "los gestos de acción e indicativos" que se manifiestan al inicio de la obra. Estos gestos caracterizados por la patrona del burdel designan a la prostituta, personaje inexistente en el escenario; asimismo se manejan los "gestos de expresión" adoptados por el cliente para dar credibilidad a la existencia de esta mujer. Esto constituye el primer nivel de ficción en donde el espectador puede ver interactuar concretamente a estos dos personajes en escena.

Por otro lado, son los "gestos descriptivos" los que nos conducen al segundo nivel dramático. En el momento en que el cliente se queda solo tras la salida de la patrona, fija su mirada en la cerradura y se convierte en voyerista. "Describe" y caracteriza a la prostituta, de manera que el espectador conoce a este personaje que nunca se ve, que es intangible e incorpóreo. En este nivel se encuentra la plena manifestación del inconsciente.

Para el capítulo II donde se examina la escenografía, son utilizados los términos teatrales recopilados en el *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis para la definición de espacio escénico como lo concretamente perceptible por el público -el burdel-; pero también como el espacio imaginado en donde el cliente se abre a su inconsciente. En lo relativo al objeto teatral se emplea la distinción que hace Anne Uberfeld en *Lire le Théâtre* entre función metonímica y metafórica. De esta manera, las puertas en el escenario adquieren su dimensión de

vida real y vida onírica, cuya confrontación conducirá al cliente a través de los vaivenes del consciente e inconsciente hasta la muerte. La decoración dominada por la cerradura, es el elemento que permite que el cliente por medio de los gestos y las palabras logre crear un segundo nivel de ficción.

Aplicamos asimismo la teoría de Gastón Bachelard de su libro *La Poética del Espacio* dado que el concepto de Tardieu acerca del mundo de la imaginación coincide con el de Bachelard. Veremos cómo las ideas de ambos autores al hablar de las cerraduras, -simbolismo del inconsciente- están estrechamente ligadas.

El capítulo III estudia el monólogo o diálogo solitario, en donde retomamos nuevamente el diccionario de Patrice Pavis para la especificación de *leitmotiv*, el diálogo dramático y el diálogo solitario, y nos basamos en la definición de Helena Beristáin<sup>7</sup> sobre el monólogo ya que éste es utilizado por el personaje principal durante la mayor parte de la obra. En este caso, analizamos cómo a través del monólogo del cliente, la prostituta siempre incorpórea en escena aparece sin embargo como algo presente, que existe.

Elegir *La cerradura* como objeto de estudio de esta tesina es ante todo analítico y veremos cómo el personaje principal a través de los gestos y la expresión corporal, la escenografía y el monólogo, crean una "historia" cuyos eslabones cruzan dos niveles de ficción en donde la frontera entre el consciente y el inconsciente, lo real y lo onírico se funden de tal manera que el personaje principal se pierde en ambas estructuras de la psique.

---

<sup>7</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1992, pp.508



## **I. LOS GESTOS Y LA EXPRESIÓN CORPORAL**

Podemos decir que cada época da al gesto teatral una concepción diferente. Para Tardieu, la segunda guerra mundial influye notablemente: "...après l'extermination des hommes, l'Homme pouvait-il encore être sauvé?..."<sup>8</sup>

La razón de los gestos con toda su carga emocional es un "medio de expresión externa pero con un alto contenido psíquico interior, cuya riqueza es transmitir la emoción, la reacción, la significación (...) un elemento intermediario entre el inconsciente y lo exterior (el ser físico)".<sup>9</sup>

La primera etapa de *La cerradura* muestra el primer nivel dramático en donde el espectador puede ver lo acontecido en el escenario. Este nivel puede llamarse "el existente, el más real" que abarca desde la entrada del cliente a la sala del prostíbulo hasta el momento en que la patrona de este lugar lo deja solo para que pueda mirar a la prostituta.

La segunda etapa de la obra accederá a la creación de un segundo nivel dramático en donde los gestos del cliente al situarse frente a la cerradura, crean los gestos de la prostituta. Hay un constante cambio en las expresiones corporales y faciales del cliente, es decir que hay una pugna entre su realidad y su inconsciente. El inconsciente es un elemento recurrente en esta parte de la obra. Hablamos de un supuesto segundo nivel dramático porque queda como cuestionamiento para el espectador si la prostituta es real o no.

---

<sup>8</sup> "Después de la exterminación de los hombres, el Hombre ¿Podría aún ser salvado? ", Jean Tardieu, *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1966, p.9

<sup>9</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.223

Para poder mostrar los dos niveles dramáticos propuestos en esta obra, tuvimos que analizar cada uno de los gestos de la patrona y del cliente, siguiendo el criterio de Charles Aubert. Este estudioso francés logra establecer en su libro *El arte mimico* un punto de referencia dentro de las artes escénicas y al mismo tiempo sienta las bases para la investigación sobre el tema que nos compete.

Aubert nos dice que los gestos comprenden los manejos de la fisonomía, que incluyen la risa, el llanto, los gritos y las inflexiones espontáneas de la voz.

Además, Aubert hace notar que los gestos resaltan a los verbos (verbos de sensación principalmente). "El espectador no ignora que los verbos son el alma y la vida de una lengua, los gestos son entonces verbos vivientes, palabras animadas, visibles y que actúan"<sup>10</sup> Y si bien Tardieu en su obra *La cerradura* por lo regular utiliza el tiempo presente del indicativo, conjuga gestualmente los verbos en todos los tiempos. Por ejemplo, cuando la patrona levanta los hombros en un gesto de obviedad ante la impaciencia del cliente y le dice: *Allons, vous savez bien qu'on ne vous aurait pas fait venir pour rien*.

Entonces comprendemos que los personajes tienen expresiones voluntarias o reflexivas con el objeto de suplir a la palabra. A través de las indicaciones escénicas (marcadas en negrillas), Tardieu prueba cómo el lenguaje gestual es determinante.

<sup>10</sup> Charles Aubert, *El arte mimico*, México, Escenología, 1997, p.183

\* La traducción de todas las citas en francés de *La serrure* y seguidas por el símbolo \* son mías. Proviene de la edición Gallimard de la obra completa *Théâtre de Chambre* de Jean Tardieu.

\* Vamos, sabe bien que no lo hubiera hecho venir por nada, p.49

Esta expresión instintiva de la patrona "Haussant les épaules"<sup>10</sup> contribuye poderosamente a vivificar la palabra dándole mayor claridad, fuerza y calor: "los gestos no expresan sino verbos, nada más que verbos".<sup>11</sup>

Con esta teoría de Aubert sobre los gestos, procedemos a continuación a dividir la obra en dos etapas.

### 1.1 Primera etapa.- Creación del primer nivel dramático

En esta primera etapa ocurre el primer nivel dramático de *La cerradura* que es el "real" donde el espectador puede observar todo lo que acontece en el escenario.

Al inicio de la obra, el cliente entra cohibido al interior de la sala del burdel por lo que la patrona tiene que empujarlo. Siguiendo a Aubert, lo que Tardieu maneja son los "gestos de acción" es decir, en donde el cuerpo y las manos en movimiento, ponen en juego algún esfuerzo físico como el empujar o el sacar a alguien o algún objeto. Los gestos de acción pueden variar y tomar significaciones diferentes según la situación. Tal como la patrona lo efectúa: *Au lever du rideau, la porte de droite s'ouvre brusquement: le Client entre un peu affolé, poussé par la Patronne\**.

A partir de esta acción se revela el carácter dominante de la dueña del burdel frente a la naturaleza endeble del personaje principal, por lo que existe una oposición entre los gestos de ambos. Es importante decir que Tardieu va más allá del código

<sup>10</sup> Levantando los hombros

<sup>11</sup> Charles Aubert, *op.cit.* p. 28.

\* Al levantarse el telón, la puerta del lado derecho se abre bruscamente: el Cliente entra un poco cohibido, empujado por la Patrona, p.47

del gesto teatral pues lo aplica para mostrar esencialmente a los personajes involucrados en el mundo del opresor y del oprimido, como lo ejemplifica la actitud autoritaria de la patrona cuando empuja al cliente.

De cierta forma existe una coerción, pues la patrona le ordena que se sienta y la obediencia que expresa la timidez, la humildad y la pasividad del cliente es con el deseo de ver a la prostituta: *Là, là, asseyez-vous là...en attendant que je revienne!*\*

El cliente se sienta y muestra ante los ojos del espectador una espera respetuosa. Tardieu lo describe con "gestes étiqués".

La gestualidad reprimida del cliente tendrá una evolución muy interesante, pues a medida que la acción se desarrolla, se crea toda una dinámica de sensaciones en escala, cuyo ascenso dramático se organiza rítmicamente:

...j'avais rêvé d'explorer méthodiquement, dans ses formes passées et dépassées (...) la grande machinerie mentale et physique que l'on appelle le Théâtre. Cette entreprise aurait même dû me conduire logiquement...à l'immense génie de J.S.Bach, à composer un <<Clavecin bien tempéré de la dramaturgie>> (...) où l'on serait parti des thèmes les plus simples pour arriver aux plus complexes.<sup>12</sup>

De hecho, los gestos de acción utilizados al principio desaparecen dando

---

\* Ahí, ahí, siéntese ahí... y espere a que yo regrese, p.48

\* gestos reprimidos, p.47

<sup>12</sup>...Había soñado con explorar metódicamente en sus formas pasadas y superadas (...) la gran máquina mental y física que se conoce como teatro. Esta misión debería incluso haberme conducido lógicamente (...) al inmenso genio de J.S. Bach, para componer un <<Clavecín bien temperado de la dramaturgia>> (...) donde se hubieran tomado desde temas los más sencillos hasta los más complicados. Jean Tardieu, op.cit., p.9

lugar principalmente a los "gestos de expresión" que para Aubert surgen cuando "el rostro, las manos y el cuerpo expresan sentimientos y pasiones y son los que hacen aparecer la parte emocional de la vida humana"<sup>13</sup>. De esta manera, el rostro, las manos y el cuerpo del cliente van a expresar sentimientos, pasiones, estados de ánimo, como lo señalaremos a continuación:

Encontramos en el cliente toda una gama de actitudes pasivas contrastantes con sus fuertes e intensas emociones, expresadas por medio de un sinnúmero de gestos: *Il toussote, consulte sa montre, regarde fréquemment du côté de la porte de droite, et commence à donner des signes d'impatience...\**

Estas actitudes pasivas de toser, mirar tanto el reloj como la puerta derecha, indican que "la voluntad y la inteligencia están momentáneamente paralizadas"<sup>14</sup> y que el personaje se concentra únicamente en la espera. Sin embargo, la pasión -estado emocional prioritario- empieza a fluir poco a poco a partir del momento en que el cliente le recuerda a la patrona la razón por la que fue y por quién. Es decir, que la pasión se convierte en un extremo deseo de posesión: **LE CLIENT, un peu décontenancé. Mais habité par une passion dominatrice\***.

