

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Chaplin y la figura del vagabundo en *Waiting for Godot* de Samuel Beckett

**TESIS**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE :

**LICENCIADA EN LENGUA Y**

**LITERATURAS MODERNAS INGLESAS**

PRESENTA:

**AURORA FERNANDA TRIGO MARTÍNEZ**

ASESORA: DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



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.

A Colin White

## **AGRADECIMIENTOS:**

A Ana Elena González por tu apoyo y paciencia, gracias por tu entera confianza en la idea que dio pie a esta tesis y tu ayuda para darle forma.

A Claudia Lucotti, Noemí Novell, Charlotte Broad y Aurora Piñeiro por compartir su amor por la literatura durante la carrera, each and everyone of you have inspired me in more than one sense, mi más profundo respeto y admiración.

A Aurora Martínez Colin, gracias Mamá por tu apoyo, compañía y escucha durante este largo viaje, we are the real GG, te quiero muchísimo.

A Dr. Ángeles de la Mora por su generosidad y ayuda, sólo usted sabe lo que significa e implica terminar este trabajo, no más espera.

A mis amigos Jorge y Adriana, special thanks to you Adri for everything, you truly are the greatest of friends, te quiero mucho.

A Hector Hajnal, my Charlot, für ein neu Beginn, Je t'aime.

## INDICE

1. Introducción.....	1
2. Primera parte: Beckett y Chaplin	
• El concepto de dualidad en los textos dramáticos de Samuel Beckett.....	8
• Nacimiento y desarrollo de Charlie Chas en Charlot.....	21
• Vladimir y Estragón como continuación y reinterpretación de Charlot.....	35
3. Segunda parte: Beckett y el cine	
• Una aproximación interpretativa de <i>Waiting for Godot</i> a <i>Modern Times</i> .....	48
• Conceptos cinematográficos que intervienen en la composición de <i>Waiting for Godot</i> .....	61
4. Reflexiones finales.....	72
Bibliografía.....	79

## Introducción

La obra fílmica de Charles Chaplin y la obra narrativa y dramática de Samuel Beckett comparten grandes afinidades, mismas que han señalado tanto los especialistas en Beckett (Ruby Cohn, Hugh Kenner y S. E. Gontarski) como los directores y actores que colaboraron con Beckett en la puesta en escena de sus obras para teatro. Las similitudes que los especialistas en Beckett encuentran entre él y Chaplin se relacionan con la forma en que ambos desarrollan el aspecto cómico de sus respectivas obras, así como con la figura del vagabundo. Por otra parte, diversas biografías de Samuel Beckett rinden cuenta del interés que éste tenía tanto por el cine de Chaplin como por el medio cinematográfico.<sup>1</sup> Este trabajo de investigación se enfoca en la figura del vagabundo como un elemento central que aproxima la tragicomedia *Waiting for Godot* (1952) de Samuel Beckett al filme *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin, y en consecuencia la obra dramática de Beckett al medio cinematográfico.

Chaplin y Beckett cambiaron la forma de concebir el cine y el teatro, respectivamente, creando nuevas convenciones. Entre la vasta producción de Chaplin y Beckett se distinguen *Modern Times* y *Waiting for Godot* por la popularidad que han alcanzado; en parte, esto se debe al interés que encuentran ambos en la figura del vagabundo como personaje protagónico. Pocos han caracterizado al vagabundo como estos dos autores. Por un lado, Chaplin lleva a la pantalla al vagabundo, creando el

---

<sup>1</sup> “As is well-known, Beckett was so fascinated by Sergei Eisenstein’s work that he asked him in a letter of 1936 – now preserved in the Eisenstein archive – to help him study scenario-writing and film-editing at the Moscow State School of Cinematography, where Eisenstein was a leading member of the faculty. Beckett’s application was left unanswered because 1936 was a very troubled year for the Russian filmmaker (Leyda, 59). [...] According to James Knowlson, Beckett read books on films and art by such authors as Pudovkin, a precursor of film montage in Russian film, and by Rudolf Arnheim, a film theorist, when he was back home in Dublin in 1935 (226). This theoretical work did not only influence Beckett’s later visual works, in which ‘montage’ and camera work play important roles, but it also helped him to develop his artistic vision.” (Tanaka, 2002: 324).

personaje conocido en Europa como Charlot y en Estados Unidos como *the little tramp*, en diversas cintas entre las cuales *The Kid*, *The Gold Rush*, *City Lights* y *Modern Times* son de las más memorables. Beckett, por su parte, profundiza sobre la figura del vagabundo en las novelas *Murphy*, *Watt*, *Mercier and Camier*; la serie de cuentos cortos (*First Love*, *The Expelled*, *The Calmative* y *The End*); la trilogía, *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* y la obra teatral *Waiting for Godot*.

Resulta significativo el hecho de que tanto *Modern Times* como *Waiting for Godot* se derivan de un momento histórico de crisis que obliga a replantear el papel del individuo como parte de una sociedad y la condición del ser humano en el mundo. *Modern Times* remite directamente al periodo de la Depresión que inició en Estados Unidos en 1929, mientras que dentro de la obra completa de Beckett, *Waiting for Godot* ha sido ubicada como una obra del periodo de posguerra (1945-1960).<sup>2</sup> La obra se refiere de manera implícita a la crisis ideológica ocasionada por la devastación y fragmentación que sufre Europa en la Segunda Guerra Mundial. Tanto *Modern Times* como *Waiting for Godot* presentan una visión particular sobre dichas cuestiones. Sin embargo, cabe resaltar que sus respectivos autores le confieren a la figura del vagabundo una importancia primordial como representante del hombre moderno.

El interés que la figura del vagabundo ha suscitado en el terreno de la ficción no es gratuito. A través de esta figura los autores han desarrollado un aparato crítico que funciona para exponer las grietas y los huecos de la ideología dominante de su propio tiempo. De ahí que el vagabundo sea uno de los personajes por excelencia de parodias, sátiras, comedias y tragicomedias. Basta mencionar obras como *El Lazarillo de Tormes*

---

<sup>2</sup> Esta clasificación aparece en *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett* de David Pattie.

(1554),<sup>3</sup> *El Quijote* (1605), *King Lear* (1603-1606), *Beggar's Opera* (1728), *Los Miserables* (1862), *Oliver Twist* (1838) y *La ópera de los tres centavos* (1928),<sup>4</sup> entre otras, para reconocer el impacto que la figura del vagabundo ha cobrado en el imaginario de los autores y su público. Pero es en el transcurso del siglo XX cuando este personaje llega, por así decirlo, a la cumbre de su popularidad con el Charlot de Chaplin. Cabe recalcar que la coincidencia de diversos factores dio pie a la popularidad del personaje. En primer lugar, Chaplin, al igual que muchos de sus contemporáneos, inició su carrera como *clown*, por lo que su maestría como intérprete se fundamentaba en la expresión corporal y no en la palabra.<sup>5</sup> La cinematografía se encontraba en una etapa temprana, lo cual lo llevó a realizar una exploración sobre la forma de narrar una historia sin necesidad de la voz. Las limitaciones técnicas que enfrentaba este medio dieron como resultado un

---

<sup>3</sup> La edición más antigua que se conoce de esta novela española de autor anónimo es de 1554 aunque es probable que exista una anterior.

<sup>4</sup> *La ópera de los tres centavos* es el título de la adaptación musical que Bertolt Brecht en colaboración con Kurt Weill (compositor), Elizabeth Hauptmann (traductora) y Caspar Neher (escenógrafo), realizó de la obra de John Gay, *Beggar's Opera*. *La ópera de los tres centavos* se estrenó en 1928 en el Teatro am Schiffbauerdamm, en Berlín.

<sup>5</sup> Con motivo de este trabajo de investigación elegí utilizar el término *clown* en inglés y no en español porque dentro del medio teatral mexicano se usa el término en inglés para diferenciar al payaso contemporáneo de la máscara del payaso de fiestas infantiles: nariz roja, peluca de colores y zapatos grandes. Por otra parte, de acuerdo con Donald McManus el payaso es tanto un personaje como una forma de interpretación cuyo origen es indeterminado dado que aparece en diversas culturas, sin embargo sí es posible rastrear el origen del payaso contemporáneo. En *No Kidding: Clown as the Protagonist of Twentieth-Century Theatre*, McManus señala que el payaso contemporáneo deriva de la *commedia dell'arte* italiana ya que ésta está conformada por tipos de payasos que se diferencian entre sí por medio de la máscara. Las características de esos tipos de payasos principalmente de Arlequín han sido reinterpretadas en Pierrot, el payaso de máscara blanca, el auguste, entre otros, derivando en el payaso contemporáneo. Lo mismo puede decirse acerca de las fórmulas cómicas que presentaba la *commedia dell'arte*, las cuales han dado pie al *knockabout*, *slapstik*, *gags*, etc. Pero la diferencia entre los tipos de payasos que ya se han mencionado y el payaso contemporáneo principalmente radica en que el payaso que ahora se nombra sólo con el término de *clown* no está determinado por la máscara. En las últimas décadas Jaques Lecoq, entre otros revolucionarios del teatro físico o teatro del cuerpo, cambió el arte del payaso; el enfoque de Lecoq es explorar las características individuales y únicas del cuerpo para utilizarlas como máscara sin necesidad de maquillaje o vestuario, en otras palabras hacer del cuerpo una máscara. De la escuela de Lecoq surgen *clowns* diversos y únicos que no representan un tipo y que no siguen una línea cómica en particular; estos *clowns* juegan con las diferentes tradiciones culturales de las que deriva su arte para provocar tanto risa como admiración, un ejemplo claro está en uno de los alumnos de Lecoq, Colin Gee, *clown* del *Cirque du Soleil*. En este sentido el término *clown* ya no remite a una máscara o a un personaje determinado, sino a un intérprete y una forma de arte (McManus, 2003: 11-24).

reconocimiento del valor expresivo de la imagen-movimiento y, en consecuencia, de la expresión corporal.

Como señala James Monaco, la experiencia teatral primordialmente es auditiva mientras que la cinematográfica es visual.<sup>6</sup> Esto implica que son inteligibles dos niveles distintos puesto que la imagen muestra y el verbo describe. Sobre esta cuestión es necesario esclarecer que al tratar dos medios de expresión como el teatro y el cine, también se abordan los temas de la adaptación y la interpretación. La cinematografía como medio de expresión estableció sus propios códigos de significación, como el montaje, el marco, el plano, la banda sonora, la iluminación, etc., los cuales han ejercido gran influencia en el resto de los medios de expresión, principalmente el teatro de vanguardia.<sup>7</sup> Así, la cinematografía influye en la visión de los autores de las artes escénicas. Ya Artaud proponía una reforma del teatro en su famosa teoría *El teatro de la crueldad* en la cual la experiencia teatral debía provocar al público asistente, integrando la iluminación y los efectos sonoros como elementos portadores de significado (Palacios, 1991: 25-31 ).

