



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

EL CUERPO DEL PERSONAJE EN EL CUERPO DEL
RELATO TEATRAL
EL TEATRO DE EUGENE O' NEILL COMO REFERENTE
PARA LA EXPERIMENTACIÓN TEATRAL DE
SAMUEL BECKETT

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS

PRESENTA:
IGNACIO ESCÁRCEGA RODRÍGUEZ

ASESOR: DR. ALFREDO MICHEL

SEPTIEMBRE DE 2006



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.

EL CUERPO DEL PERSONAJE EN EL CUERPO DEL RELATO TEATRAL

© IGNACIO ESCÁRCEGA

**EL CUERPO DEL PERSONAJE EN EL CUERPO DEL RELATO
TEATRAL**

**EL TEATRO DE EUGENE O'NEILL COMO REFERENTE PARA LA
EXPERIMENTACIÓN TEATRAL DE SAMUEL BECKETT**

Ignacio Escárcega

Asesor: **Dr. Alfredo Michel**

Revisora: **Mtra. Aimeé Wagner**

Para Rosario

AGRADECIMIENTOS

Cuando concluí el proceso de inscripción para la Maestría en Letras, pregunté en la ventanilla cuánto se pagaba y dónde, pues hasta ese momento no me había sido requerida ninguna aportación. Con mirada benevolente y sorprendida, la señora que atiende los trámites me explicó que no se pagaba nada. No lo podía creer, menos aún cuando me fui dando cuenta del nivel tan importante, sólo posible gracias a que se trata de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Una vez que fui entrevistado para exponer el proyecto de investigación, me asignaron al Doctor Alfredo Michel como tutor, a quien había conocido poco tiempo atrás por un curso especial sobre Shakespeare que impartió para la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Fue un aspecto muy afortunado, pues Alfredo no sólo es exigente, sino también un apasionado del teatro y por ello un asesor inmejorable.

En el recorrido de esta Maestría pude enriquecer mi perspectiva de trabajo gracias a diversas aportaciones, de manera especial quiero reconocer el rigor en la cátedra y la importancia que representó para este proyecto a Gabriel Weisz, Flora Botton y Carmen Leñero, así como la labor de revisoras de Aimee Wagner, Ana Elena González e Irene Artigas. También quiero hacerlo con Nahir Anaya y Julia Constantino, pues su paciencia para explicarme y detectar los pequeños detalles de procedimientos fue notable; también a la señora Hilda, no sabe lo bien que me hacía sentir cuando, a mis 43 años, me daba alguna indicación diciéndome antes o después “hijo”.

También quiero mencionar a algunos amigos y colegas del medio teatral, quienes después de mirarme con sospecha cuando los mencionaba el título de esta tesis, podían sugerirme algo o facilitarme diversos materiales; sobre todo a las actrices y actores cuyo trabajo en la escena me reconcilia con el arte dramático.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

PRESENTACIÓN.

1. INTRODUCCIÓN: EL CUERPO DEL PERSONAJE EN EL CUERPO DEL RELATO TEATRAL.
2. LA EXPERIMENTACIÓN DRAMÁTICA CON LA DESCRIPCIÓN DE CUERPOS EN DOS TEXTOS DE EUGENE O'NEILL.
3. LA EXPERIMENTACIÓN DRAMÁTICA CON LA DESCRIPCIÓN DE CUERPOS EN DOS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT.
4. ESTUDIO COMPARATIVO.
5. CONCLUSIONES.
6. BIBLIOGRAFÍA.
7. ANEXO: IMÁGENES.

PRESENTACIÓN

Estudiar teatro a nivel superior en la Ciudad de México en la década de 1980 resultaba muy particular, entre otras cosas, por la enorme inclinación clasificatoria que caracterizaba las distintas áreas de formación. Ello derivaba de la influencia de cierta tecnología educativa que, mediante hojas descriptivas, agrupaba los que en ese momento se consideraban como temas fundamentales. Ventajas y desventajas: había que leer y analizar muchos textos pero a veces pertenecían a una misma tendencia del pensamiento, o bien los periodos se “mordían” en la línea del tiempo, se consideraba, por ejemplo, que lo último en el estudio del teatro iberoamericano era el teatro de creación colectiva, que en realidad tenía más de veinte años de haberse propuesto.

Para el caso de la línea formativa de historia del teatro prevalecía un enfoque totalmente eurocéntrico: se hablaba naturalmente del teatro griego –un semestre- luego del latino y medieval –otro semestre- y así en lo sucesivo. Desde luego que la materia prima para el estudio de esos periodos eran las obras dramáticas y todo lo que de ellas podía rescatarse. Se trataba, en realidad, de estudiar una historia de la literatura dramática. En la materia de Teatro Moderno que se impartía en la Facultad de Filosofía y Letras se revisaba, bajo la espléndida conducción de María Sten, a dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Hauptmann o Chéjov y, hacia el final, algo del teatro de Eugene O’Neill. Sin embargo, en otras asignaturas de análisis podía leerse con abundancia su teatro, gracias a que casi todo estaba traducido por el argentino León Mirilas. No es poca cosa mencionar la importancia de la traducción en aquel entonces, pues poder hacer o no la consulta de los materiales en castellano orillaba a que con frecuencia se consultaran las mismas obras repetidamente y que, por el contrario, otros autores no fueran leídos. El caso de Beckett era un poco más

complicado, pues casi todo el análisis de su trabajo se centraba en *Esperando a Godot*, y luego, derivado de las grandes tendencias clasificatorias, se le ubicaba dentro del teatro del absurdo, poniéndolo en el mismo costal que a Eugene Ionesco, Francisco Arrabal o Jean Genet. Algo ocurría con estos autores que conectaban de una manera particular con los estudiantes de teatro, de tal suerte que el repertorio de exámenes de actuación o dirección dejaba ver siempre la presencia de alguno de ellos.

Por lo que tocaba a la producción escénica de las instituciones culturales, se marcaban como tendencias artísticas básicas las que se alentaban desde el espacio del teatro profesional producido por la Universidad Nacional, cuyos creadores provenían de movimientos artísticos de ruptura de comienzos de la década de 1960 y que construyeron la acepción más moderna de director de escena que hasta ese momento se conocía en México. Esa preeminencia fue causa de enfrentamientos y fisuras entre ese gremio y el de dramaturgos. Por si fuera poco, esa tendencia se podía refrendar en el trabajo de numerosas compañías y grupos que con motivo de festivales internacionales hacían breves temporadas en la capital.

No obstante, era posible encontrar en la cartelera una oferta que atendía distintos intereses, con lo cual se podía asistir a espectáculos de una concepción realista, que apostaban por el desarrollo psicológico de los personajes en textos de impecable factura, como *Crímenes del corazón*, de Beth Henley, que dirigió Héctor Mendoza, o *Fotografía en la playa*, de Emilio Carballido, a cargo de Alejandra Gutiérrez. Por la otra parte se podía asistir al trabajo de grupos extranjeros como Cricot 2, de Polonia, con un espectáculo dirigido por Tadeuzs Kantor que se llamaba *Wielopole, wielopole*, en el cual se recreaba, sin seguir una línea anecdótica, el universo de los recuerdos, la guerra, la persecución:

poderosas imágenes escénicas. Como las del director Julio Castillo en su espectáculo *De película*, cuyo protagonista es un viejo cine de barrio y los espectadores que a él asisten durante varios años.

La frase “todo es relativo” se ha colado a todos los rincones del conocimiento y los estudios del teatro no son la excepción. O’Neill se consideraba hacia la década de 1920 como un experimentador radical; treinta años después, ya está inserto, según lo consideran Beckett y otros autores, en la mejor tradición de la dramaturgia convencional cobijada bajo el manto de Ibsen. Beckett, que se consideraba en un circuito esencialmente alternativo, el off del off del off, recibe a finales de la década de 1960 el premio Nobel.

Varias ventanas de abrieron durante la realización de este trabajo, una de ellas tiene que ver con la historia de la puesta en escena del teatro mexicano; la investigación acuciosa de los procesos de escenificación que a partir de textos de dramaturgos extranjeros notables se han realizado en el país y que tuvieron un éxito significativo en la recepción. ¿Cómo era –por ejemplo- el montaje famoso que Xavier Rojas hizo de *¿Quién teme a Virginia Wolf?* Protagonizada por Carmen Montejo? ¿O el montaje de Salvador Novo, de *Esperando a Godot?*, *¿El rey se muere* que hizo Alexandro Jodorowsky? *¿¡Ah, soledad!*, escenificada por José Quintero?

Otra tiene que ver con la vinculación entre el arte del teatro y eventos representacionales que se alejan de la palabra, como es el caso de las prácticas que utilizando el formato de las exposiciones plásticas plantean la presencia concreta de cuerpos de actores o bailarines en el universo aparentemente pasivo de una galería. O bien

la búsqueda de grupos que partiendo de una naturaleza escénica plantean la incorporación de lenguajes como el del video o de la fotografía.

Este trabajo busca hacer un aporte para el estudio de O'Neill y Beckett, considerando que sus particularidades son dignas de atención, por su apuesta para profundizar los alcances de la expresión escénica mediante la palabra y la acción, y por la enorme influencia que ejercieron en otros dramaturgos así como en las estrategias para la producción del teatro. La abundancia de la obra crítica sobre esos dos dramaturgos es deslumbrante y detallada en cuanto a los aspectos más específicos -podría decirse insospechados-, tengan o no que ver con la creación literaria. Así, esta tesis apunta a una mínima parte de su obra y propone un punto de vista para analizarla, compararla y volver a plantear su importancia, abriendo temas para la discusión entre las personas interesadas en el estudio del teatro, en particular el que tiene que ver con las tendencias artísticas del siglo XX.

1. INTRODUCCIÓN: EL CUERPO DEL PERSONAJE EN EL CUERPO DEL RELATO TEATRAL.

*Dios parece estar representando toda una comedia.
Prefiero a Belasco. Se levanta el telón. Acto cuarto.*

Eugene O'Neill, *Una luna para el bastardo*.

*Uno no puede cantar sólo para agradar a los demás,
por mucho que uno les quiera, no, el canto ha de
brotar del corazón, eso es lo que siempre digo,
surgir de lo más profundo, como el mirlo.*

Samuel Beckett, *Los días felices*.

El propósito de este trabajo es destacar la importancia de la obra dramática de Eugene O'Neill (1888-1953) como referencia de propuestas posteriores que han resultado fundamentales para la escritura teatral vanguardista en el siglo XX, como la de Samuel Beckett (1906-1989). Más específicamente, al ser la obra dramática una totalidad, un cuerpo, en el que todos los elementos: palabra, acción, acotaciones, escenografía, movimiento, operan conjuntamente de manera orgánica, se propone estudiar dos elementos fundamentales del aporte de O'Neill a la dramaturgia: 1) el modo en que describe el cuerpo de sus personajes y 2) cómo éstos se integran en la conformación de esa totalidad. A fin de tomar dos ejemplos precisos de tales aportes, se proponen como objetos específicos de estudio un par de dramas localizados en los extremos temporales de su producción: *Donde está marcada la cruz*, obra en un acto escrita en 1918 y *Una luna para el bastardo*, de 1943, de hecho su último texto. Para establecer los alcances de la influencia del dramaturgo

estadounidense mediante un recurso comparativo, se propone asimismo el examen de dos piezas de Samuel Beckett, *Los días felices*, de 1961 y *No yo*, de 1972.

El estudio se centrará en los siguientes aspectos, cruciales para comprender la relación entre ambos dramaturgos: a) el cuidado que el autor dedica a la presentación de las características corporales de sus personajes; b) la manera de relacionarse entre ellos y con el espacio donde se desarrolla la acción dramática; y c) el cuerpo del personaje en el cuerpo del relato teatral, la relación causal entre los cuerpos de los personajes en el drama y el desarrollo de la acción, a la manera de un organismo vivo.

En distintos momentos de la historia de la literatura dramática, puede encontrarse la tendencia a establecer precisiones en el aspecto y comportamiento físico de los personajes, tales que, sin ellas, la sucesión de hechos o de imágenes no tendría el mismo peso emocional e intelectual en el lector-espectador. Un ejemplo radical y útil de lo anterior sería el famoso pastiche de *Macbeth*, de Shakespeare, escrito por Alfred Jarry en 1897, *Ubú rey*, texto en el cual el autor agrega una serie de dibujos para lograr una definición mayor de su personaje: esa caricatura del rey es acorde con el comportamiento desmedido que muestra a lo largo de la obra. En la tradición dramaturgica anterior a la de finales del siglo XIX, las acotaciones no estaban señaladas explícitamente en el libreto, sino que podían inferirse del contenido mismo de los diálogos o por la realización de acciones físicas muy particulares.

Vale la pena señalar otros casos de la dramaturgia clásica donde ocurre lo anterior: los autores isabelinos en Inglaterra, los barrocos en España y los clásicos franceses. En *La vida es sueño*, Calderón de la Barca deja claro que su protagonista Segismundo es un

hombre fuerte, musculoso y apuesto; sin embargo en ningún momento de la obra se hace esa descripción explícita, sino que se deduce de sus propias palabras, de las del resto de los personajes y de algunas acciones muy claras, como levantar a un hombre en vilo y arrojarlo por la ventana. En *Ricardo III*, Shakespeare propone, sin descripción física explícita, a un protagonista de gran inteligencia y agudeza verbal, pero que tiene una deformidad física manifiesta: es cojo y jorobado, feo como sapo, aspecto que en la visión de los isabelinos era más que suficiente para indicar que se trataba de la manifestación de una deformación interior. O bien tenemos a Molière, quien en su *Don Juan*, propone que la descripción del físico y los atavíos del famoso seductor corra por cuenta del grupo de pescadores que esforzadamente lo han rescatado del naufragio y de perecer ahogado.

Hacia finales del siglo XIX, ese cuidado que el autor dedica a la presentación de las características corporales de sus personajes se relaciona con la tradición reciente del drama burgués, sobre todo a partir de Ibsen, pero también con el conocimiento que los dramaturgos van adquiriendo sobre las nuevas posibilidades del aparato escénico, tales como la iluminación, el escenario giratorio, recursos diversos de operación escénica más ágil y eficaz, así como estilos de actuación renovadores; todo ello colaboraba a acentuar la definición física de los personajes*. El recurso formal con el cual el dramaturgo expresa sus propuestas es la *didascalia* o *acotación escénica*. Así, en este trabajo se pretenden establecer algunos puntos claves de comparación de obras de Eugene O'Neill con textos de Samuel Beckett -autor que en general no producía textos con una estructura anecdótica tradicional-, sobre todo con aquellas en las que el dramaturgo irlandés plantea como

* Es conveniente recordar que hasta las innovaciones en el campo de la producción operística de Richard Wagner (1813-1883), la zona de butacas se oscurecía solamente de manera parcial, pues no existía la posibilidad técnica de lograrlo.

“protagonistas” a partes específicas del cuerpo de sus personajes, tales como la boca, una mano, la cabeza, etc. Para encuadrar estos aspectos dentro del desarrollo del teatro occidental es conveniente plantear con mayor detalle algunos antecedentes que muestran cómo los autores dramáticos del periodo burgués comenzaron a conferir un peso específico a la “imagen” de sus personajes en escena.

El teatro de realismo psicológico de fines del siglo XIX, heredero directo de los planteamientos positivistas incorporados a la creación literaria por Emile Zola, con postulados que destacaban cómo el medio ambiente determinaba a los personajes, fue pródigo en la inclusión de indicaciones o “acotaciones” en los textos dramáticos sobre algunos aspectos característicos de los personajes que intervenían en la obra. El famoso “Teatro Libre” de París, fundado por André Antoine y el propio Zola fue la agrupación teatral que de manera decisiva cobijó esa nueva manera de entender el fenómeno del teatro. Sobre el tema de las acotaciones señala Patrice Pavis que:

...desde el momento en que el personaje deja de ser un simple papel, cuando adquiere rasgos universales y se “naturaliza”, entonces es importante revelar los datos en un texto adjunto. Esto es lo que sucede históricamente en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en escena, tiene como consecuencia el aumento de las didascalias¹.

¹ Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, paidós, 1990, tr. Fernando de Toro, p. 11.

Las más de las veces, estas indicaciones se referían a la vestimenta de los personajes, el color, así como la utilería con la que entraban a escena; en fin, elementos que contribuían al desarrollo del relato, como ocurre, por ejemplo, con el cuerpo delgado y enfermizo de Oswald Alving en *Espectros*, de Henrik Ibsen, que resulta básico para dar una impresión “fantasmal” o cuando menos no saludable. O bien el manejo de planos visuales en el espacio escénico, como en *El pato salvaje*, del mismo autor, en la cual una acción se desarrolla en primer plano, mientras en el fondo se lleva a cabo una fiesta.

Conforme se desarrolló un estilo de actuación teatral acorde con las nuevas propuestas dramáticas, que integraba el recurso fundamental de la “cuarta pared” --la división imaginaria entre escenario y auditorio-- las didascalias comenzaron a adquirir mayor complejidad. Comenzó así un nuevo tipo de acotación que no se limitaba a describir la manera en que vestían los personajes, sino que hacía señalamientos sobre el estado de ánimo con el que entraban a escena, o sobre rasgos particulares de su cuerpo que serían claves para el movimiento dramático en la escena. Con ese desarrollo emocional interno también inició la noción de “subtexto” o intencionalidad implícita de los parlamentos, lo cual da más valor a la capacidad de sugerencia que las didascalias permiten. En una de las últimas obras de Ibsen, *Hedda Gabler*, el autor requiere que la protagonista, una bella y elegante mujer de 29 años, esté vestida con bata o con vestidos amplios y que evite contacto físico con los personajes que la rodean, pues quiere ocultar en la mayor medida posible un embarazo que la aterra. Es el caso también de la obra dramática del alemán Gerhart Hauptmann, *Los tejedores*, escrita en 1892. En ella el autor narra una rebelión de trabajadores textiles y a lo largo de los cinco actos se esmera por hacer una descripción casi fotográfica de los escenarios en los que transcurre la acción, detallados al máximo en la

utilería e incluso con propuestas específicas de iluminación. Esa misma acuciosidad la dedica al retrato de los personajes, por ello vale la pena detenerse en la descripción que hace del viejo obrero Hinze, con quien arranca la acción del quinto acto y que representa al trabajador en deterioro absoluto pero que asume con resignación su trabajo:

Es un hombre barbudo, de recia complexión, ahora curvado y vencido por la edad, los trabajos y las fatigas. Está mutilado: tiene sólo un brazo. Es de nariz afilada y rostro descolorido. Tiembla ligeramente, y parece no tener más que la piel, los huesos y los tendones. Tiene los característicos ojos de los tejedores, hundidos e irritados.²

Con ello, se puede hablar de una compleja imagen teatral, que integra la impresión general que emana de un escenario en términos visuales, escenografía, iluminación, utilería, con elementos de expresividad interna que los personajes requieren en cuanto a complejidad psicológica, emocional y plástica.

Al abundar en tal tipo de definiciones, esos textos permiten que el director de escena y los actores comprendan las circunstancias que particularizan al personaje desde el punto de vista biológico y/o sicosocial. Si bien los teatros de París, Berlín y Londres comenzaron a albergar estas propuestas escénicas, fue el director ruso Konstantin Stanislavski quien en Moscú, con su famoso Teatro de Arte, logró elaborar un discurso teórico sobre ese nuevo estilo de representación escénica que él mismo contribuyó a desarrollar. Stanislavski entendió que la nueva dramaturgia necesitaba de actores con un nuevo tipo de entrenamiento, pues el estilo grandilocuente y recitativo predominante en el

² Hauptmann, Gerhart, *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1961, tr. Ana María Haft, p. 90.

siglo XIX entraba en contradicción evidente con la ficción realista que ahora se planteaba. Dividió en dos grandes momentos el proceso de formación de los actores: trabajo del actor sobre sí mismo y trabajo del actor sobre su papel. Influidó por su contemporáneo Sigmund Freud, Stanislavski planteó como una herramienta metodológica fundamental lo que denominó *psicotécnica*, recurso que consistía en indagar en las propias vivencias y recuerdos de los actores para crear un estado físico sensible y liberador, donde la respiración, la relajación y la concentración permitieran la aparición de un inconsciente creativo.

Uno de los recursos más famosos de ese sistema es el “si mágico”. El actor se pregunta ¿qué haría yo si estuviera en la circunstancia de tal o cual personaje? Esta manera de trabajar tuvo gran incidencia en el proceso de puesta en escena, pues el movimiento de los actores en el espacio ya no obedecía solamente a un diseño plástico de movimientos y posturas, sino que era una consecuencia del movimiento interno de los personajes. Por otro lado, los actores debían indagar con toda profundidad en los planteamientos del texto y desarrollar así también su capacidad de reflexión teórica, amén de desmenuzar todas las *circunstancias* que justifican a un carácter. Una vez que se verificaron en el estreno de *La gaviota*, de Anton Chéjov, el éxito de estos planteamientos fue tal que desde esa temporada una pintura de esa ave marina decora el telón de boca del Teatro de Arte de Moscú. Sería justo hacia fines de la década de los veinte cuando las propuestas de Stanislavski comenzarían a ser conocidas e interpretadas por el teatro estadounidense, dando lugar a una tendencia artística en el tratamiento de la puesta en escena realista que impactó luego de modo sobresaliente en el cine.