La secuencia de la obra propone poco a poco cambios, como por ejemplo en la escena tan significativa en donde se empieza a indicar que la gran puerta fúnebre y su respectiva cerradura serán el origen del segundo nivel de ficción. Para ello

<sup>13</sup> Charles Aubert, *op.cit.*, p.27

\* tose, mira su reloj, mira frecuentemente hacia la puerta derecha y comienza a dar muestras de impaciencia, p.48

<sup>14</sup> Charles Aubert, *ibid.*, p.27

\* El Cliente un poco desconcertado, pero invadido por una pasión dominante, p.48

Tardieu recurre a los gestos llamados "indicativos" que Aubert describe con la cualidad de designar con precisión a una persona o a un objeto<sup>15</sup> y son ejecutados principalmente con las manos: **LA PATRONNE, désignant cérémonieusement la grande porte funèbre\***. El gesto es tan importante que basta una sola palabra muy corta: "Là", para señalar el lugar de la citada puerta fúnebre.

Por otra parte, la patrona en su papel de opresora continúa manipulando al cliente: **LA PATRONNE, continuant à chantonner. "Ah, voilà, voilà! Où est-Elle, la belle des belles? Où est-Elle, la belle dame pour le petit monsieur?"**.

La patrona al canturrear lo hace con ironía. Ante el absurdo, el humor es la única salida a la futilidad de las acciones humanas; Tardieu recurre al sentido del humor como vía de escape, la ironía en este caso es puro humor negro. Esta actitud de burla de la patrona se desmiente con el gesto, que sólo trata de vender algo, cuando describe a la prostituta: **...Elle fait un geste symbolisant quelque chose de merveilleux\***. Aquí Tardieu sabe emplear los gestos con ingenio y precisión para que la idea quede clara a los ojos del espectador pues precisa que detrás de la puerta se encuentra una mujer maravillosa. Charles Aubert señala que la función de las manos es enfatizar las expresiones del rostro. Como se habla de un personaje ausente que nunca aparece en escena y que se encuentra supuestamente detrás de la puerta, lo importante es destacar que son los gestos de la patrona los que le dan

<sup>15</sup> Charles Aubert, *op.cit.* p.107

\* La Patrona, señalando ceremoniosamente la gran puerta fúnebre, p.49

\* ¡Ahí!

\* La Patrona continúa canturreando: ¡Ah! vamos, vamos, ¿Dónde está Ella, la bella de las bellas?

¿Dónde está Ella, la bella dama para el hombrecito?, p.49

\* Hace un gesto simbolizando algo maravilloso, p.50

realidad a la prostituta y que posteriormente serán los gestos y descripciones del cliente los que van a dar corporeidad a ese ser invisible.

Por otra parte, mientras la prostituta no aparece ante la vista del cliente, en él hay una inestabilidad en sus emociones, pues se siente ansioso, extasiado, inquieto, febril. Tal como lo expresa en su conversación con la patrona, ya que le dice que ha buscado una pasión y ha pensado en la prostituta durante días, noches, años. La patrona ríe cínicamente y le pide que espere para la realización de su fantasía. Hay una hora determinada para verla: cuando escuche las seis en el reloj.

La patrona sugiere con gestos indicativos que el cliente se acerque magnéticamente al ojo de la cerradura a lo que él le responde con gesto fruncido: "par là?"\*

El humor negro vuelve a surgir pues la patrona con un gesto de burla le dice al cliente: (...) Monsieur tient à sa disposition (...) un beau grand trou de serrure dans une belle grande porte, Monsieur n'est plus content!\*

Sin embargo, el cliente pide más a la patrona con un gesto de súplica, pues quiere que sus deseos sean colmados: Je ne pourrais pas, (...) en voir...un peu plus? \*

Existe la ironía y la distorsión de la realidad. El humor negro cambia lo absurdo de la condición humana hacia una broma. Tardieu hace comprender el sentimiento de desamparo del hombre y una forma de evadirse como Camus

---

\* ¿Por ahí?

\* (...) ¡El Señor tiene a su disposición un bello y gran ojo de cerradura en una hermosa y enorme puerta, y el Señor no está satisfecho!, p.53

\* ¿No podría, (...) verla un poco más?, p.53



señala: “(...) l’aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privé de sens rend stupide tout ce qui l’entoure”<sup>16</sup>. Es tan profundo el sentimiento de pérdida del Hombre que tendría por sus limitaciones que conformarse con ver un poco más a través de esa puerta.

Cuando la patrona sale de la escena, hay un cambio total y absoluto en el cliente. Ya nadie manipula sus emociones. Solo sin la presencia del opresor, adquiere más confianza en sí mismo. Su estado anímico es la anticipación del encuentro con la prostituta. Los gestos se asocian a los verbos de sensación expresándolos según Aubert sobre todo por juegos del rostro. Tal como lo ejemplifica el cliente: Est-ce que je suis bien ici? (Il rit) (...) Te voici donc toi-même ici, chez Elle, près d’Elle comme si tu étais chez toi!\*

Cuando el cliente se para frente a la puerta/cerradura, su rostro va a mostrar toda una gestualidad por el hecho de ubicarse entre la realidad que lo circunda y su inconsciente que revela un mundo deseado con sed de goce, de belleza y de posesión. Es el intento por cruzar el umbral entre los sucesos que determinan su soledad, sus limitaciones y la culminación de sus necesidades físicas, sentimentales y espirituales. El cliente se deshace de todo vínculo que lo ata a su vida actual, desde objetos personales hasta lo que implica la identificación del hombre ante la sociedad: acta de nacimiento, antecedentes familiares, fotos y huellas digitales; Albert Camus expresa esto refiriéndose al hombre que descubre su propia condición de soledad,

<sup>16</sup> “el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima desprovista de sentido, vuelve estúpido todo lo que le rodea”, Albert Camus in *Théâtre de l’absurde*, de Martin Esslin, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p.379

\* ¿Estoy bien aquí? (ríe) (...) ¡Tú aquí entonces, tú mismo aquí, en su casa, cerca de Ella, como si estuvieras en tu casa!, p.55

angustia y la certeza de ser un extranjero en su propio mundo: Ce divorce entre l'homme et sa vie, (...) c'est probablement le sentiment de l'absurdité<sup>17</sup>. Aquí Tardieu y Camus coinciden en cuanto a la concepción de lo que es el "absurdo"; sin embargo, el despojarse en *La cerradura* ejemplifica la expresión artística del Teatro del Absurdo porque refleja de manera evidente: images concrètes qui illustrent sur scène l'absurdité de l'existence<sup>18</sup>

En esta parte de la obra, los gestos del cliente son en apariencia muy simples, pero se van amplificando al ser acompañados por movimientos de la boca y de las cejas que tienen una gran capacidad de expresión. Cuando finaliza el despojo de la personalidad del cliente que nos revela su ansiedad existencial, éste saca de su bolsillo un pequeño espejo que refleja a un hombre con baja autoestima, el desprecio o vergüenza de sí mismo que revela la frase: "Pouah! Le vilain bonhomme", gesticulada con una disfrazada comicidad, que no es más que una mueca.

Se sienta, pero ya no denota ni timidez, ni humildad ni pasividad. La hora ansiada llega al fin y el cliente con una sobreexcitación que apenas puede dominar, se levanta y sus gestos adquieren el matiz de una persona que lucha por liberar su angustia y se aferra a las ilusiones de una felicidad futura: Mais si, il faut oser? (...) Rends-toi compte que tu vas la voir... Allons!...Courage!\*

<sup>17</sup> "Este divorcio entre el hombre y su vida, (...) es probablemente el sentimiento de lo absurdo", Albert Camus in *Théâtre de l'Absurde*, op.cit. p.20

<sup>18</sup> "imágenes concretas que ilustran sobre el escenario lo absurdo de la existencia", Martin Esslin, op.cit. p.21

\* ¡Uff! ¡El despreciable hombrecillo!, p.56

\* Pero claro, ¡es necesario atreverse! (...) Dáte cuenta de que vas a verla...¡Vamos!...¡Ánimo!, p.57

Aquí también se ilustra una imagen concreta del Teatro del Absurdo porque sus personajes muestran su decadencia como parte de la vida real:

avec angoisse ou avec dérision l'intuition qu'a un certain individu des réalités essentielles, telles qu'il les a expérimentées: les fruits de la plongée d'un homme dans les profondeurs de sa personnalité...<sup>19</sup>.

A partir de este momento, el cliente se frota los ojos haciendo un esfuerzo violento y los pega en la cerradura. Tardieu señala el verbo "regarder". La mirada es la fuente que alimenta las sensaciones del cliente.