La teoría del teatro épico de Bertolt Brecht recurre, a su vez, a la iluminación y la música pero con un propósito contrario al de Artaud. Para Brecht estos elementos sirven

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Monaco, el público experimenta la acción escénica como diálogo y la cinematográfica como imágenes, aun cuando el filme sea sonoro (Monaco, 1979: *passim*).

<sup>7</sup> La cinematografía comparte con las artes escénicas algunos de estos códigos como la iluminación y la banda sonora; otros como el marco y el plano parecen derivarse de la pintura y la fotografía, sin embargo en el cine cobran un significado determinado. En términos cinematográficos el marco comprende todos los elementos que conforman la imagen proyectada en la pantalla. La toma determina el tiempo de exposición de la película desde el momento en el que la cámara comienza a filmar hasta el corte. Por ejemplo existen filmes como el *Arca Rusa* (*Русский ковчег*) del director Alexander Sokurov, que están filmados en una toma continua sin cortes o lo que se conoce como un plano secuencia. El plano se utiliza para designar la relación que conserva la cámara con respecto a el objeto filmado en una toma: hay muchos tipos de planos como el plano detalle o *closeup* (la toma cercana de un rostro o de un objeto), el plano americano (recorta la toma de una figura desde las rodillas), el plano medio (recorta la figura desde la cintura), el plano general (muestra un panorama o una multitud), el plano secuencia (en éste la cámara se desplaza durante el curso de una toma continua sin cortes) etc. Por otro parte, el montaje se refiere a la edición de un filme (Monaco, 1977: 409, 417,428).

para crear una distancia emocional entre el público y la acción, es decir, el efecto de alienación o extrañamiento; su teoría también está influenciada por el cine, en particular por el montaje fílmico del realizador Sergei Eisenstein, para quien el montaje parte del materialismo dialéctico: “es una idea que surge del choque de tomas independientes — tomas incluso opuestas una a otra [...]” (Eisenstein, 2006: 12). Brecht parece incorporar esta idea con respecto al montaje al igual que incorporó los medios de comunicación de la época a la estructura del teatro. El objetivo de esto era dar al teatro una función social como un aparato crítico; así, al romper la secuencia de las obras que presentaba por medio de carteles con títulos, proyecciones, música, etc., no permitía que el público se identificara con los personajes y, por el contrario, forzaba al público a distanciarse de los personajes para analizar sus acciones y las relaciones que establecían en un contexto social determinado (Feltham, 2006: 230-236). De manera similar, Brecht reconoció en Charles Chaplin a un actor que se aproximaba a la épica en tanto que no imitaba a personas reales sino que representaba un estereotipo de manera convincente y permitía crear en el público el efecto de alienación por medio de la comedia (Thevenet, 1977: 198). Beckett, al igual que Artaud y Brecht, parece también recurrir al cine para explorar el medio expresivo del teatro.

Este trabajo de investigación parte de un diálogo que Beckett parece proponer entre el cine y el teatro en *Waiting for Godot*. La figura central de este argumento es el personaje creado por Charles Chaplin, Charlot. A partir de las características que conforman a este personaje propongo una interpretación de la pseudopareja de vagabundos (Vladimir y Estragón) como reinterpretaciones de Charlot y bajo esta perspectiva sugiero una relación de continuidad entre *Modern Times* y *Waiting for Godot*

que aproxima el universo de ambas a través de la figura del vagabundo.<sup>8</sup> Para concluir, se analizará cómo Beckett parece dar estructura a *Waiting for Godot* a partir de la transposición de conceptos cinematográficos al lenguaje teatral al hacer uso de la imagen como un elemento principal portador de significado.

---

<sup>8</sup> “‘Pseudocouple’ would become the critical term of choice for Beckett’s paired characters (like Vladimir and Estragon, Ham and Clov, Nagg and Nell, Reader and Listener, among others) who often seem to be aspects of a single character, a double representation of a single being” (Gontarski, 2004: 198). Beckett utiliza dicho término en *The Unnamable* para calificar a los personajes Mercier y Camier (Beckett, 1958: 296-297).

## **Primera Parte: Beckett y Chaplin**

### **El concepto de dualidad en los textos dramáticos de Samuel Beckett**

El concepto de dualidad del sujeto, así como la noción de representación, son fundamentales dentro de la obra de Samuel Beckett. Su obra completa abarca diversos géneros literarios: la poesía, el ensayo, el cuento, la novela, el drama y el guión (para radio, televisión y cine). Su obra completa ha sido interpretada desde diversas perspectivas, pero la crítica se ha apoyado en la filosofía y la psicología para tratar específicamente el tema de la dualidad relacionando la obra de Beckett al pensamiento de Descartes, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, Camus, Freud, Heidegger y Lacan (Pattie, 2000: 105-150). La forma en la que Beckett aborda la dualidad parece coincidir principalmente con la ontología de Heidegger y la teoría psicoanalítica de Lacan, dado que ambas tratan el problema de la dualidad a partir del análisis del lenguaje.

Desde la perspectiva ontológica de Heidegger el ser es la experiencia de la nada; en tanto que el ser es experiencia, el cuestionamiento que Heidegger propone procede de la existencia y se fundamenta en el lenguaje como mundo humanamente constituido con significados y sentidos. Para Heidegger el ser vive en el lenguaje pero se encuentra fragmentado o desgarrado por una red intersubjetiva de sentidos; lo que se nombra como realidad es la pluralidad de sentidos de los cuales se hace una unidad que conforma el concepto de “el mundo”. Como afirma Heidegger, el ser se encuentra desgarrado en “el mundo” puesto que el concepto de mundo está constituido por una cadena de referencia que remite a una facticidad, una tradición e historicidad; en otras palabras, todo refiere a y es referencia de algo más. La vida fáctica es la que se autointerpreta como coherencia

entre la praxis y la teoría. En este sentido, el mundo es siempre interpretado y autointerpretado. Para Heidegger, el ente se autointerpreta como una cosa más, un objeto más entre los objetos que constituyen el mundo olvidando que su experiencia primaria con las cosas del mundo es práctica antes que teórica y que los objetos se dan como útiles. De ahí que para este filósofo el ente sea el caso de enajenamiento del ser puesto que el ente ha olvidado la experiencia del ser; ha olvidado su fragilidad, su finitud, es decir, el tiempo. Al cuestionar la propia existencia, el ente evidencia la dualidad de su ser como mostración y ocultamiento; el ser vive en el lenguaje puesto que preguntar por el ser demarca una diferencia entre el plano existencial y el plano óntico: la pregunta “¿qué es ‘ser’?” se realiza en términos existenciales pero está dirigida hacia el ser advirtiendo que el ente no es el ser. Heidegger afirma que el ser se muestra en el modo de ocultamiento en el lenguaje y por lo mismo nombra como “ser ahí” la posibilidad en la que se muestra. Con sólo realizar la pregunta, el ente expone su existencia como insignificante y el ser se devela como finitud, como tiempo; el ente autointerpreta su existencia como interpretación del ser. Heidegger aclara que sólo a través de la angustia el ente siente que su existencia en el mundo es inhóspita, ya que carece de sentido y fundamento; se comprende a sí mismo como modo del ser o como proyecto y advierte sus infinitas posibilidades de “poder ser”. En este sentido, el ente se autointerpreta como interpretación del “ahí” de su ser. Lo que Heidegger nombra como “ser en el tiempo” remite a una experiencia que ocurre a nivel emotivo (angustia) y provoca el cuestionamiento acerca de la existencia del ente. Heidegger orienta el cuestionamiento acerca del ser y el tiempo al tema de la muerte para la muerte: la conciencia del ente

acerca de su propia finitud. Problematiza la experiencia de la muerte del “ser ahí”, en la cual el ser ahí se interpreta como temporalidad (Heidegger, 2000: *passim*).

La cuestión sobre el “ser en el tiempo” de Heidegger aparece como una de las constantes preocupaciones que aquejan a los personajes de Beckett, pero es en *The Unnamable*, donde Beckett parece establecer la relación entre ser y lenguaje que trata Heidegger. En *The Unnamable* la voz narrativa cuestiona su identidad y se autointerpreta a partir de lo que no es, ha sido, piensa que es y podría ser o dejar de ser, en un afán por autocontenerse. En la novela, esa voz sin identidad que no puede dejar de narrar representa el lenguaje mismo.

Beckett también parece tratar la dualidad del sujeto de manera semejante a Lacan. Para éste, la identidad del sujeto parte de la duplicidad del significante. El sujeto se constituye en tres registros: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo real es aquello que permanece inasequible puesto que no puede ser expresado. Ahora bien, la inserción del sujeto en el registro imaginario da inicio cuando el niño identifica su imagen en el espejo; el niño crea su autoimagen a partir de su reflejo, pero éste contrasta con la conciencia empírica que tiene el niño de su cuerpo (puesto que aún no tiene control total sobre su aparato motriz). La imagen del espejo sirve como modelo a partir del cual nace el “ego”. Por otro lado, el niño entra en el registro simbólico del lenguaje cuando identifica el objeto de esa imagen como “yo”; el registro simbólico implica la inserción del sujeto en el orden del padre, es decir, la autoridad, la norma social. La consecuencia de entrar en dicho orden conlleva la sustitución o desplazamiento del sujeto por el objeto “yo” del orden del padre. De acuerdo con Lacan, el sujeto consigue autorrepresentarse al desplazar su ser por el “yo” y, en consecuencia, se pierde a sí mismo en el lenguaje. La inserción en

el registro simbólico es simultánea a la creación del inconsciente. Ambos dependen de la separación del sujeto con la figura materna, lo que da pie al deseo del sujeto por la madre. Este deseo se reprime inmediatamente por temor al orden del padre. Al experimentar la sensación de vacío o la desolación, el sujeto transfiere su deseo en el deseo por el otro, un alter ego. El deseo se desplaza de objeto en objeto para tratar de sustituir el objeto original, lo cual encadena al sujeto a autorrepresentarse continuamente en su deseo por el otro (McMullan, 2005: 5-7).<sup>9</sup> Las pseudoparejas de Beckett parecen estar asociadas a la dualidad del sujeto-objeto que analiza Lacan. Beckett explora la dualidad para construir a personajes como Vladimir y Estragón: dos seres que se autorreflejan, el uno en el otro; que son incapaces de separarse y, aun cuando se tienen el uno al otro, experimentan una sensación de vacío fundamental. En este sentido, el concepto de dualidad en la obra de Beckett se encuentra vinculado tanto al ser (entendido en términos heideggerianos) como al sujeto (entendido en términos lacanianos).