Por otra parte, ya en 1888, en el prólogo a *Señorita Julia*, August Strindberg, quien sería un dramaturgo fundamental para O'Neill, señalaba respecto a las circunstancias del personaje:

He motivado el destino trágico de la Señorita Julia con un buen número de circunstancias: el carácter de la madre; la equivocada educación que le da su padre; su propia manera de ser y la influencia del novio en un cerebro débil y degenerado. Hay, además, otros motivos más próximos: el ambiente festivo de la noche de San Juan; la ausencia del padre; su indisposición mensual; sus ocupaciones con los animales; la excitación del baile; el crepúsculo vespertino; la fuerte influencia afrodisíaca de las flores, y, finalmente, la casualidad que lleva a la pareja a una habitación solitaria, amén del atrevimiento del hombre excitado.³

Ciertas obras dramáticas europeas de la primera década del siglo XX llevan al extremo el logro de una dramaturgia en donde resalta la complejidad de los caracteres como núcleo de las obras. Tal es el caso del teatro de Chéjov, quien abunda en el uso de una acotación: (*Pausa*), la cual obliga a que los actores y el director tengan muy clara la importancia de crear y justificar un silencio que sea más expresivo que la palabra misma. En el fondo es un hábito locucional que se puede identificar perfectamente en la vida cotidiana: con frecuencia es más importante lo que no se dice. Esa obligación de dar sentido escénico a un texto literario explica la configuración de un rol fundamental para el teatro contemporáneo: el director de escena, responsable, según el francés Jacques Copeau, de dibujar la acción dramática, resolver con acciones lo que sólo está en el papel:

Por puesta en escena entendemos: el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo de fisonomías, de voces y de silencios, es la totalidad del espectáculo escénico emanado de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. El director inventa y hace reinar entre los personajes este vínculo secreto y visible, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de relaciones, sin la que el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión⁴.

Es precisamente a finales de la segunda década del siglo XX cuando comienza a darse a conocer la obra dramática de Eugene O'Neill (1888-1953), hijo de James O'Neill, un popular actor que interpretaba en interminables giras al Conde de Montecristo. Mencionar este aspecto biográfico no es anecdótico, tiene que ver con un dramaturgo que conoce de cerca la producción y el consumo del arte teatral, por lo tanto familiarizado con las tendencias de actuación, de dirección, de diseño escénico y con un sentido de responsabilidad al momento de desarrollar acotaciones más extensas de lo común. Esto salta a la vista si se piensa –por ejemplo- que la escena estadounidense de ese momento carece del peso específico de la tradición dramática europea y que el rol del director no existe a comienzos del siglo XX en los términos que se plantearon líneas arriba.

En el teatro de O'Neill, que abarca cuatro décadas, se pueden ubicar distintas propuestas para abordar la descripción corporal de los personajes, las cuales serán indispensables para entender su universo dramático. Entre esas propuestas de

³ Strindberg, August, *Teatro escogido*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, tr. Francisco J. Uriz, p. 92.

caracterización se encuentran aspectos como la robustez o la vestimenta, o bien los síntomas de alguna patología como el alcoholismo u otras formas de adicción, e incluso el empleo de máscaras para la representación. En uno de sus primeros textos, *Antes del desayuno (Before Breakfast)*, de 1916-1917, O'Neill, utilizando las didascalias casi a la manera de una descripción de novela realista, presenta así a la protagonista, la señora Rowland:

La señora Rowland sale de la recámara, bostezando, con las manos todavía ocupadas dando los últimos toques a un aspecto desaliñado, colocándose pasadores en la masa rojiza de su pelo amontonado sobre la cabeza redonda. Es de mediana estatura y tiende a una robustez informe, acentuada por su vestido azul mal cortado, gastado y corriente. Tiene un rostro sin carácter definido, de pequeños rasgos regulares y ojos vagamente azules. En sus ojos, nariz, y en su débil y rencorosa boca, hay una expresión adusta. Tiene poco más de veinte años, pero se ve mucho mayor.⁵

Las innovaciones de O'Neill se refieren no sólo al cuerpo del relato teatral, sino también al cuerpo del personaje teatral, tanto así que cuando se trata del protagonista, refiere con frecuencia rasgos de enfermedad que delimitan la atipicidad de su comportamiento. Por ello es posible en la dramaturgia de este autor “detectar cómo el cuerpo genera su texto a la par de describir los vínculos entre el lenguaje, la psique y el

⁴ Copeau, Jacques, “Puesta en escena y decoración escénica”, en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Antología de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, p. 96. tr. J.A. Hormigón.

⁵ O'Neill, Eugene, *Six short plays*, New York, Vintage Books, tr. I. Escárcega, p. 3.

cuerpo”⁶. En su abundante obra dramática es posible hallar un retablo de mujeres y hombres descritos con precisión casi fotográfica. El cine puede ser de gran ayuda para identificar ciertos paralelismos entre los personajes descritos y los actores que los interpretan, más aún cuando se presentan felices coincidencias. Por ejemplo, Mary Tyrone, a quien Katherine Hepburn interpretó en la versión cinematográfica de *Largo viaje de un día hacia la noche* (1962), dirigida por Sidney Lumet, es descrita así en el texto dramático original:

*...su rostro es indiscutiblemente irlandés. En otros tiempos hubo de ser extremadamente hermoso y todavía es llamativo. En contraste con su aspecto saludable, el rostro parece pálido y demacrado. Tiene los pómulos prominentes, la nariz larga y recta, la boca grande y los labios gruesos y sensuales. No lleva maquillaje alguno*⁷.

Es notable que desde las primeras obras de O’Neill se puede observar una abundancia -casi desmedida- de acotaciones. La ya mencionada *Antes del desayuno* es constantemente utilizada como examen en las escuelas de actuación, pues obliga a crear una secuencia verosímil de acciones físicas; esto se debe sobre todo a la coincidencia entre el tiempo de la ficción y el tiempo real, es decir, a que la actriz se verá obligada a justificar una serie de labores domésticas y acciones furtivas sin interlocutor presente, durante aproximadamente media hora. Es preciso recalcar la ausencia en los escenarios neoyorquinos de principios del siglo XX de la figura creativa del director de escena, del autor de la puesta en escena, que en Europa se encontraba no sólo definida sino también en

⁶ Weisz, Gabriel, *Cuerpo biológico, cuerpo simbólico*, en Morphé, revista de la Universidad Autónoma de Puebla, números 11/12, julio 1994-junio 1995, p.251

medio de una crisis de replanteamientos estéticos ya lejanos al realismo naturalista, como lo ilustran los casos de Vsevolod Meyerhold y Gordon Craig. Vale la pena, pues, detenerse un poco en el caso de estos dos directores, cuyas aportaciones dejaron huella en el teatro norteamericano y en su primer figura de relevancia mundial, Eugene O'Neill.

Meyerhold fue alumno consentido de Stanislavski y protagonista en *La gaviota*. Durante la primera década del siglo XX se fue distanciando de su mentor al aspirar a un teatro mucho más dirigido a la exteriorización extrema de las emociones. Influido por la Comedia del Arte y el Teatro Kabuki, concebía al teatro como un artificio consciente lejano a la emotividad interna. Desarrolló en consecuencia un sistema de entrenamiento actoral basado en una coreografía casi gimnástica de las emociones a la que llamó *biomecánica*, recurso que le permitió reducir de una manera muy significativa los elementos escénicos meramente decorativos, pues todo el poderío de la narración escénica estaba asentada en la capacidad expresiva de los actores. Más adelante, Meyerhold incorporó a sus montajes el uso de diapositivas y proyecciones cinematográficas. Esa ruptura abrió una tendencia de trabajo teatral en la entonces Unión Soviética, lo cual no hace extraño que textos de O'Neill como *El mono velludo* o *Todos los hijos de Dios tienen alas* fueran escenificados en la década de los veinte en Moscú, ya que se trataba de textos con una fuerte tendencia estilística al expresionismo y por lo tanto susceptibles para la intervención de un director de escena moderno que pudiera abordarlos sin el encuadre del realismo psicológico. El teatro soviético de la década de los veinte del siglo pasado fue, por cierto, muy generoso para la aparición en la escena de nuevos dramaturgos como Crommenlinck, Georg Kaiser, Vladimir Maiakovski o Mijail Bulgakov.

⁷ O'Neill, Eugene, *Largo viaje hacia la noche*, Madrid, Cátedra, 1986, tr. Ana Antón Pacheco. p.76.

Por su parte, Gordon Craig tenía antecedentes familiares que lo relacionaban con el teatro y la arquitectura. En sus exploraciones escénicas apostó por la abstracción escenográfica y una idea de actor más cercana a la del bailarín, el ejecutante de una danza; esto es, a la expresión precisa de movimientos mediante la cual el ejecutante del arte escénico es sólo un elemento más del todo que es la puesta en escena. De allí que él mismo fuera a un tiempo director y escenógrafo y que concibiera al trabajo del actor como el de una *Supermarioneta*, entidad capaz de llegar a un nivel expresivo alto y sostenerlo sin modificaciones durante la temporada. Su pasión por el repertorio shakespeareano permitió el uso de los textos del isabelino para la comprobación de sus ideas. Precisamente uno de sus proyectos más relevantes fue la escenografía de *Hamlet*, de Shakespeare, que diseñó para el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski en 1912. Además de su talento plástico, la vocación teórica y docente de Craig lo vincularon como influencia para dos creativos teatrales muy cercanos a O'Neill, colaboradores en varios de sus proyectos: el director y teórico Kenneth MacGowan y el notable escenógrafo Robert Edmond Jones, para quien Craig era una referencia obligada.

EUGENE O'NEILL

Desde sus primeras piezas, es posible reconocer en Eugene O'Neill a un dramaturgo muy preocupado en definir las condiciones básicas para la vida escénica de sus personajes: cómo es el espacio, cómo se mueven en él, etc. Pero también, cual lo documenta su abundante e intensa correspondencia con Kenneth MacGowan, se trataba de un autor que conocía a fondo la “cocina” de la producción teatral: qué actor podía funcionar mejor para cuál papel, con cuánto dinero se contaba para una producción y qué expectativas

económicas y a qué plazo podrían obtenerse de la taquilla⁸. Sobre esa aparente disyuntiva, siempre latente, entre el éxito artístico y el comercial, Alfredo Michel señala que “ O’Neill, para bien o para mal, estableció un estándar de éxito elevado. Ese estándar forzó al drama norteamericano a revisar seriamente sus estrategias comerciales junto con sus objetivos artísticos. O’Neill ayudó a crear un diálogo sano entre el ‘*show-busines*’ y el arte”⁹. El aporte de O’Neill al drama norteamericano es reconocido tanto por sus propios colegas como por los directores responsables de las puestas en escena. Por ejemplo, Arthur Miller señala que “fueron sus experimentos formales y su humor trágico los que lo colocaron en un lugar aparte. O’Neill fue un fenómeno totalmente aislado en el teatro de Broadway, como usuario y hacedor de formas teatrales nuevas y antiguas”¹⁰. Por su parte, Tony Kushner, uno de los más importantes autores del teatro norteamericano actual, dice: “No puedo argüir que O’Neill haya sido uno de los más grandes escritores, sólo puedo decir que fue uno de los más grandes dramaturgos”¹¹.

La tendencia del autor a subrayar el cuerpo como motor dramático tiene distintas particularidades expresivas a lo largo de su extensa producción, desde sus muy osadas piezas primeras en un acto, de tendencia expresionista, como *El mono velludo* (1922), hasta intermedias como *El luto le sienta a Electra* (1931), o tardías, como *Largo viaje de un día hacia la noche* (1943).

Este trabajo pretende abordar en especial dos textos que permiten hacer una radiografía de los cuerpos de ciertos personajes que son pieza clave para constituir el relato

⁸ Bryer, Jackson R. (editor), *The Theatre We Worked For, the letters of Eugene O’Neill to Kenneth Macgowan*, Yale University Press, 1982, tr. I. Escárcega, p.56.

⁹ Michel, Alfredo, *El teatro norteamericano*, México, Instituto Mora, 1993, p. 43.

¹⁰ Miller, Arthur, *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York, Da Capo press, tr. I. Escárcega, 1996.

teatral. Tal particularidad para abordar lo específicamente biológico de un personaje se podrá ver luego como una tendencia en la escritura dramática en otros escritores estadounidenses, como Tennessee Williams, Edward Albee o Sam Shepard, por mencionar sólo a unos cuantos. Por otra parte, y con fines comparativos, poner el acento en Samuel Beckett reviste una importancia doble, pues no sólo se trata de un dramaturgo que fracciona y descompone el cuerpo de los personajes en el texto, sino que en él se manifiesta un abandono voluntario y clave de la función diegética, en la mayor parte de su producción dramática.

SAMUEL BECKETT

El universo de procedencia de Beckett, a diferencia de O'Neill, no se encuentra en la producción, la difusión y el éxito teatral, sino en la creación literaria, la traducción, la elaboración de ensayos, la actividad académica y el gusto por el cine, en particular el de los cómicos estadounidenses y el teatro de revista. Durante una estancia en Munich en 1937 se acercó al teatro de cabaret de los famosos cómicos Karl Valentin y Liesl Karlstadt, asistió al espectáculo y luego se entrevistó con ellos. Para el más reconocido biógrafo de Beckett, James Knowlson, se trató de una experiencia reveladora:

Es fascinante que Beckett resultara conmovido por el elemento de depresión que exudaba el espectáculo de Valentin, por ello se ha sugerido que la naturaleza del diálogo entre Valentin y Liesl Karlstadt, se combinó con la producción más elaborada de Laurel y Hardy y el

¹¹ Kushner, Tony, "Always a Little in Love with Death", *The Times Literary Supplement*, tr. Alfredo Michel, 19 y 26 de diciembre, 2003, p. 23.

repertorio cómico del Music Hall irlandés o inglés, para producir las sombrías aunque muy vivas rutinas de Vladimiro y Estragón.¹²

Rodríguez Gago da una referencia en el mismo sentido:

Le fascinaba el “vaudeville” y era un asiduo de las películas de Chaplin, Keaton y Laurel y Hardy –que en su novela *Watt* se convertirían en ‘Hardy Laurel’-, más tarde no se perdería una sola película de los Hermanos Marx.¹³

Entre su primera publicación, en junio de 1929, y su primer obra teatral, *Esperando a Godot*, de 1949 (no estrenada sino hasta enero de 1953), median 20 años. En diferentes momentos Beckett señalará dos aspectos claves en su decisión de apostar por el formato teatral: uno es que el teatro implica la existencia de un espacio ficcional acotado, el espacio escénico; el otro es que en el teatro se manifiesta la presencia viva de los personajes que se encuentran en una situación determinada, de la cual son testigos los receptores de la propuesta. Luego de ese debut, por cierto muy afortunado al llegar a 300 representaciones, la escritura dramática será una actividad que Beckett no abandonará y a partir de la cual incursionará en otros medios, como el cine, la radio y la televisión. Además, él mismo transitará de la escritura dramática a la dirección escénica de sus propios textos, de 1966 a 1984. Respecto al gran éxito de público y crítica de esa primera obra, es importante mencionar que fue objeto de continuas y categóricas interpretaciones en términos simbólicos y alegóricos, lo cual contrastaba con la realidad de un texto que todo el tiempo está evitando definiciones.

¹² Knowlson, James, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p.

Según lo registra en un ensayo de 1998 Luisa Josefina Hernández, era legendaria la respuesta del autor a la insistente pregunta ¿Qué quiso usted decir con *Esperando a Godot*?: “Nada”¹⁴, señalaba lacónico. Sobre el efecto en el lector-espectador de ese primer texto de Beckett, comenta la dramaturga e investigadora: “Sonreimos ahora, dolorosamente, ya instalados en lo que es un tono grotesco: dos fuertes sentimientos, dolor y risa, vividos simultáneamente, con una sensación de desorden interior muy fuera de control”.¹⁵ Ese efecto característico de la farsa con su utilización de lo grotesco se puede ubicar con exactitud en comparación con un clásico del cine, *La quimera del oro*(1926), de Charles Chaplin, donde el protagonista, muerto de hambre en Alaska, decide compartir con su socio un zapato hervido con todo y agujetas. Chaplin realiza la acción con tal delicia que parece estuviera comiendo un espagueti a la boloñesa, pese a que se trata en realidad de un terrible acto de desesperación y sobrevivencia.

Los textos dramáticos de Beckett son en general de una gran sencillez en lo que respecta al aparato escénico que se requiere para la representación, mas no así en lo relativo al cuerpo de los personajes en la acción dramática, pues los actores que los interpreten necesitarán de un entrenamiento físico suficiente para resistir, cuando menos, la tensión de alternar acciones rápidas con lapsos de total inmovilidad. Tanto en *Godot* como en su segunda obra, *Final de partida*, se define lo que será una constante en la producción del dramaturgo:

241, tr. I. Escárcega.

¹³ Rodríguez Gago, Antonia, *Introducción a Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, p.18.

¹⁴ Hernández, Luisa Josefina, *Beckett, sentido y método de dos obras*, México, UNAM, 1997, p. 17.

¹⁵Ibid, p. 18.

El lenguaje ya no es presentado como un vehículo para la comunicación directa o como una pantalla a través de la cual uno puede ver oscuramente los movimientos síquicos del personaje. Más bien es utilizado en toda su fuerza gramatical, sintáctica y –especialmente- intertextual para hacer que el lector/espectador se de cuenta de cuánto dependemos del lenguaje y cuánto necesitamos ser cautelosos con las codificaciones que ese lenguaje nos impone.¹⁶

Esa especial atención a la palabra queda de manifiesto en las estrategias de relación que mediante ella establecen los personajes, más aún cuando se presenta un uso abundante de monólogos.

Respecto a la descripción de cuerpos, ya en *La última cinta de Krapp* (1959) se advierten acotaciones significativas sobre el protagonista, un adulto mayor un tanto decrepito se mira a sí mismo en diversos espejos que no son visuales, sino auditivos, escuchando cintas que él ha grabado con su voz en años anteriores.:

Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Mal afeitado.

Muy miope (pero sin gafas). Duro de oído.

Voz cascada. De tono muy particular.

Andar penoso.¹⁷

¹⁶ Worton, Michael, “*Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*”, *The Cambridge Companion to Beckett*, Great Britain, Cambridge University Press, 1994, p. 68, tr. I. Escárcega.

¹⁷ Beckett, Samuel, *La última cinta de Krapp*, en *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, p.65. tr.Jenaro Talens.

Hay sin duda una interesante serie de afinidades entre O'Neill y Beckett, muchas de ellas derivadas del hecho de que ambos parecen buscar la mayor precisión descriptiva en un material dramático que deberá pasar por el punto de vista y la propuesta artística de un director; así como una coincidencia profunda en la vocación crítica hacia su sociedad y los individuos. Las diferencias, que son también muy relevantes tanto en la concepción como en la forma, permiten definir un territorio dramático muy rico para el análisis y poco conocido y estudiado por las personas dedicadas al teatro en México.

2. LA EXPERIMENTACIÓN DRAMÁTICA CON LA DESCRIPCIÓN DE CUERPOS EN DOS TEXTOS DE EUGENE O'NEILL.

Los grandes temas del teatro de O'Neill, su fuerza y profundidad, encuentran un reflejo espléndido en la estructura arquitectónica y rítmica de sus obras, magistralmente controla tanto las imágenes individuales como los ritmos intrincados que permean en la totalidad de su trabajo.

Alexander Tairov, *El trabajo creativo de O'Neill*

El epígrafe de este capítulo es significativo, en tanto Tairov, quien era uno de los directores escénicos más importantes en la entonces Unión Soviética, escribe su texto sobre O'Neill en 1933, tres años después de haber estrenado *Todos los hijos de Dios tienen alas* en Moscú y diez después de montar *El mono velludo*. Es decir, Tairov escribe con entusiasmo sobre un autor al que aún le restaba por escribir una parte medular de su obra, y sin embargo ya advierte, desde la perspectiva de un director escénico de vanguardia acostumbrado a trabajar con materiales literarios de diversa índole, un rasgo medular en la producción dramática del autor norteamericano: la integración de los experimentos formales en la estructura de la obra con la profundidad de los personajes y de los temas. A fin de llevar a cabo el análisis de las dos obras indicadas en la introducción de este trabajo, es necesario señalar tres aspectos que subyacen de continuo.

En primer lugar, no sobra indicar que un aspecto constantemente señalado por los investigadores y críticos de la producción dramática de O'Neill es el carácter

autobiográfico de su teatro, la profunda vinculación entre situaciones y personajes de la ficción con lo correspondiente a su vida. Tal aspecto fue incluso reconocido abiertamente por el propio autor. Para los efectos de este trabajo, dicha característica no resulta en particular trascendente, pues el propósito es más bien indagar en los recursos de técnica dramática para el funcionamiento físico de los personajes en circunstancias determinadas.

En segundo lugar, es necesario aclarar que si bien hay una tendencia general a dividir en tres periodos básicos una obra que abarca cuatro décadas, para la especialista Virginia Floyd, es posible reconocer cuatro etapas en la producción dramática de O'Neill. Dicha división es la más adecuada para los propósitos de esta tesis, pues la que propone tres no considera como significativas las obras en un acto, de tema relacionado con el mar. Señala Floyd:

- “El hijo de la mar océano”: comienzos y primeras obras, 1918-1920.
- “El horizonte del marino”: maduración y obras experimentales, 1921-1931.
- “El viaje interrumpido”: obras biográficas y *El Ciclo*, 1931-1938.
- “El último puerto”: regreso a casa, las grandes obras, 1940-1943.¹

La influencia del teatro escandinavo fue decisiva en sus inicios como dramaturgo (ya en 1907 asistió 10 veces a la función de *Hedda Gabler* que estaba a cargo de la compañía de la actriz Alla Nazimova), aunque desde luego el ascendente más categórico para O'Neill fue el de August Strindberg, desde que lo descubre como lector en 1913.

¹ Floyd, Virginia, *The plays of Eugene O'Neill*, New York, Ungar, 1985, p.18, tr. I. Escárcega.

Algunas pruebas de ello son: la reconocible influencia de *Danza macabra* en *Ligados*; la sustitución del estreno previsto de *Todos los hijos de Dios tienen alas* –al no tener la producción lista- por la *Sonata de Espectros* para la temporada 1923-1924 en el Provincetown Theatre, y la escritura del entusiasta ensayo escrito por el propio O’Neill, *Strindberg y nuestro teatro*, en el que señalaba:

Strindberg conoció y sufrió nuestra lucha muchos años antes de que muchos hubiéramos nacido. Lo expresó mediante la intensificación del método de su tiempo y anunciando tanto en contenido como en forma los métodos por venir. Todo ello permanece en lo que vagamente llamamos ‘expresionismo’ –todo lo que es válido artísticamente y parece teatro- que puede ser rastreado claramente a partir de Wedekind a obras anteriores de Strindberg como *Sueño* y *Sonata de espectros*.²

Además, hay que considerar su continua referencia al dramaturgo sueco con expresiones halagadoras en diferentes momentos de su correspondencia con Kenneth Macgowan; el reconocimiento, en fin, de que ese autor era un precursor de la modernidad en el teatro de su tiempo. Según dice el propio O’Neill, citado por el historiador C.W.E. Bigsby: “fui leyendo sus obras cuando comencé a escribir, hacia el invierno de 1913-1914, lo que, entre todas las cosas, me dio la visión primera de lo que el drama moderno podría ser y me inspiró con un sentimiento de urgencia para escribir yo mismo teatro. Si existe algo de valor duradero en mi obra, es debido al impulso original que recibí de él”³.