En esta obra, como lo veremos en el segundo capítulo sobre la escenografía, la mujer es considerada un objeto al cual se observa. Aquí el "mirar se convierte (...) en la modalidad principal, o más tolerable, de la relación con el objeto"<sup>20</sup>. Según Freud, cuando habla de la curiosidad visual sexual a la que denomina voyeurismo, "aquél que contempla y hace el papel de <<mirón>> ha de contentarse con la parva compensación que es la mera actividad visual"<sup>21</sup>. En este trabajo no ahondaremos más en este tema que, aunque importante para el estudio de la obra de Tardieu, no pertenece al tema de nuestra tesis. Nos pareció, sin embargo, pertinente señalarlo por su relevancia en el carácter del personaje como cliente/voyerista ya que los ojos ciertamente son los que juegan el papel de intermediación más importante.

---

<sup>19</sup> con angustia o con ironía la intuición que tiene cierto individuo de la realidad esencial, tal como la ha experimentado: el fruto de la introspección del hombre en la profundidad de su personalidad, Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, op.cit. p.381

\* Mirar

<sup>20</sup> Josef Rattner, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Siglo XXI Editores, México, 1969, pp.106

<sup>21</sup> Freud in *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Ibid. p.110

Bajo estas indicaciones tan precisas del autor, podemos desarrollar el segundo nivel dramático de la obra.

### 1.2. Segunda etapa. Creación del segundo nivel dramático

En esta parte de *La cerradura* la concreción de la mirada del cliente hace posible construir un segundo nivel dramático y dar vida a la prostituta presente en la ficción dramática, pero inexistente en el escenario.

El cliente/voyerista obtiene un efecto increíble manipulando la realidad por medio de gestos descriptivos, en donde las manos tienen la misión de precisar las características físicas de la prostituta, imagen seductora por su sensualidad y erotismo: "...ces formes pleines, ces formes rondes".

Estos gestos descriptivos "ejecutan en el vacío los movimientos precisos que las manos están obligadas a hacer como si recorrieran realmente y acariciarán a la persona que se quiere evocar"<sup>22</sup>. Así entonces vemos cómo el cliente: *Il fait des gestes ridicules, et, extasié, comme s'il caressait le corps de cette femme (...) il fait des gestes grotesques, dessinant dans l'air les formes d'une femme imaginaire\**.

Los gestos que se van impregnando de una gran carga erótica, son inmediatamente percibidos por el espectador porque el cliente ya no reprime sus

\* ...estas formas llenas, estas formas redondas, p.57

<sup>22</sup> Charles Aubert, *op.cit.* p.111

\* Hace gestos ridículos, y extasiado, como si acariciara el cuerpo de esta mujer (...) hace gestos grotescos dibujando en el aire las formas de una mujer imaginaria, p.57

sentimientos y se hace ya evidente que: nous n'exprimons verbalement que ce que nous voulons bien montrer, mais par contre encore, nos moindres gestes révèlent ce que nous voudrions cacher<sup>23</sup>. Es decir, los gestos son los intermediarios del inconsciente; el cliente expresa un estado emocional, una parte secreta de sí mismo y así lo revela con una gestualidad confidencial: Je rêve (...) Je...je...je l'imagine!\*

Bajo esta nueva perspectiva, el espectador estará en condiciones de conocer todo lo que un hombre puede mostrar de su Yo interno.

Para tal propósito, se va a producir un juego de espejos que reflejará los gestos de la prostituta en los gestos del cliente: Tourne vers moi tes yeux, ces deux miroirs de ma vie!\*

Además, el papel de opresor ahora es asumido por el cliente porque él controla la supuesta presencia de la prostituta y dicho papel va a ser intercambiable entre ellos: Est-ce qu'il est possible, un pareil bonheur pour moi, moi, ton esclave?\*

El cliente se declara totalmente al servicio de la prostituta con este gesto de cortesía mezclado con pasión: El rostro es llevado hacia adelante y sirve para manifestar desde el más ligero sentimiento de cortesía hasta las más violentas pasiones<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Expresamos verbalmente lo que queremos fingir, sin embargo nuestros mínimos gestos revelan lo que queremos ocultar, Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1972, pp.47B, p.85

\* Sueño (...) ¡Yo...yo...yo la imagino!, p. 57

\* ¡Mírame, esos dos espejos de mi vial, p.58

\* ¿Es esto posible, un placer semejante para mí, yo que soy tu esclavo?, p.58

<sup>24</sup> Charles Aubert, op.cit. p.84

Tardieu insiste mucho en subrayar que el cliente continúa gesticulando de manera grotesca y ridícula. La tentativa del autor mediante los gestos grotescos y ridículos es para ilustrar la imagen deformada de la sociedad. La prostituta representa todo lo que el cliente no debía o no podía hacer. Por esa razón el éxtasis es llevado a su máximo extremo: Oh! j'ai du mal à supporter les battements de mon coeur! Voici qu'Elle a dégrafé sa robe\*. Todo el ser está atónito, pasmado. Su voluntad se encuentra totalmente entregada a la prostituta: Le but de route viel L'abime de notre âme!\*

En esta intensidad anímica, el cliente satisface su sexualidad reprimida: Il se jette à genoux, sans quitter des yeux le trou de la serrure\*. Al arrodillarse, muestra un erotismo liberado que culmina en masturbación. El clímax llega hasta su total plenitud. Ya no hay más gestos grotescos ni ridículos porque todo se va transformar en un estado absoluto de extravío y en un desfallecimiento de placer: Ne garde plus aucun secret pour moi!...Sois tout entière dans mes regards et, par eux, dans mes mains, dans mon sang!\*

El reflejo de las acciones entre el cliente y la prostituta concretiza el pensamiento de Tardieu, porque *La cerradura* es un medio de expresión: qui

---

\* Oh! ¡Me cuesta trabajo soportar los latidos de mi corazón! ¡Ella ya desabrochó su vestido!, p.58

\* ¡El propósito de toda vida! ¡El abismo de nuestra alma!, p.59

\* Se pone de rodillas sin quitar la vista del ojo de la cerradura, p.59

\* ¡No guardes más ningún secreto para mí!...Sé toda completa en mis miradas y por ellas, en mis manos, en mi sangre!, p.59

donne une juste représentation des efforts que fait l'homme pour se situer dans un univers dénué de sens<sup>25</sup>. Es decir, se muestra al Hombre en su angustia frente a un mundo sin sentido porque finalmente el objeto de su placer es irreal.

Ahora es la prostituta a quien le corresponde adentrarse en gestos y movimientos muy específicos, ya que Tardieu en esta escena de *La cerradura* da una imagen del acontecimiento vivido en la segunda guerra mundial. El cliente ve a la prostituta disgustada, con la nariz dilatada y en uniforme con galones. El autor usa este recurso para manifestar que el hombre se enfrenta a:

la routine d'une existence bourgeoise est aussi peu humaine que la mort en masse sur les champs de bataille et dans les camps de concentration, et fait naître le besoin de trouver une nouvelle manière de vivre pleinement humaine<sup>26</sup>.

Tardieu con un halo poético, acerca poco a poco la última escena de *La cerradura* hacia la lucha del Hombre con su propio destino y el sin sentido de su vida.

La prostituta empieza a sufrir el proceso del despojo de la materia. Nada de músculos, ni venas, ni piel. De pie, con la boca descarnada sonríe al cliente extendiéndole los brazos para estrecharlo.

---

<sup>25</sup> que da una justa representación a los esfuerzos que hace el Hombre por situarse en un universo desprovisto de sentido, Martin Esslin, op.cit. p.238

<sup>26</sup> la rutina de una existencia burguesa es tan poco humana como la muerte en masa en los campos de batalla y en los campos de concentración, y hace nacer el deseo de encontrar una nueva manera de vivir plenamente humana, Martin Esslin, op.cit. p.231

El cliente se deleita y avanza hacia la prostituta. Es su encuentro con la muerte: Je viens, amour de ma vie! Je viens! Je viens! Je viens! El desprecio, el equívoco y lo cotidiano ya no existen.

Tardieu nos muestra de una manera excelsa, cómo la puerta y la cerradura son la barrera material que encadena el cuerpo del cliente aunque sus pensamientos, sus sentimientos y su alma traspasan la puerta como símbolo del umbral de la vida.

¿A qué profundidad del ser pueden llegar los gestos que dan conciencia de la seguridad o de la libertad?<sup>27</sup>

Los gestos y la expresión corporal ilustran los sentimientos y las pasiones del cliente. Asimismo, transcriben en escena la fuerza imaginativa de este hombre que lo conduce a inventar una fantasía que lo libera del mundo decadente que lo asfixia. Puede entonces entregarse a la búsqueda fascinante de su libertad. En esta libertad se enuncia la admirable metáfora de la ausencia, del fin de la vida.

---

<sup>\*</sup> ¡Ya voy, amor de mi vida! ¡Ya voy, ya voy, ya voy! p.61

<sup>27</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 279, (col. arte, religión y filosofía 183), p.263



## II. LA ESCENOGRAFÍA

## 11.1. El Espacio escénico determinado por la escenografía

La escenografía en *La cerradura* señala perfectamente la pretensión de Jean Tardieu de crear dos niveles dramáticos en la obra por medio del objeto teatral, la luz y la música (decorado sonoro). Esta clase de escenografía está modelada en un espacio escénico que en términos de Patrice Pavis, es “el espacio concretamente perceptible por parte del público (...) con todas las escenografías imaginables”<sup>28</sup>.

De esta forma, Tardieu ubica el espacio escénico de *La cerradura* en un burdel: *Un salon décoré et meublé avec un luxe de mauvais goût. De mauvais tableaux aux murs, de fauteuils et un petit guéridon dorés\**. Este prostíbulo va pasar de un “-espacio concreto- a otro, el -espacio imaginado”<sup>29</sup> por medio del objeto teatral arriba citado, que en este caso son dos puertas una a la izquierda y otra a la derecha.