S. E Gontarski realiza un rastreo de este tema en la obra de Beckett y encuentra que el autor comienza a explorar la dualidad en 1930 con el poema en francés “Arènes de Lutèce”. Beckett continúa su exploración en prosa en textos subsecuentes como *Mercier and Camier*, *Molloy*, y *The Unnamable*. De acuerdo con Gontarski, en la obra completa de Beckett la dualidad tanto del ser como del sujeto se encuentra de manera implícita en la noción de representación que Beckett desarrolla (Gontarski, 2004: 194-195). No sólo explora la escritura y el teatro como formas de representar, sino que también incluye otros medios como el cine, la radio y la televisión, de los cuales deviene la dualidad entre el autor y la obra, entre el objeto y su representación, entre la representación y el lector, el público o los espectadores. Beckett parece incursionar en los diferentes medios de

---

<sup>9</sup> Véase también *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet* de Jacques Lacan.

representación con el fin de profundizar sobre la dualidad. Por lo mismo, hace uso de la tradición mas no se apega a ella; recurre a elementos no propios del medio de representación sobre el cual trabaja, explorando nuevas posibilidades expresivas y llevando al límite las ya existentes.

Como indica Gontarski, Beckett traspasa cada una de las formas de representación que aborda. El caso tal vez más evidente sea el del teatro (Gontarski, 2002: 169). La tradición teatral determina un marco a partir del cual Beckett cuestiona los principios que rigen el drama, la acción, el conflicto, el clímax o, si se quiere, la catarsis. El primer texto dramático de Beckett es *Eleutheria* escrita en francés; la obra fue publicada hasta 1995 y nunca se ha escenificado de manera oficial.<sup>10</sup> *En Attendant Godot*<sup>11</sup> es la segunda obra dramática de Samuel Beckett y la primera en ser llevada a escena por el actor y director Roger Blin.<sup>12</sup> A partir de su estreno en el *Théâtre Babylon* en París (1953), Beckett se

---

<sup>10</sup> Beckett escribe *Eleutheria* en 1947 y entrega el texto junto con el de *Godot* a Roger Blin esperando que éste acepte poner en escena alguna de las dos obras. Blin se decidió por *Godot* principalmente porque la obra requería de 5 actores y esto implicaba que el costo de la producción sería menor al de *Elutheria* para la cual se necesitan 17 actores. Tras el éxito de *Godot* Beckett prohibió la publicación o escenificación de *Eleutheria*, pero en 1995 Jérôme Lindon (el editor francés de Beckett) publica el texto antes de que Barney Rosset (el editor estadounidense de Beckett) publique la traducción de la obra al inglés por Michael Brodsky. La traducción estadounidense desató gran controversia entre la crítica, la mayoría cuestionó el criterio a partir del cual Brodsky había alterado la puntuación del texto original así como la discrepancia entre el sentido de ciertos términos en francés y su traducción al inglés. Finalmente las disputas entre la crítica y el traductor parecieron disiparse cuando Faber & Faber publicó la versión británica de la obra traducida por Barbara Wright en 1996. La obra no se ha representado ya que para ello es necesario el permiso de Edward Beckett (sobrino y heredero del autor); sin embargo Rosset presentó en 1994 la lectura de *Eleutheria* realizada por los actores del taller del teatro de Nueva York y tres años después la Sociedad Holandesa de Samuel Beckett realizó una lectura de la obra con actores (Buning, 1997.)

<sup>11</sup> Beckett escribe el manuscrito en francés en el transcurso de un año, del 9 de octubre de 1948 al 29 de enero de 1949; la primera edición fue publicada en 1952 por las *Editions de Minuit*, un año antes de su estreno. Más tarde Beckett realizó la traducción al inglés con el título *Waiting for Godot*, subtitulada “a tragicomedy in two acts”, la cual fue publicada en Nueva York, por Grove Press (1954). Beckett colabora con Elmar Tophoven, para la traducción al alemán *Warten Auf Godot*, así como en el montaje de la misma, para el estreno en el teatro de Berlín (1953). La versión oficial de la obra en inglés es publicada hasta 1956 en Londres por Faber & Faber. Beckett realizó correcciones de la obra, suprimiendo partes o cambiando diálogos conforme se adentró en la tarea como director de sus propias obras; sin embargo, la versión de Faber & Faber es considerada como la oficial. Las modificaciones que Beckett realizó al texto aparecen en el compendio de los diarios de Beckett editado por James Knowlson (Navarro, 1976: 223-224.).

<sup>12</sup> A lo largo de su carrera como actor y director Roger Blin fue miembro de October Group, grupo de teatro liderado por el escritor Jaques Pévert, fue asistente de Antonin Artaud, y dirigió *Waiting for Godot*

adentra en el ámbito teatral, primero participando en la puesta en escena de sus textos dramáticos y posteriormente como director de los mismos (particularmente entre 1967 y 1985). A partir de la estructura de *Eleutheria* y de *Waiting for Godot* Beckett desarrolla la idea de metateatro como parte integral de la interpretación escénica. Éste, su primer enfoque con respecto al teatro, cambia, como lo indica Gontarski, conforme Beckett dirige y adapta sus propios textos. Así, después de escribir *Endgame* (1957), Beckett parece regresar a la forma narrativa con el monólogo para teatro (Gontarski, 2004: 197). Gontarski observa que en cierto punto la prosa y el drama de Beckett se entremezclan de forma que resultan indistinguibles. Esto sucede principalmente entre sus piezas cortas para teatro y sus textos narrativos como *From an Abandoned Work*,<sup>13</sup> escrita entre 1954 y 1955. De hecho, esta pieza fue publicada después de aparecer como parte de un programa de la televisión para BBC. Patrick Magee interpretó el monólogo en 1957, mismo que inspiró a Beckett para escribir una pieza para el actor que tituló *Krapp's Last Tape*.<sup>14</sup> Con esta obra, Beckett llevó a escena una forma de monólogo dialógico cuya interpretación toma en cuenta la presencia del público.

El trabajo continuo en la puesta en escena llevó a Beckett a ver sus textos escritos para el teatro como bosquejos, guiones (como en el cine) y a concebir la interpretación (*performance*)<sup>15</sup> como el texto dramático, es decir, el texto completo, final:

---

(en la cual actuó interpretando el papel de Pozzo), *Endgame* y *Happy days* de Beckett, así como, *Los negros* (*Les Nègres*) y *Los biombos* (*Les Paravents*) de Genet (Aslan, 1988: 11-20).

<sup>13</sup> La pieza fue publicada en *Breath and Other Shorts*, antología publicada por Faber & Faber en 1971.

<sup>14</sup> Después de trabajar para Beckett Patrick Magee se unió a la Royal Shakespeare Company para la cual interpretó el papel de McCann en la obra *Birthday Party* de Harold Pinter dirigida por el autor e interpretó el papel de Sade en la obra *Marat/Sade* de Peter Weiss dirigida por Peter Brook; a su vez interpretó esos mismos personajes en la adaptación fílmica de ambas obras. Su carrera en el cine abarca un total de 34 cintas entre las cuales su interpretación de Frank Alexandre en la adaptación fílmica de *Clockwork Orange* realizada por Stanley Kubrick es de las más memorables.

<sup>15</sup> En este trabajo de investigación el término *performance* refiere a la interpretación escénica ante el público como un evento único e irrepetible: cada vez que un mismo grupo o compañía de teatro entra al

What Beckett began to understand about theatre, however, was that text is performance; this explains his fastidiousness not about interpretation *per se* but about his stage directions [...] For Beckett's drama, performance would become his principal text (Gontarski, 1998: 10).

Esto ha sido motivo de controversia para críticos como Michael Worton pues Beckett supeditaba la forma final de sus textos subsecuentes a su realización en escena. Por ello, la mayor parte de sus dramas cortos como *Play*, *Come and Go*, *Ohio Impromptu*, etc., fueron publicados después de su escenificación. De acuerdo con Gontarski, Worton minimiza el trabajo de Beckett como director y se enfoca sólo en el texto escrito sin tomar en cuenta las modificaciones que Beckett realizó a sus textos durante el proceso de montaje. Worton manifiesta su postura en el siguiente ensayo crítico "*Waiting for Godot and Endgame: Theatre as text*" (Worton, 1991:68).

Beckett también realizó alteraciones a los textos que la crítica considera como su canon (*Waiting for Godot* y *Endgame*); este constante acto de reescritura y adaptación conlleva el problema de la estabilidad del texto dramático. En ocasiones Beckett no anotó las últimas modificaciones que realizó a sus textos, como es el caso de *Quad II*. El texto fue publicado en inglés como *Quad* pero cuando Beckett realizaba la producción alemana para la televisión (1981) decidió crear una segunda parte, *Quad II*, de la cual no existe ningún texto escrito, sino que únicamente se encuentra la producción alemana que lleva el título *Quadrat I & II* (Gontarski, 1998: 11). Existen, a su vez, adaptaciones de sus obras realizadas por diferentes directores bajo la supervisión (vía correspondencia) del mismo Beckett. Otras tantas se han realizado tomando como guía las anotaciones de Beckett que aparecieron publicadas en *Beckett's Notebooks*. Gontarski señala que el doble papel que

---

escenario para interpretar una misma obra, su interpretación cambia así como cambia el público que asiste, esto hace del teatro y del resto de las artes escénicas un arte efímero. Véase *Performance and Cultural Politics* editado por Elin Diamond.

asumió Beckett como autor y director permite tener una visión integral de su obra, mas no la versión final; los textos revisados por Beckett son una versión final sólo porque constituyen la última; es más, existirían más versiones si Beckett estuviese vivo ya que cada adaptación funciona como mediación entre Beckett el autor y Beckett el director (Gontarski, 1998: 13).

De acuerdo con lo anterior, la idea de adaptación es intrínseca a la obra dramática de Beckett.<sup>16</sup> Por ello, parece una consecuencia natural adaptar la obra del autor al medio cinematográfico. Beckett siempre expresó un gran interés por el cine e incluso incursionó en dicho medio al escribir el corto silente titulado *Film*, dirigido por Alan Schneider e interpretado por Buster Keaton. En parte, la aportación de Beckett a la tradición teatral se encuentra relacionada con el interés del autor por el cine como un medio en el cual la cuestión de la dualidad sujeto-objeto se expresa a través de la perspectiva del ojo de la cámara y la perspectiva del personaje protagonista. Asimismo, es en el cine donde aparece de manera más fehaciente la relación entre el texto y su realización, ya que un filme puede partir de un guión escrito, pero en todo momento el texto queda supeditado a la realización; es claro que la forma final es el filme y no el guión.