² O’Neill, *Playbill for Spook Sonata*, Jan. 3, 1924. tr. I. Escárcega.

³ Bigsby, C.W.E. *Twentieth Century American Drama*, vol. 1, Great Britain, University of Cambridge, 1989, p.67. tr. I. Escárcega.

DONDE ESTÁ MARCADA LA CRUZ

El primer texto por analizar corresponde a la primera etapa de Eugene O’Neill. Es una obra en un acto de tema marino con el título *Donde está marcada la cruz*. Escrita a comienzos del otoño de 1918, la pieza está basada en un cuento corto no publicado de Agnes Boulton, con quien O’Neill se había casado recientemente, y fue estrenada, bajo la dirección de Ida Rauh, el 22 de noviembre de ese año en el *Playwright’s Theatre* de Nueva York, que estrenaba local para esa ocasión. El cuento llevaba por nombre “The Captain’s Walk” y fue la última obra corta asociada al mar tratada por el autor, quien dos años después desarrollaría la misma historia en una obra en cuatro actos que se llamó *Oro*. Hubo una cierta fricción entre dramaturgo y directora, derivada de cómo manejar la aparición de los fantasmas. Mientras Ida Rauh sugería que deberían mencionarse, pero no verse, O’Neill sostenía que era fundamental ver sus cuerpos meciéndose como algas en el fondo del mar. Al final prevaleció la propuesta tal como está en el texto.

La acción transcurre en la habitación del capitán Isaías Bartlett -habilitada como cabina de un barco- en una casa a la orilla del mar. Bartlett se encuentra a la espera de su barco y una antigua tripulación, con la que hizo un viaje en busca de un tesoro; la embarcación llevaba el nombre de su difunta esposa “Mary Allen” y naufragó tres años antes en un temporal. Nat, su hijo, quien le guarda un profundo rencor a causa de una mutilación del brazo, de la cual lo culpa, ha llamado a las autoridades de un manicomio, quienes enviarán pronto a buscarlo. Tal situación aterra a Sue, su hermana, quien a punto de casarse y abandonar el hogar paterno, no quiere ni pensar en un desastre así para el capitán Bartlett. Los hermanos tienen una fuerte discusión en la que ella le recrimina lo que juzga sea una traición, mientras que él arguye la necesidad de liberar la hipoteca de la casa

y hacerse de un dinero que le permitiría terminar un libro que está escribiendo. Súbitamente aparece el capitán para anunciar la llegada triunfante de la Mary Allen con el tesoro. A través de un ojo de buey, Nat confirma la llegada del barco, Sue se asoma, para constatar que desde luego no hay nada. Aparecen, enmarcados por una luz verde, con algas enmarañadas y señales de putrefacción, los tres tripulantes de la Mary Allen, cargando con dificultad un abundante tesoro. Esta imagen, desde luego, es sólo visible a los ojos del Capitán y de Nat. El primero sufre un ataque al corazón y es retirado por la autoridades sanitarias que han llegado en ese momento. Antes de que se lo lleven, el hijo arrebatada de su mano inerte una copia del mapa, donde se señala la ubicación de un tesoro, *donde está marcada la cruz*, y jura eufórico ir en su búsqueda.

Para el funcionamiento dramático de la historia, el autor propone tres imágenes corpóreas muy precisas en los personajes principales. El hijo posee un cuerpo incompleto, profundamente deteriorado. La hija muestra un envejecimiento prematuro a los 25 años; la única nota de color en todo su cuerpo es el cabello rojizo. En contraste, el jefe de familia, que es un hombre mayor, posee un cuerpo alerta y vital. Semejante situación es, desde luego, un tanto vampírica y no puede sino remitirnos a temas tan atractivos para Strindberg, como el comportamiento abusivo y arrebatador de energía de las personas mayores.

El primero en aparecer es Nat:

Es muy alto, huesudo y desgarbado. Le han amputado el brazo derecho hasta el hombro y la manga de ese lado cuelga flojamente o pega contra el cuerpo cuando se mueve. Representa más de los treinta años que tiene. Los hombros parecen agobiados por la cabeza maciza, con melena negra y

enmarañada. La cara es larga, huesuda y cetrina; con ojos negros muy hundidos, nariz aguileña, boca de labios finos, ancha, sombreada por un bigote descuidado y cerdoso. La voz es baja y profunda, de tono penetrante, hueco, metálico.⁴

De la anterior acotación un aspecto resulta medular para hablar de un elemento corpóreo en la problemática relación padre-hijo que plantea el texto: el brazo amputado, inexistente; esa descripción hace sentir la importancia de que la manga cuelgue y se golpee contra el cuerpo cuando se mueve. El cuerpo y el pensamiento de Nat no se resignan a esa carencia, y por eso él culpa de manera categórica al padre; el brazo ausente somatiza así esa relación. Es un hijo de quien el padre ha abusado.

NAT: Yo mismo he tenido miedo a veces.

SUE: ¡Oh, Nat! ¿De qué?

NAT: De él y de ese mar al que está implorando. ¡De ese maldito mar que me impuso cuando era chico....el mar que me robó mi brazo, el mar que hizo de mí esta cosa rota que soy!

SUE: (rogando) no puedes culpar a papá... de tu desgracia.

NAT: Me arrancó de la escuela y me metió en su barco, ¿no es cierto? ¿qué sería yo sino un marinero ignorante como él si le hubiera hecho el

⁴ O'Neill, Eugene, "Donde está marcada la cruz", en *Antología de la Literatura Fantástica*, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, México, Hermes, 1988, p. 321.

gusto? No. ¡No es culpable el mar que burló sus propósitos llevándose mi brazo y luego tirándome a tierra... otro de sus deshechos!⁵

Sue, por su parte, aporta la nota de cordura en un espacio escénico que desde un principio el autor ha propuesto como un elemento que sugiera al espectador que se encuentra dentro del espacio de un barco. Para ella, manifestación escénica del sentido común, el dramaturgo propone una imagen austera y sobria.

Ella es una mujer alta y esbelta, de 25 años, con una cara pálida, triste, encuadrada en una masa de oscuro pelo rojo. El pelo es la única nota de color. Sus labios llenos son pálidos; el azul de sus ojos, grisáceo. La voz es baja y melancólica.⁶

La nota de coherencia que aporta Sue a la historia está también acotada por el parecido que tiene con su madre, quien falleció años atrás. Este aspecto es muy significativo, pues la razón por la cual el capitán no pudo participar de la expedición en busca del tesoro fue la enfermedad terminal de la esposa.

Bartlett: Tú no, muchacha, tú eres como tu madre.⁷

A pesar de los años, el capitán Bartlett demuestra gran vigor. Una parte de su poder como patriarca en esa casa se hace sentir con las incesantes caminatas que realiza en el mirador que tiene arriba de su habitación, mismas que dieron título al cuento en el que se basó la obra.

⁵ Ibid., p. 330.

⁶ Ibid., p. 328.

⁷ Ibid., p. 334.

Se parece muchísimo a su hijo, pero la cara es más severa y más formidable, la figura más robusta, erguida y muscular. Tiene una melena canosa, un bigote cerdoso, blanco, contrastando con el color del cuero curtido de la cara arrugada. Pobladas cejas grises sombrean la obsesa mirada de los feroces ojos oscuros⁸.

Su agilidad, aunada a un poder casi hipnótico en las miradas que dirige a su hijo, establece una situación de contraste con la sobriedad corporal y de movimientos de Sue. Con ellos, tal pareciera que para el atormentado Nat se establecen dos alternativas de resolución vital: cordura/demencia. Las tres imágenes corporales articulan así un cuerpo de familia que no es funcional, que padece de mutilaciones y se encuentra en permanente desafío consigo mismo: la persona más vital es la más anciana y, sin embargo, es asimismo la que padece un severo trastorno mental. En el momento climático de la obra, Nat busca el apoyo de su hermana tomándole la mano, es decir, busca aquello de lo que carece, y no sólo físicamente pues sin duda una mano es también un elemento de control, característica que asimismo Nat no posee:

Nat: (*agarrando la mano de su hermana, ahogándose*) ¡Fíjate cómo cambia la luz! ¡Verde y oro! (*se estremece*) ¡Muy al fondo del mar! ¡Hace años que estoy ahogado! ¡Sálvame! ¡Sálvame!⁹

Debe decirse que, pese al evidente interés y complejidad de su obra corta, para el dramaturgo nunca fue material del cual pudiera sentirse particularmente orgulloso. Él mismo señalaba en 1926: “realmente nunca le di valor a *Donde está marcada la cruz*. Fue

⁸ Ibid. , p. 333.

muy divertido escribirla, teatralmente muy emocionante, un experimento entretenido para tratar la locura en el público. Eso es todo lo que significa y ha significado para mí”¹⁰.

UNA LUNA PARA EL BASTARDO

Esta es la última obra escrita por O’Neill, en 1943. Fue estrenada por la compañía *The Theater Guild*, bajo la dirección de Arthur Shields en el Teatro Hartman de Columbus, Ohio, y después tuvo una gira muy accidentada por la dificultad de recepción de la obra, su duración, el ambiente irlandés-norteamericano en el que se desarrolla y problemas con la censura. El autor, muy enfermo, siguió de cerca el montaje y personalmente aprobó la selección de los dos protagonistas: Mary Welch interpretó a Josie Hogan y James Dunn a James Tyrone. La misma compañía quiso reponer la obra dos años después, pero el dramaturgo no lo autorizó, alegando sus dudas de poder sobrevivir a otra producción. De hecho, para su publicación en 1952 hizo la siguiente precisión:

Nunca se ha presentado en los escenarios de Nueva York, no hay derechos adquiridos ni planes de producción relevantes. Como en este momento no puedo prestarle la atención requerida para una adecuada presentación, he decidido darla a conocer en formato de libro.¹¹

Por todo ello, no sería hasta 1973, cuando en el Morosco Theatre de Nueva York, la obra alcanzaría éxito conjunto de público y de crítica. El director José Quintero ya había tenido dos producciones del autor que corrieron con mucha fortuna: *Largo viaje de un día*

⁹ Ibid. , p. 337.

¹⁰ O’Neill, Eugene, “Playwright and Critic, a letter to George Jean Nathan”, en Cargill, Oscar, *O’Neill and his plays*, New York, University Press, 1966. p.102, tr. I. Escárcega.

¹¹ O’Neill, Eugene, *A Moon for the Misbegotten*, New York, Vintage Books, 2000, p. xiii, tr. I. Escárcega.

hacia la noche y Viene el hielero. La temporada fue de 313 representaciones y llevó como protagonistas a Jason Robards y Colleen Dewhurst.

La acción de *Una luna para el bastardo* transcurre en la granja de Phil Hogan, en Connecticut, desde una tarde de septiembre hasta el amanecer del día siguiente. Harto de su vida como granjero, Mike Hogan abandona la propiedad paterna, despidiéndose burlón de su hermana Josie, una mujer enorme pero de rasgos voluptuosos. En esta familia, Josie es quien lleva a cuestas la mayor carga de trabajo para la subsistencia, ya que su padre es un bebedor empedernido de gran cinismo que disfruta crear dificultades con otros propietarios de los alrededores, como por ejemplo, con Harder, quien reclama que unos cerdos de Hogan han invadido un estanque de agua limpia. Pero Harder se irá con las manos vacías, pues padre e hija son imbatibles en cualquier negociación. Reciben la visita del dueño de sus tierras, Jim Tyrone, un actor decadente de gran gusto por la bebida, rasgo que se le nota todo el tiempo. Tras beber con Hogan, Jim hace una cita para encontrarse con Josie a la luz de la luna. Pese a llegar muy tarde, tiene un extenso diálogo con ella, ambientado con una botella de whisky. Durante esa plática, Tyrone transita de lo humorístico a lo desgarrador, al referirle a Josie, entre otras, su experiencia de ser testigo de la muerte de su madre y luego hacer un viaje con el ataúd de costa a costa, mientras tenía encuentros cada noche con una prostituta. El gran dolor de Tyrone encuentra desahogo en la generosa Josie, quien lo cobija en su regazo. Al amanecer, Jim agradece su enorme disposición, se despide de padre e hija y se retira a su casa.

De nueva cuenta, la relación entre padres e hijos es un poderoso motor en el desarrollo de la obra. Para la producción crítica sobre el teatro de O'Neill es fundamental asentar un aspecto biográfico que establece, por cierto, un ciclo de continuidad con *Largo*

viaje de un día hacia la noche: la reaparición del personaje de James Tyrone Jr. , imagen del propio hermano del autor, un actor frustrado y alcohólico. En *Largo viaje de un día hacia la noche*, la acción transcurre en agosto de 1912, en tanto que en *Una luna para el bastardo*, en septiembre de 1923, esto es, dos meses antes de la muerte real de James O'Neill Jr. La estudiosa Mary McCarthy señala otra referencia interesante, la de ver esta pieza como una reelaboración de *Deseo bajo los olmos*, en tanto que ambas presentan “un hombre mayor demoníaco, una granja poco remuneradora, una mujer como Demeter vital”¹². Los dos textos comienzan con hijos que huyen de los padres y su sentido de propiedad, además de tener otros tres componentes comunes: la avaricia, la posesión de la tierra y la represión sexual.

A lo largo del texto, James se dedica a expurgar sus pensamientos y emociones ante una figura claramente extracotidiana, esta mujer, poderosa en su aspecto físico, de gran musculatura y tamaño, pero de apariencia muy femenina,

Josie tiene 28 años. Es tan corpulenta, para ser una mujer, que resulta casi un monstruo: mide cinco pies once pulgadas sin zapatos y pesa unas ciento ochenta libras. Sus cargadas espaldas son anchas, su busto amplio y sus pechos grandes y turgentes; su cintura es ancha pero esbelta comparada con sus caderas y muslos. Tiene unos brazos largos y lisos, de gran vigor, aunque no se adviertan los músculos. Lo mismo puede decirse de sus piernas.

¹² McCarthy, Mary, “A Moon for the Misbegotten”, en Cargill, op. cit. p. 209.

Es más fuerte que cualquier hombre, salvo uno excepcionalmente fuerte, y puede hacer el trabajo manual de los hombres corrientes. Pero nada tiene de marimacho, es toda mujer.

En su rostro está estampado el rostro de Irlanda, con el labio superior alargado y su nariz pequeña, sus tupidas cejas negras, su cabello negro hirsuto como la crin de un caballo, su piel blanca pecosa bronceada, sus altos pómulos y su recia mandíbula. No es un rostro hermoso, pero sus grandes ojos de un azul oscuro le confieren cierta belleza, y su sonrisa, que incluso revela sus dientes blancos, le presta encanto. Luce un vestido azul de algodón barato, sin mangas. Se halla descalza y las plantas de sus pies están sucias de tierra y están duras como el cuero.¹³

El propio O'Neill entrevistó a las actrices que respondieron a la convocatoria abierta del *Theater Guild*. La actriz Mary Welch, quien se quedó con papel, recuerda una parte del interrogatorio al que fue sometida por el autor:

¿Es usted irlandesa, con esa nariz respingada? ¿Qué porcentaje? ¿De qué parte de Irlanda es su gente? Quiero que, tanto como sea posible, las personas inmiscuidas en mi obra sean irlandesas. Aunque esté ubicada en Nueva Inglaterra, el ingenio amargo, los cambios súbitos de humor y la calidad mística de los tres personajes principales son definitivamente irlandeses.¹⁴

¹³ O'Neill, Eugene, *Una luna para el bastardo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959, pp. 33-34, tr. León Miras.

¹⁴ Welch, Mary, "Softer tones for Mr. O'Neill Portrait", en Cargill, op. cit. p. 87.

Phil Hogan, el padre de Josie, es un personaje muy importante, ya que establece una referencia de vigor físico e imagen de autoridad paterna aún y cuando se encuentre filtrada por la suciedad, los vapores del whisky y del tabaco,

Tiene cincuenta y cinco años y una estatura aproximada de cinco pies y seis pulgadas. Su cuello es grueso y sus hombros son anchos y caídos; su torso parece un barril, sus piernas son gruesas y sus pies grandes. Tiene unos brazos cortos y musculosos y unas grandes manos velludas, la cabeza redonda y cabellos que ya ralean. Su fisonomía es regordeta y su nariz roma, su labio superior alargado y su boca grande: sus ojillos azules están velados por pestañas descoloridas y ostenta cejas que recuerdan las de un lechón blanco.¹⁵

En cambio, desde que aparece James, es muy importante para O'Neill subrayar un contraste fundamental: el existente entre los rasgos perceptibles de un cuerpo otrora atractivo y bien plantado y el deterioro absoluto en que se halla el mismo en el momento de la acción dramática.

Tiene cuarenta y tantos años y su talla es de cinco pies y nueve pulgadas. Es cargado de espaldas y de ancho tórax. El libertinaje ha vuelto fofa y flácida su figura naturalmente gallarda, pero su semblante sigue siendo guapo, a pesar de su enfermizo abotagamiento y de las bolsitas que asoman bajo sus ojos. Tiene un ralo cabello oscuro, peinado con raya y hacia atrás para ocultar un lugar donde asoma la calvicie. Sus ojos son

¹⁵ O'Neill, Eugene, *Una luna...* op. Cit. , pp.44-45.

pardos y de un blanco congestionado y amarillento. Su nariz, grande y aguileña, da a su fisonomía cierto dejo mefistofélico que acentúa su aire habitualmente cínico. Pero cuando sonrío sin sarcasmo perdura en su rostro la sombra de su indomable seducción de antaño, la seducción del divertido holgazán de ayer, sentimental y romántico. Gracias a su humor y encanto sigue atrayendo a las mujeres y goza de popularidad entre los hombres como compañero de borracheras.¹⁶

El aspecto físico de Josie y James es muy diferente. En plenitud una, en decadencia el otro, mostrando una pérdida de atributos propia de un cuerpo disminuido, al borde del resquebrajamiento total. Ese contraste entre cuerpo activo y cuerpo pasivo será fundamental en el desarrollo de la obra. Con un gran poder sintético, O'Neill logra transmitirnos una imagen que es casi la de un muerto en vida. Al besar en los labios a Jim, Josie señala:

¡Oh, te falta vida! Es como besar a un cadáver....¹⁷

Tyrone es incluso incapaz de encender un cigarrillo por el temblor en las manos, y menos aún de poder hacer el amor con su anfitriona, por lo que se limitarán a torpes tironeos. Sobre este aspecto señala Travis Bogard que

Él no se acuesta con Josie, pero al permitirle poseerlo con su amor, abriendo su interior hasta que todo aquello que está oculto aparece, en respuesta a su poder de convertirlo en su amante y su hijo, él descubre en

¹⁶ Ibid. , p.46.

¹⁷ Ibid. , p. 78.

ella no sólo la mujer, la prostituta, sino una pureza que es maternal y que tiene el poder de brindar la absolución.¹⁸

Así pues, las instancias explícitas de cercanías físicas que señala O'Neill tienen que ver más con una relación madre-hijo que con la de dos amantes adultos, como lo ilustra el que, por ejemplo, Josie atraiga la cabeza de Tyrone y la haga reposar en su pecho, le bese la mano y le acaricie el cabello. En efecto, lo erótico es desplazado por un sentimiento de protección maternal:

Lo abraza y lo besa. En su beso hay pasión, pero un apasión tierna, protectora y maternal, a la cual él responde con un instantáneo abandono pleno de gratitud.¹⁹

Más adelante Josie precisa:

Eso es... Con mi brazo alrededor de ti. Ahora apoya tu cabeza sobre mi pecho...como querías hacerlo...

(Tyrone abandona la cabeza sobre el pecho de Josie, quien lo abraza con dulzura.)²⁰

El autor está preparando su imagen escénica clave, la de un hombre que está diciendo adiós a la vida. El aspecto macilento del protagonista resulta aterrador bajo la luz de la luna. Además está a punto de referir, entre los vapores del whisky, el desastre de la muerte de su madre biológica a una madre inventada, enorme y sensual. En la escena se

¹⁸ Bogard, Travis, *The plays of Eugene O'Neill*, New York, Oxford University Press, 1988.tr. IE, p. 455.

¹⁹ O'Neill, Eugene, *Una luna...* op. Cit. p 218.

²⁰ Ibid. , p.219.

conjugan la madre que le dio la vida y una segunda madre que es testigo de cómo se despide de la primera. Se trata, en realidad, de un arrullo funerario.

(La fisonomía de Tyrone está convulsionada. La oculta contra el pecho de la muchacha y solloza desesperadamente. Ella lo oprime con más fuerza contra sí y habla en voz baja, contemplando fijamente la luna.)

JOSIE.- Ella oye. La adivino en la luz de la luna, y siento su alma envuelta en esa claridad como un manto de plata, y sé que me comprende y me perdona también a mí y me bendice.²¹

O'Neill será muy insistente en señalar que el cuerpo de Tyrone es un cuerpo moribundo, en una retirada muy clara de la vida. Se trata sin embargo de un retiro que al nivel de la imagen no puede dejar de remitirnos a alguna representación de la piedad; por ejemplo, la famosa escultura de Miguel Angel,

Tyrone sigue dormido, con la cabeza reclinada contra el pecho de la muchacha y ostenta en su rostro la misma expresión de reposo, exhausta, propia de la muerte. Su cuerpo, fatigado, se doblega bajo el peso del cansancio..... La corpulenta y apesadumbrada mujer que abraza al borracho de edad madura y ojeroso semblante y lo oprime contra sí como un niño enfermo, forma con él un cuadro extrañamente trágico.²²

El texto final de Josie, una vez que Tyrone se ha retirado al amanecer, es casi una canción de cuna con sabor a epitafio,

²¹ Ibid. , p.234.

²² Ibid. , p.237.