¿Por qué escoge Tardieu como objeto teatral -las puertas- para decorar la escena? Porque adquieren una función de tipo retórico ya que son un ícono que sirve para mostrar la realidad subjetiva del personaje principal:

*A gauche, en oblique, une porte d'aspect funèbre: elle est de proportions inusitées, peinte en blanc sale, avec un encadrement noir. A mi-hauteur de cette porte, c'est à dire à un emplacement anormal, il y a une épaisse serrure, plus grande que nature; le trou de la serrure est, lui aussi, de dimensions peu communes, bien qu'ayant la forme classique de la clé\**

<sup>28</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.558, p.171.

\* Un salón decorado y amueblado con lujo de mal gusto. Pinturas poco atractivas que adornan los muros, unos sillones y una mesita dorados, p:47

<sup>29</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*, p.172

\* A la izquierda, inclinada, una puerta de aspecto fúnebre: tiene proporciones inusitadas, está pintada de blanco sucio, con marco negro. A la mitad de esta puerta, es decir, colocada de manera inusual, una espesa cerradura, más grande de lo común; el cerrojo es también de tamaño poco usual, aunque tiene la forma clásica de una llave, Jean Tardieu, p.47

Podemos decir que este objeto teatral adquiere una dimensión metafórica sexual porque, como dice Anne Ubersfeld en su libro *Lire le Théâtre*

(...) beaucoup d'objets ont à côté de leur rôle fonctionnel un rôle métaphorique; en particulier toute une série d'objets sont de ceux qui figurent dans les rêves, et qui sont sans doute possible, des métaphores sexuelles<sup>30</sup>

Se llega a esta conclusión porque la cerradura además de la forma de una llave, semeja el cuerpo de una mujer.

A través de esta puerta izquierda se marcan los dos niveles dramáticos de la obra. El primer nivel corresponde a la espera de que sean las seis y el cliente pueda mirar a través de la cerradura y cumplir su fantasía sexual. El paso al segundo nivel de ficción, es cuando el cliente se convierte en voyerista al traspasar la cerradura y desarrolla su intimidad, su inconsciente y su imaginación. Recrea la presencia de la prostituta y establece una relación sui-géneris con ella.

Del lado opuesto, a la derecha, se encuentra la otra puerta normal de dimensions (...) ordinaires, humaines\*

Esta otra puerta puede definirse, en términos de Ubersfeld, como "la métonymie du cadre de vie <<réel>> des personnages"<sup>31</sup>, es decir, en este caso designa la vida cotidiana del Cliente, cuya condición de soledad y de angustia de su existencia ya fue comentada en el capítulo I y se verá en el capítulo III.

<sup>30</sup> (...) muchos objetos tienen además de su papel funcional metafórico -particularmente toda una serie de objetos que figuran en el campo de los sueños, y que quizá son posibles- metáforas sexuales, Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1993, pp.302 [1ère éd. 1977], p.182

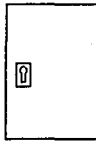
\* de tamaño (...) estándar, humana, p.47

<sup>31</sup> "(...) la metonimia del marco de vida <<real>> de los personajes." Anne Ubersfeld, op.cit., p.181

A partir de la exposición de la función retórica del objeto en *La cerradura*, tenemos entonces la siguiente ilustración:



Vida onírica



Vida real

Esta perspectiva de objeto/cerradura, la adopta Tardieu para mostrar que: "Mais au-dedans, plus de frontières!"<sup>32</sup>. Al encontrar afinidad en su concepto del mundo de la imaginación con el de Gaston Bachelard, podemos trabajar las definiciones que este último hace en su libro *La Poética del Espacio*, y comprender mejor esta región de intimidad a donde el cliente nos va a conducir.

Cuando la patrona señala al cliente la puerta izquierda dice: Oui! Là, de l'autre côté de cette porte!\* el cliente la obedece y ya instalado ante la cerradura, manifiesta al espectador su deseado secreto de encontrarse, supuestamente, con

<sup>32</sup> "¡Pero dentro, no más fronteras!" Jean Tardieu in *La Poética del Espacio*, de Gastón Bachelard, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 279. (col. arte, religión y filosofía 183), p.253

\* ¡Sí! ¡Por ahí, del otro lado de la puerta!, p.51

la prostituta y exalta “símbolos sexuales ocultos en la profundidad de los ensueños íntimos”<sup>33</sup>, como son sus pulsiones eróticas vistas como una trasgresión por la sociedad.

Ante el simbolismo que representa el objeto/cerradura, Denise Paulme junto con Bachelard buscan descifrar su significado. Al pensar en un cofrecillo y su cerradura, concuerdan en que estos objetos representan la psicología del secreto y que por ejemplo, Entre los bambara, la parte central de la cerradura está esculpida en forma de ser humano, de caimán, de lagarto, de tortuga...<sup>34</sup> ya que la cerradura postula un nivel de intimidad únicamente humano. Esta interpretación es válida puesto que el privilegio de guardar secretos sólo le es concedido al ser humano o a los animales sagrados.

Por lo tanto, esta “irracionalidad de lo profundo”<sup>35</sup> descrita por Tardieu como *une quantité enorme de nuit (...) accumulée et concentrée dans ce trou de serrure\** es el inconsciente; es una realidad nunca vista, una prostituta que se descubre delante de un cliente aunque ella como parte del inconsciente “se mueva más lenta, menos viva, más misteriosa”<sup>36</sup> pues la mujer simula bailar y aunque no se la escucha respirar, Tardieu precisa que *Elle remonte du fond de l'eau\**.

En efecto, la prostituta surge del inconsciente del cliente y crear la mimesis para ir despojándose poco a poco del vestuario y los accesorios.

<sup>33</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.118

<sup>34</sup> Denise Paulme, in *La Poética del Espacio*, de Gastón Bachelard, p.115

<sup>35</sup> Gastón Bachelard, *Ibid.*, p.49

\* Una inmensa noche (...) acumulada y concentrada en este ojo de cerradura, p.47

<sup>36</sup> Gastón Bachelard, *Ibid.*, p.50

\* ¡Ella surge del fondo del agua!, p.58

Por ello, la cerradura es la condición para que se genere el segundo nivel dramático, pues permite al cliente/voyerista traspasar este umbral para ubicarse en un mundo donde puede trasgredir las leyes y los códigos sociales que lo han regido y limitado: *On voudrait toucher...On voudrait tenir...\**. No cabe duda de que esa habitación es el espacio de libertad en donde el cliente a través de su voyerismo da sustancia a sus fantasías y las convierte en "tangibles" con la presencia de la prostituta.

Además, la implicación de la prostituta es tal que es importante poner especial énfasis en su ropa y en sus accesorios. La razón por la que se debe puntualizar sobre estos elementos es que, al desprenderse la prostituta de sus joyas, Tardieu hace una crítica al materialismo de "une société en désintégration"<sup>37</sup>

Elle retire...l'une après l'autre, ses boucles d'oreilles; l'un après l'autre, ses longs pendentifs de jais, si bien accrochés à sa chevelure (...) Elle fait glisser ses bagues au bout de ses longs doigts, terminés par des ongles pointus!\*

Esta proyección onírica del cliente revela los falsos atributos de los cuales se despoja la prostituta, como símbolo de rechazo a la vacuidad de la sociedad y al consumismo.

Asimismo, la prostituta poco a poco se quita la ropa que ciñe su cuerpo y al

\* Podría tocar...Podría poseer..., p.57

<sup>37</sup> una sociedad en desintegración, Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/ Chastel, 1977, p.389

\* ¡Se quita uno tras otro los aretes; uno tras otro los largos pasadores de jade perfectamente abrochados a su cabellera (...) Hace deslizar sus anillos por sus largos dedos con uñas puntiagudas!, p.58

mismo tiempo en este despojo de prendas, el cliente lo hace también:

Elle retire cette veste courte qui faisait valoir l'ampleur de sa gorge, l'étroitesse de sa taille, le rebondissement de ses hanches! (Il retire son propre veston et le jette au loin) (...) voici qu'Elle retire ses souliers de velours...Voici qu'Elle a dégrafé sa robe et qu'Elle la fait glisser le long de ses hanches sur la soie brillante! (Il ôte son gilet et apparaît en manches de chemise avec son col trop large, sa cravate mal nouée, et des bretelles) (...) (Il fait glisser ses bretelles de ses épaules, mais son pantalon reste maintenu par une ceinture) (...) Une main, puis une autre dégrafe [les seins]! (...) (Il retire de sa poche un mouchoir qu'il jette au loin, puis sa cravate qu'il jette également)\*\*\*

Encontramos entonces que hay tres motivaciones básicas en el despojo de los objetos. Primero, mostrar la imagen de una visión materialista de la condición humana contemporánea (el retiro de las joyas de la prostituta); enseguida, mostrar la pulsión erótica del cliente pues llegar al orgasmo es como una purga emocional análoga al efecto de la "catarsis"<sup>38</sup>. Finalmente, dar la pauta cíclica de la eterna recurrencia de la vida humana -el nacer- simbolizado por la desnudez, pues el cliente pide a la prostituta: *Fais tomber tes derniers vêtements!*\* hasta llegar al punto en que los

\* ¡Se quita este saco corto que hacía resaltar lo alto de su cuello, lo estrecho de su talle, la redondez de su cadera!...(Él se quita su propio saco y lo avienta lejos) (...) ¡Ahora, Ella se quita sus zapatos de terciopelo!(...) ¡Y ha desabrochado su vestido y lo desliza a través de su cadera sobre la seda brillante! (Él se quita su chaleco y aparece en mangas de camisa con el cuello demasiado holgado, su corbata mal anudada y sus tirantes) (...) (Él baja los tirantes de sus hombros, aunque su pantalón queda sostenido por un cinturón) (...) ¡Una mano y después la otra muestra [sus senos]! (...) (Él saca de su bolsa un pañuelo que avienta lejos, así como su corbata), pp.58-59

<sup>38</sup> Descripción de catarsis de Aristóteles: "(...) Ritual purificador que elimina reliquias de experiencias perturbadoras de la conciencia". Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1992 pp. 348, p.91

\* ¡Haz caer tus últimas prendas!, p.59

rasgos del rostro y las formas corporales se desintegran condensando el despojo de la materia el morir:

Elle veut se dénuder encore plus! (...) Elle jette! Au loin! Ses joues! Ses lèvres! Ses seins! Toute sa chair! S'effiloche! (...) Ni les muscles! Ni les veines! Ni la peau! (...) Les globes de tes yeux ont roulé sur tes dents! (...) Ta bouche, qui n'a plus de lèvres, me sourit! Ton front, qui n'a plus de cheveux s'approche, caressant. Tes mains d'ivoire, tes bras, secs et vides comme des fagots se tendent vers moi avec tendresse. Tes vertèbres de marbre, tes jambes minces et fragiles comme des branches cassées s'avancent à ma rencontre! Oh! carcasse vide!\*

Con esta cita de la obra se ilustra la idea de Sartre: Advertir mi existencia hacia la muerte, de una manera esencial y necesaria<sup>39</sup>. Son estos dos personajes transferibles o metamórficos cliente/prostituta los que explican la realidad de una sociedad llena de clichés y fórmulas huecas que nos separan de todo incluso de nosotros mismos.