Si Beckett rebasa cada forma de representación que aborda, se debe a que establece una interrelación entre el uso que hace de los códigos cada una de las formas de representación. Se puede observar, por ejemplo, que Beckett adopta la idea de un público espectador para una novela, como es el caso de *Mercier and Camier* (antecedente de

---

<sup>16</sup> La escenificación de un texto para teatro implica un proceso de adaptación: “there are those elements of the stage enactment which are either explicitly demands by the literary text, or at least clearly implied by it, and [...] those which are the ‘ingredient’ added by the production. Such ingredients are always present, even in the most ‘authentic’ productions, since the very physical presence of the multimedia text [that is to say a performed text makes use of visual and acoustic codes] always adds a surplus of information to the literary text (Pfister, 1991: 7).

*Waiting for Godot*). La voz narrativa de esta novela escrita en tercera persona controla y critica a los personajes continuamente. A través de los comentarios del narrador, Beckett desdibuja la separación entre lo real y lo imaginario; no sólo parece que el narrador controla el destino de los personajes, eligiendo a capricho hacia dónde van, sino que los mismos personajes tienen la impresión de ser observados y narrados (Federman, 1965: 140-145):

Strange impression, said Mercier, strange impression sometimes that we are not alone.  
You not?  
I am not sure I understand  
Now quick, now slow, that is Camier all over.  
Like the presence of a third party, said Mercier  
Enveloping us. I have felt it from the start. And I am anything but psychic.  
(*Mercier and Camier*, 100).

Si bien Beckett presenta a Mercier y Camier en un ambiente de aspecto realista deja al descubierto el carácter inverosímil de la historia al poner en cuestión la identidad de los personajes, quienes dudan si son reales o construcciones de la imaginación de un tercero. Dentro de la narración Beckett devela los elementos que conforman la ficción de esta novela: narrador, personajes y lector. Esto sucede debido a que el narrador parece actuar como interlocutor entre el lector y los personajes. Por un lado, se distancia de la historia para dirigirse al lector y comentar sobre los personajes. Por el otro, su presencia dentro de la narración funciona para advertirle a Mercier y Camier sobre la presencia de un público, ya que es a través del narrador que Mercier y Camier son observados por el lector. Así, Beckett parece borrar la frontera entre lo real y la ficción.

*Krapp's Last Tape*, texto posterior a *Waiting for Godot* y *Endgame*, es otro ejemplo de cómo Beckett entremezcla dos medios de expresión distintos. En esta obra Beckett acentúa el manejo de la voz tomando como punto de partida la forma en la que se utiliza la voz en la radio. Beckett recurre a la voz para representar la fragmentación de un ser en el transcurso del tiempo (presente y pasado). Con dicho fin, utiliza una grabadora para reproducir los diferentes discursos del personaje grabados en el transcurso de los

años, el día de su cumpleaños. El personaje entabla un diálogo con sus voces del pasado por medio de las cintas utilizando la grabadora como si se tratara de “una máquina del tiempo” literalmente (Hayman, cit. en Pattie 1986: 78). En este monólogo, Beckett hace uso únicamente de la voz para retroceder en el tiempo y evocar la presencia de Krapp en su juventud. En este sentido, las diferentes cintas que Krapp el viejo reproduce en la grabadora tienen la misma función del *flashback*. Aun cuando sobre el escenario sólo se vea físicamente a Krapp a los 69 años dentro de una habitación o estudio, la voz dibuja en el imaginario del personaje y el público diferentes escenas, paisajes y personas.

En conclusión, la obra completa de Beckett se encuentra dominada tanto por la idea de dualidad del sujeto o ser, como por la noción de representación. A su vez, Beckett mezcla las formas o medios de representación en los que incursiona. En otras palabras, parece adaptar el uso de los códigos mencionados con anterioridad tomando como punto de partida el medio que los acentúa más. *Waiting for Godot* no es la excepción. Para la construcción de esta obra Beckett adapta al teatro conceptos propios del medio cinematográfico. De igual modo, para realizar *Film*, Beckett retoma y adapta elementos del teatro, específicamente aquellos que ya había utilizado en *Godot* y *Endgame*. La restricción que Beckett impone al ángulo de visión de la cámara (90°) en el corto cinematográfico *Film* es paralela a la restricción espacial que impone a los personajes tanto en *Godot* como en *Endgame*. En *Film*, Beckett representa la dualidad de un ser como escisión entre el sujeto O (Buster Keaton) y su conciencia E (el ojo de la cámara). Originalmente Beckett escribe este personaje para Charles Chaplin; sin embargo, en el

corto es Buster Keaton quien interpreta a O (Ackerman, 2003: 423).<sup>17</sup> Para la realización de *Film* Beckett retoma la estética de las cintas del cine mudo principalmente al recurrir a la iconicidad de Keaton como figura representativa de la comedia silente. Gontarski afirma que el corto no refleja lo que Beckett quería mostrar debido a los problemas técnicos que enfrentó al incursionar en este medio:

He tried to maintain an atmosphere of unreality, to move the work toward higher levels of abstraction, to dramatize a fundamentally internal conflict, to balance or counteract the pathetic level of the film with comedy, but the final atmosphere of the film remains realistic, the conflict more external than internal, and much of its comedy falls flat (Gontarski, 1983: 129-136).

A pesar de ello, en *Film* se puede observar la exploración de un medio expresivo a través de convenciones cinematográficas simples que remiten a la tesis de Bergson sobre el movimiento en *Materia y memoria*, así como a la crítica del cine y la imagen cinematográfica que Bergson formula en *La evolución creadora* (Deleuze, 1984: 87-104).

Beckett sugiere un diálogo entre el medio teatral y el cinematográfico al explorar el sentido (de denotación y connotación) de la imagen. Anthony Uhlman menciona en *Samuel Beckett and the Philosophical Image* que Beckett le comentó a Ruby Cohn que él había adaptado la imagen del cuadro *Two Men Contemplating the Moon* de Caspar David Friedrich a la tragicomedia *Waiting for Godot* (Uhlman, 2008: I). De acuerdo con Uhlman, ésta no es la única imagen que Beckett traslada de la pintura a esta obra. James Knowlson examina las imágenes que Beckett parece tomar de la pintura y adaptar a sus obras; entre las que Knowlson menciona *The Two Travellers* (1942) de Jack. B. Yeats aparece reinterpretada en *Waiting for Godot*. Marilyn Gaddis Rose sugiere como otra de las

---

<sup>17</sup>En la serie de cartas entre Beckett y Shneider se sobreentiende que Chaplin al igual que Mostel (el otro actor que habían considerado para interpretar a O) no estaba disponible para participar en *Film* (Schnieder, 1998: 157).

fuentes de inspiración de *Godot*, el cuadro *Men of the Plain* (1947) de Jack. B. Yeats mientras que Peggy Phelan asocia el cuadro *Graveyard Wall* (1945) también de Jack B. Yeats, a esta obra (Phelan, 2004: 1279 –1281).<sup>18</sup>

Así como Picasso deconstruye y reinterpreta *Las Meninas* de Velázquez, Beckett deconstruye y adapta diversas imágenes en *Waiting for Godot* que aportan niveles de sentido dentro de la obra. Las imágenes que Beckett reinterpreta no sólo provienen de la pintura, la filosofía o la literatura, como indican Knowlson y Ullman respectivamente: también proceden del cine. Beckett parece adaptar la imagen del Charlot de Charles Chaplin para presentar a Vladimir y Estragón. Al mismo tiempo, parece deconstruir las dos últimas secuencias del filme *Modern Times* de Chaplin en el primer acto de *Waiting for Godot*.<sup>19</sup> Pero antes de establecer una aproximación interpretativa de *Waiting for Godot* con *Modern Times*, es necesario partir del personaje creado por Chaplin para encontrar los puntos de relación y las diferencias entre Charlot y los personajes principales de *Waiting for Godot*, Vladimir y Estragón.

---

<sup>18</sup> Jack Butler Yeats (1871-1957) pintor irlandés

<sup>19</sup> En este trabajo de investigación utilizo el término “deconstrucción” de Jaques Derrida no sólo como estilo de análisis crítico de un texto filosófico o literario, sino como forma de reinterpretar, ya sea una novela, una pieza musical, una pintura, un filme, etc., que implica la destrucción y reconstrucción de la misma en un orden diferente develando otro significado.

## **Nacimiento y desarrollo de Charlie Chas en Charlot**

La imagen del gracioso vagabundo aparece por vez primera en la cinta *Kid Auto Races at Venice* de 1914, dirigida por Henry Lehrman; éste es el segundo corto de Chaplin para los estudios Keystone. A partir de dicha cinta, Chaplin adopta la imagen y el caminar distintivos de Charlot: pantalones sueltos, saco apretado, zapatos grandes, bombín, bigote trapezoidal, bastón de bambú y, por supuesto, el andar de pato (Bazin, 1966: 92). Sin embargo, el personaje que aparece en esta cinta dista mucho de aquel que más tarde encuentra a un huérfano abandonado en un callejón (*The Kid*, 1921). La imagen de Charlot no cambia en el curso de los años pero, en el corto de Lehrman, Chaplin presenta apenas un esbozo del personaje que llegaría a interpretar por 22 años en 76 cintas. *Kid Auto Races at Venice* se filmó en el lugar donde se llevaba a cabo una carrera automovilística verdadera; por lo mismo, la situación cómica que presenta el corto surgió de las improvisaciones de Chaplin con el resto de los actores. En el corto, Chaplin interpreta a un espectador de la carrera que está más interesado por atraer la atención de la cámara hacia sí mismo que por ver la carrera: constantemente interfiere en el curso de la competencia atravesándose por el circuito para ser tomado por la cámara.

A diferencia de sus primeros cortos, la técnica cinematográfica y las narraciones que desarrolla posteriormente en sus propios largometrajes silentes y semisilentes (de 1921 a 1936), le permiten explotar la complejidad interna de Charlot. Chaplin parece haber explorado diferentes facetas del mismo personaje a través de cada corto que realizaba hasta desarrollar todos los elementos que lo conforman. Chaplin comprende dos personajes en Charlot: el vagabundo y el *clown*; de hecho, integra las características del

*clown* al personaje del vagabundo. El contexto en el que Chaplin inserta a Charlot dentro de los largometrajes tiene una función determinada puesto que subraya su dualidad intrínseca. A la vez, en ellos elabora una comedia crítica apoyada en el carácter melodramático de las narraciones, como es el caso de *The Kid*.