Ojalá se cumpla tu deseo y mueras pronto entre sueños, querido Jim. Ojalá puedas descansar eternamente en el perdón y la paz²³.

Tras una noche de exorcismo y depuración, el bastardo ha podido despedirse al fin de la poderosa imagen materna, filtrada por la luna. Ha encontrado la paz, así sea la paz de una muerte que se adivina próxima.

En ambos textos dramáticos, pese a la distancia de 24 años que los separa, es posible detectar una serie de elementos importantes para los propósitos de este trabajo:

1. EL VIGOR DE LA MUJER. Los personajes femeninos, tanto Sue como Josie, son los que establecen el contacto con la realidad, las que ubican a los demás en su contexto cotidiano de necesidades, carencias y posibles vías de solución. También tienen claras asociaciones con la figura de una madre, ya a través de los propios diálogos, como es el caso de Sue, o mediante la descripción de una serie de gestos y su relación con el cuerpo del otro, como ocurre con Josie. Por otro lado, la abundante producción dramática del autor da cuenta de su proclividad al retrato complejo de los personajes femeninos, alguna veces absolutamente emparentados con los modelos trágicos, como lo experimentó en *El luto le sienta a Electra*, a partir de la *Orestíada* de Esquilo.

2. EL CUERPO PATOLÓGICO. En estos dos textos también es posible detectar cómo el estado interior de los personajes, su estado de ánimo, pesimista y agrio, se muestra en sus cuerpos, mutilados o enfermos, por tanto incapaces –según su propia percepción- de llevar una vida común y de ejercer normalmente sus funciones. El brazo mutilado de Nat, como

²³ Ibid. , p.267.

se ha comentado antes, somatiza la relación con su padre, de despojo y de abuso. Es una herida manifiesta, una puerta abierta y:

toda herida es una solución de continuidad, una puerta abierta en la superficie corporal, entre el medio interno orgánico y el agresivo medio externo –puerta por la que pueden penetrar cuerpos extraños y microorganismos (contaminación) así como salir abundantes líquidos orgánicos (como ocurre en las extensas heridas por quemaduras)-, su cierre puede considerarse, en principio, como una urgente necesidad biológica.²⁴

Por su parte el cuerpo extenuado, casi el de un muerto viviente, de James, incapaz de consumar el acto sexual, se trastabillea en todo momento y alcanza su mayor armonía cuando duerme, es decir cuando se encuentra exánime, a un paso de cumplir literalmente con la expresión de “descansar en paz”.

3. EL REFERENTE PLÁSTICO. En la última acotación de su obra *La sonata de los espectros*, Strindberg describe que la acción de la obra concluye con la proyección de la pintura de Boecklin, *La isla de los muertos* (ANEXO 1), y cómo de esa pintura parecía “emanar una música suave, serena, agradablemente melancólica”²⁵. Es decir, asocia el desenlace dramático con una imagen plástica precisa que contribuye a que el espectador entienda con más claridad todo lo que le ha planteado antes, en el trancurso del drama. En ninguna de las obras de O’Neill se da un referente de la misma precisión, sin embargo es importante destacar que en *Donde está marcada la cruz*, hay una señalización espacial,

²⁴ Pera, Cristóbal, *El cuerpo herido, un diccionario filosófico de la cirugía*, Barcelona, Acantilado, 2003, p.129.

²⁵ Strindberg, August, *La sonata de los espectros*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p.153. tr. Francisco J. Uriz.

plástica, que permite distinguir los espacios de la cordura y la locura. Ese énfasis está puesto en cómo se describe la habitación del capitán, que está arreglada como la cabina de un barco. En una casa que conserva aún un precario equilibrio de sanidad, hay un tumor que ha comenzado a extenderse a partir del mirador de observación al resto de la habitación y que alcanzará pronto al hijo.

En *Una luna para el bastardo*, el acento se ha puesto en cómo una poderosa y bella mujer acoge en su seno a un hombre grande pero débil, creativo pero banal, ataviado como un dandy pero desprovisto de fuerza, integrando a la imagen el poderoso influjo de la atmósfera lunar. Josie le acaricia la cabeza y brinda palabras de consuelo, imagen que incluso ilustra la portada de varias de las ediciones y videos de la obra.

4. EL VIEJO JOVEN. Los padres que aparecen en las dos obras, pese a ser lo que mayor cantidad de años tienen, son los que muestran mayor vitalidad y energía física. Si bien el Capitán Bartlett se encuentra en un estado de enajenación profunda, que le llevará a la muerte al concluir la acción de la obra, es el que tiene la calidad de movimiento más ágil en la escena; su aparición misma es estrepitosa y excesiva, con la cual atrae sobre sí de inmediato la atención de sus dos hijos. Phil Hogan, el granjero sucio y malhablado, es no obstante un hombre aún vigoroso que juega a alternar los roles de autoridad y obediencia con su hija Josie, recrimina el comportamiento de los hijos varones a los que cree malagradecidos y ve en James a una potencial buena inversión para el futuro de Josie, por tanto de él mismo.

5. EL ÉXITO EN LA RECEPCIÓN. Dada su tradición familiar, el éxito de público y crítica –y por tanto de taquilla- era fundamental para O’Neill. Ganó cuatro veces el

prestigioso premio Pulitzer, en 1920 por *Más allá del horizonte*, *Anna Christie*, 1921, *Extraño Interludio*, 1928 y *Largo viaje de un día hacia la noche*, 1956. Conocía también la importancia de rodearse de un equipo profesional de trabajo para hacerse cargo de la escenificación. Directores reconocidos fueron los encargados de dirigir varias de sus obras, como Geoge Cram Cook, el fundador de los Provincetown Players, James Light, Arthur Hopkins, Robert Edmond Jones, que además era escenógrafo, Rouben Mamoulian o Phillip Moeller. Pero en el caso de estas dos obras hay una situación de excepción. *Donde está marcada la cruz* fue un montaje más de repertorio que dirigió Ida Rauh, quien a la vez interpretó a Sue; el texto, como se ha señalado, era asumido por su autor como un mero experimento dramático. El caso de *Una luna para el bastardo* es más interesante, pues el desastroso estreno que tuvo en su gira terminó por desalentar a un autor que hacia aquellos años ya se encontraba muy enfermo y agotado. No conoció en vida el exitoso montaje de Quintero, quien ya había logrado lo mismo con *Largo viaje de un día hacia la noche*, ni a un actor excepcional y destacado en particular en el repertorio de este dramaturgo, como lo fue Jason Robards (ANEXO 3).

Por todo lo anterior es importante cerrar este capítulo con algunos señalamientos sobre el dramaturgo y estas dos piezas. Se trata de un autor que de manera muy clara ha asumido y sintetizado la experiencia dramática del teatro naturalista, por ejemplo, en todo lo que tiene que ver con el estudio de un medio ambiente que determina a los personajes y también por partir de una complejidad psicológica que integra sus circunstancias remotas (la infancia, la relación con los padres, su experiencia de vida), con las inmediatas, o sea, su estado de ánimo antes de entrar a escena. Además, los personajes femeninos poseen una enorme fuerza y son por tanto exigentes para la interpretación

actoral. Si bien es claro que Ibsen y Chéjov son autores cuya lectura había asumido, lo es más que tiene una mayor afinidad con las propuestas de corte más experimental de Strindberg, que hacia 1915 influían de manera muy poderosa en algunos autores expresionistas alemanes. Como ya se señaló, *Donde está marcada la cruz*, es claramente un breve experimento dramático para jugar con el punto de vista de un personaje alienado.

Con los años, O'Neill se convertirá a su vez en un autor que ejercerá una poderosa influencia en la producción dramática estadounidense a partir de la precisión y complejidad de varias de sus piezas, que de alguna manera reescriben el "canon" aristotélico. *Una luna para el bastardo*, por ejemplo, cumple con las unidades de tiempo, lugar, acción y con otras tantas que conforman la técnica del sentimiento trágico, como la "catarsis".

Hacia finales de la década de los sesenta, valoraba el crítico Robert Brustein la importancia de las últimas piezas del autor estadounidense:

En fuerza y penetración, permanece insuperado entre los dramaturgos norteamericanos y, por supuesto, es dudoso que sin él, hubiera existido un teatro norteamericano en absoluto. Pero es por sus últimas piezas por lo que será recordado: esos dramas extraordinarios de rebelión que hizo nacer con dolor y sufrimiento, hombre enfermo y abatido en una habitación cerrada, incapaz de soportar demasiada luz.²⁶

Más allá de los alcances que una propuesta dramática pueda plantear, sólo será verificable al convertirse en representación ante un grupo de espectadores. En ese sentido hay una situación muy saludable con los textos de este autor, pues todos eran expuestos

casi de inmediato en el escenario, ya que el público era particularmente receptivo con sus propuestas. Por primera vez podían escuchar en el escenario, a la manera del teatro naturalista, un lenguaje más o menos coloquial que exponía en diversos momentos, como una nueva tipología, a personajes identificables del entorno[•], como obreros, oficinistas, amas de casa, etc.

²⁶ Brustein, Robert, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, Troquel, 1971.

[•] Según Patrice Pavis, un *tipo* es un personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria.

3. LA EXPERIMENTACIÓN DRAMÁTICA CON LA DESCRIPCIÓN DE CUERPOS EN DOS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT.

No desesperes, uno de los ladrones fue salvado. No presumas, uno de los ladrones fue condenado.

San Agustín.

Uno de los dos ladrones se salvó. (Pausa) Es un porcentaje decente.

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*.

A lo largo de la historia literaria es frecuente encontrar autores que, habiendo destacado en el género narrativo, tienen la iniciativa de incursionar en el género dramático. Con la misma frecuencia, muchos de ellos desistieron al cabo de uno o dos intentos. Algunos, en cambio, lograron tener éxito en el difícil territorio del teatro. Un buen ejemplo de ello podría ser Oscar Wilde. En esos casos una pregunta interesante que el lector o el espectador puede formularse es: ¿qué lleva a un autor exitoso de literatura narrativa a incursionar en la dramaturgia? En el caso de *La importancia de llamarse Ernesto* podría resultar claro que la sátira de un grupo social tiene mayor impacto y sazón como experiencia viva y que por ello en el texto abundan los modos de habla y de comportamiento de la joven aristocracia inglesa, sujeto de la sátira en ese momento y lugar.

Otro ejemplo singular para los propósitos de este trabajo es el del ya mencionado Chéjov, quien a través de las didascalias podía indagar en las situaciones paradójicas en las

que se movían sus personajes, a partir de subrayar el efecto de dos componentes antagónicos que sólo puede proveer el teatro como manifestación del aquí y el ahora: el espacio y el tiempo. El primero le permitía poner en evidencia la crisis de determinados personajes a través de elementos físicos ambientales; por ejemplo, mediante la selección de una finca aristocrática en el abandono cuya mayor gloria, un jardín de cerezos, comienza a ser talado en el último acto como atmósfera de uno de sus mayores dramas. El segundo, al indagar con los silencios, ya sea por puntos suspensivos o por la indicación “pausa”, expresando así cómo la ausencia de palabras puede tener mayor significación que su presencia.

En el caso de Samuel Beckett son, como ya se comentó, veinte años los que median entre su primera publicación y *Esperando a Godot*. Ninguno de sus textos anteriores alcanzó la fama y trascendencia de su primer texto dramático, escrito en francés. Si bien se trata de un autor que indistintamente escribía en inglés y francés, después de su segunda pieza, *Final de partida*, casi todo su teatro, guiones de cine, radio y televisión serán elaborados en inglés. No se trata de un autor dado a exponer las constantes de su proceso creativo o a relacionarse socialmente con colegas escritores; por el contrario, en él puede observarse una tendencia a no integrarse al medio teatral. No obstante, Beckett fue un escritor primordialmente dramático y, como elementos que estimularon su decisión de escribir para la escena, pueden señalarse tres de interés fundamental para él: a) el que la dramaturgia permite al autor el control de la situación, los movimientos y las palabras de los personajes, b) el que el teatro hace posible la significación a través de un tipo particular de iluminación y c) el que el autor de teatro dialoga de alguna manera con lo real circundante, debido a la retroalimentación inmediata con los espectadores.

Cuando trabajaba en *Watt*, sentí la necesidad de crear para un espacio más pequeño, uno en el que yo pudiera controlar la situación y los movimientos de la gente, y sobre todo una clase especial de luz. Escribí *Esperando a Godot*... Cuando escribo una obra de teatro me pongo dentro de los personajes, soy también el autor de las palabras y de los espectadores visualizando lo que sucede en la escena.¹

Esta facilidad que el teatro como lenguaje artístico ofrecía a las propuestas de Beckett es confirmada por el novelista y cineasta Alain Robbe Grillet:

La condición humana, dice Heidegger, es estar allí. Probablemente sea el teatro, más que otro modo de representar la realidad, donde se reproduce más naturalmente esta situación. El personaje dramático está en escena, esa es su cualidad primaria: está allí.²

En *Esperando a Godot* ya se puede encontrar una inclusión abundante de pausas y silencios, además de un énfasis en la escisión del cuerpo como totalidad. Por ejemplo, el pie de Estragón tiene una voluntad independiente de su dueño, lo cual permite varios juegos de relación con acción física que pueden recordarnos *sketches* de clown, pero que también nos refieren a la fatalidad causada por la ausencia de una relación adecuada entre los seres humanos y los objetos y situaciones de su entorno.

¹ Mc. Millan, Douglas, *Beckett in the Theatre*, Londres, John Calder, 1988, p. 15, tr. Antonia Rodríguez Gago.

² Robbe Grillet, Alain, *For a New Novel, Essays on Fiction*, New York, Grove P., 1965, p.120. tr. I. Escárcega.

VLADIMIR: He aquí al hombre íntegro arremetiendo contra su calzado cuando el culpable es el pie.³

Sobre este tema de la relación problemática y llena de matices entre mente y cuerpo, señala el filósofo Gilbert Ryle,

Los cuerpos humanos están en el espacio y son sujetos a las leyes mecánicas que gobiernan a todos los otros cuerpos. Los procesos del cuerpo y su estado pueden ser inspeccionados por observadores externos, así que la vida corporal de un hombre es un asunto tan público como las vidas de animales y reptiles e incluso el desarrollo de árboles, cristales o planetas.

Pero las mentes no están en el espacio ni sus operaciones están sujetas a leyes mecánicas. Los trabajos de una mente no son testificables por otros observadores; su desarrollo es privado. Solamente yo puedo tener conocimiento directo de los procesos y estado de mi propia mente. De esa manera una persona vive a través de dos historias colaterales.⁴

El arribo final de Beckett al escenario fue meticuloso y muy preparado, como todos sus procesos creativos. Dos directores le permitieron un aterrizaje de primer nivel en la escena. Primeramente está Roger Blin (1907-1984), quien estrenó *Esperando a Godot* y *Final de Partida*, así como varios de los textos posteriores. El dramaturgo lo eligió por haber considerado que su montaje previo de *Sonata de espectros* de Strindberg destacaba por la seriedad y cuidado que Blin demostró por respetar el espíritu del autor sueco, y se

³ Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, México, Tusquets, 1993, tr. Ana María Moix, p. 14.

aseguró de ello al asistir en dos ocasiones diferentes al teatro, releyendo el texto entre la primera y la segunda. Blin dirigiría luego textos de dramaturgos como Adamov o Genet. De hecho, el autor no asistió al estreno de *Esperando a Godot*, pues lo suponía, según testimoniaba en entrevista con Mel Gussow, una experiencia desalentadora.

Él odiaba ver sus obras, lo ponía extremadamente nervioso y autocrítico.

‘veo todos mis errores’, decía. Por el otro lado, le gustaban los ensayos. En ensayos, podía corregir errores.⁵

El segundo director es Alan Schneider (1917-1984), un artista relacionado con el primer círculo de la producción profesional del teatro estadounidense, premiado con frecuencia por la crítica y responsable de escenificaciones de O’Neill, Wilder, Ionesco, Pinter o Albee (*¿Quién teme a Virginia Woolf?*, por ejemplo). También conviene mencionar que la única vez que Beckett pisó territorio estadounidense fue con vistas a la producción de su guión cinematográfico *Film*, medimetro protagonizado por Buster Keaton y dirigido por el propio Schneider.

El circuito alternativo en el que fueron estrenadas las primeras obras del autor fue clave para encontrar un público propicio para sus propuestas, pero también para comenzar a relacionarse con una serie de autores con los que iría estableciendo una afinidad inmediata. Por ejemplo, *La historia del zoológico*, de Edward Albee, compartiría estreno en programa doble con *La última cinta de Krapp*, de Beckett, a quien gustaba el texto del estadounidense. Otro caso es Harold Pinter, con quien tendría una relación profesional importante, a tal punto que Pinter fue con frecuencia un medio de comunicación valioso

⁴ Ryle, Gilbert, *The concept of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949, P.11 tr. I.Escárcega.

con el teatro estadounidense, pero también un monitor terrible. En una reposición neoyorquina de *Los días felices*, Pinter se apersonaba en los ensayos y tomaba notas de aquellos cambios que hacían los actores y que no eran autorizados por Beckett, a quien de inmediato ponía en conocimiento. Otros autores contemporáneos que le interesaban eran Jean Genet, Michel de Ghelderode y Eugene Ionesco.

LOS DÍAS FELICES

Una dificultad destaca cuando se aborda el estudio del teatro beckettiano: la de hacer una descripción de la anécdota. Este aspecto no fue particularmente relevante para el autor, pues a menudo sus textos no consisten de una sucesión de hechos, sino que exponen imágenes de personajes, partituras de sonidos, frases inconclusas, textos sin frases completas. Se trata de una descomposición del cuerpo de la obra de teatro “normal” en favor de uno o más aspectos mínimos expresivos que se proponen como un todo.

En *Los días felices*, Winnie, una mujer regordeta de 50 años despierta, tras un timbrazo insistente, enterrada hasta la cintura en un montículo de hierba reseca, se lava los dientes y se arregla en la medida de lo posible mientras habla con su esposo Willie, quien aparece siempre de espaldas al espectador, hojeando un periódico. Ella se preocupa por recordar las glorias de tiempos pasados, cuando lo que vivía eran “días felices”. Poco a poco descubre con terror que hay cosas que ya no recuerda, palabras que la han abandonado, citas literarias incompletas. Esa certeza es acompañada durante todo su texto de una gran cantidad de pausas y silencios, mientras se relaciona con objetos desgastados que se encuentran en una bolsa o bien desperdigados alrededor suyo, entre ellos una pistola. Consigue intercambiar algunas palabras con Willie y se dispone a descansar, una

⁵ Gussow, Mel, *Conversations with and about Beckett*, New York, Grove Press, 1996. tr. I.Escárcega.

vez que el timbre anuncia el final de un día. En el segundo acto, al día siguiente –previo aviso del timbre- la arena llega hasta el cuello de Winnie, lo cual inmoviliza su cabeza y sólo le permite mover los ojos. Sin embargo sus palabras son alentadoras y optimistas, pese a que ahora, por más que se esfuerce, no recibe respuesta de Willie, a quien no obstante vemos por primera vez caminar a gatas cerca de ella, movimiento que la llena de alegría y confianza, al suponer que esos días felices pueden continuar.

La obra fue estrenada el 17 de septiembre de 1961 en el Teatro Cherry Lane de Nueva York, dirigida por Alan Schneider, con Ruth White y John C. Becher. Dos semanas después se estrenó en Europa, en el Teatro Schiller de Berlín, el 30 de septiembre, bajo la dirección de Walter Henn y con Berta Drews como Winnie. La temporada compartió repertorio con dos obras de Edward Albee, *El sueño americano* y *La muerte de Bessie Smith*. Es posible seguir, a través de la abundante correspondencia entre Beckett y Schneider, el interés del autor por lograr la mayor escrupulosidad y cuidado posibles con el texto, toda vez que a él mismo le había costado trabajo llegar a la versión final. El director, por su parte, se ganó a pulso la confianza y generosidad del dramaturgo, pues con mucha frecuencia le exponía dudas, consultaba propuestas, trataba de obtener su visto bueno para la elección del elenco, etc. Su relación artística fue a tal grado satisfactoria que Beckett asumió y reconoció a Schneider como un director con el que se podía dialogar para el mayor beneficio del proyecto escénico.

El origen del texto fue un monólogo llamado *Solo femenino* al que siguieron siete versiones antes de llegar a una que dejara complacido a Beckett. Todo este procedimiento se realizó en inglés, pues Beckett se consideraba en riesgo de “perder” ese idioma. Para el estreno, Beckett insistía en que el rol protagónico estuviera a cargo de la actriz inglesa Joan

Plowright. Sin embargo las dificultades del viaje y el embarazo de ella lo dificultaron. Schneider eligió finalmente a White.

Ruth tiene de hecho cuarenta y tantos, pero tiene exactamente la cualidades precisas, variedades de tono, de humor y de pasión para Winnie... ella era y es nuestra primera alternativa y me siento afortunado de que haya estado disponible.⁶

Beckett propone desde el inicio de la obra una luz cegadora y un espacio prácticamente desnudo, con un cielo sin nubes y un pequeño montículo de hierba seca en el que se encuentra enterrada Winnie:

Mujer regordeta de unos cincuenta años, bien conservada, preferentemente rubia, brazos y hombros desnudos, corpiño muy escotado, senos abundantes, collar de perlas. Aparece dormida, con los brazos apoyados en el suelo y la cabeza sobre los brazos.⁷

De entrada, esa imagen plástica tiene ya un impacto dramático en el lector-espectador: una mujer saludable y bien arreglada, enterrada en ese lugar semidesértico. Conforme avanza la obra, también puede dar la impresión de que el vestido está conformado por el pequeño montículo en declive.

Una vez que se ha despertado con ciertas dificultades y que ha anunciado la llegada de “otro día divino”, Winnie hace su aseo diario –lavarse los dientes- y arregla cosas que

⁶ Schneider, A. , Beckett, S. *No author better served, The correspondance of Samuel Beckett and Alan Schneider*, ed. Maurice Harmon, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 91, tr. I.Escárcega.