Por ello, Tardieu brinda a los objetos una inusitada relevancia ya que los transfiere a un nivel de correspondencias, de sensaciones y de símbolos, en donde el cliente, con su febril imaginación, crea un vínculo imaginario con la prostituta.

De ahí la importancia de la cerradura, ya que se convierte en el "espacio de consuelo e intimidad"<sup>40</sup> del cliente que se abre ante el espectador para mostrarle imágenes "fuera de toda racionalidad y dentro del campo del onirismo"<sup>41</sup>.

---

\* ¡Quiere desnudarse todavía más! (...) ¡Arroja a lo lejos sus mejillas!, ¡Sus labios!, ¡Sus senos! ¡Toda su carne! ¡Se desintegra! (...) ¡Ni los músculos! ¡Ni las venas! ¡Ni la piel! (...) ¡Los globos oculares han rodado hasta tus dientes! (...) ¡Tu boca, que ya no tiene labios, me sonríe! ¡Tu frente, que ya no tiene cabello, se acerca y acaricia! ¡Tus manos de marfil, tus brazos, secos y vacíos como leños se extienden hacia mí con ternura! ¡Tus vértebras de mármol, tus piernas delgadas y frágiles como ramas quebradas se acercan a mi encuentro! ¡Oh! ¡osamenta vacía!, pp.60-61

<sup>39</sup> Jean Paul Sartre in *El Sentimiento Trágico de la Existencia* de Marjorie Grene, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 285, p.84

<sup>40</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.* p.80

<sup>41</sup> Gaston Bachelard *ibid* p.80



Bajo este concepto, el escenario deja de ser una representación física del mundo para convertirse en una proyección interna del cliente, que muestra la existencia cotidiana del hombre como pesadilla.

Aunada a los objetos, la iluminación es parte esencial para la acción del inconsciente basada en una situación dual desarrollada por Tardieu y señalada en el prólogo de su libro *Théâtre de Chambre: En effet, personnages et situations, lumières et ténèbres, (...) dans les corridors de mes songes*<sup>42</sup>. De esta manera se justifica en la obra el uso de la luz/oscuridad, que trataremos a continuación y que producirá la separación total entre la vida racional y la vida onírica del cliente.

## II.2. La iluminación

La iluminación en la puesta en escena de *La cerradura* participa en la intriga de la obra.

Es pertinente explicar que 'iluminación' y 'luz' tienen en este caso implicaciones diferentes. Las indicaciones escénicas definen que la iluminación es para crear la atmósfera de un espacio cerrado y sombrío ya que la única ventana de la habitación del burdel está cerrada y cubierta por espesas cortinas y tan sólo *éclairée à l'électricité\**

La iluminación de ese cuarto es tan artificial como la vida del cliente, pues sus necesidades fueron reprimidas a causa de las influencias ejercidas por la sociedad, que atentaron en contra de su soberanía como hombre.

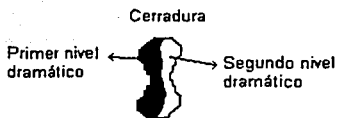
<sup>42</sup> En efecto, personajes y situaciones. luz y tinieblas (...) dentro de los pasajes de mis sueños, Jean Tardieu, *op.cit.* p.8

\* Iluminada por un foco, p.47

Patrice Pavis explica que: "la iluminación confiere la tonalidad a una escena, (...) asegura la transición hacia momentos sucesivos (...)"<sup>43</sup>.

La oscuridad en la cerradura participa en la producción del primer nivel dramático ya que es la vía de adentramiento hacia el inconsciente, lo oculto. Sin embargo, cuando la iluminación comienza a disminuir progresivamente es porque se anuncia que el cliente ya va eliminando todas esas limitaciones sociales que acarrea. Este momento es crucial porque la habitación queda completamente en penumbras mientras que *L'énorme trou de serrure sera violemment éclairé\**. En este sentido la luz es la enunciativa del segundo nivel dramático porque sobreviene la muerte del cliente.

Quiere decir que la luz sirve como catalizadora para la intersección de los dos niveles dramáticos:



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Según Gaston Bachelard, la luz simboliza "la trascendencia en sí"<sup>44</sup> del hombre, es decir la posibilidad de "traspasar hacia algo que está más allá (...)" en un

<sup>43</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*, p.242

\* El enorme cerrojo de la cerradura será violentamente iluminado, p.60

<sup>44</sup> Gastón Bachelard in *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, Editorial Labor, 1982, pp.473, p.287

retorno sin fin”<sup>45</sup>. Por eso el cliente decidió “ser” libre al convertirse en voyerista y evadir el mundo al cual pertenecía y que ya le era imposible aprehender.

### II.3. La música (decorado sonoro)

La música utilizada en la escenificación de *La cerradura*, es un elemento dramático muy importante, porque proporciona a la obra dos funciones específicas:

a) “Ilustrar y crear una atmósfera que corresponda a la situación (...)”<sup>46</sup> que en este caso, es colocar al cliente en condición de establecer una transición entre la realidad y lo onírico, pues evoca la recámara de la prostituta:

CLIENT.-Cette musique! Elle fond sur moi, s'installe sous mon crâne, non plus comme un appel...mais comme un ordre impérieux!

b) Además de los elementos ya analizados, “La música crea por sí sola mundos virtuales, marcos emocionales para el resto de la representación”<sup>47</sup>, pues acentúa la acción de la escena y proporciona la dimensión del segundo nivel dramático: *On entend une note tenue, stridente et lancinante qui, d'abord faible, finira par devenir assourdissante et durera encore un court moment après la chute du Client* \*. Podemos decir que Tardieu le da a la música la función de lo expresivo a lo simbólico, pues la alternativa de la nota ‘baja’ hasta llegar a lo grave y agudo

<sup>45</sup> Jean Paul Sartre in *El Sentimiento Trágico de la Existencia* de Marjorie Grene, Madrid, Aguilar, 1961, pp.284, p.156

<sup>46</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*, p.306

\* Cliente.-¡Esta música! ¡Me invade, se instala en mi cerebro, ya no como un llamado...sino como una orden imperiosa!, p.60

<sup>47</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*, p.308

\* Se escucha una nota tenue, estridente y aguda, que al principio es débil y después ensordecedora; que durará breves momentos, después del desfallecimiento del Cliente, p.60

expresa “angustia, necesidad de inversión, como resultado de vencer el espacio (...) es decir alcanzar la zona de la muerte”<sup>48</sup>

Hemos tratado en este capítulo la importancia de la escenografía junto con los elementos que la componen: el objeto teatral, la iluminación y la música (decorado sonoro) para crear el primer y segundo nivel dramático de la obra.

Existe un equilibrio entre toda esta construcción para concebir un lugar determinado que es el burdel con dos puertas; una de las cuales (la izquierda) el cliente/voyerista establece la relación entre la realidad y la fantasía. Es la manera de hacerle “creer” al espectador, que ve a la prostituta a través de la cerradura, y eliminar para siempre las preocupaciones perturbadoras y engañosas de la existencia cotidiana (...) y escapar de las acechanzas del presente engañoso<sup>49</sup>.

Por esta razón, la aportación de la escenografía es vital, porque estiliza el espacio escénico convirtiéndolo en un universo subjetivo y onírico que proyecta al público una visión deformada del mundo actual.

---

<sup>48</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op.cit.*, pp.318-319

<sup>49</sup> Jean Paul Sartre in *El Sentimiento Trágico de la Existencia* de Marjorie Grene, *op.cit.*, p.85

### III. EL MONÓLOGO O DIÁLOGO SOLITARIO

### III.1. El monólogo o diálogo solitario como transmisor de un <<sentido>> basado en la virtuosismo de sus personajes.

Si consideramos la obra dramática de Tardieu en su conjunto, como Martin

Esslin la define:

(...) leur champ d'exploration est plus vaste que celui des autres écrivains du Théâtre de l'Absurde. Il couvre le fantastique, le bizarre (...) jusqu'à la sphère d'un théâtre purement abstrait dans lequel le langage perd son contenu conceptuel(...) <sup>50</sup>

Con esta aseveración podemos ver que la tentativa de Tardieu en

*La cerradura*, es mostrar el mundo del sueño como una distorsión de la realidad:

transposant le langage, (...) en <<surimpressionnant>> les plans de signification et en laissant toujours entrevoir <<autre chose>> à travers les actes et les paroles en apparence les plus naturels <sup>51</sup>

Por esta razón, Tardieu emplea en la obra algunos recursos literarios fundamentales, como la metáfora, la metonimia, la alegoría, a fin de conformar un lenguaje que describa con exactitud a los personajes presentados y a las acciones ocurridas en la obra, pues como lo propone Patrice Pavis:

El lenguaje dramático es la composición del texto, de su montaje (...) en donde el espectador es descifrador del arte del teatro a partir del momento en que se presta al juego refinado de la descodificación de los signos desplegados en el escenario <sup>52</sup>

<sup>50</sup> (...) su campo de exploración es más vasto que el de los demás autores del Teatro del Absurdo. Cubre lo fantástico, lo extraño (...) hasta llegar a la esfera de un teatro puramente abstracto, en donde el lenguaje pierde su contenido conceptual (...), Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1963, p.230

<sup>51</sup> Trasladando el lenguaje (...) exacerbando los planos de significación y dejando siempre entrever <<otra cosa>> a través de los actos y las palabras en apariencia más naturales, Jean Tardieu, *La serrure in Théâtre de Chambre*, Paris, Gallimard, p.9

<sup>52</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, pp.558, p.275

Este proceso de descodificación permite al espectador comprender lo ocurrido en escena.