En este filme, una mujer se ve obligada por las circunstancias a dejar a su bebé dentro del auto de una familia adinerada esperando que cuiden de él, pero, sin que ella lo sepa, unos ladrones roban el auto y con él al niño. Al percatarse de ello, los ladrones abandonan al bebé en un callejón y huyen con el auto. Más tarde Charlot encuentra al huérfano y trata, a su vez, de deshacerse de él. Finalmente lo acoge y cría como si fuera su hijo. Dentro del filme las autoridades separan a Charlot del niño en una de las escenas más conmovedoras de la historia de la cinematografía. La relación que Chaplin establece entre Charlot y el niño (interpretado por Jackie Coogan) muestra el aspecto infantil de Charlot a la par de su condición de hombre, cuando éste asume su papel como protector del niño. Es sólo dentro de un marco en el cual ambas partes cobran igual importancia dentro de la narración que se puede hablar de Charlot como un personaje completo. La construcción de Charlot como tal revela el proceso mediante el cual Chaplin, el director, va desarrollando su capacidad narrativa dentro del medio de la cinematografía. En este sentido, pareciera imposible deslindar la carrera de Chaplin del personaje que creó.

Chaplin desarrolla el personaje de Charlot a lo largo de su carrera tanto en el *music-hall* como en el cine. Los elementos que intervienen en la caracterización de Charlot son tomados de los diversos personajes que Chaplin representó para una de las compañías de Fred Karno, Mummig Birds (Chaplin trabajó en esta compañía de 1907 a 1913). Por otra parte, Charlot puede considerarse como la reinterpretación del personaje

creado por el cómico francés Max Linder. Gabriel Levielle, conocido por el nombre de Max Linder, debuta en el cine en 1905. Según el mismo Chaplin, su personaje del gracioso vagabundo está basado en el de Linder. Max Linder representaba a un hombre joven y elegante, un *dandy* de clase alta, que siempre se metía en problemas en pos de la conquista de una dama. Linder contribuyó al género de la comedia incorporando una nueva dimensión a la trama cómica en la cinematografía:

the chase genre, which characteristically represented a character frantically running after another, was by far the most praised of all forms of film comedy, since it somehow compensated for the lack of camera motions and the almost total absence of sequence editing [...] (Fourmier, 2004: 40).

Así como sucediera con Max Linder, en el imaginario popular la identidad de Chaplin pareciera empalmarse con el personaje que crea. En parte, se debe a que Chaplin únicamente decide nombrar a su personaje para deslindarse del director Mack Sennet y los estudios Keystone.<sup>20</sup>

Por otro lado, y dado que Chaplin trabajó para cinco estudios diferentes incluyendo el suyo (Keystone, Essany, Mutual, First National y United Artists), el público, que acudía a la sala, se guiaba por el nombre de Chaplin en los carteles para ver a Charlot. Cabe aclarar que en la medida en que su personaje adquiere fama, surgen innumerables imitaciones. Su nombre se convirtió en un sinónimo de garantía que ayudaba al público a distinguir al Charlot original de las copias; en otras palabras, el mero nombre de Chaplin fungía como una marca, sin importar el estudio para el que estuviese trabajando (*Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin*).

---

<sup>20</sup> Kessel y Bauman eran dueños de la New York Motion Pictures Company y habían formado una nueva empresa llamada Keystone, asociándose con Mack Sennet (actor, productor, director de escena y escenógrafo del aclamado realizador D. W. Griffith). Durante la segunda gira de *Mumming Birds* por Estados Unidos, Ennis, empresario de Kessel y Bauman, ofrece a Chaplin un contrato por un año con *Keystone* (Sadoul, 1955: 34-44).

Pero, como se mencionó anteriormente, Charlot no es el mismo personaje que aparece en los cortos que realiza (entre 1914 y 1919) para diferentes estudios sino una progresión de éstos.<sup>21</sup> El antecedente de Charlot es Charlie Chas. Con este apelativo, afín a la palabra *chase* (caza, persecución) Mack Sennet lanzó la publicidad del nuevo actor de Keystone, sobre todo para hacer referencia al género de sus filmes (Sadoul, 1955: 44-48). En estas cintas Chaplin seguía interpretando el papel de antagonista que antes representaba para la compañía de Karno; como los actores de Sennet provenían en su mayoría del *music-hall* o el circo, él los incitaba a continuar caracterizando los mismos personajes con los que se habían dado a conocer. Las comedias de Sennet pertenecían al género fársico denominado *slapstick*. Los tipos cómicos entonces en boga presentados por Sennet evocaban a los antiguos personajes de la famosa *comedia dell'arte*.<sup>22</sup> Durante este periodo el público distinguía a Chaplin del resto de los mimos y *clowns* contemporáneos, entre ellos su gran rival, Buster Keaton, sólo por su indumentaria y el caminar de pato.

Pero Chas y Charlot, aunque iguales en apariencia, pertenecen a polos opuestos.

Chas remite, más que nada, al *clown*, no posee una conciencia ética, hace mofa tanto de

---

<sup>21</sup> En junio de 1918, Chaplin firmaba su contrato con el monopolio First National. Pero mientras trabajaba para First National, surgieron rumores que aseguraban la unión de las dos más grandes distribuidoras americanas First National y Paramount. La fusión crearía un monopolio que ponía en riesgo la producción de los estudios independientes así como el control creativo de los realizadores sobre sus filmes. En 1919, durante una convención en el hotel Alexandria, Chaplin se reúne con Mary Pickford, Douglas Fairbanks, D. W. Griffith y William S. Hart para formar United Artists (una distribuidora independiente), anticipándose a la fusión de Paramount y First National. Aun así Chaplin cumplió su contrato con First National, para la cual realiza su famoso primer largometraje *The Kid* (Sadoul, 1955: 67-77).

<sup>22</sup> La *comedia dell'arte* italiana es una forma de comedia popular que hace uso de la improvisación a partir de personajes fijos como Arlequín, Brighella, Colombina, Pantalone o el Capitán. El cine retoma dichos arquetipos, mismos que encarnan los actores y las actrices en las comedias cinematográficas de principios del siglo XX como Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Ford Sterling, Mabel Normand, Harold Lloyd, Stan Laurel, entre otros (Radigales, 2002: 33-47). De igual forma el cine reinterpreta las rutinas cómicas de la *comedia dell'arte* en el *slapstick* o la comedia de pastelazo: "which depends on broad physical action and pantomime for its effect rather than verbal wit or character dialogue" (Monaco, 1977: 429).

un policía como de una dama o un vendedor, y aparece como un personaje creado principalmente a partir de la acción (huir). La intención del personaje no parece ser otra que la de provocar la risa, y dicho fin lo lleva a valerse de cualquier recurso para lograrlo:

El mal y la ira que lo poseen lo hacen invencible. Pega a los maridos, a los policías, a los hombrones. Es perezoso, rijoso, envidioso, orgulloso, avaro, iracundo. Su octavo pecado capital es la cobardía y los vicios de ese nuevo Arlequín son incontables (Sadoul, 1955: 45).

Con Chas, Chaplin explotó tanto su capacidad física para realizar acrobacias y malabares semejantes a los de un acto circense, como su habilidad para la improvisación, pero está claro que Chas es un personaje hueco, carente de complejidad interna. Las pequeñas narraciones en las que aparece se limitan a la anécdota. Chaplin consigue profundizar este personaje una vez que abandona la Keystone para trabajar en los estudios Essany. Las condiciones de trabajo que le ofreció G.M. Anderson le otorgaban el derecho a escribir, contratar actores y dirigir todas sus cintas a cambio de entregar dos rollos al mes (Sadoul, 1955: 49-52). Es en la transición de un estudio a otro que Chaplin bautiza a su personaje con el nombre de su padre, Charlie. Finalmente Jacques Haik, un distribuidor francés, es el responsable de que se identifique al pequeño vagabundo como Charlot, ya que traduce el nombre al comprar las cintas para el público francés. En lo sucesivo, el pequeño vagabundo se conocerá en Europa como Charlot y en Estados Unidos como *the little tramp* (Sadoul, 1955: 43).

Charlot conserva las características del *clown* (Chas), pero Chaplin disimula el carácter violento de éste con el carácter menos amenazante del mimo; es lúdico, tierno, ingenioso y mimético. Chaplin integra estas características al personaje del vagabundo, un ser solitario que no tiene lugar ni función dentro de la sociedad. A pesar de que Charlot representa un personaje marginal, esto no significa que sea frágil y desvalido, su

única posesión es la más preciada: su ingenio. Charlot nunca se encuentra a merced de las circunstancias ya que su ingenio excede al de quienes lo rodean. Su agilidad física se encuentra a la par de su agilidad mental, mientras que la torpeza mental de sus adversarios (en muchos casos, policías) equivale también a la física. Así, Chaplin presenta a un personaje de apariencia ridícula e inocente, que posee la espontaneidad de un niño pero las necesidades de un hombre. Adorno, al igual que Walter Benjamín, desconfiaba del tipo de risa a la que incita la comedia fílmica. Para ambos, la mayor parte de las comedias cinematográficas recurrían a la risa como una forma de adormecer a la masas. Sin embargo, ambos admiraban a Chaplin y reconocían en sus filmes el tono de un discurso social que suscitaba una risa crítica más que una risa burlona. Para Adorno, esto se debe en parte a la maestría de Chaplin como *clown*:

There is something about the empirical Chaplin that suggests not that he is a victim but rather, menacingly, that he would seek victims, pounce on them, tear them apart. One can well imagine that Chaplin's cryptic dimension, or precisely that which makes this most perfect clown more than his genus, is connected with the fact that he as it were, projects upon the environment his own violence and dominating instinct, and through this projection of his own culpability produces that innocence which endows him with more power than all power possesses [...] Presence of mind and omnipresence of mimetic ability also characterize the empirical Chaplin (Adorno, 1996: 59- 60).