⁷ Beckett, Samuel, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, Introducción, notas y traducción de Antonia Rodríguez Gago. P.127.

están cerca de ella, en una bolsa desgastada. En este punto es interesante cómo se preocupa por atender dos partes específicas de su cuerpo. Por un lado la boca, que será el medio por el que se hará presente durante toda la obra,

(saca un espejo pequeño, se vuelve al frente) -ah sí- (inspecciona sus dientes en el espejo) -pobre querido Willie- (examina los dientes superiores pasando el pulgar sobre ellos, ininteligible) -¡Dios mío! - (levanta el labio superior para inspeccionar las encías, igual) -¡Dios Santo!- (estira la comisura de los labios, boca abierta, igual) - en fin- (estira el otro lado, igual) - ni peor- (deja la inspección, normal) -ni mejor, ni peor- (deja el espejo en el suelo)- ningún cambio-⁸

Por el otro lado se halla la vista, los ojos, que deben resistir la verdad, o sea la inclemencia de un sol fulminante y de luz cegadora, así como una incapacidad de ver bien o leer letras pequeñas si no es con el auxilio de una lupa.

- cuáles son aquellos versos maravillosos- (se limpia un ojo) -desdichada de mí- (se limpia el otro)- ver ahora lo que veo- (busca las gafas) -ah sí - (coge las gafas) -no me lo perdería- (comienza a limpiar la gafas, echándoles vaho) -¡O sí? -(frota)- sagrada luz- (frota)- que brota de la oscuridad- (frota) -azote de luz infernal.⁹

Su pareja, Willie, nunca se muestra como una totalidad corporal en la obra; ella tendrá que insistir durante todo su texto en que la escuche, le preste atención, la auxilie con algunos objetos. La mayor parte del tiempo que dura la obra, él no es visto por el

espectador, sólo por Winnie, quien expresa su feliz situación de tres maneras: diciéndolo, haciendo un gesto de “felicidad” y pintándose de nueva cuenta los labios:

(Willie se está sentando. Ella deja la barra de labios y el espejo y se vuelve hacia atrás para mirarle. Pausa. La parte posterior de la cabeza calva de Willie se hace visible por detrás del montículo, se inmoviliza. Winnie se pone las gafas. Pausa. La mano de Willie aparece con un pañuelo, lo coloca sobre la cabeza, desaparece. Pausa. Winnie se estira un poco más para mirar.) Ponte los pantalones cariño, antes de que te abrases. (Pausa.) ¿No? (Pausa.) Oh, ya veo, te queda todavía algo de crema (Pausa.) Extiéndela bien, cariño. (Pausa) Ahora la otra. (Pausa. Se vuelve de nuevo, mira fijamente al frente. Expresión feliz.) ¡Oh, este va a ser otro día feliz! (Pausa. Fin de la expresión feliz. Deja las gafas en el suelo y vuelve a pintarse los labios.)¹⁰

La recurrencia plástica de la figura de un montículo también servirá para enmarcar la cabeza calva de Willie, con el telón de fondo del viejo periódico que comienza a leer,

(Willie abre el periódico, manos invisibles. La parte superior de las páginas amarillentas enmarcan su cabeza.)¹¹

Durante el desarrollo de la obra, el principio de fragmentación se hará presente no sólo en los recuerdos de Winnie que se fracturan, sino en las frases inacabadas o en las citas literarias incorrectas, y desde luego en su propio cuerpo escindido primero a la mitad, en el

⁸ Ibid. P.133.

⁹ Ibid. Pp. 135-137.

¹⁰ Ibid. P. 143.

primer acto, y casi por completo en el segundo. La presencia corporal de Willie se hará mediante sonidos, tales como sonarse estrepitosamente, abanicarse con el periódico, emitir sonidos con connotación sexual, o a través de diálogos fortuitos que no establecen comunicación con los parlamentos de Winnie.

(Tiende el brazo hacia Willie y éste le da la postal. Un brazo peludo aparece tras el montículo, mantiene la mano abierta para recuperar la postal, permanece así hasta que la recupera.)¹²

Y unos renglones más adelante,

(Los dedos de Willie muestran su impaciencia....dedos impacientes de Willie.)¹³

En ese sentido, él es de algún modo el motor que permite dar cuerpo a las palabras de Winnie, a su universo nostálgico de ensoñación. La razón de ser de la protagonista es su libertad de hablar, por tanto ella concibe su verdadera tragedia no en encontrarse enterrada, tragada por la tierra, sino en perder las palabras, la memoria, la capacidad de escucha del otro, que su palabra perdiera existencia al no ser escuchada.

Así que puedo decir en cada momento que incluso cuando no contestas y quizás no escuchas nada, que Algo de esto se está escuchando, que no estoy hablando sola conmigo misma, es decir, en el desierto, algo que no

¹¹ Ibid. P. 145.

¹² Ibid. p.p 151-152.

¹³ Ibid. P. 153.

podría soportar –por mucho tiempo. (Pausa) Eso es lo que me ayuda a continuar, o sea, a continuar hablando.¹⁴

El transcurso del día significa un incremento en el calor, situación a la que ella parece estarse acostumbrando, aunque es un hecho que conforme pasa el tiempo, las cosas sufren un proceso de descomposición: las palabras, las imágenes, la sintaxis, la pareja... y no obstante ella es capaz aún de resistir.

Solía sudar mucho. (Pausa.) Ahora casi nada. (Pausa.) El calor es mucho mayor. (Pausa.) El sudor mucho menor. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (Pausa.) El modo en que el hombre se adapta. (Pausa.) A todas las circunstancias.¹⁵

El segundo acto es bastante más breve y el dramaturgo propone el mayor acento expresivo en los ojos; esto es, la protagonista comienza más a ver, a entender, que a hablar.

Ya no puede ni volver, ni bajar ni levantar la cabeza, mira al frente inmóvil durante todo el acto. Movimientos de los ojos como se indican.¹⁶

Su cuerpo comienza a existir sólo en la memoria y en ese sentido comienza a padecer el mismo proceso similar de olvido y disfunción,

Haber sido siempre la que soy –y ser tan diferente de la que fui. (Pausa.) Soy la una, digo la una, luego la otra. (Pausa.) Hay tan poco que decir, que se dice todo. (Pausa.) Todo lo que se puede. (Pausa.) Y todo una sarta de

¹⁴ Ibid. P.157.

¹⁵ ibid. , p. 185.

¹⁶ Ibid. , p. 213.

mentiras. (Pausa.) Mis brazos. (Pausa.) Mis pechos. (Pausa.) ¿Qué brazos?
(Pausa.) ¿Qué pechos? (Pausa.)¹⁷

Tras advertir la presencia de Willie, quien aparece gateando, vestido de frac, sombrero de copa y guantes blancos, Winnie vive un momento esperanzador, de posible felicidad; lo hace a tal punto, que la pieza concluye con esta mujer, empeñada en ver las cosas no como son, sino como ella quisiera que fueran, cantando la letra insulsa del vals de Franz Léhar, *La viuda alegre*.

Por lo que toca a la primera representación de la obra, la mencionada correspondencia entre Beckett y Schneider revela a un director con un profundo respeto profesional y por lo tanto ansioso por conocer todos los detalles que pudieran ser necesarios para una correcta realización del texto, que explorara sus amplias posibilidades expresivas. La mayoría de las veces las preguntas que formula al dramaturgo tienen que ver con características de la utilería, ubicación específica de los actores en el espacio, la resolución técnica del lugar donde Willie tendría que ser ubicado, o bien algunos dibujos del los que el propio autor se ayudaba para ser más claro (ANEXO 4). Un escueto telegrama de Harold Pinter a Beckett: “Producción y actuación soberbias”, redondeó un afortunado estreno, a tal punto que el dramaturgo le escribe al director: “gracias y afecto de nueva cuenta por todo lo que has hecho. Tengo la sensación de que ningún autor fue nunca tan bien servido”¹⁸.

Es imprescindible subrayar la importancia del carácter extraterritorial de ese estreno: se hizo fuera del círculo de producción y consumo habituales del autor, quien pudo

¹⁷ Ibid. , p. 217.

darle seguimiento a través de una abundante correspondencia que incluía diversas dudas y aclaraciones. Sin embargo, el éxito que tuvo esa breve temporada fue construyendo un gusto entre los espectadores que terminaron por esperar con avidez las propuestas beckettianas.

No yo

No yo, fue estrenada dentro del “Festival Samuel Beckett” en el Forum Theatre del Lincoln Center de Nueva York el 20 de noviembre de 1972, bajo la dirección de Alan Schneider, con Jessica Tandy como Boca y Henderson Forsythe como Oyente. Aunque el dramaturgo había hecho un primer intento para que la obra se estrenara en Londres con el Royal Court Theatre, nuevamente Schneider tuvo la primicia. En ese programa se incluía *Los días felices*, y el papel de Winnie también estaba a cargo de Tandy (ANEXO 5). La pieza alude a la negación del yo y según el propio autor lo señalaba, tenía dos referentes, uno para cada personaje: para Boca una pintura de Caravaggio que se encuentra en Malta, *La decapitación de Juan el Bautista*, con su propuesta del observador observado, y para Oyente una imagen originaria de Túnez, la de una madre que espera que su hijo regrese de la Escuela.

En la acuciosa biografía de Beckett escrita por James Knowlson, en la que entre otras cosas da cuenta de las constantes dificultades del escritor con un problema de glaucoma en los ojos, se señala respecto a esa primera influencia:

Sin embargo, lo más importante para Beckett fue que la recuperación de su vista le permitió ver la famosa pintura firmada por Caravaggio, *La*

¹⁸ Beckett, S., Schneider, A. *No Author....* Op cit. p. 113.

decapitación de Juan el Bautista, en el oratorio de la catedral de San Juan en Valleta, a la cual describió como ‘una gran pintura, realmente tremenda’. Se sentó por más de una hora enfrente de ella, permitiéndole que su imaginación trabajara. Tan sólo esto hizo que el viaje a Malta valiera la pena, pues fue la inspiración para su siguiente pieza de escritura creativa, *No yo*, que comenzó el 20 de marzo de 1972¹⁹.

Es muy interesante detenerse a observar esa pintura de Caravaggio, pues da una idea muy clara de cómo el autor concibe desde el inicio del proceso creativo una fuerte referencia plástica y dramática, en tanto la imagen que se muestra semeja una escena teatral, con actores que representan a personajes en el desarrollo de una acción dramática. Esa capacidad de Beckett para dar vida a “escenas plásticas” será explorada en otras de sus piezas cortas, en donde la palabra es una especie de “savia” que vivifica seres y objetos.

Más aún, casi podría decirse que la pintura de Caravaggio (ANEXO 2) cuenta con un encuadre escenográfico, lo que no hace sino corroborar las dotes del pintor para plantear una instantánea de la ejecución del santo. En primer plano a la izquierda vemos cinco personajes: el bautista muerto atado y de bruces en el piso con una espada tirada y una línea de sangre, decapitado. Un musculoso verdugo toma con una mano sus cabellos y en la otra, oculta tras su espalda, sostiene un puñal. A su lado, un hombre barbado, Herodes, señala en actitud de estar dando una indicación un cesto de mimbre que sostiene de perfil una joven Salomé. Entre ambos una mujer mayor, aterrada, se lleva las manos al rostro mientras mira hacia el piso. A la derecha y al fondo, detrás de una ventana enrejada, dos personas

¹⁹ Knowlson, James, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p.520, tr. I. Escárcega.

contemplan la escena apoyándose en el quicio, solamente vemos una parte de sus torsos y brazos, sus cabezas que voltean dan foco dramático a la devastadora escena principal.

Meses después, en febrero de 1972, durante unas vacaciones en Túnez,

Sentado en un café, Beckett observó una figura solitaria, cubierta completamente con una chilaba, inclinada contra una pared. Le pareció a él que la figura se encontraba en una posición de escuchar con toda atención.... sólo después se dio cuenta que esa figura ... era una mujer árabe que esperaba allí a su hijo que asistía a una escuela cercana²⁰.

No yo es un texto muy breve en el que no aparece una sola vez la acotación “pausa”, pero las indicaciones de interrupción están señaladas por constantes puntos suspensivos. El autor se ocupa en dejar claro su emplazamiento extracotidiano, al ubicar a Boca y a Oyente muy por arriba del nivel de la escena, además de enfatizar, vía la iluminación, que en modo alguno se trata de ver a un cuerpo completo, sino específica y únicamente una boca; es decir un cuerpo parcial.

Boca, al fondo a la derecha del público, alrededor de 3 metros por encima del nivel de la escena, débilmente iluminada de cerca y de abajo, el resto de la cara en la sombra. Micrófono invisible. Oyente, en el proscenio a la izquierda del público, figura alta de pie, sexo indeterminado, envuelta desde la cabeza hasta los pies con una amplia y negra chilaba, con

²⁰ Ibid, p.521.

capucha, completa y débilmente iluminada, de pie sobre un podium invisible de alrededor de 1.5 metros de altura.²¹

Los textos que de manera fragmentada emite Boca hablan de una mujer y sus distintas evocaciones sobre lo amoroso, lo sexual, los recuerdos del campo y una situación clave, el haber perdido en algún punto el uso de las palabras y cómo, al recuperarlas, ha perdido el control sobre su emisión y éstas salen sin haber sido previamente organizadas por el cerebro. A lo largo de ese monólogo, Oyente se mueve sólo en cuatro ocasiones. Las palabras de Boca también funcionan como murmullos, como mero efecto sonoro, y por ello el dramaturgo plantea un sonido ininteligible de palabras sin articulación que se escuchan apenas mientras el telón se abre, al inicio, y se cierra al final.

Al tiempo que las luces de la sala disminuyen, se oye la voz ininteligible de Boca detrás del telón. Las luces de la sala se apagan. La voz continúa ininteligible detrás de la cortina, 10 segundos. Al levantarse el telón, improvisación a partir de los elementos dados para una vez el telón completamente levantado y la suficiente atención, concluir con el texto propiamente dicho,²²

Los puntos suspensivos son una parte medular del texto, columna vertebral de las frases y palabras que se escupen. De nueva cuenta se habla de estados de soledad y abandono,

Todo en silencio a no ser por el murmullo... llamémoslo así... sin mover nada... que ella pudiera sentir... sólo los párpados... presumiblemente...

²¹ Beckett, Samuel, *No yo*, en *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, tr. Jenaro Talens, p. 159.

abriéndose... cerrándose... tapar la luz... se llaman reflejos... abriéndose...
 cerrándose... toda esa humedad... pero el cerebro todavía... todavía
 suficientemente... todavía así... a estas alturas... en control... bajo control...
 cuestionar incluso esto...²³

En esa historia que se interrumpe resulta clave el momento en el que Boca habla de cómo el personaje recupera el uso de la palabra, tras enfrentarse y sobreponerse a las dificultades de la vida cotidiana, y cómo se fascina con las características de los órganos que intervienen en el proceso de fonación:

Poco a poco sintió... moverse sus labios... ¡imaginen!... moviéndose sus
 labios... como si hasta entonces no hubiera... y no sólo los labios... las
 mejillas... las mandíbulas... toda la boca... todos esos... ¿qué?... ¿la
 lengua?... sí... la lengua en la boca... todas esas contorsiones sin las que...
 no es posible hablar... y de manera natural... no sintió nada... uno está tan
 atento... en lo que dice... todo el ser... pendiente de sus palabras...²⁴

Ese reencuentro es también una rebelión, una renuncia a que las palabras pasen por un proceso de organización antes de ser emitidas; la pasión por hablar como una razón de ser. Las palabras no se dicen, se escupen. El personaje central, Boca, protagoniza un acto de violencia en pos de su integridad como un elemento mínimo independiente.

El cuerpo como ausente... sólo la boca... labios... mejillas... mandíbula...
 nunca... ¿qué?... ¿lengua?... sí... labios... mejillas... mandíbula... lengua...

²² Ídem.

²³ Ibid. , p.161.

²⁴ Ibid. , p 162.

nunca inmóvil... ni un segundo... boca ardiente... corriente de palabras... en su oído... prácticamente en su oído... sin entender la mitad... ni la cuarta parte... ni idea de lo que está diciendo... imaginen...ni idea de lo que está diciendo... y no puede parar... imposible parar...²⁵

La voz sólo cesará cuando, una vez bajado el telón, se encienda la luz de sala. Por lo que toca a los cuatro movimientos de Oyente, deben expresar su desesperación ante el hecho de que Boca sea incapaz de abandonar su discurso en tercera persona. Se trata de una propuesta bastante complicada para ser entendida por el espectador; quizá por ello, en varias reposiciones de la obra se ha eliminado al personaje y se le ha convertido en un monólogo. En la nota final a este breve texto, Beckett explica:

Movimiento: Consiste en simples movimientos oblicuos, levantando los brazos de los lados y dejándolos caer, en un gesto de irremediable impotencia. Disminuyen con cada reaparición hasta que resultan difícilmente perceptibles en la tercera. Se trata del espacio suficiente para contener el tiempo en que Boca se repone de su vehemente rechazo a abandonar la tercera persona.²⁶

Con motivo de la preparación y los ensayos de la obra, entre Beckett y Schneider hubo un intercambio particular de pregunta y respuesta que resulta interesante reproducir aquí, ya que por un lado muestra la inquietud del director por definir aspectos que juzgaba básicos para la escenificación y, por el otro, la indiferencia del dramaturgo por tener que precisar antecedentes psicologistas o anecdóticos. Es un asunto muy interesante porque

²⁵ Ibid. , p. 163.

muestra a un director acostumbrado a utilizar herramientas del teatro naturalista, que escenifica un texto que aborda la paradoja de la incomunicación y en el cual la noción de personaje está destruída:

Director: Estamos asumiendo que ella está en una especie de limbo.
¿Muerte? ¿Después de la vida? Como le quieras llamar. ¿OK?

Autor: Este es el viejo asunto de la supuesta información privilegiada del autor, como cuando Ralph Richardson quería la información secreta y los antecedentes de Pozzo, antes de poder considerar el hacer el papel. No sé más de dónde está ella ni qué hace. Todo lo que sé está en el texto. “Ella” es puramente una entidad escénica, parte de una imagen escénica y portadora de un texto escénico. Lo demás es Ibsen.²⁷

En el verano de 1972, a sugerencia de Barney Rosset, editor y amigo del autor, Schneider y Tandy volaron a París para entrevistarse con Beckett. Sobre ese encuentro Jessica Tandy explicó a James Knowlson:

Yo quería cualquier cosa que pudiera obtener de él. Y lo que obtuve fue la indicación de que Boca no tenía control sobre sus palabras. Simplemente brotaban. Esto fue una cosa maravillosa para conservar en mi cabeza. Lo que quería decir era, descubrí, que no debes pensar lo que estás diciendo. Simplemente tenía que dejarlo salir²⁸.

²⁶ Ibid. , p. 166.

²⁷ *No Author...* op cit. pp. 279-283.

²⁸ *Damned to fame...*op. cit. p. 523.

Por otro lado, la búsqueda de una manera natural de emisión de palabras y sonidos que no son controlados por el cerebro ha sido un objetivo buscado por distintos directores de escena y profesores de actuación para enriquecer el trabajo expresivo de los actores a partir de los medios sonoros no explorados de sus cuerpos. Sin duda uno de los más reconocidos en ese aspecto fue el polaco Jerzy Grotowsky, quien en su momento se dio a la tarea de crear espacios de entrenamiento actoral que consideraba como una de las tareas primordiales el estudio de la voz y sus posibilidades. Más recientemente, el prestigioso director griego Theodoros Terzopoulos ha señalado lo siguiente en torno a la emisión sonora que no es mediada por la función cerebral:

Es mi creencia que no hay signos de puntuación en el teatro, ni puntos, comas, signos de admiración o paréntesis –signos comúnmente aplicados en el teatro urbano como medios dinámicos de expresión. La palabra tiene su propia temperatura y hay muchas variaciones en sonidos internos. No debe encontrarse en el córtex, que da la orden, sino aquí, aquí, aquí, aquí, aquí, aquí, aquí, en las siete zonas de energía del cuerpo. Localizando estas zonas de energía productoras de sonido, uno es capaz de organizar el proceso de respiración.²⁹

Para cerrar este capítulo, es conveniente señalar algunos aspectos comunes entre estos dos textos beckettianos que hemos estudiado:

1. LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO: Para Beckett, ciertas partes del cuerpo pueden tener un nivel de autonomía dramática; ello podría deberse a la influencia de los cómicos

de cine mudo, que elaboraban secuencias físicas muy complejas a partir de la disfunción de alguna parte de su cuerpo. A este respecto ya se mencionó el pleito de Estragón con su pie, que se niega a descalzarse. De una manera más radical, el cuerpo de Winnie es un cuerpo escindido, primero hasta la cintura y después hasta el cuello. Por su parte, Willie sólo hasta el final aparecerá relativamente completo, pues lo hará a gatas y ocultándose un poco. En el caso de la protagonista, hay un efecto retórico de contraste, pues nunca se refiere a su desgracia de encontrarse enterrada en medio de la nada, sino a la de estar constantemente olvidando las cosas; se ve a sí misma como un mirlo que ha sido enterrado para no poder volar. Las alas, los brazos, desaparecerán en el segundo acto.

Por su parte, Boca aparece como totalidad autónoma que sustituye toda noción de sujeto, es una representación ardiente de la palabra descontrolada, de la palabra que se escupe por su relación rota con el cerebro, sin que exista una mano que pueda colocársele encima para callarla. Justo sobre esta palabra que balbucea, en rebeldía con el habla estructurada, señala Gilles Deleuze:

¿Es posible hacer balbucir la lengua sin confundirla con el habla? Todo depende más bien de la manera de considerar la lengua: si se la toma como un sistema homogéneo en equilibrio, o próxima al equilibrio, definida por unos términos y unas relaciones constantes, resulta evidente que los desequilibrios o las variaciones sólo afectarán a las palabras (variaciones no pertinentes del tipo entonación...). Pero si el sistema se presenta en desequilibrio perpetuo, en bifurcación, en unos términos en los que cada

²⁹ Terzopoulos, Theodoros, *The Attis Theatre, History, Methodology and Comments*, Athens, Agra Publications, 2000, tr. I. Escárcega, p. 56.

uno recorre a su vez una zona de variación continua, entonces la propia lengua se pone a vibrar, a balbucir, sin confundirse no obstante con el habla, que tan sólo asume una posición variable entre otras o toma una única dirección.³⁰

Por ello no es extraño que el director Schneider estuviera tan dedicado a resolver el problema técnico del texto que jerarquiza claramente que lo visible al espectador sea solamente la boca. Como escribía al autor:

Ya estamos trabajando en una lámpara para *No yo*. Ya veremos. La actriz quizá tenga que usar un maquillaje oscuro alrededor de la boca, o una máscara o algo que evite que se le vea el resto de la cara, experimentaremos y te mantendré al tanto.³¹

En las dos obras es posible constatar cómo hablar es igual a ser; cómo la reconstrucción visual de la imagen de un cuerpo o de un fragmento de él en escena se sostiene en la palabra como un cuerpo autónomo.