Asimismo, a través del lenguaje Jean Tardieu introduce los conceptos de "tiempo y sueño" que nos permiten explorar el paso del mundo real al mundo onírico.

### III.2 Mundo Real, Mundo Onírico: El Tiempo

Como ya lo mencionamos en el Capítulo II al hablar sobre los objetos, *La cerradura* introduce al espectador a un mundo onírico, el sueño del cliente. Si consideramos que efectivamente el tema de esta obra es la construcción de una realidad alternativa por medio de la fantasía del cliente, entonces estaremos de acuerdo con la idea de que el personaje de la patrona no sólo no es casual sino que es de especial importancia para la creación imaginativa del cliente (sobre todo si se recuerda que sólo hay dos personajes, concretamente).

La patrona es quien permite que se dé el sueño: **Elle tient à la main un trousseau des clés\***, es decir, que tiene las llaves que abren las "puertas" de lo deseado:

...Vous savez bien que rien ne peut se passer en présence d'un tiers! Même si ce 'tiers' est quelqu'un dans mon genre, qui n'est là que pour vous 'procurer' ce que vous cherchez! Tout à l'heure, quand vous serez seul, et si vous êtes bien sage, alors..... Elle fait un geste symbolisant quelque chose de merveilleux\*...

\* Ella lleva consigo un aro con llaves, p.47

\*...[Sabe bien que nada puede suceder en presencia de un <<tercero>>! ¡Aunque este <<tercero>> sea alguien de mi clase; que no está ahí sino para <<proporcionarle>> lo que busca!... Al rato, cuando esté solo, y si es lo suficientemente paciente, entonces... Hace un gesto simbolizando algo maravilloso , p.50

La patrona le da la oportunidad al cliente de soñar, de construir su fantasía, de "ser" otro. Según la mitología griega, "Hipno, personificación del sueño es hermano gemelo de Tánato (la Muerte)"<sup>53</sup>, que nos permite encontrar una relación estrecha entre la patrona como encarnación del sueño y el vínculo estrecho con la muerte del cliente, la cual ocurrirá en el desenlace de la obra.

Por otra parte, si pensamos en la patrona como la poseedora de las llaves que permiten el acceso a otros niveles de realidad, entonces debemos considerar el significado simbólico que tiene la "llave". Para Juan Cirlot, la llave no sólo es un símbolo de poder sino que también es "el umbral entre la conciencia y el inconsciente"<sup>54</sup>. Hemos visto entonces que el personaje de la patrona es tan importante como el del cliente, porque gracias a su función generadora de sueño y su poder de "puente" entre lo consciente y lo inconsciente, ella no sólo "empuja" al cliente a otro nivel de realidad sino que lo estimula a construir su fantasía.

Para hacer evidente esto último, Tardieu recurre al *leitmotiv*, es decir: "un grupo de palabras (...) que reaparece periódicamente (...) para señalar una repetición formal e incluso una obsesión"<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Constantino Falcón Martínez et al., *Diccionario de Mitología Clásica*, Tomo I, Madrid, Alianza editorial, 1985, pp.340, p.333

<sup>54</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1982, pp. 473, p.287

<sup>55</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*,273



LA PATRONNE.- (...) C'est à dire lorsque vous entendrez le signal de ...

LE CLIENT.- Quoi? Elle me parlera!...Elle chantera peut-être?

LA PATRONNE.- (...) lorsque vous entendrez sonner 6 heures à la pendule de sa chambre...là...à côté...6 heures! (Avec lenteur) Ding!...ding!...ding!

LE CLIENT, achevant, dans l'extase.- ...ding!...ding!...ding!...6 heures! 6 heures dans sa chambre. (...) soudain inquiet.- Et vous êtes sûre que j'entendrai bien la sonnerie de la pendule?

LA PATRONNE.- Très nettement. Très distinctement! Une jolie petite sonnerie de pendule de dame...de jolie madame!

LE CLIENT, févreux.- Une pendule qui est sur sa table de nuit, n'est-ce pas? Par conséquent, une pendule qui est à côté de son lit, n'est-ce pas? (...)

LA PATRONNE.- Un conseil: calmez-vous! Ne vous mettez pas dans des états pareils...avant!

LE CLIENT.- Et combien de temps faudra-t-il attendre cette sonnerie de pendule?

LA PATRONNE, tentatrice.- Pas longtemps. Un tout petit moment. Ça ne vous fera pas de mal. Vous n'en serez que plus heureux...après!

El *leitmotiv* en este caso es la repetición del grupo de palabras "six heures" y "sonnerie de la pendule". Encontramos aquí el concepto del tiempo, el cual adquiere un significado simbólico. Desde el principio de *La cerradura* hasta el momento en que el cliente se encuentra solo delante de la puerta izquierda, es decir a las seis cuando oye la "sonnerie de la pendule", el cliente vive en un tiempo que comparte con la patrona, es decir el primer nivel dramático.

El tiempo determina el paso entre este primer nivel dramático y el segundo que se desarrolla detrás de la puerta izquierda.

\* La Patrona.- Es decir, hasta que usted escuche el sonido de...

El Cliente.- ¿Qué? ¿Ella me hablará?...¿Acaso Ella cantará?

La Patrona.- (...) hasta que usted escuche sonar las seis en el reloj de su recámara...¡allá junto... las seis!

(Con lentitud) ¡Tang!...¡tang!...¡tang!

El Cliente, acercándose al éxtasis.- ¡...tang!...¡tang!...¡las seis! ¡las seis en su recámara!

El Cliente, inquieto repentinamente.- ¿Y está usted segura de que la escucharé, que escucharé bien el sonido del reloj?

La Patrona.- ¡Muy nitidamente! ¡Muy claramente! ¡Un hermoso sonido de reloj de dama...de hermosa dama!

El Cliente, ansioso.- Un reloj que está sobre su buró, ¿Verdad? Lógicamente, un reloj que está a un lado de su cama, ¿Verdad? (...)

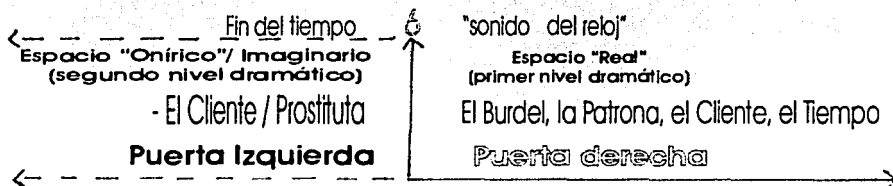
La Patrona.- Un consejo: ¡Cálmese! ¡No se ponga en tal estado!...¡adelante!

El Cliente.- ¿Y cuánto tiempo será necesario esperar el sonido del reloj?

La Patrona, seductora.- Poco tiempo. Sólo un momentito. Eso no le hará ningún mal. Usted será más dichoso...¡después!, pp.51-52

El tiempo es una muestra de la inevitable mortalidad del hombre, con lo cual se podría pensar que este *leitmotiv* es el recurso utilizado por Tardieu para mostrar el cambio de estado del cliente. A partir del sonido del reloj el tiempo se detiene, y es cuando el cliente empieza a morir.

De esta manera, llegamos a la gráfica siguiente:



En este esquema tenemos como punto central las seis, en donde confluyen "Espacio Real" -puerta derecha- y "Espacio Onírico" -puerta izquierda-\*\*. El tiempo se detiene, desaparece. El espacio onírico o imaginario se crea fuera de toda duración, dando lugar al segundo nivel dramático en el cual el Cliente desarrolla su fantasía, creando a la Prostituta. El espacio real o primer nivel dramático al cual pertenecen el Burdel, la Patrona, y el Tiempo como elementos de la espera del encuentro con la mujer, queda atrás y sólo el Cliente es el que interactúa en ambos niveles.

\*\* "Puerta derecha" y "Puerta izquierda" entendido como se explica en el Capítulo sobre la Escenografía. Lo que comprendemos en este Capítulo como Espacio Real se presentó en el Capítulo Dos como "Vida Real" y lo que se denomina Espacio Onírico se vió como "Vida Onírica". Consultar página 26. Según citado por Jung el color azul representa el espacio y el cielo claro, el color verde el tiempo, la muerte, la lividez extrema, Juan Eduardo Cirlot, op.cit., p.136

### III.3 Del Diálogo Dramático al Diálogo Solitario

En términos de Patrice Pavis, el diálogo dramático: es generalmente un intercambio verbal entre personajes (...) el criterio esencial del Diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la comunicación<sup>56</sup>

En el caso de *La cerradura* el diálogo dramático abarca desde el inicio de la obra hasta la salida de la patrona:

**Elle sort en riant.**

**Le Client attend un instant, puis il fait le tour de la chambre, inspecte les meubles, s'arrête devant la porte\*.**

Después de que la patrona estimula al cliente a crear su fantasía a través de la cerradura, como se dijo al principio de este capítulo, sale de escena y es aquí donde termina el diálogo y da comienzo a lo que Helena Beristáin define como monólogo:

Diálogo ficticio, monológico, incrustado en el discurso en forma de afirmaciones o preguntas y respuestas que aparecen o no, como autodirigidas, y que sirve para dar animación al razonamiento (...) El personaje habla o piensa para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos, sus opiniones y dudas más secretas.<sup>57</sup>

En el caso más específico de *La cerradura* y siguiendo la tipología de Patrice Pavis, consideramos que esta obra responde a la categoría de diálogo

<sup>56</sup> Patrice Pavis, *op.cit.* pp.125-126

\* Sale riendo.