Adorno hace la distinción entre Chaplin el *clown* y Charlot al nombrar al *clown* "Chaplin empírico". Para Adorno la naturaleza del *clown* es violenta; comenta acerca de cómo el universo en el que aparece Charlot es un reflejo de esa misma violencia. Así, Adorno esclarece cómo Chaplin da estructura a sus filmes a partir de la dualidad de Charlot. Los filmes están conformados por dos campos semánticos que al interferir el uno en el otro producen un efecto cómico. El contexto en el que Chaplin presenta a Charlot es un retrato de la realidad social de la urbe que enfatiza la impresión de mundo hostil. En primera instancia, Charlot aparece como víctima de su entorno; como vagabundo, la condición

marginal en la que se encuentra lo pone en desventaja con respecto al resto de los individuos. Pero lo que hace a Charlot particular es que su naturaleza interna es la de un *clown*; en otras palabras, el vagabundo es la máscara y no viceversa. Su naturaleza de *clown* le da la ventaja sobre el resto de los individuos, ya que le otorga la capacidad de jugar con su entorno. A través del juego de Charlot, Chaplin remite al mundo de la ficción: el teatro. De manera que Charlot el vagabundo se desenvuelve dentro del ambiente violento de la urbe jugando, como si estuviera dentro de un acto del *music hall*. Chaplin entremezcla las características de estos dos universos en uno solo, mimético de la realidad. El personaje sobrevive dentro de este universo alternando entre la máscara del vagabundo y el juego del *clown* según la situación lo requiera.

M. Bleiman, Eisenstein, Bazin y Mitry han comparado a Charlot con Don Quijote ya que, al igual que éste, Charlot posee una visión distorsionada de la realidad que se expresa, en primera instancia, a través de su relación con los objetos. De acuerdo con Mitry, Charlot es el Don Quijote del siglo XX: “Para nuestro siglo, la epopeya de Charlot es lo que fue para el suyo la de Don Quijote, pero sus respectivas significaciones, aunque paralelas son totalmente distintas” (Mitry, 442-443). Por otro lado, para Bleiman la diferencia entre ambos personajes estriba precisamente en que Charlot no peregrina por las calles en pos de un ideal, Charlot deambula por las calles defendiendo su existencia (Bleiman, 1973: 32). A diferencia de Don Quijote, la percepción de Charlot no es síntoma de la locura sino que se deriva de su dualidad. Mientras que Alonso Quijano, presa de la locura ocasionada por la lectura de novelas de caballerías, se concibe como un hidalgo, Charlot siempre es un vagabundo y un *clown*, es decir, no asume una personalidad determinada que concuerde con su visión del mundo. El mundo lúdico casi

onírico que percibe se deriva de su naturaleza de *clown*. Ya sea como vagabundo o *clown* Charlot interactúa con su entorno a través del juego. Es a través del juego que Charlot desafía las normas sociales de la misma forma que un equilibrista desafía las leyes físicas. En comparación con las tendencias cinematográficas de la época, como el naturalismo, el realismo y el expresionismo, Andrei Tarkovsky describe la estética del universo de ficción que Charles Chaplin crea en sus filmes como un mundo hiperbolizado (Tarkovsky, 1997: 180-183). La mayor parte de las ocasiones, el contexto en el que se encuentra Charlot es la urbe. Se trata de un universo que alude a una realidad en la que todo es un poco más exagerado. Es un mundo de valores ambivalentes regido principalmente por la apariencia. En él, los individuos se definen a sí mismos y se identifican por la clase social a la que pertenecen y la función que desempeñan dentro la sociedad como un todo, es decir, como sistema; los nombres personales son sustituidos (salvo en el caso de *Modern Times*) por nombres generales: el policía, el niño, la joven vendedora de flores, la esposa, el hombre de negocios, etc. Dentro de este mundo, la justicia se rige por equívocos; se castiga y persigue no a quien comete un crimen, sino a quien viste como si pudiera cometerlo. Así también Chaplin establece una analogía entre la vestimenta y el carácter de los individuos. Bleiman señala que en este universo Charlot funciona como medio de contraste; constantemente recurre a la transposición de valores éticos por bienes materiales para cambiar su posición dentro de la sociedad vistiendo diferentes indumentarias. De esta manera expone la hipocresía de una sociedad enfocada en el materialismo que juzga y cuestiona el carácter de una persona a partir de lo que ésta posee.

A diferencia del trabajo de Sennet, Chaplin recurre al absurdo no sólo con un fin cómico sino como un medio para introducir el *pathos* dentro de la narración. Incorpora el absurdo como una característica que marca la visión del mundo que tiene el pequeño vagabundo, principalmente en la forma en que éste interactúa con los objetos, como subir por un perchero como si se tratara de una escalera (*One a.m.*, 1916); o simplemente derribar una columna cuando se recarga sobre ella provocando el caos dentro de un salón (*His New Job*, 1915). Chaplin muestra en sus filmes la función utilitaria de los objetos oponiéndola al uso extraordinario que su personaje hace de ellos:

En este mundo, el nuestro, los objetos son útiles, más o menos eficaces y dirigidos hacia una meta determinada. Pero los objetos no sirven a Charlot como nos sirven a nosotros. [...] cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario, es decir social, o bien lo hace con una ridícula torpeza [...] o bien son los mismos objetos los que en el último extremo se le resisten voluntariamente. [...] Pero inversamente, esos objetos [...] le sirven con mucha facilidad cuando hace de ellos un uso multiforme, pidiéndoles en cada ocasión el servicio del que tiene inmediata necesidad (Bazin, 2002: 93).

A partir de la relación que Charlot conserva con los objetos, se puede atisbar el discurso social que posteriormente Chaplin integra como elemento primordial de sus filmes, puesto que es a través de esa relación no utilitaria que presenta la condición marginal de Charlot. Si los objetos no sirven a Charlot como al resto de los individuos, esto se debe a que él se encuentra al margen de toda norma o consenso social. De ahí que su ingenio lo lleve a resolver cualquier circunstancia con lo que tiene a la mano; ya sea meter una herradura dentro de su guante de box para derrotar a su contrincante en el ring o regar plantas con un gotero (*The Champion* y *The Tramp*, 1915). Charlot siempre consigue resolver los problemas inmediatos; sin embargo, cuando intenta planear y llevar a cabo algún plan, éste deriva en lo opuesto o simplemente falla. Es decir, su conducta resulta errática cuando trata de seguir la norma, de encontrar un lugar dentro de la

sociedad (Bazin, 2002: 93-95). El ejemplo más claro estriba también en una situación recurrente para Charlot que Chaplin convierte en convención: la conquista frustrada de una bella dama. Aun cuando Charlot hace todo lo posible, o lo que piensa posible, para obtener el afecto de la dama, ésta casi siempre prefiere a otro hombre, uno que tenga un lugar y una función dentro de la sociedad. Así, generalmente los filmes concluyen con la imagen de Charlot alejándose por el camino después de que la hermosa dama lo ha rechazado.

Toda acción en los filmes remite simultáneamente a dos situaciones diferentes, una trágica y la otra cómica. De acuerdo con Gilles Deleuze, Chaplin hace uso de la pequeña fórmula, *SAS*, para crear este efecto dentro de sus filmes. Deleuze explica que de la imagen-acción se derivan dos formas denominadas como *SAS* y *ASA*. *SAS* implica partir de la situación a la acción que a su vez modifica a la situación. *ASA*, es partir de la acción hacia la situación que desencadena una nueva acción, es decir avanza de acción en acción aclarando o no la situación. Así como Chaplin hace uso de la *SAS*, en sus filmes Buster Keaton recurre a la *ASA*. Ésta es una de las diferencias más significativas entre los filmes de ambos. A diferencia de Chaplin, Keaton desencadena por medio de una acción una trayectoria de acciones que finalmente pueden revelar la situación o perpetuar hasta el final el misterio de la situación en la cual el personaje está inmerso (Deleuze, 1984, 227-249). La *SAS* se utiliza para mostrar el contraste entre dos situaciones opuestas que por medio de una acción, en primera instancia parecen semejantes, pero finalmente al ser revelada la oposición, resultan graciosas: “Chaplin sabe inventar la diferencia mínima entre dos acciones bien elegidas, y eso explica que sepa también crear la distancia máxima entre las situaciones correspondientes, una que llega a la emoción y la otra que

alcanza la comicidad pura” (Deleuze, 2000: 240). Deleuze toma de ejemplo una escena de *The Ideal Class* (1921). En ella, Chaplin interpreta dos personajes, el de un esposo rico y borracho y el del pequeño vagabundo. La escena a la que Deleuze se refiere muestra al esposo sollozando de espaldas a la cámara después de que su esposa lo ha dejado. Pero cuando éste se voltea de frente, se revela que en realidad ha estado agitando su martini y no sollozando.

A su vez, la narración se construye, durante el deambular de Charlot, por la sucesión de acciones concatenadas de manera azarosa. Esto crea una impresión de espontaneidad y la ilusión ante el espectador de que lo que se observa en la pantalla sucede en ese instante. A pesar de lo absurdas que puedan ser las situaciones, la reacción de Charlot es siempre espontánea y natural; ello no implica que no sea artificial. La destreza de Chaplin como actor consiste en tener un perfecto control sobre sus movimientos y sobre el tiempo en el que deben ser ejecutados. Esa precisión le permite dar un carácter ambivalente a las acciones de Charlot. Por un lado, pareciera que dentro de este universo Charlot no tiene ningún control sobre lo que le acontece; por el otro, una vez que se encuentra inmerso en una situación, asume el control de la acción de manera inmediata.

Chaplin fue estableciendo paulatinamente sus propias convenciones conforme logró un mayor control creativo sobre los filmes que realizaba. Si bien ya había dirigido veinte de las treinta y cinco cintas que realizó para la Keystone, con los estudios Essany tuvo la oportunidad de reunir un elenco que lo acompañó en las catorce cintas que realizó para dicho estudio.<sup>23</sup> Pero las disputas entre Chaplin y los ejecutivos de Essany con

---

<sup>23</sup> El elenco de Chaplin estaba integrado por Ben Turpin, Leo White, Charlot Mineu y Edna Purviance, una joven sin experiencia como actriz que interpretaría el objeto del amor y el deseo (Sadoul, 1955: 50).

respecto de la construcción de complejos *sets*, llevaron a Chaplin a firmar un nuevo contrato con los estudios Mutual. Éste fue un nuevo periodo creativo para Chaplin. Dentro de los filmes más memorables que realizó para la Mutual se encuentran, *A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *A Day's Pleasure* e *Easy Street* (*Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin*).