2. EL REFERENTE PLÁSTICO. En las dos obras es posible detectar un control muy estricto sobre el espacio escénico y sus condiciones para la representación. Para la percepción isóptica adecuada, no conviene montarlas en salas grandes, sino conforme a un formato más cercano al Teatro de Cámara. El dramaturgo era un conocedor profundo de la pintura y toda su obra refleja influencias de universos plásticos totalmente diversos en época, estilo y técnica. Según reseña el especialista C.J. Ackerley, los estudios de Francis Bacon sobre *Retrato del Papa Inocencio X*, de Velázquez, sugirieron la silla de ruedas de

³⁰ Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, tr. Thomas Kauf, pp. 151-152.

Hamm para Final de Partida; Brueghel el padre, con su obra *El ciego llevando al ciego*, fue la referencia para la entrada de Lucky y Pozzo en *Esperando a Godot*.

En *Los días felices* hay el señalamiento explícito de simetría y sencillez máximas. Respecto del primer rasgo, es notable que el dramaturgo insistiera en las formas semicirculares en la plástica de la obra: el montículo, la sombrilla, el cuerpo regordete de Winnie, sus senos abundantes y apretados, la calva de Willie, el cepillo para el cabello, la bolsa, la lupa, etc. Su preocupación por el ordenamiento visual y por el movimiento de los actores, sobre todo el personaje masculino (que debe ser visible la mayor parte del tiempo para el femenino, pero invisible para los espectadores) le llevó a elaborar gráficas de movimiento para el actor, así como un corte transversal de cómo arreglar el “enterramiento” de la protagonista. Esta tendencia a la precisión gráfica sería posteriormente una constante en la producción creativa de Beckett, siempre apostando por una aparente “sencillez”, colmada en realidad de artificio antinaturalista. Conviene recordar que el famoso árbol que aparece en *Esperando a Godot* fue diseñado por Alberto Giacometti, artista plástico con quien el dramaturgo mantendría una buena relación.

Tal como está concebida en el texto, *No yo* sería imposible de realizar si no es con la participación de recursos técnicos importantes, sobre todo de iluminación. El desarrollo de ese lenguaje posibilitó que Schneider resolviera sus dudas sobre el foco de atención que se requería; utilizó un nuevo tipo de lámpara que en aquellos años comenzaba a emplearse en las galerías de arte. El desarrollo tecnológico actual, con luces robóticas y reflectores de lente muy especializado, facilitaría ahora el montaje del texto y la posibilidad de darle variados matices a esa boca incapaz de contener las palabras. En aquel momento hubo que

³¹ *No Author...* op cit. p. 274.

habilitar toda una unidad técnica especializada para trabajar en la oscuridad, a fin de sostener un micrófono cercano y mantener la luz enfocada en los labios protagonistas. Además, Jessica Tandy debió vestirse completamente de negro, con máscara y pintura adicional de ese color en su cara; incluso al principio de los ensayos sostenían su cabeza con una cinta a fin de que se moviera lo menos posible.

3. LA PRESENCIA FEMENINA. *Los días felices* es ahora un clásico en el repertorio de monólogos para primeras actrices y fue la primera pieza dada a conocer por Beckett donde aparece una mujer. Tanto en este texto como en *No yo*, la mujer es poseída por la palabra, incapaz de controlar el impulso de hablar. En ambas, el proceso de comunicación no funciona de manera regular: en la primera, Willie la oye pero no la escucha; en la segunda, la boca escupe palabras que salen sin haber sido filtradas por un proceso racional, como una secreción involuntaria. Fue muy curioso que una actriz, Jessica Tandy, hiciera en el mismo programa a los dos personajes. A ese respecto el director comentaba:

Debido a que Jessie está teniendo grandes problemas psicológicos para aprenderse los parlamentos de *Los días felices* y *No yo* al mismo tiempo, hemos estado trabajando con un pequeño *teleprompter*, que va pasando sus líneas de *No yo* controladas por el traspunte.³²

4. SILENCIO Y MUSICALIDAD. Las casi seiscientas pausas de *Los días felices* y los innumerables puntos suspensivos de *No yo* constituyen un poderoso referente musical en ambos textos, una serie de expresivos silencios que se convierten en una especie de entidad que, mediante su presencia y ausencia, contruye un ritmo escénico particular.

³² Ibid. , p. 279.

Pero el silencio no sólo implica el atributo musical, su condición expresiva requiere también un medio de contraste, una plataforma de palabras que le permitan destacar, lo que le da su carácter musical es su codificación concreta dentro del discurso. Ya lo advertía la escritora Susan Sontag en su ensayo *La estética del silencio*,

El silencio nunca deja de implicar a su opuesto ni a depender de su presencia: tal como no puede haber arriba sin abajo o izquierda sin derecha, así uno debe reconocer una envolvente ambientación de sonido o lenguaje en orden de reencontrar el silencio. El silencio no sólo existe en un mundo lleno de palabras y otros sonidos, sino que todo silencio dado tiene su identidad como una extensión de tiempo siendo perforada por sonidos. (Así, mucho del bello mutismo de Harpo Marx deriva de estar rodeado de habladores compulsivos)³³.

El dramaturgo José Sánchis Sinisterra es un estudioso del teatro beckettiano y su comentario sobre este tema es significativo:

Habría que señalar también la función rítmica de las pausas, su afinidad con la noción musical de intervalo, en consonancia con la creciente preocupación formal de Beckett, con su progresiva concepción del texto dramático como partitura y su aspiración a controlar desde el texto –y pronto desde el mismo escenario- todos los códigos de la representación.

³³ Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 2002, tr. I. Escárcega, p. 11.

Códigos que, por similar motivo, van a ir reduciéndose cada vez más en sus obras.³⁴

5. LA RECEPCIÓN. Beckett no había tenido un reconocimiento previo como escritor y veía con mucha suspicacia lo que podía entenderse como un “éxito teatral”. Por ejemplo, el mayor de ellos en Broadway fue una temporada de *Esperando a Godot*, que en 1956 alcanzó las 59 funciones. Su búsqueda de un director para su primera obra se dio en el entorno del circuito alternativo, donde era usual dar funciones en salas semivacías. La recepción que él juzgaba como profesional para sus propuestas era la de un espectador abierto y sin prejuicio, que le permitiera observar cómo funcionaba su propuesta dramática. Llama la atención que se sorprendiera tanto cuando Schneider le informó que la duración de *Los días felices*, a poco ya del estreno, era de una hora para el primer acto y poco más de media hora para el segundo. Es probable que Beckett no tuviera la práctica muy regular en los dramaturgos de calcular desde el escritorio, con cierta precisión, el tiempo en escena y que adicionalmente algo se hubiera extendido de más en el montaje de Schneider.

Escribía el dramaturgo:

Pienso que un éxito comercial es muy desagradable y no anticipa demasiada piedad de los críticos. Entonces estoy interesado en la reacción “profesional” en el sentido de que me ayudará a decidir que tanto esto es realmente un texto dramático o una completa aberración y qué tanto hay justificación para tratar de sacar adelante este tipo de teatro. Estoy

³⁴ Sanchis, José, *El silencio en la obra de Beckett*, Pausa, Revista de Teatro, Barcelona, 1991. p.12.

sorprendido por el tiempo de duración. Probablemente he hecho un primer acto demasiado largo.³⁵

En cambio Schneider, que ya se movía de tiempo atrás en el circuito profesional, organizó funciones de prensa, agotó las localidades de preestreno, contó las veces que subía el telón para agradecer los aplausos y los bravos; más aún, Ruth White ganó el premio Obie^{*} por su interpretación. De cualquier modo, Beckett le pediría continuamente mantenerlo alejado de los medios y la crítica, a quienes consideraba buitres.

La posibilidad del fracaso comercial acompaña sin duda todo proceso de escenificación, pero se amplía cuando se trata de textos de Samuel Beckett, cuyos planteamientos de dos concepciones fundamentales: la del personaje y la de la acción dramática, no podrían ser más radicales.

³⁵ Ibid. , p. 110.

^{*} Premios establecidos en 1956 por el periódico neoyorkino *Village Voice*, para reconocer los logros de las producciones Off-Broadway.

4. ESTUDIO COMPARATIVO.

.... lo demás es Ibsen.

Samuel Beckett.

Me propongo desarrollar en este capítulo una comparación crítica entre ambos dramaturgos. Para ello, y en atención a que este trabajo apunta al estudio del teatro en su aspecto fenomenológico, conviene considerar que tanto en el caso de O'Neill como el de Beckett, se trata de autores dramáticos que estrenaron sus obras en un plazo de tiempo bastante corto después de haberlas escrito. Esta cercanía temporal entre la escritura y la escenificación no es frecuente en el medio teatral; lo común en la producción dramática de muchos países es que los autores acumulen más textos en el escritorio que en la escena y que antes de llegar a esa verificación recorran tortuosos caminos para lograrlo. O'Neill y Beckett fueron copartícipes, pues, de todo el procedimiento teatral que inicia con la elaboración del texto dramático y sigue con los trabajos de producción, realización de funciones y seguimiento de la recepción entre los espectadores y la crítica especializada. Así, propongo como primer punto a considerar el de los procesos de escenificación.

DE LA ESCRITURA A LA PUESTA EN ESCENA.

Un primer punto de coincidencia a señalar entre ambos autores es el del seguimiento escrupuloso de sus materiales dramáticos en su transición al escenario. Entregaron sus textos a un director teatral sólo por la certeza de que serían entendidos y tratados con respeto, en el sentido de que los directores serían fieles a la propuesta, pero también propositivos, capaces de reimaginarlos. Además, siguieron de cerca el trabajo de

escenificación, a veces presencialmente, a veces por correspondencia, en otras ocasiones con la intermediación de personas de su confianza.

Por su historia familiar, O'Neill conocía de cerca los procedimientos de realización teatral, lo cual le permitía planear desde el propio texto las necesidades de producción en cuanto a elementos de escenografía, utilería, vestuario, cambios de escena, personal técnico para la operación, etc. Desde sus primeras obras pudo contar con un aparato que garantizaba el buen desarrollo de los proyectos. El gran triunfo de *Más allá del horizonte*, en la temporada 1919-1920 ya se dio en las "ligas mayores" de la industria teatral estadounidense: en Broadway. En esa década que iniciaba, las propuestas de O'Neill pudieron integrarse con las nuevas tendencias en el diseño y la producción escenográfica en los Estados Unidos, que aprovechaban las novedades que mostraban en gira las compañías europeas: "rechazo al detalle fotográfico realista a favor de la abstracción y sugerencia, realismo selectivo y simplificado, simbolismo visual y metáfora"¹.

Si bien es cierto que los directores y diseñadores escénicos más importantes participaron en la producción de los textos de O'Neill, la incorporación de actores profesionales tuvo la misma importancia, sobre todo después de las giras que en 1923 y 1925 realizó el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski, cuya influencia se dejó sentir en el hecho de que los intérpretes ya no sólo se ocuparan de lograr una personalidad escénica, sino de trabajar con una base técnica de actuación realista. Muchos actores alcanzaron el éxito y el reconocimiento con las obras de O'Neill, pese a que no provenían del medio teatral de Broadway, como Louis Wolheim, ingeniero mecánico de reciente ingreso al campo teatral, quien hizo a Yank en *El mono velludo*; Mary Morris, quien hizo a Abbie en

Deseo bajo los olmos y provenía de un teatro alternativo, los Washington Square Players; o Charles Gilpin, quien provenía del vaudeville, y fue uno de los primeros actores negros en incorporarse a una producción “blanca”, para hacer nada menos que el rol protagónico de *El Emperador Jones*. El nuevo repertorio dramático generaba también nuevos cuadros actorales.

Hacia 1920, los escenarios de Nueva York estaban puestos, de manteles largos, para el ascenso teatral de O’Neill. Los teatros institucionales de arte y los productores comercialmente exitosos estaban dispuestos a montar sus obras; diseñadores escénicos imaginativos podían proveerlas de un aspecto nuevo, actores armados con una técnica teatral sólida, podían admirable y plausiblemente encarnar a sus personajes conflictivos psicológicamente; directores capaces podían darles forma en excitantes producciones escénicas; y una nueva generación de críticos podía explicar y defender el trabajo.²

Este éxito de O’Neill fue, no sólo artístico y de crítica, también de taquilla. Se trata de un autor que sienta un precedente de profesionalización del autor dramático: vivía de su teatro y vivía muy bien la mayor parte del tiempo.

Por su parte, Beckett se mueve en un circuito de distribución teatral mucho más restringido y lo asume como su medio natural. De manera personal, después de haber analizado y valorado el trabajo del director Roger Blin con el texto en una escenificación previa, Beckett decide poner a su consideración dos textos dramáticos, *Eleuthéria* y

¹ Watermeier, Daniel, *O’Neill and the theatre of his time*, The Cambridge Companion ... op. cit. p. 42.

Esperando a Godot. La elección de la segunda se debió a que tenía menos personajes y por tanto facilitaba su producción. El éxito de la obra, en el teatro Babilonia, superó todo el reconocimiento que el autor tenía hasta ese momento, aspecto que le era indiferente, como lo expresa en una carta de 1956:

El éxito o el fracaso popular nunca me han importado mucho, de hecho me encuentro mejor con el último ya que he respirado profundamente sus aires vivificantes toda mi vida de escritor, excepto los dos últimos años. Y no puedo dejar de sentir que el éxito de *Godot* ha sido mucho el resultado de un malentendido, o de varios malentendidos...³

Beckett confió así en directores que no sólo ejercían esa función, sino que además eran promotores del proyecto; tampoco tenía empacho en que sus obras se presentaran con creaciones de otros dramaturgos en programas dobles. Además de Blin y Schneider, trabajó y tuvo un importante relación con Peter Hall (1930) director de escena británico y fundador de diversas compañías de repertorio. Hall dirigió una de las más notables reposiciones de *Los días felices*, en 1974, en el Royal Court Theatre de Londres, con Peggy Ashcroft en el rol protagónico. Es importante hacer notar que, a diferencia de O'Neill, en 1966 Beckett decidió abordar también el rol de director de escena, lo cual le permitió tener un mayor control en el tránsito de sus textos al escenario. Ese conocimiento que fue adquiriendo de las características del trabajo de un director de escena lo colocó en una situación de privilegio para su posterior escritura dramática. En contraste, algunos directores

² Ibid. P.47.

³ *No Author better...* op. cit. p.8.

comenzaban a acercarse a la labor de escritura, propiamente como autores o bien como adaptadores y dramaturgistas*.

Beckett detectaba a los actores que en particular le interesaban para participar en sus proyectos y buscaba la manera de insistir en ello, de ahí que persiguiera a Joan Plowright, cuyo rostro redondo sin duda hubiera funcionado para la obra. Para su tercer texto, *La última cinta de Krapp*, tuvo como primera inspiración la voz del actor irlandés Patrick Magee, para quien escribió la obra. La participación de Magee, sin embargo, no se pudo concretar porque en aquel momento el actor se encontraba, curiosamente, en una exitosa reposición de la obra de O'Neill, *Viene el hielero*, que a la sazón sería su texto dramático más representado en temporada, tras alcanzar 565 funciones bajo la dirección de José Quintero en 1956. Magee fue amigo del dramaturgo durante mucho tiempo, hizo en radio varias de sus obras y grabó en 1974, dirigido por Martin Esslin, *Textos para nada*.

Pero fue sin duda Billie Whitelaw la actriz con la que mayor identificación creativa desarrolló (ANEXO 6). En 1979 la dirigió en otra reposición de *Los días felices*, en Londres, grabada por la BBC, si bien en años anteriores ya había actuado en diversos textos del autor, entre los que destacaba *No yo*. Para ella, Beckett era el único director con el cual se sentía sana y salva para lograr,

una libertad maravillosa, porque dentro de su meticuloso sistema de trabajo y supongo que rodeada por un sentimiento de seguridad y compasión, hay libertad para la experimentación... te puedes arriesgar⁴.

* Consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

⁴ Whitelaw, Billie, *Billie Whitelaw*, New York, SM Press, 1996, p. 46, tr. I. Escárcega.

EL CONFLICTO DRAMÁTICO Y LA SITUACIÓN LÍMITE

Dentro del desarrollo dramático de una obra de teatro escrita conforme al canon aristotélico existe un momento climático, límite, al que se ha llegado por vía del desarrollo de la trama y las características de los personajes que participan de la acción y que se despliegan en un conflicto. En *Donde está marcada la cruz*, ese momento se presenta con la muerte en escena del capitán Bartlett, ante el estupor de los dos hijos y el médico. *Una luna para el bastardo* es en ese sentido un caso peculiar, pues el protagonista llega a la escena cuando ya ha pasado por la situación límite de su vida: la muerte y la despedida fúnebre de su madre. Como en la tragedia clásica, la acción central no es la acción escénica, los hechos definitivos ocurren fuera de la escena y la acción dramática consiste en comentar, llorar, confesar, lamentar o contar esos hechos. Lo que produce la *catarsis* aristotélica no es la contemplación de asesinatos, muertes, etc., sino la *compasión* que el espectador siente frente al estado de ánimo expresado por los personajes. Es decir, toda la acción que propone O'Neill para Jamie es básicamente de movimiento introspectivo: no vemos a un personaje que enfrenta una situación de las características referidas, sino a uno que la ha enfrentado y no ha salido airoso; cuando Jamie entra a escena lo hace ya en una dinámica de descenso y despedida. De manera innovadora, el dramaturgo estadounidense propone la inacción como espectáculo teatral: el momento climático es el de vomitar palabras liberadoras de su pena para después relajarse y dormir.

En los dos textos beckettianos, la situación límite está planteada desde el inicio y no cambia, se intensifica pero permanece sin salida o resolución. En *Los días felices*, la regordeta y alegre Winnie afirma que la vida es un vals maravilloso...mientras está enterrada, primero hasta la cintura y después hasta el cuello. En *No yo*, Boca, órgano

supremo de fonación y comunicación, es incapaz de controlar palabras y articularlas de manera lógica.

EL CUERPO EN EL RELATO

Referirse a una obra dramática como cuerpo, quiere decir que se le entiende como una totalidad orgánica en la cual las distintas partes que la integran contribuyen a crearla: palabras, acotaciones, movimientos, acciones, escenografía, etc. A veces, como parte de ese cuerpo total, el personaje expresa ciertas particularidades en su físico que modelan directamente al “organismo escénico”, que idealmente cobrará vida en el escenario mediante el trabajo creativo de un intérprete, el actor. De allí la necesidad del dramaturgo de tener control sobre el aspecto del personaje, necesario para que la acción ocurra.

Para O’Neill, las partes del cuerpo del personaje integran una totalidad y se integran con la del espectáculo: permiten que la manifestación de su estado de ánimo sea más clara y por lo tanto más eficaz para el relato. Cada uno de los detalles de su teatro coadyuvan a la imagen de cuerpo total a la que aspira como obra dramática, identificable primero por un lector y después por un espectador, y se manifiestan con recursos tan diversos como las propias palabras, las acotaciones sobre ciertos rasgos de sus personajes y la ambientación general respecto a las características del espacio, la disposición de objetos y de personas. En esa lógica la descripción corporal de cada personaje tiene su razón de ser en la totalidad del drama. Así se explica que dentro de la amplia obra de O’Neill puedan encontrarse rasgos decisivos, como que el cuerpo regordete de Abbie, en *Deseo bajo los Olmos*, sea un signo de voluptuosidad, lo mismo que el cuerpo delgado y seco de Edmund en *Largo viaje de un día hacia la noche* sea una manifestación de enfermedad. Lo mismo ocurrirá en

dramaturgos de la generación inmediatamente posterior, como Williams o Miller, en cuyos primeros textos es posible ubicar esa misma tendencia.

En Beckett, cada parte del cuerpo es en sí misma una totalidad. Sobre este aspecto señala C.J. Ackerley,

El teatro es un género mediado por el cuerpo y esa modalidad de lo visible ofrece posibilidades subversivas. La paradoja del cuerpo, visible o invisible, dentro o fuera del escenario, corpóreo o incorpóreo, real o electrónico es explorada desde la primera producción de Samuel Beckett hasta sus últimos guiones para televisión⁵.

En las dos piezas de Beckett se muestra el poderío de tres imágenes escénicas que tienen como eje un cuerpo fragmentado: Winnie de la cintura a la cabeza, Winnie como cuello y cabeza, Boca como labios y dientes.

EL DIRECTOR DRAMATURGO

Una obra dramática es una totalidad, un cuerpo literario preparado para la escenificación. Para ocurrir, mediante un proceso de montaje, requiere de un análisis a cargo de los creativos encargados de la producción, conducidos por un director de escena que sigue el texto con la fidelidad y libertad de una partitura. Más aún, durante este procedimiento es frecuente que el dramaturgo participe, aclarando dudas o abundando en algunos temas; también es probable que algunos parlamentos se añadan y que otros desaparezcan.

⁵ Ackerley, op. Cit.p. 67.

Se puede decir que la obra teatral consta de dos momentos que se deslindan claramente: el primero consiste en el trabajo del autor con el texto, preparación que puede ocurrir en soledad o bajo la práctica frecuente de la confrontación con otros dramaturgos o profesionales de la escena: agentes creativos que pueden ayudar a escuchar en otras voces las palabras que se preparan. También existe el recurso del trabajo en “taller”, que significa que dramaturgos experimentados abren espacios de formación para los más jóvenes, y los ayudan a desarrollar con una metodología eficaz: el autor lee su texto y después escucha las críticas y sugerencias de sus compañeros, que anteceden a la opinión y corrección final del maestro dramaturgo. El caso es que después de un proceso de elaboración literaria más o menos exigente, se obtiene la obra dramática en cuestión.