\* El Cliente espera un instante, luego recorre la habitación, inspecciona los muebles, se detiene delante de la puerta, p.55

<sup>57</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1992, pp. 508, p.348

solitario que es: paradójico en el cual uno de los interlocutores habla a otro que jamás le responde, y sin saber ni siquiera si le escucha.<sup>58</sup>

Pensamos que se trata efectivamente de un diálogo solitario porque aunque el personaje se dirige directamente a la prostituta, ésta no es de facto un receptor. No hay acto comunicativo. Se emite un mensaje, se respeta un código pero lo dicho no llega al interlocutor puesto que éste no existe sino en la mente del cliente.

¿Pero cómo se crea este interlocutor dentro de la imaginación del cliente?

El personaje principal construye al alocutor, a la prostituta, por medio del monólogo dramático o diálogo solitario -en términos de Pavis-.

Dentro del diálogo solitario se pueden distinguir cuatro movimientos:

a) El primero transcribe el comportamiento del cliente y su aprehensión con el mundo exterior -la gran puerta-; sin embargo ésta adquiere un carácter simbólico que metamorfosea completamente la realidad objetiva y la subjetiva.

Belle grande porte!...L'image même de ma belle!...Haute, imposante, silencieuse, digne d'elle, en un mot! .

A partir de este momento, el espectador ya está en manos del cliente/voyerista quien lo conduce hasta la imagen embellecida de tal puerta que alberga un mundo misterioso.

Da comienzo un diálogo en donde el cliente se formula preguntas y se contesta a sí mismo. Para tal efecto, Tardieu recurre a la 1ra. y 2da. persona del singular,

<sup>58</sup> Patrice Pavis, *op.cit.*, p.298

\*¡Bella, gran puerta!...¡la imagen misma de mi bella!...¡alta, imponente, silenciosa, digna de ella en una palabra!, p.55

respectivamente. Por mediación del tú el personaje principal se va conociendo, adentrándose en sí mismo.

Dis, est-ce que tu peux croire à ce qui t'arrive? (...) Et toi, mon bonhomme, es-tu bien toi même? Sans doute, puisque tu peux toucher ton corps avec tes mains (...) comment t'appelles-tu? (...) et sans visage, hein? Le vilain bonhomme!

Queremos hacer notar la frase nominal "bonhomme/vilain bonhomme" ya que tiene una finalidad. Este registro de lengua pertenece: "...à la notation rapide, spontanée (...) à l'effet plus o moins émotif"<sup>59</sup>. –irónico en este caso- con el propósito de mostrar los actos de la vida psíquica del cliente en un momento de reflexión.

Por otro lado, el uso de

...la première personne du singulier (...) à l'aide de courtes propositions (...) séparées par un signe de ponctuation (...) dont le rôle est de couper l'enchaînement logique de la pensée et ainsi contribuer à l'impression de décousu de notre vie intérieure....<sup>60</sup>:

Est-ce que je suis bien ici? Sorte question! (...) Est-ce que je me deshabille? Non, pas tout de suite!

Cuando el cliente emplea el *nous* puede significar una velada exhortación

\* Di, ¿Acaso puedes creer lo que te pasa? (...) y tu, mi hombrecillo, ¿Acaso eres tú mismo? Sin duda, porque puedes tocar tu cuerpo ¡con tus manos! ¿Cómo te llamas? Y sin rostro ¿eh? ¡El despreciable hombrecillo!, p.55

<sup>59</sup> ... a la notación rápida, espontánea, (...) al efecto más o menos emotivo, Frida S. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Editions A.G.Nizet, 1978, pp. 137, p.29

<sup>60</sup> ... la primera persona del singular (...) y el uso de oraciones cortas (...) separadas por un signo de puntuación (...) cuya función es segmentar la continuidad lógica del pensamiento y así contribuir a dar la impresión de lo inconexo de nuestra vida íntima, *ibid.*, p.47

\* ¿Estoy bien aquí? ¡Tonta pregunta! (...) ¿Me desvisto? ¡Todavía no!, pp. 55-56

a otros hombres a que lo acompañen al burdel, según Frida S. Weissman sugiere una pluralidad (...) un matiz de solidaridad con otros hombres por los mismos gustos<sup>61</sup>:

Allons, installons-nous! (...) Mais peut-être ferions-nous bien, tout de même, de nous mettre à l'aise... Histoire d'être libre de nos mouvements (...) Un peu de repos... (...) asseyons-nous!"

También el *nous* puede adquirir el sentido de que se trata de un asunto íntimo, en donde el cliente se exhorta a sí mismo y se da ánimos para ver a la prostituta.

La metáfora del despojo material nos muestra lo que el inconsciente del cliente le propone: liberarse de las marcas sociales, del estatus. Quedar libre para el instinto, para el sexo como un simple humano. Por eso rechaza lo que ya le estorba como su reloj, su portafolio, su acta de nacimiento, su cartilla militar, sus fotos, sus huellas digitales, pues en el burdel ya no es necesario tener identidad alguna. Es la forma de negarse a sí mismo. El cliente vive su fantasía al querer ser nada: "Ici, je ne suis plus rien".

A este respecto, hay que decir que esta frase es una de las certezas fundamentales del Teatro del Absurdo: Un effort destiné à rendre l'homme conscient des réalités essentielles de sa condition (...) à l'arracher à une existence devenue banale, mécanique, superficielle...<sup>62</sup>. Es la razón por la que el cliente está en el burdel: la búsqueda de algo mejor, en la construcción fantasiosa de la prostituta.

<sup>61</sup> Frida S. Weissman, *op.cit.* p.51

\* ¡Vamos, instalémonos! (...) Pero incluso, tal vez haríamos bien en ponernos cómodos... como para ser libres de nuestros movimientos (...) un poco de descanso... ¡sentémonos!, p.56

\* Aquí, ya no soy nada, p.56

<sup>62</sup> Un esfuerzo que tiene como fin el concientizar al hombre de las realidades esenciales de su condición (...) y el arrancarlo de una existencia que se ha vuelto banal, mecánica, superficial (...), Martín Esslin, *op.cit.* p.378

Con el pasaje anterior, podemos decir que concluye el primer nivel de ficción, pues esta habitación visible del burdel va a funcionar sólo como enlace para que las palabras del cliente construyan un segundo espacio -ficticio- según trataremos a continuación.

b) En el segundo movimiento del diálogo solitario se construye el segundo nivel dramático a través de las palabras. Es decir, el cliente conduce al espectador, con sus palabras y gestos, a una segunda habitación que pertenece a la prostituta. De esta manera reseña sus características físicas, sus movimientos, así como los objetos que la rodean. En esta acción hay una pausa pues el personaje principal titubea pero a la vez, es preso de una sobreexcitación que apenas puede dominar. Según Todorov se constituye un nudo descriptivo con "verbos que significan cualidad o estado"<sup>63</sup>: Je n'ose pas!...Du plomb dans les jambes!...Il faut...Regarde, regarde par là!...Tant pis si cela te paraît difficile! . Además que las exclamaciones tienen un valor preciso, pues muestran el temor del personaje principal de que la prostituta se aleje: Oh! ne t'en vas pas! (...)  
Retourne-toi! \* .

Por eso podemos hablar de un segundo nivel de ficción, pues la habitación de la prostituta y sus elementos circundantes tienen algo en común pues el espectador siempre dudará al no poderlos ver.

<sup>63</sup> Todorov in Diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin, *op.cit.*, p.89

\* ¡No me atrevo! ¡Plomo en las piernas!... Debo...! ¡Mira, mira por ahí! ...¡Ni modo, si eso te parece difícil!, p.57

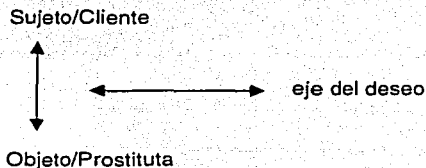
\* ¡Oh no te alejes! (...) ¡Regrésate!, p.58

Además, al describir a la prostituta el cliente asocia “sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia”<sup>64</sup>, tales como las percepciones visuales y táctiles:

*Le satin éclatant sous la pression des seins! Une main, puis une autre les dégrafe! Cela vole autour d'Elle comme des mouettes! Comme des colombes! (...)Voici sa chair! Sa chair elle-même! (...) La gorge, les bras...!*

Es decir que por medio del uso de la sinestesia se revela que el cliente está en la satisfacción plena de la lujuria. La seducción de la prostituta provocada por su imaginación lo hace encontrar el orgasmo: *Il se jette à genoux, sans quitter des yeux le trou de la serrure.\** Sin embargo, ya no se recupera ni vuelve a ser el mismo porque al alcanzar el clímax se convierte en su final tanto sensitivo como físico.

c) En el tercer movimiento del diálogo solitario consideramos pertinente aplicar una ilustración de las de A.J. Greimas, donde se puede atribuir la relación entre el cliente y la prostituta como actantes:<sup>65</sup> investidos en una misma acción, en donde el cliente es el sujeto y la prostituta el objeto cuya “relación se funda en el amor, deseo o voluntad que impulsa al sujeto a alcanzar su objeto”<sup>66</sup>.