En este periodo que comprendió de 1916 a 1917, se puede observar la evolución de Charlot en relación con el discurso crítico subyacente dentro de las pequeñas narraciones, discurso que rápidamente despertó controversia. Chaplin presentaba a Charlot en contraposición a la autoridad, dando una patada al oficial de migración (*The Immigrant*, 1917) o restaurando el orden en las calles después de que la policía no lo había conseguido (*Easy Street*, 1917). En estos filmes el discurso crítico se trasluce a través de las situaciones cómicas. Pero fue en *A Dog's Life* que Chaplin pareció encontrar el tema principal de sus futuros largometrajes: el desempleo. Éste era una cuestión que Chaplin había vivido durante la niñez, a través de su madre Hanna Chaplin, y por ende conocía bien el efecto de alienación que podía producir en la vida de los individuos. A través de la analogía entre la vida de un desempleado y un perro callejero, Chaplin exponía no sólo la indiferencia de la sociedad ante un problema creciente en las urbes, sino su propia postura política que rechazaba cualquier sistema que antepusiera el capital a la calidad de vida. Chaplin parece asumir un compromiso con su público más allá del mero entretenimiento, mismo que se refleja en un afán por denunciar las condiciones de vida en las que se encuentran los menos afortunados dentro de un sistema que hace caso omiso de sus necesidades y que incluso sólo los toma en cuenta para sancionarlos.

Es en este sentido que Chaplin dirige su crítica social, más que a un individuo o clase social en particular, a un sistema. Es cierto que la mayor parte de las ocasiones hace mofa de las costumbres y conductas de la clase burguesa; no obstante, nunca rebasa la comedia para emitir un juicio absoluto: bueno/malo, correcto/incorrecto. Por el contrario, muestra dichas categorías como prejuicios fundamentados en la apariencia. El principio rector de sus largometrajes implica el *tour de force* en el que se revela lo aparente como un error. Las narraciones adquieren diferentes niveles de sentido. Recurre a la metáfora, la analogía y la hipérbole en sus filmes para dar estructura y niveles de sentido a la narración. En muchos sentidos Charlot representaba la voz de los desprotegidos, de los oprimidos, pero cuando Chaplin dio a Charlot la condición del desempleado, las masas lo tomaron como su portavoz. Esto dio pie a una de las transformaciones más afortunadas del personaje: la del héroe contemporáneo:

El ideal de vida del héroe chapliniano es por demás simple: sólo quiere un lecho que lo proteja y un poco de comida. No tiene exigencias intelectuales de orden elevado. Durante su vagabundeo por la gigantesca metrópoli norteamericana, por vastos y hostiles espacios, siempre permanece solo, sirve de motivo de contraste; casi siempre y con la única excepción de *Tiempos Modernos*, el filme trata el tema de la separación (Bleiman, 1973: 40).

Existen varias similitudes entre las características del héroe chapliniano y aquello que postulan filósofos existencialistas como Jean-Paul Sartre y Albert Camus (Bleiman, 1973: 40). Alienado en un universo carente de sentido, Chaplin presenta a un personaje que se construye a sí mismo a través del juego y al mismo tiempo le da sentido al mundo. Éste es un sentido metafórico en el que la libertad del personaje se expresa sólo en su habilidad para sobrevivir día con día. Sin embargo, su existencia se muestra en pugna con el medio; le es necesario resignificarla constantemente para encontrar siempre un lugar efímero dentro de él. La soledad caracteriza a este héroe. Las relaciones que llega a

establecer son transitorias, pero ello no implica que el personaje no se vea afectado ni por el medio ni por la falta de compañía. Así, Chaplin muestra en los últimos filmes en los que aparece personificando al vagabundo (*City Lights* y *Modern Times*) a un Charlot que no sólo busca sobrevivir, sino encontrar compañía permanente; en otras palabras, una compañera con quien compartir su vida y su juego.

## Vladimir y Estragón como continuación y reinterpretación de Charlot

S. E. Gontarski, Raymond Federman, Hugh Kenner, Roger Blin y Jackie MacGowran entre otros, han señalado las similitudes entre los famosos *clowns* del cine mudo y los personajes de Beckett como Murphy, Watt, Belaqua, Mercier, Camier y —por supuesto— Vladimir y Estragón. Dichas similitudes, sin embargo, parecen estar sujetas tanto al uso de los *gags* en las novelas y las obras dramáticas, como a la estética de los personajes. Para Gontarski, por ejemplo, las situaciones cómicas se derivan de los actos que se presentaban en el *music hall*. Por otra parte, Roger Blin comenta acerca de cómo en diversos montajes de *Waiting for Godot*, se ha acentuado, tal vez en exceso, el carácter circense de la obra en el vestuario de los personajes, así como en las rutinas semejantes a los actos del *music hall* (Bishop, 1986: 231). En otros aspectos, se puede observar que dentro de las novelas en inglés y francés (principalmente en *Mercier and Camier*), los personajes deambulan por espacios colectivos de manera semejante al vagabundeo de Chaplin dentro de sus filmes.

En *Waiting for Godot* Beckett integra las rutinas de los *clowns* del cine mudo y por consiguiente los actos del *music hall*, pero parece retomar elementos exclusivos de Charlot para cuestionar la forma en que el hombre se percibe a sí mismo y concibe el mundo que lo rodea. Los elementos del personaje de Charlot que también aparecen como características principales de Vladimir y Estragón, son la dualidad y el juego. La dualidad de Charlot es afín a aquella que Beckett explora con sus personajes narrativos. Por otro lado, la construcción del personaje chapliniano se deriva tanto del teatro como del cine. Así, la dualidad de Charlot se constituye a su vez de estos dos medios, es decir, en

términos cinematográficos es un personaje silente y en términos teatrales es un mimo; en ambos casos su medio de expresión es el cuerpo. Cabe resaltar que, a diferencia del teatro, el personaje fílmico es una imagen que se asocia de manera inmediata con el actor que lo encarna, mientras que un personaje teatral es un papel que no depende de un único actor para ser interpretado. En este sentido Vladimir y Estragón no son una representación teatral de Charlot, pero parecen dar continuidad al personaje como sus sucesores, como reinterpretaciones.

Vladimir y Estragón representan simultáneamente dos personajes; son dos vagabundos y dos personajes en sí, a la manera de Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*.<sup>24</sup> En primera instancia, Beckett parte de la iconicidad de Charlot para presentar a Vladimir y a Estragón como vagabundos sin la necesidad de hacer explícita su condición social. Aun así, en el texto existen elementos que muestran a Vladimir y a Estragón como dos vagabundos:

VLADIMIR: (*hurt coldly*). May one inquire where His Highness spent the night?

ESTRAGON: In a ditch.

VLADIMIR: (*admiringly*). A ditch! Where?

ESTRAGON: (*without gesture*). Over there.

VLADIMIR: And they didn't beat you?

ESTRAGON: Beat me? Certainly they beat me.

VLADIMIR: The same lot as usual?

ESTRAGON: The same? I don't know.

(WFG, 2).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> En *Sies personajes en busca de autor* Pirandello divide a los personajes de la obra en dos grupos, actores y personajes; mientras el primer grupo funciona como referente de la realidad, el segundo únicamente remite al universo de la ficción. En la obra el grupo de actores ensaya en el teatro la puesta en escena de otra obra cuando irrumpe en el espacio el grupo de personajes. Los personajes, que se han quedado sin autor, piden a los actores que interpreten su historia. A partir de la interacción de ambos grupos Pirandello representa el proceso en el que el grupo de los personajes se autoconstruye al tratar de contar su historia a los actores para que éstos la representen de forma verosímil. Al igual que el grupo de personajes de esta obra, Vladimir y Estragón representan dos personajes que se van construyendo como tales, en este caso, a través del juego interpretativo, no de una narración.

<sup>25</sup> Todas las citas de *Waiting for Godot* que aparecen en este trabajo de investigación son de la edición de Faber & Faber (1971).

Ninguno de los dos posee un techo bajo el cual refugiarse y su forma de vida es nómada. Sus únicas posesiones incluyen la vestimenta, la cual incluso parece no pertenecerles, y lo que cargan dentro de sus bolsillos. Más allá de sus posesiones o falta de ellas, su condición marginal también se manifiesta en la carencia de alimento. Sólo cuentan con una zanahoria y un rábano que lleva Vladimir dentro de sus bolsillos para saciar su hambre. Al igual que hiciera Chaplin en *A Dog's Life*, Beckett establece una analogía entre la forma de vida de un perro y la de Vladimir y Estragón, reiterando la condición marginal de los personajes. Beckett no muestra físicamente a un perro como lo hace Chaplin en su filme, sino que lo caracteriza a través de Lucky. Con este fin se vale de la imagen para crear esa impresión: *“Enter Pozzo and Lucky. Pozzo drives Lucky by means of a rope passed round his neck so that Lucky is the first to enter, followed by the rope which is long enough to let him reach the middle of the stage before Pozzo appears”* (WFG,18). De esta forma, presenta a Pozzo como el amo y a Lucky como el sirviente. La conducta de Lucky emula características que corresponden más a las de un animal: se alimenta de huesos, no habla (excepto cuando usa su sombrero), puede dormir de pie y obedece a su amo. Esta impresión se acentúa puesto que Pozzo se refiere a Lucky de una forma despectiva llamándolo cerdo. Pero la analogía entre los dos vagabundos y Lucky se establece a partir de una necesidad básica: la comida. En *A Dog's Life*, Charlot y el perro no sólo viven bajo las mismas circunstancias sino que se unen para sobrevivir y robar unas salchichas, pero en la obra el hambre despierta la rivalidad entre Estragón y Lucky. El hambre orilla a Estragón a usurpar de forma indirecta la comida de Lucky:

ESTRAGON: Excuse me, Mister, the bones, you won't be wanting the bones?  
*Lucky looks long at Estragon.*

POZZO: *(in raptures)*. Mister! *(Lucky bows his head.)* Reply! Do you want them or don't you? *(Silence of Lucky. To Estragon.)* They are yours. *(Estragon makes a dart at the*

*bones, picks them and begins to gnaw them.*) I don't like it. I've never known him to refuse a bone before. *(He looks anxiously at Lucky).* Nice business if he fell sick on me!  
(WFG, 25).

No sólo es por hambre que Estragón prefiere comer los huesos del pollo que deja Pozzo a comer un rábano o una zanahoria, pero, además de lo anterior su modo de comerlos es similar al de un perro. A través de gestos sutiles que nunca rayan en la llana imitación, Beckett parece mostrar que la condición marginal en la que se encuentran estos personajes los lleva a comportarse como animales; por ejemplo, la mirada que Lucky dirige a Estragón es equiparable a un gruñido, pues tiene la intención de una advertencia. Por supuesto, Estragón hace caso omiso de esto y se lanza sobre los huesos una vez que Pozzo da su consentimiento. Finalmente, Lucky cobra venganza a la primera oportunidad que se le presenta y da una patada a Estragón. El altercado entre Estragón y Lucky parece crear la impresión de dos perros disputándose unos huesos.