El segundo momento consiste en la elaboración del cuerpo escénico del texto a partir de sus premisas y lineamientos, la escenificación. Ese procedimiento puede contar o no con una participación activa del autor, pues con frecuencia en ese camino de mediación existe la figura del productor, la entidad física o moral que asume el compromiso de llevar a buen puerto el producto literario mediante una sustancial aportación financiera y organizativa. Esa es precisamente una de las diferencias fundamentales entre ambos dramaturgos: mientras O’Neill confiaba la escenificación a individuos y colectivos con los que tenía absoluta sintonía, Beckett se convertía en realidad en un promotor de sus proyectos y eso lo llevó a considerar un aspecto definitivo, la posibilidad de convertirse él mismo en director. En esa decisión no median aspectos relacionados con la economía o con los egos, media, fundamentalmente, el concepto de una segunda escritura; es decir, la dirección escénica como reescritura, una posibilidad de abundar y profundizar el planteamiento del texto; aspecto que, en el teatro contemporáneo se vuelve fundamental.

El aspecto más interesante a destacar en esa decisión de Beckett de abordar la dirección de escena su carácter definitivo. Tomar esa vía lo aleja de continuar en labores de dramaturgo. “Dirigir –decía-, es una excusa para no escribir”. Además, asume con frecuencia que es necesario hacer ajustes de movimiento, tiempo e intenciones actorales cuando se asume la labor de dirección. En entrevista con el crítico e investigador Mel Gussow, realizada en junio de 1979, señalaba: “Mientras dirijo encuentro superficialidades: tanto en el texto como en las acciones”.⁶ Sin embargo, su conocimiento y práctica del rol de director coexisten con la idea de garantizar coherencia y fidelidad con la propuesta dramaturgica. Es decir, ese sesgo en sus actividades en modo alguno disminuyó su celo en el manejo de sus piezas, como lo demuestra el hecho de que, en 1984 y avisado por Barney Rosset, tuvo un conflicto importante con Robert Brustein, Director Artístico del Teatro Americano de Repertorio, que en Cambridge, Massachussets, escenificaba *Final de partida* bajo la dirección de JoAnne Akailitis. Beckett objetó a la producción que ignoraban muchas de sus acotaciones.

Ante el reclamo, una nota fue insertada en el programa de mano:

‘Cualquier producción de *Final de partida* que ignore mis acotaciones escénicas es para mí completamente inaceptable’⁷.

Asumido en ese rol de director, la relación que establece con algunos de sus actores es intensa y profunda, el trato con ellos y la exploración creativa que realizan en un lenguaje no literario le permiten indagar aspectos que quizá no tenía previstos en su labor como dramaturgo. Por ello es de interés revisar los testimonios que derivan de su relación

⁶ Gussow, op. cit., p. 37.

⁷ Ibid. , p. 49.

profesional con Whitelaw. En esa colaboración intensa y registrada en distintos documentos y entrevistas, es posible notar la abundancia de tiempo en que se dedicó a trabajar un texto en realidad breve y que además ya había sido presentado con anterioridad. Ella hacía la broma de que esa boca balbuceante y en pelea continua terminaría por ser enterrada a su lado. Precisamente algunos de sus testimonios, como una charla con Mel Gussow, dan fe de cómo Beckett hace una reescritura escénica del material dramático que apuesta por llevar a sus últimas consecuencias su necesidad por el mínimo expresivo, por una contención emotiva cargada de significado

B.W. Usualmente tomo lo que dice y entonces lo llevo un poco más allá.

Él está siempre atemorizado de que sus cosas sean demasiado emocionales. Cuando él dice ‘quítale toda la emoción. Sin color, sin color’, creo que lo que quiere decir es ‘sin actuar’.

M.G. Pero *No yo* está llena de emoción. Es un frenesí.

B.W. Él se mantuvo en lo dicho, ‘plano, no emoción, no color, plano’ y yo decía ‘sí, sí’. Creo que a lo que finalmente llegaba era a algo no actuado, sino que simplemente ocurría. Para mí, lo que pasaba con *No yo* era un terrible grito interno, como callendo de espaldas en el infierno. Era el grito que nunca lancé cuando mi hijo estaba desesperadamente enfermo.⁸

Más aún, durante el trabajo de ensayos para *Los días felices*, Whitelaw consiguió que se redujera en tiempo de algunas pausas que, señaladas con tres puntos suspensivos, quedaban establecidas como de dos, es decir un poco más breves. Años después es ya

hecho frecuente que diversos dramaturgos se ocupen de dirigir tanto piezas suyas como también las de otros, como es el caso de Harold Pinter, el de David Mamet (quien además ha incursionado exitosamente en el cine), el del español Sergi Belbel o el del argentino Daniel Veronese, entre otros.

Con la idea de ilustrar de una manera más gráfica lo expuesto en este capítulo se propone el siguiente cuadro, que si bien se refiere en específico a Eugene O'Neill, podría también aplicarse a muchos dramaturgos de la escuela del realismo psicológico del siglo XX.

O'Neill	Beckett
EL CUERPO DEL PERSONAJE	
El cuerpo del personaje se entiende como totalidad, cada una de sus partes expresa la misma intención.	El cuerpo del personaje está desmembrado, cada parte puede expresar autonomía, con frecuencia en rebelión respecto a la voluntad.
LA PALABRA	
La palabra expresa pensamientos lineales, con principio y fin, aún y cuando no se dirija a un interlocutor visible.	La palabra expresa pensamientos no lineales.
La palabra es controlada por el sujeto	La palabra no es sujeto de control
El diálogo entre los personajes es causal y	El diálogo entre los personajes no es

⁸ Ibid. , p. 85.

reflexivo. Uno habla, el otro escucha y responde.	consecuente en términos lógicos. Uno habla, el otro habla.
EL PERSONAJE	
El comportamiento de los personajes está explicado por sus antecedentes, su pasado mediato y remoto.	Los personajes pueden no tener antecedentes en las obras, nacen en la escena misma.
El personaje vive en referencia constante a su pasado y su futuro.	El personaje vive en el presente eterno.
El personaje es representable, es una entidad coherente.	El personaje es representable a partir de una nueva coherencia teatral performativa.
LA ANÉCDOTA	
La anécdota tiene una importancia fundamental para sostener a la obra teatral.	La anécdota no tiene importancia, aunque hay una propuesta particular de “narratividad”.
LA RECEPCIÓN	
Propuestas acordes con un modelo de recepción que se manifiesta en la taquilla y el reconocimiento gremial.	Propuestas que ignoran los modelos prevalecientes de producción dramática, aunque con el paso de los años se han convertido en una “moda”.

El éxito comercial genera prestigio.	El éxito comercial es desagradable.
La crítica profesional es medular en el reconocimiento de sus propuestas.	La crítica profesional es ignorante.
PRODUCCIÓN	
Dirección escénica de los textos acorde con la escuela de realismo psicológico.	Dirección escénica que no se asocia a ninguna escuela en particular.
En ambos casos se requiere de actores con un gran dominio de los recursos expresivos: presencia, dicción, potencia; con vocación para experimentar sus alcances.	
Conocimiento amplio de las características de la producción escénica industrial: producción, circulación, consumo.	Conocimiento amplio de las características de la producción escénica en circuitos de circulación alternativos.
En ambos casos, cuando es necesario, se apuesta por la incorporación de nuevas tecnologías escénicas en la representación, incluso recursos no teatrales.	

<p>Delimita su campo de competencia como autor en el texto dramático.</p>	<p>Delimita su campo de competencia en la totalidad de la representación. Gradualmente dirigirá sus propios textos.</p> <p>Además produce también poesía, narrativa, ensayos, guiones de radio y televisión.</p>
<p>El director escénico se limita estrictamente a la puesta en escena del texto, si bien ambos autores promueven y supervisan directamente sus puestas en escena.</p>	<p>El director escénico es también un promotor del proyecto.</p>
<p>Referencia para el desarrollo de una tendencia dramática, con autores como Tennessee Williams, Arthur Miller o Clifford Odets.</p>	<p>Referencia para el desarrollo de una tendencia dramática, con autores como Harold Pinter, David Mamet o José Sanchis Sinisterra.</p>

5. CONCLUSIONES

El cerebro suministra al sexo un objeto imaginario. Incumbe a la mano encarnar este objeto. La mano es actriz, juega a ser esto, luego aquello. Se convierte, a placer, en pinzas, martillo, visera, silbato, peine, máquina de calcular para los primitivos, abecedario para los sordomudos, etcétera.

Michel Tournier, *Los meteoros*

En este capítulo quisiera desarrollar una serie de conclusiones de este estudio comparativo a partir de dos conceptos: radicalidad e innovación en la puesta en escena, apuntados ya en la introducción. Estas dos ideas pueden estudiarse a mayor detalle gracias a la posibilidad del registro audiovisual, herramienta de investigación que se fue perfeccionando durante el siglo veinte.

Hay una serie de recónditas afinidades entre ambos dramaturgos. Una de ellas es la radicalidad de las propuestas, hay una frase coloquial que lo expresa con perfección: “irse hasta la cocina”. Se podría decir de ambos que fueron escritores de ruptura, tanto de elementos temáticos como formales del teatro que les precedió al proponer que los elementos que componen el discurso teatral fueran puestos en crisis. Si ya Strindberg había planteado en su obra en un acto *La más fuerte*, un diálogo en el que sólo uno de los personajes habla, O’Neill lo hace con un diálogo entre una joven esposa y un marido fastidiado en *Después del desayuno* y Beckett con un hombre viejo que dialoga con distintos registros magnetofónicos de su propia voz en *La última cinta de Krapp*.

Con una diferencia de años relativamente corta entre las producciones de uno y otro, O'Neill forma claramente parte de la tradición dramaturgica de la cual quiere deslindarse Beckett. Rápidamente, ambos se convirtieron en referencia de distinta índole para escritores, críticos, directores de escena y de otros medios e historiadores. Como parte de la revisión de material cinematográfico para la elaboración de este trabajo, vi la primera película de los Hermanos Marx, *Galletas de animales* (Leo Mc Carey, 1933). En una escena, Groucho Marx interrumpe su diálogo con Margaret Mitchell, se dirige a la cámara y comienza a pensar en voz alta, a la manera, dice él, de un "extraño interludio". Es evidente que si se incluyó una escena de esa índole es porque una buena parte de los espectadores de la revista teatral convertida luego en película, reconocerían el chiste, es decir que se asumía a O'Neill como un dramaturgo reconocible por el espectador promedio del teatro. Años después, algunas obras suyas serían realizadas en cine con diferente rigor y éxito, claramente adaptadas a las necesidades de comercialización del cine estadounidense. Por ello es un autor visitado con cierta frecuencia por la industria del entretenimiento en Broadway, su capacidad para abordar temas y géneros dramáticos distintos lo convierten en una referencia del teatro del siglo XX, no es de extrañar por ello que uno de los teatros de esa famosa zona neoyorkina lleve su nombre.

No menos importante es la concepción de actor para ambos escritores, que podría perfectamente delimitarse con la pregunta ¿ejecutantes o creadores? O'Neill asume que el texto es una totalidad lo suficientemente anotada como para que el actor haga una creación escénica de lo escrito, como lo hace un violinista con la partitura. Beckett requiere de un profesional mucho más arriesgado para dar sentido a un material dramaturgico que no da indicaciones suficientes desde un punto de vista tradicional para llevarlo a escena.

Respecto a las versiones para el lenguaje cinematográfico, Beckett sólo lo había experimentado con el corto *Film* que dirigió Alan Schneider en 1964. Otra versión fue realizada sin su supervisión por el British Film Institute dirigida por David Rayner Clark en 1979. En el 2000, los productores Michael Colgan y Alan Mohoney, lograron distintos patrocinios para filmar, con un presupuesto de cuatro millones y medios de libras esterlinas, 19 obras de Beckett con los directores irlandeses más reconocidos e invitados internacionales en ese rubro y en el de la actuación: Karel Reisz, Neil Jordan, Atom Egoyan, Anthony Minghella, David Mamet o Patricia Rozema, John Hurt, Julianne Moore, Harold Pinter, John Gielgud, entre otros.

Mencionar las versiones en cine de las obras de ambos resulta relevante porque ese lenguaje finalmente permite que la experiencia del actor que aborda al personaje no sea efímera y pueda por el contrario dejar constancia de las herramientas con las cuales los intérpretes se acercaron a obras dramáticas tan complicadas. Por un lado, el ejemplo de la versión filmada de la famosa escenificación de José Quintero de *Una luna para el bastardo* resulta muy útil para conocer los recursos de técnica actoral de Jason Robards que permiten dar verosimilitud a un universo ficcional que, como ya se ha comentado, es abundante en palabras y escaso en acción externa. Robards justifica cada una de sus frases y va graduando el estado de deterioro físico de su personaje, que entra a escena como un dandy y sale de ella como un espectro. Por el otro, el trabajo que hace Julianne Moore con el personaje de *No yo* en la versión de Neil Jordan: entra a cámara vestida con jeans y suéter negro, se sienta en una silla de respaldo alto, allí una luz poderosa se dirige a sus labios y a partir de ese momento todo transcurre en primeros planos con distintos emplazamiento de su boca y órganos que intervienen en la fonación. Lo notable es que al poco tiempo se logra

el efecto esperado por el autor, una boca que escupe palabras sin control y que parece tener vida propia; los movimientos que hace al hablar casi recuerdan los latidos de un corazón.

LO EVIDENTE Y LO LATENTE

Los excesos en las precisiones y detalles en los textos de ambos autores tenían una salida distinta. Mientras que O'Neill podía transigir y aceptar elencos o resoluciones escénicas que no lo convencían del todo, como ocurrió con la primera temporada de *Una luna para el bastardo*, Beckett exigía y demandaba fidelidad escénica a sus planteamientos como autor; como ya se señaló, él mismo se haría cargo de la dirección escénica de sus propios textos y de otros dramaturgos afines, asumiendo esa labor como una reescritura teatral.

Durante la elaboración de los primeros pasos de esta tesis consideré la posibilidad de proponer una escenificación que permitiera plantear de una manera viva la afinidad entre ambos dramaturgos, a la manera de una tesina. Sin embargo las dificultades de tiempo, presupuesto y autorizaciones que supondría me hicieron desistir de la idea. No obstante me parece que exponer aquí el proyecto podría aportar elementos de gran ayuda. Se trataba de una producción de *Donde está marcada la cruz* que tendría que desarrollarse en un espacio experimental que ofreciera una división de espectadores, idealmente el Foro Sor Juana del Centro Cultural Universitario. Es decir, para entrar al teatro el público tendría que elegir entre dos secciones de butacas, la sección O'Neill y la sección Beckett. En la primera, el público vería una representación del texto tal cual estaba concebido por el dramaturgo norteamericano. En la segunda, a la cual se llegaría después de subir unas escalinatas, vería solamente al capitán Bartlett en su cabina, realizando distintas acciones físicas sin texto, bajar por las escaleras y solamente escuchar la escena normal que

transcurriera en el piso de abajo, después volvería subir solamente para fallecer al cabo de unos momentos. En el piso de abajo la totalidad de la obra, en el piso de arriba una fragmentación de la misma, que sin embargo constituiría una poderosa imagen de un personaje acorralado, viejo y enfermo, que escucha voces a lo lejos que hablan de él, ante las cuales sólo puede rebelarse con la muerte. Con una escenificación de esas características se pretendería demostrar que de manera latente y en un texto breve, ya podrían anticiparse algunas de las búsquedas más radicales de Samuel Beckett, sobre todo lo que tiene que ver con la idea de decir lo más con lo menos.

Con esa propuesta se apostaba por el planteamiento de que ciertas obras dramáticas tienen contenidos latentes que permiten la experimentación a partir del punto de vista que a manera de hipótesis se formule. Además, permitiría experimentar cómo un mismo hecho puede cambiar según la perspectiva de quien lo narra, aspecto que sobradamente se ha experimentado en el lenguaje narrativo y cinematográfico, como podría ser el caso de *Rashomon*, texto de Akugatawa y posterior filme de Akira Kurosawa. Los textos de O'Neill no sólo resisten una interpretación a profundidad, sino que la alientan y exigen. Por su parte la postura de Beckett es tan radical que el propio texto ya señala la línea a experimentar. Ese procedimiento de radicalización se fue agudizando a lo largo de su carrera, pues en sus primeras piezas hay finalmente una narración que dura un tiempo más o menos común, de 90 a 180 minutos, hasta llegar después a una especie de “instantáneas escénicas”, de entre 10 y 30 minutos de duración, donde puede darse el caso de que los propios personajes estén fragmentados y aparezcan sólo como torso, cabeza, manos, boca, etc.

EL CUERPO EN ESCENA Y SU SENTIDO POLÍTICO

Ante la obra dramática como obra escrita, el actor se encuentra frente a un reto fundamental: dar forma escénica al insumo textual-dramático con sus recursos expresivos para constituir un cuerpo que amalgame las características del personaje con su interpretación. Esa interpretación o caracterización implica dar un sentido específico a la entidad escénica que le permita hacer coherente por lo menos tres universos: la propuesta del autor, la del director y la suya propia. De esa manera el actor orienta su interpretación, toma una serie de decisiones que determinan su propuesta creativa, la politiza en tanto le da un sentido determinado. Esas decisiones, junto con el rigor y lógica en la interpretación, pueden dar lugar a trabajos memorables en la creación escénica, mediante los cuales el actor puede establecer referentes para trabajos futuros. Algunos ejemplos pueden ser interesantes: El Ricardo III que interpretó en el cine Lawrence Olivier, El Stanley Kowalski creado por Marlon Brando en el escenario y en la pantalla, o bien el abanico de personajes que interpreta con absoluto rigor la actriz Meryl Streep en la versión televisiva de *Ángeles en América*, de Tony Kushner, dirigida por Mike Nichols (2004).

Lo expresa con precisión el investigador teatral Phillip B. Zarrilli,

Cada vez que un actor o actriz trabaja, implícitamente establece una ‘teoría’ de la actuación –una serie de supuestos acerca de las convenciones y estilo que conducen su desempeño escénico, la estructura de acciones que ejecuta, la forma que tales acciones toman (en tanto personaje o secuencia de acciones en alguna práctica performativa), y la relación con el público. En la conformación de esos supuestos hay aspectos culturales

específicos acerca de la relación cuerpo-mente, la naturaleza de ‘uno mismo’, las emociones/sentimientos y el contexto de la representación.¹

En la segunda mitad del siglo XX, diversos directores y maestros han apostado por la renovación del rol del actor. Se pueden mencionar las propuestas del *Living Theatre* de Julian Beck y de Jerzy Grotowski. Un elemento común entre ambos es la radicalidad con que representan el cuerpo humano, el cuerpo del actor en el escenario. Para alcanzar el desarrollo de ese cuerpo como instrumento y recurso artístico único, el actor debe someterse a un entrenamiento físico y mental extremo. Del mismo modo la reinención de ese cuerpo escénico es la invención de un cuerpo en trance y transformación, lo que equivale a proponer y efectuar una radical política del cuerpo: el actor debe olvidar todos sus condicionamientos e inhibiciones sociales y familiares para depurar, para “limpiar” su expresividad corporal. Más allá de lo estrictamente teatral, las prácticas performativas se han puesto al servicio de las manifestaciones políticas para hacer evidente el poderío del cuerpo. Como ilustración puede citarse que desde comienzos de 2004 y hasta mediados de 2005 una instalación itinerante que lleva por nombre *Ojos bien abiertos, el costo humano de la guerra* ha recorrido diversas ciudades de Estados Unidos. El formato es relativamente simple: en parques públicos se despliegan más de 1500 pares de botas militares perfectamente alineadas, cada uno etiquetado con el nombre y la foto de un miembro del ejército estadounidense muerto en la guerra de Irak. Las columnas son flanqueadas por cientos de pares de calzado de civiles y un muro con los nombres de los iraquíes muertos. Los paseantes caminan entre las filas de botas, se detienen y agachándose pueden conocer el nombre y alguna información del soldado muerto, esto es, de algún modo se relacionan

¹ Zarrilli, Phillip, *Acting (Re)considered*, London, Routledge, 1995, p. 4, tr. I. Escárcega.

con el ausente, atraviesan por la experiencia de su ausencia. Es el caso también del artista del performance Guillermo Gómez Peña, quien conforma en todos sus eventos un “cuerpo fronterizo”, una entidad escénica que está en un camino de hibridación física y cultural entre dos universos, casi siempre asociados a lo norteamericano y lo mexicano, de lo cual puede dar cuenta uno de sus personajes más famosos, el “Mexterminator”, una especie de superhéroe con la última tecnología de armas pero también con infaltables señales de mexicanidad, como imágenes diversas de la virgen de Guadalupe o elementos de la cultura azteca.

Otro ejemplo interesante, esta vez relacionado con la fotografía, es el caso del estadounidense Spencer Tunick, que apuesta por la conversión del cuerpo desnudo en un modificador del paisaje. A la manera del teatro de guerrillas, los cientos o miles de convocados por Tunick llegan al punto de reunión, se desvisten, se colocan en las posturas que les solicitan y son fotografiados en parques públicos, zonas arqueológicas, lugares emblemáticos de alguna ciudad. Ese cuerpo desnudo colectivo cambia el sentido del entorno y obliga a que sea mirado de otra manera, el cuerpo es a un tiempo paisaje y sujeto activo.

La noción de personaje en Beckett es muy compleja. Obliga a recorrer la frontera del teatro hacia otras direcciones, quizá acontecimientos o sucesos escénicos, “acciones” que son frecuentes en el *Performance* o en las instalaciones plásticas. Por ello debo reconocer un problema al ubicar el teatro beckettiano, el de identificar un *después*. No es sencillo ubicar una línea posterior de continuidad en el campo dramático luego de la ruptura que significó su propuesta.

PRESENCIA DEL CUERPO AUSENTE

El teatro pone en evidencia cosas que otros medios de comunicación no pueden lograr. En el breve o largo momento de la representación nada se oculta, todo se manifiesta, gracias a su poder evocador y simbólico, aún lo ausente puede ser tangible. La espléndida actriz francesa Isabelle Huppert, de prolífica y reconocida trayectoria en el teatro y el cine comenta respecto a la diferencia entre ambos lenguajes:

¿El teatro? Bueno, no lo encuentro muy diferente al cine. Aunque quizá sí.