<sup>64</sup> Helena Beristáin, *op.cit.* p.466

\* ¡El satin estalla bajo la presión de sus senos! ¡Una y otra mano los acarician! ¡Aquello vueta a su alrededor como gaviotas! ¡Como palomas! (...) ¡He aquí su carne! ¡Su mismísima carne! (...) ¡La garganta, los brazos! (...),p.59

\* **Se hinca, sin retirar los ojos de la cerradura**, p. 59

<sup>65</sup> Helena Beristáin, *op.cit.* p.19

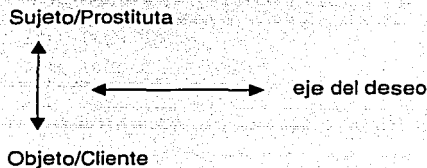
<sup>66</sup> Helena Beristáin, *ibid.* p.21



Por lo anterior, gramaticalmente el cliente establece una relación dinámica con la prostituta a base de un campo léxico que indica deseo:

Couronnement de ma vie! (...) Plus aucun lieu secret de ta chair (...) Ah! désir! Ah, plénitudo!

A partir de este momento, vamos a encontrar que de la función actancial del cliente se va a producir lo que A.J. Greimas y Anne Ubersfeld definen como: “Un desdoblamiento o estructura de espejo, pues el eje del deseo se invierte y el Objeto/Prostituta toma el lugar estructural del Sujeto/Cliente<sup>67</sup>”:



Tardieu presenta este razonamiento para exponer que la prostituta va a ser el centro libre de otro mundo y logra avasallar el mundo del cliente hasta aniquilarlo, según presentamos a continuación.

d) En el cuarto movimiento del diálogo solitario nos encontramos nuevamente con la relación opresor-oprimido/sujeto-objeto. Si el cliente ansiaba el encuentro con la prostituta, ella es ahora quien se dispone a ir en su búsqueda.

\* ¡Coronación de mi vida! (...) ¡Ya no hay ningún lugar secreto en tu carne! (...) ¡Ah deseo! ¡Ah plenitud!, p.59

<sup>67</sup> Anne Ubersfeld, *Lire & théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1993, pp. 302, p.83

Con esta reversión, la prostituta va ser la expresión total del poder sobre el cliente hasta el desenlace de *La cerradura*.

El cliente se encuentra frente un aniquilamiento que lo va a proyectar hacia su libertad. Su fantasía se cristaliza. La prostituta se dirige hacia él convertida en esqueleto y el cliente se apresura a encontrarse con ella: *Je viens, amour de ma vie! Je viens! Je viens! Je viens!*\*

Esto simboliza, si miramos con visión alegórica que la prostituta es la personificación de la muerte. Podemos decir que ella representa la "suprema liberación" tanto en términos de Sartre como de Juan Cirlot aunque esta liberación no sólo tiene aspectos positivos, ya que según Cirlot:

En sentido afirmativo (...) simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, (...) y por ello integrado en una duración<sup>68</sup>

Es decir, vemos que aparece lo inevitable: la mortalidad del hombre. Lo que llevó al cliente a lo más profundo de su psique, fue el estar consciente de su propia muerte.

De esta manera, Tardieu recorre las barreras entre la realidad y el sueño con palabras plenas de imágenes instintivas y deseos bruscamente presentados en escena hasta el desenlace de la obra, cuando la patrona reaparece y musita en voz baja casi murmurando las últimas palabras de la obra: *Je pense ... que le monsieur ... est satisfait...*\*

\* ¡Ya voy, amor de mi vida! ¡Ya voy, ya voy, ya voy!, p.61

<sup>68</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Ibid*, p.312

\*Creo...que el señor...está satisfecho, p.61

Hemos visto cómo el diálogo dramático nos conduce a un burdel que presenta a la patrona de este lugar estimulando a su cliente -con baja autoestima, que siente desprecio y vergüenza de sí mismo-, a crear una "realidad" producida en la habitación de la prostituta (primer nivel dramático).

Sin embargo, cuando la patrona sale de escena este cliente adquiere otra personalidad y por medio del diálogo solitario se crea una fusión entre lo real y lo imaginario -la figura de la prostituta- (segundo nivel dramático).

De esta manera, Tardieu basado en la eficacia del diálogo solitario, hace que el espectador pueda familiarizarse con la actuación del cliente de tal forma que: "nous acceptons automatiquement son point de vue, nous voyons le monde dans lequel il vit avec ses yeux, nous ressentons ses émotions"<sup>69</sup>.

Si consideramos el diálogo dramático y el diálogo solitario como el generador de las dos ficciones en *La cerradura*, vemos que el personaje del cliente tiene similitud con personas reales inmersas en una acción. No obstante, las palabras son creadoras y destructoras de las fantasías y los deseos inconscientes de un hombre hasta llevarlo "ante el aniquilamiento, ante la nada".<sup>70</sup>

<sup>69</sup> "Aceptamos automáticamente su punto de vista, el mundo en el que vive lo vemos con sus propios ojos, sentimos sus emociones", Martin Esslin, *op.cit.* p.389

<sup>70</sup> Jean Paul Sartre in *El Sentimiento Trágico de la Existencia* de Marjorie Grene, *op.cit.*, p.84

## CONCLUSIÓN

*La cerradura*, obra que forma parte de la producción dramática de Jean Tardieu –*Théâtre de Chambre*–, pertenece al movimiento literario conocido como Teatro del Absurdo cuyos temas sustanciales son la pérdida en las creencias religiosas, en la sociedad y el sentimiento de angustia del hombre que no encuentra un significado último a sus actos, a sus deseos y en donde lo único real es la muerte. El propósito de nuestra investigación ha sido mostrar cómo Jean Tardieu ilustra la complejidad de esos temas por medio de los gestos y la expresión corporal, la escenografía y el monólogo o diálogo solitario.

*La cerradura* es una obra corta, de un solo acto, que en vez de presentar personajes típicos en un espacio común y natural, recurre a seres singulares, es decir, anónimos, neutros, indefinidos. La acción se sitúa en un burdel, con sólo dos personajes visibles y concretos sobre el escenario: la patrona y el cliente. Éste último solicita los servicios de una prostituta para liberar su pasión, su erotismo y sus fantasías, que hasta el momento han sido reprimidas y limitadas por la sociedad convencional.

Tardieu nos transporta a través de los "gestos de acción, de expresión e indicativos" hacia el descubrimiento de otro personaje invisible, la prostituta. Este encuentro entre el cliente y la prostituta, es una "realidad" que el cliente transforma por medio de la concreción de la mirada a través de la cerradura, y se convierte en voyerista al igual que el espectador. El cliente/voyerista crea por medio de los "gestos descriptivos" a la prostituta lo que hace posible construir el segundo nivel dramático tratado en el capítulo II, la escenografía. Por medio de una ilustración, explicamos cómo dos puertas clasificadas como objeto teatral cumplen con dos

funciones, la metonímica a través de la puerta derecha para ejemplificar la vida real y la metafórica para simbolizar la vida onírica del cliente, identificada con la puerta izquierda y con su respectiva cerradura.

A partir de la cerradura se desarrolla el segundo nivel dramático, pues el cliente estructura al personaje de la prostituta por medio del lenguaje, como lo expusimos en el capítulo III, que trata el monólogo o diálogo solitario, en donde se introducen los conceptos de sueño y tiempo para explorar el paso del mundo real al mundo onírico. Se muestra que la patrona es quien permite al cliente soñar, construir su fantasía. Encontramos que el *leitmotiv* con la repetición de palabras "six heures" y "sonnerie de la pendule" era el significado del tiempo. A través de una gráfica, vimos que este *leitmotiv* era un recurso para mostrar que con el sonido del reloj, el tiempo se detenía y el cliente empezaba a morir. Durante esta escena, el cliente construye a su alocutor, a la prostituta, por medio del monólogo o diálogo solitario. El objetivo es mostrar el inconsciente del cliente. Al crear el cliente una imagen de sí mismo encuentra en la prostituta un: "placer obtenido de las emociones propias (...) y placer de volver a sentir una parte del propio yo reprimido (...)"<sup>71</sup>

Para el cliente traspasar visualmente la cerradura significa ante todo liberarse de sus inhibiciones debidas a la opresión de una sociedad decadente. Rehabilitar la figura ilusoria de la prostituta, le otorga su verdadero estatus en el mundo como ser pensante.

---

<sup>71</sup> Patrice Pavis, *ibid.*, p.64

De esta manera concluimos que la búsqueda de Tardieu a través de su obra es aspirar a encontrar la condición de hombre libre.

Como lo hemos mostrado a través de los 3 capítulos de nuestra tesina, el conflicto de la condición humana es estar "encerrado en el ser" y su necesidad de ir más allá. Conflicto que se expresa a través de los dos niveles dramáticos de *La cerradura*, es decir, el "escape aparente" del cliente de su ser real a su ser onírico, que viene a ser la sustitución de la muerte, ante la que finalmente de una manera paradójica sucumbe, como su única acción real y consciente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aubert, Charles, *El Arte Mimico*, Escenología, México, 1997.
- Bachelard, Gastón, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [col. arte, religión y filosofía 183]
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1992 [1era. edición 1985]
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1982.
- Esslin, Martin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, París, 1963.
- Falcón Martínez, Constantino et.al., *Diccionario de Mitología Clásica*, Alianza editorial, Madrid, 1985 Tomo I.
- Grene, Marjorie, *El Sentimiento Trágico de la Existencia*, Aguilar, Madrid, 1961.
- Larthomas, Pierre *Le Langage Dramatique*, Librairie Armand Colin, París, 1972.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Rattner, Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Siglo XXI Editores, Mexico, 1969, [1era edición 1965].
- Tardieu, Jean, *Théâtre de Chambre*, Gallimard, París, 1966
- Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Éditions Sociales, París, 1993 [1<sup>ère</sup> éd. 1977].



Weissman, Frida S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Éditions A.G.Nizet,  
Paris, 1978