Hay algo en el teatro que no encuentro en el cine. En el teatro hay una aventura muy particular, una emoción mayor, más fuerte. Quizá el cine es como un paseo, un paseo bastante tranquilo, mientras el teatro es una caminata de alta montaña: el corazón late más fuerte, a más velocidad.

Tengo recuerdos extraordinarios relacionados con el peligro del teatro.²

Mediante distintos recursos retóricos, el teatro ha sido capaz de hacer presente en el escenario a personajes ausentes, o bien volver extraño o enigmático lo presente. Esa capacidad puede ubicarse en textos de distinta concepción y género, sin olvidar que esa presencialidad del que no está ya aparecía en las tragedias griegas.

En *Señorita Julia*, la pieza fundacional de August Strindberg, la acción se ubica en la cocina de la casa de campo de un aristócrata, en la coche de San Juan. La joven heredera, en una noche calurosa baja a la cocina a relacionarse con las personas a su servicio, Cristina será de alguna manera su confidente y Juan hará a las veces de amante. Durante el

desarrollo de la acción la presencia de un padre autoritario se hará notar por medio de un par de botas militares, grandes y con espuelas, que todo el tiempo son visibles al público y que condicionan los alcances del comportamiento del criado, pues ese calzado se encuentra allí porque debe ser boleado y estar listo para la mañana siguiente. De esa manera el universo de las clases sociales está todo el tiempo presente y condiciona de una manera fatal la dinámica de seductor-seducido que se establece entre Juan y Julia.

Con su obra *Las sillas*, escrita en 1951, Eugene Ionesco plantea un experimento más radical, dos ancianos sin nombre, El viejo y La vieja, organizan una magna fiesta para dar a conocer el mensaje postrero que él dará a la humanidad. La casa en la que viven, ubicada en una isla, será la sede del evento y ambos han prevenido, para acoger a los invitados, un montón de sillas que gradualmente ingresarán al escenario. Estos comienzan a llegar... pero son invisibles, los viejos se relacionan con ellos como si nada y los van sentando en las distintas sillas dispuestas de manera circular en la casa. Los invitados, representados simbólicamente por la silla en la que se sientan, son cómplices de distintas etapas de la vida de los ancianos. Hacia el término de la pieza, el escenario se encuentra lleno pero vacío, repleto de sillas pero sin personas, sólo el valor simbólico que les confieren los protagonistas. La temporada de estreno fue un fracaso de público, lo cual entusiasmaba a Ionesco, pues consideraba como efecto sensacional que una obra que se va llenando de sillas vacías se enfrentara a una sala teatral con butacas en las mismas condiciones.

O'Neill no fue ajeno a los experimentos, su abundante obra da cuenta de modificaciones al trabajo actoral mediante el uso de máscaras como en *Emperador Jones*,

² *No actúo personajes, cuento estados mentales* Entrevista de EPS, Suplemento de El país, septiembre 14, 2003.

la naturaleza del pensamiento que no llega a conformarse como diálogo en *Extraño Interludio*, o la imagen del colonizador legendario que sirve para cuestionar la miopía del estadounidense como centro del Universo, *Los millones de Marco Polo*. En *Donde está la señal de la cruz*, el autor propone al espectador como partícipe de la visión enloquecida del capitán Bartlett: los cuerpos putrefactos y llenos de algas de su antigua tripulación que sólo él puede ver. Para los testigos, los demás personajes de la pieza, quienes representan el universo de la cordura, se trata de cuerpos ausentes sólo explicables por los furores de una mente enajenada. Detrás de la poderosa imagen central de *Una luna para el bastardo*, subyace, en los gestos y actitudes que recuerdan a un bebé, la presencia determinante de la madre.

En *Los días felices*, el cuerpo de Willie está todo el tiempo presente en el escenario, sin embargo no está al alcance visual de Winnie, para ella es solamente un elemento más - ausente, lejano y accesible sólo por la voz- de un paisaje más bien árido. En *No yo*, Boca está aislada, el Oyente es una figura neutralizada, convertida en ausente por su vestimenta negra y por su nula reacción a las palabras de ella. De hecho y como se comentó más arriba, Oyente desapareció de las posteriores escenificaciones del texto.

También es posible utilizar el concepto de mutilación para explicar las relaciones entre los personajes en tres de los textos: El brazo de Nat, que representa el apego a la figura de los padres, un recuerdo de la llamada de auxilio desesperada que no fue atendida por el capitán, el miembro fantasma en el cuerpo teatral. La pérdida no fue superada, como lo demuestra el hecho de que las mangas de la ropa que utiliza ignoran la pérdida del miembro.

Las extremidades inferiores de Winnie. Ella tararea vales que no puede bailar, recuerda paseos que ya no puede recorrer, la pirotecnia de palabras oculta la inmovilidad sexual y afectiva. Ante ello la desaparición de las extremidades y luego del torso tienden a la integración con el paisaje; árido, redondo, inagotable.

La totalidad del cuerpo, excepto labios y dientes, de Boca. Las palabras tienen vida propia, no necesitan nada más que el aparato de fonación, en un procedimiento metonímico, Boca representa al habla, pero no la que se expresa de manera congruente y ordenada, sino en estado de rebeldía. No enuncia, escupe; no avanza, tartamudea. No se mutiló a la boca del cuerpo, sino al cuerpo de la boca.

SITUACIÓN DRAMÁTICA VERSUS OBJETO DRAMÁTICO

Para O'Neill la obra de teatro es una totalidad que acumula diversos elementos de índole tradicional: personajes, antecedentes, trama, escenografía, espectáculo. Esa acumulación funciona de manera creativa, con lo cual una vez realizada la ecuación está listo el producto para el inicio de temporada. Al levantarse el telón, un grupo de espectadores están a la espera de un producto seguramente cercano a lo que comenzará a desarrollarse en el escenario. Del mismo modo, el cuerpo de los personajes expresa su historia como individuos y es por ello clave para el desarrollo de la acción. Es decir, para el mejor desarrollo de la historia se requiere que Nat y Sue en *Donde está marcada la cruz*, y James y Josie en *Una luna para el bastardo*, tengan un cuerpo con las características lo más parecido posible a las descripciones que ya se han citado.

Ese desarrollo del relato escénico en O'Neill se basa en lo que puede establecerse como una situación dramática, constituida por los elementos formales que se mencionan en

el cuadro del capítulo anterior, tales como trama, antecedentes, carácter, etc. Esa situación puede sintetizarse en una imagen específica, casi a la manera de una fotografía instantánea, que en el caso de los dos textos que nos ocupan podrían ser la muerte del capitán Bartlett con el resto de los personajes alrededor, en el primer texto, y el deteriorado Jamie postrado en el regazo de Josie, en el segundo.

Por el otro lado, para Beckett la obra de teatro es una totalidad reducida, no acumula sino sustrae elementos hasta quedarse con lo mínimo, la síntesis convertida en metáfora escénica. De ese modo su propuesta es más radical y prescinde del concepto de situación dramática, para proponer más bien un objeto dramático, expresión escénica mínima, piezas sin progresión en el relato y movimiento reducido al mínimo, incluso a veces sin palabras y con la mayor frecuencia de duración breve. El espectador debe anticipar el alto nivel de riesgo de la propuesta y estar en disposición para intentar asumirla.

El teatro mexicano ha escenificado por temporadas y con distinto éxito de público a ambos dramaturgos, aunque, al menos en la ciudad de México, hace más de diez años que no se escenifica de manera profesional a O'Neill, desde que Ludwik Margules dirigiera *Largo viaje de un día hacia la noche* en 1992. Curiosamente y con motivo de una historia de la Muestra Nacional de Teatro que se hace en el país desde 1979, resulta que en este evento la obra que más se ha representado es *Final de partida*, lo cual habla de la sintonía de una propuesta dramaturgica radical con los afanes innovadores de grupos teatrales a la busca de una obra que los legitime en los territorios de la búsqueda.

El teatro de ambos autores es sin duda un espacio atractivo para plantear nuevos acercamientos críticos a la obra en su conjunto y a las tendencias de escenificación y

relación con los espectadores. Por ello, este trabajo también pretende aportar materiales bibliográficos de interés que colaboren en la actualización de quienes se dedican al teatro y sugiere también la necesidad de diversificar las traducciones de las que generalmente nos valemos para el estudio de sus obras. Si hubiera el ánimo de encontrar algún afán didáctico en la producción general de ellos, sería la afirmación de que se trata de un teatro comprometido con el rigor. Aspecto que no es nada despreciable si se considera que una tendencia muy importante en el teatro que se produce y se difunde está enraizada en el universo de lo frívolo y lo banal.

6. BIBLIOGRAFÍA

Básica

- ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1994, tr. Borja Ortiz.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, tr. C. Fernández Medrano.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, ERA/UNAM, 1992.
- BARTRA, Roger, *El salvaje artificial*, México, ERA/UNAM, 1997.
- BENTLEY, Eric (editor), *The Theory of the Modern Stage*, New York, Penguin Books.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995, tr. Damián Alou.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- BRUSTEIN, Robert, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, Troquel, 1971.
- CALVOCORESSI, Richard, *Francis Bacon: Portraits and Heads*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2005.
- CIORAN, E.M., *Ejercicios de admiración y otros textos*, Barcelona, Tusquets, 2000, tr. Rafael Panizo.
- CLURMAN, Harold, *On Directing*, New York, Fireside, 1997.
- COPEAU, Jacques, et al, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1974, tr. Juan Antonio Hormigón.
- DUBATTI, Jorge, *Teatro comparado, problemas y conceptos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1995.

- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, tr. Celia Fernández Prieto.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1961.
- KNAPP, Mark L., *La comunicación no verbal*, México, Paidós, 2001, tr. Marco Aurelio Galmarini.
- LOWEN, Alexander, *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Editorial Herder, 1988,
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Textos teóricos*, Madrid, ADE, 1992, tr. J. Delgado.
- MAMET, David, *Writing in Restaurants*, New York, Penguin Books, 1986.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1990, tr. Fernando de Toro.
- PERA, Cristóbal, *El cuerpo herido, un diccionario filosófico de la cirugía*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- QUIGNARD, Pascal, *Vida secreta*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, tr. Encarna Castejón.
- RICCI BITTI, Pio, Cortesi, Santa, *Comportamiento no verbal y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. tr. Carmen Artal.
- RUSSELL, John, *Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1993.
- SCHECHNER, Richard (Editor), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001.
- SONTAG, Susan, *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 2002.
- STRINDBERG, August, *Teatro escogido*, Madrid, Alianza 3, 1987, tr. Francisco J. Uriz.
- STRINDBERG, August, *Teatro de Cámara*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, tr. Francisco J. Uriz.

- TERZOPOULUS, Theodoros, *The Attis Theatre, History, Methodology and Comments*, Athens, Agra Publications, 2000.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, tr. Francisco Torres Monreal.
- WEISZ, Gabriel, *Dioses de la peste*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.
- WELLWARTH, George, *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, Alianza Lumen, 1966, tr. Sebastián Alemany.
- ZARRILLI, Phillip B, *Acting (Re)Considered*, London, Routledge, 1995.

Eugene O'Neill

- ALEXANDER, Doris, *The Tempering of Eugene O'Neill*, New York, Harcourt, Brace & World, 1962.
- BERLIN, Normand, *Eugene O'Neill*, New York, Grove Press, 1982.
- BIGSBY, CWE, *Twentieth Century American Drama, (3 vols.)*, Cambridge, Univeristy Press, 1989.
- BOGARD, Travis, *The Plays of Eugene O'Neill*, New York, Oxford University Press, 1982.
- BRYER, Jackson R. (editor), *The Theatre We Worked For, the Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan*, Yale University Press, 1982.
- CHABROW, Leonard, *Ritual and Pathos, the Theater of O'Neill*, New Jersey, Associated University Press, 1976.
- CARGHILL, Fagin & Fisher, *O'Neill and His Plays*, New York University Press, 1966.
- ESPEJO ROMERO, Ramón, *La etapa expresionista de Eugene O'Neill*, en Assaig de Teatre, Revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral, Barcelona, AIET, 2001, número 28.

- FALK, Doris V., *Eugene O'Neill y la tensión trágica*, Buenos Aires, Sur, 1959.
- FLOYD, Virginia, *The Plays of Eugene O'Neill*, New York, Ungar, 1985.
- FRENZ, HORST AND TUCK, Susan (editors) *Eugene O'Neill Critics, Voices from Abroad*, Southern Illinois University Press, 1984.
- GASSNER, John, *Eugene O'Neill*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1965.
- GELB, Arthur and Barbara, *O'Neill*, New York, Harper & Row, 1973.
- MANHEIM, Michael (editor), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1998.
- MICHEL, Alfredo, *El teatro norteamericano*, México, Instituto Mora, 1993.
- MILLER, Arthur, *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York, Da Capo press, 1996.
- O'NEILL, Eugene, *Viaje a la noche y otros ocho dramas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960, 2 volúmenes, tr. León Miras.
- O'NEILL, Eugene, *Nueve dramas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, 2 volúmenes, tr. León Miras.
- O'NEILL, Eugene, *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, 1958, tr. León Miras.
- O'NEILL, Eugene, *Six short plays*, New York, Vintage books, 1994.
- O'NEILL, Eugene, *Early Plays*, New York, Penguin Books, 2001.
- O'NEILL, Eugene, *Largo viaje hacia la noche*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, tr. y estudio de Ana Antón-Pacheco.
- O'NEILL, Eugene, *Una luna para el bastardo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959, tr. León Miras.

- SHEAFFER, Louis, *O'Neill, Son and Playwright*, USA, Little, Brown & Company, 1968.

Samuel Beckett

- ACKERLEY, C.J. , GONTARSKI, S.E., *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, tr. Antonia Rodríguez Gago.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partida*, Barcelona, Tusquets, 1986, tr. Ana María Moix.
- BECKETT, Samuel, Schneider, Alan, *No Author Better Served, The Correspondance of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harvard University Press, 1998. Ed. Maurice Harmon.
- BECKETT, Samuel, *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, tr. Jenaro Talens.
- BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, México, Tusquets, 1993, tr. Ana María Moix.
- BECKETT, Samuel, *Cómo es*, México, Joaquín Mortiz, 1969, tr. José Emilio Pacheco.
- BECKETT, Samuel, *Comedia. Cascando. Palabras y Música*, Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo, 1971, Introducción de Álvaro del Amo, tr. Miguel Bilbatúa.
- BECKETT, Samuel, *Film*, Barcelona, Tusquets, 2001, tr. Jenaro Talens.
- BECKETT, Samuel, *Eh Joe y otros escritos*, Caracas, Monte Ávila editores, 1969, tr. Raquel Bengolea.
- BECKETT, Samuel, *Poemas*, Barcelona, Barral editores, 1970, tr. Jenaro Talens.
- BECKETT, Samuel, *Relatos*, Barcelona, Tusquets, 2003, tr. Félix de Azúa, Ana Ma. Moix y Jenaro Talens.
- BIRKENHAUER, Klaus, *Beckett*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, tr. Federico Latorre.

- COE, Richard, *Samuel Beckett*, Edinburgh, Oliver and Boyd Editors, 1968.
- HENSEL, George, *Samuel Beckett*, México, FCE, 1968, tr. Juan José Utrilla.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, *Beckett, sentido y método de dos obras*, México, UNAM, 1997.
- KNOWLSON, James, *Damned to fame, The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996.
- KNOWLSON, James and Elizabeth, *Beckett remembering Beckett, A Centenary Celebration*, New York, Arcade Publishing, 2006.
- KNOWLSON, James (Editor), *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, New York, Grove Press, 1985.
- PÉREZ NAVARRO, Francisco, *Galería de moribundos: introducción a las novelas y el teatro de Samuel Beckett*, México, Grijalvo, 1976.
- PILLING, John (Editor), *The Cambridge Companion to Beckett*, Great Britain, Cambridge University Press, 1994.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *El silencio en la obra de Beckett*, Pausa, Revista trimestral de Teatro, Barcelona, 1991.
- WEBB, Eugene, *Samuel Beckett, A Study of His Novels*, Great Britain, University of Washington Press,

7. ANEXO: IMÁGENES.

1. *LA ISLA DE LOS MUERTOS*. BOECKLIN, 1880. Imagen final propuesta por Strindberg para *La sonata de los espectros*.



2. *LA DECAPITACIÓN DE JUAN EL BAUTISTA*. CARAVAGGIO, 1608.



3. *UNA LUNA PARA EL BASTARDO*, PRODUCCIÓN PARA LA CADENA DE TELEVISIÓN ABC, 1975, DIRECCIÓN JOSÉ QUINTERO.



UNA LUNA PARA EL BASTARDO, PRODUCCIÓN DE 2000, NUEVA YORK, DIRIGIDA POR DANIEL SULLIVAN

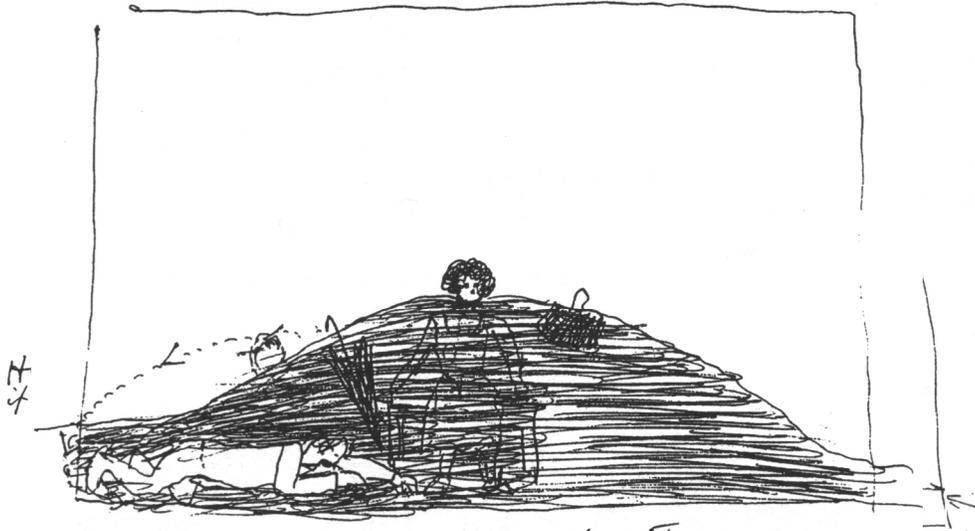


4. SECUENCIAS DE *LOS DÍAS FELICES*, DIBUJADAS POR BECKETT.



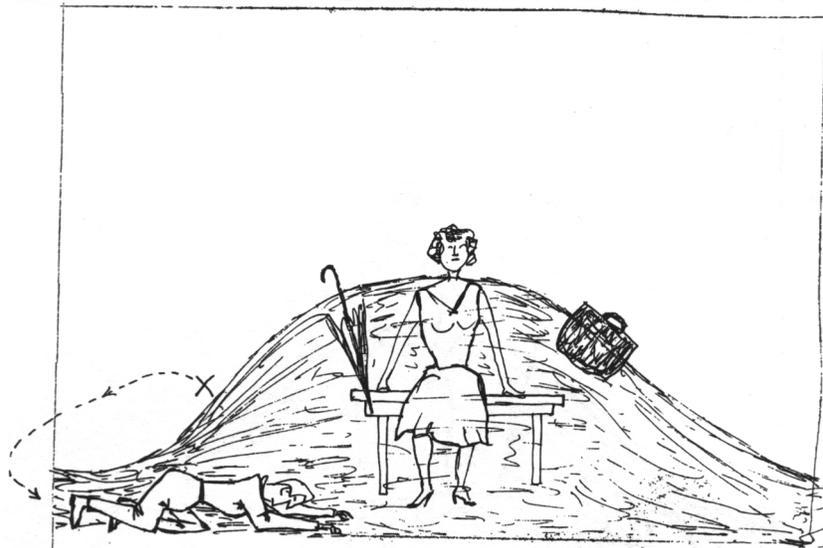
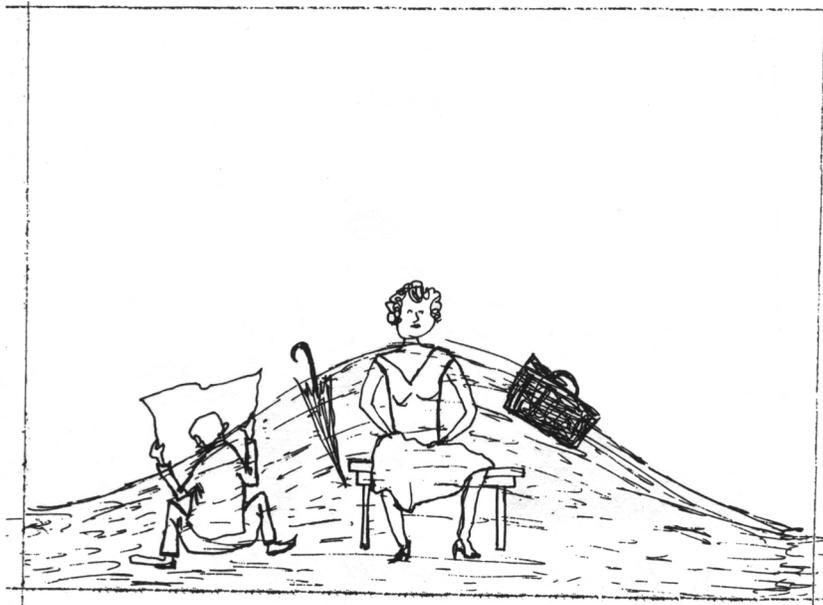
Willie's route end of Act II





Willie's route end of Act II





5. JESSICA TANDY Y HUME CRONIN EN EL MONTAJE DE 1972 DE *LOS DÍAS FELICES* EN EL LINCOLN CENTER, NUEVA YORK.



6. SAMUEL BECKETT DIRIGIENDO A BILLIE WHITELAW EN *FOOTFALLS*, EN EL ROYAL COURT THEATRE, LONDRES, 1976.