En la obra, la identidad de Vladimir y Estragón se define por lo que no son, es decir, por la vía negativa; no son sirvientes, no son mendigos y no son ladrones, pero al no estar definidos a partir de una función social, se identifican por la especie a la que pertenecen. Como indica Pozzo: “You are human beings none the less. As far as one can see [...] of the same species as myself [...] of the same species as Pozzo! Made in God's image!” (WFG, 19). En este sentido Beckett, al igual que Chaplin, encuentra en la figura del vagabundo una forma de disociar la condición humana de cualquier función social.

Por otro lado, como personajes, Vladimir y Estragón representan diferentes papeles dentro de la obra; padre e hijo, marido y mujer, hermanos, compañeros, etc. Cabe aclarar que estos roles, por así decir, son intercambiables, así como el género, femenino y masculino. Se puede observar cómo en los filmes de Chaplin, Charlot también interpreta diferentes papeles dentro de las narraciones (bombero, boxeador, predicador, etc.) con el fin de sobrevivir, pero en *Waiting for Godot*, Vladimir y Estragón actúan diversos roles o

papeles sólo con el fin de entretenerse y dejar pasar el tiempo. La cotidianidad de Vladimir y Estragón transcurre como un juego continuo, semejante al diario acontecer de Charlot. A su vez, a través del juego Beckett entremezcla el universo de ficción en el cual Vladimir y Estragón están inmersos (el paisaje natural que rodea a los personajes) con el universo del teatro en general.

Dentro del ámbito teatral el juego es una herramienta a la que recurren directores y actores durante ensayos ya sea para descubrir formas de mantener la acción escénica viva o probar diferentes formas en las que los personajes de una obra interactúan entre sí; en otras palabras, es una herramienta creativa que se utiliza en función de la interpretación. Las dinámicas de juego que intervienen en una obra no siempre son explícitas para el público; por ejemplo, en escena dos actores pueden recurrir a un juego simple como “quemados” o “las escondidas” para interpretar una escena de suspenso e incrementar la tensión. En este sentido la dinámica del juego apoya a la ficción. Pero cuando la dinámica de juego es explícita, se rompe con la ilusión de verosimilitud y queda al descubierto la ficción (Wright, 2006: 95). Paradójicamente, en *Waiting for Godot* Beckett parece recurrir al juego tanto para crear una ilusión como para romper con la misma y mostrar la teatralidad de la obra. Al recurrir al juego explícito Beckett parece mostrar en escena el proceso en el cual Vladimir y Estragón se van construyendo como personajes. Dentro de la ficción el juego tiene el sentido de re-creación; es la forma que Vladimir y Estragón encuentran para entretenerse mientras esperan a Godot y la forma de dar sentido a su existencia. En vez de jugar a un juego específico, Vladimir y Estragón juegan a improvisar con diferentes roles de la misma forma que lo harían dos actores; por

ejemplo, después de que Vladimir se enoja porque Estragón trata de contarle un chiste, Estragón trata de reconciliarse con él de la siguiente manera:

ESTRAGON: (*gently.*) You wanted to speak to me? (*Silence. Estragon takes a step forward.*) You had something to say to me? (*Silence. Another step forward.*) Didi . . .

VLADIMIR:(*without turning*). I've nothing to say to you.

ESTRAGON: (*step forward*). You're angry? (*Silence. Step forward*). Forgive me. (*Silence. Step forward. Estragon lays his hand on Vladimir's shoulder.*) Come, Didi. (*Silence.*) Give me your hand. (*Vladimir half turns.*) Embrace me! (*Vladimir stiffens.*) Don't be stubborn! (*Vladimir softens. They embrace. Estragon recoils.*) You stink of garlic!

(WFG,12).

A partir de una discusión Vladimir y Estragón juegan a interpretar la reconciliación de una pareja amorosa. La ilusión de verosimilitud se rompe cuando Estragón hace explícito el juego con su último comentario y cambia el tono serio de la escena por uno cómico: “You stink of garlic!”. Así, no sólo la escena de reconciliación se muestra como un juego, sino que la situación que le da pie parece como un mero pretexto para seguir jugando. Todas las situaciones que Vladimir y Estragón recrean dentro de la obra son parte de un juego, incluso la disertación de Vladimir acerca de los Evangelios:

VLADIMIR: And yet... (*pause*)...how is it that of the four Evangelists only one speaks of the thief being saved. The four of them were there- or thereabouts-and only one speaks of a thief being saved. (*Pause.*) Come on, Gogo, return the ball, can't you, once in a way? (WFG, 6).

El juego de Vladimir y Estragón no está libre de reglas, pero éstas no son explícitas; sin embargo se pueden inferir ya que siguen un patrón: proponer un juego, acceder a jugar (o como dice Vladimir, “return the ball”) y cuando el juego se ha agotado proponer otro inmediatamente.

Beckett presenta las situaciones que simulan Vladimir y Estragón fuera de contexto y continuidad, y esto crea la ilusión de un universo absurdo. El absurdo aparece como un elemento esencial que interviene en la composición de la obra. En los filmes de

Chaplin, Charlot encarna el absurdo mientras que en *Godot*, el absurdo comprende todo el universo de la obra: anochece súbitamente; de un día a otro brotan hojas en el árbol, Lucky enmudece y Pozzo pierde la vista. El universo en el cual están insertos Vladimir y Estragón es ya una distorsión de la realidad sin ninguna pretensión de ser mimético. Por el contrario, es un mundo en el que no hay cabida para lo lógico, lo racional.

Desde la perspectiva de la corriente filosófica del existencialismo, el individuo se encuentra alienado del mundo. Aspira a conocer la verdad, el significado y sentido tanto del mundo como de su existencia en él, pero éste es un esfuerzo absurdo ya que el universo carece de sentido. El único conocimiento que puede tener el individuo sobre el mundo se deriva de la experiencia subjetiva y no de la verdad absoluta. Pero si no existe un orden a priori, si el universo es absurdo, entonces el individuo es libre de crear significados y propósitos; es libre de elegir el sentido de su existencia (Pattie, 200: 107-108). Así como el universo de *Waiting for Godot* es semejante a la perspectiva del existencialismo también ciertas características del universo de Charlot coinciden con esta perspectiva. Desde el momento en que Chaplin y Beckett eligen la figura del vagabundo como protagonista, como héroe de sus respectivas narraciones, tratan de manera implícita la cuestión del sinsentido de la existencia. Lo que resulta más significativo tanto de Charlot como de Vladimir y Estragón es que dentro de sus respectivos universos su existencia es arbitraria. Ni Chaplin ni Beckett explican o describen por qué y cómo es que estos personajes llegaron a ser vagabundos; simplemente lo son por el mero hecho de existir. Pareciera que Charlot, Vladimir y Estragón son vagabundos desde su nacimiento. Chaplin y Beckett elaboran esta idea de forma distinta y, sin embargo, ambos desprenden

de la figura del vagabundo una cadena de significantes que alude a la condición existencial del individuo en el mundo.

En *Theatre of the Absurd*, Martin Esslin analiza los textos de diversos dramaturgos (entre ellos Beckett) que presentan una visión absurda del individuo en el mundo, semejante a la perspectiva del existencialismo. De acuerdo con David Pattie, influenciado por esta corriente filosófica, Esslin toma el término “el absurdo” de Albert Camus para identificar a los autores y sus textos con una tendencia artística. Pero al analizar *Waiting for Godot*, Esslin aclara:

It is the peculiar richness of a play like *Waiting for Godot* that it opens vistas on so many different perspectives. It is open to philosophical, religious and psychological interpretations, yet above all it is a poem on time, evanescence, and the mysteriousness of existence, the paradox of change and stability, necessity and absurdity... (cit. en Pattie, 2000: 115).

No sólo el contenido de *Waiting for Godot* parece remitir a diversas fuentes, entre ellas las filosóficas, sino que Beckett difiere de la visión existencialista en cuanto a la cuestión de la libertad. En *Waiting for Godot* Beckett muestra cómo la libertad que se supone implícita en el ser humano está determinada por el cuerpo. En la obra, Vladimir y Estragón no buscan dar sentido a su existencia, pues desde el inicio de la obra ellos saben cuál es; su conflicto es con su cuerpo, con su estar ahí, es decir, su existir en el tiempo.

Jean-Paul Sartre describe en su novela *La náusea* la conciencia del absurdo de la existencia como una experiencia física, corpórea:

Existir es *estar ahí*, simplemente; los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*. Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar [...]; eso es la Náusea [...]" (Sartre, 2005: 194).

Este malestar, esta náusea que describe Sartre se puede equiparar a los padecimientos físicos que experimentan los personajes en *Godot*. Para ellos el cuerpo es lo contingente, la gratuidad absoluta, lo absurdo, ya que no pueden transformarlo y adaptarlo; no tienen elección sobre las características de su cuerpo, lo que éste necesita y cómo se deteriora. Si Estragón se queja de dolor en los pies, se debe a que éstos no pueden encogerse para entrar y salir de unas botas que no le pertenecen, que son, tal vez, dos tallas más chicas. De la misma forma, cuando Vladimir y Estragón pretenden suicidarse el cuerpo parece impedirselos.

En comparación con Chaplin, Beckett no ubica a sus personajes en un espacio-tiempo determinados, sin embargo, ello no implica que la obra no aluda a un contexto. El contexto se manifiesta en el cuerpo de los personajes como dolor y no es otro que la existencia. Por lo mismo, *Waiting for Godot* no conlleva un discurso crítico dirigido a un sistema o postura política, sino que cuestiona los hábitos y patrones de conducta en las relaciones interpersonales, mismas que aluden a una realidad social. Es cierto que una de las características principales de las narraciones de Chaplin es el discurso crítico hacia el sistema y, de manera más específica, la sistematización de la vida de los individuos. Beckett concibe dicha sistematización como patrones de conducta inherentes al ser humano, expresados por los hábitos no impuestos por un sistema:

Habit is a compromise effected between the individual and his environment [...] the guarantee of a dual inviolability, the lightning-conductor of his existence. Habit is the ballast that chains the dog to his vomit. Breathing is habit. Life is habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals [...] The creation of the world did not happen once and for all time, but takes place everyday.(Beckett cit. en Worton, 1965: 72-73).

El hábito cumple una función equiparable al automatismo; es un mecanismo que reproduce como una máquina conductas, actitudes, gestos, movimientos. En este sentido,

Beckett retoma la contraposición que hay entre Charlot y el sistema en el que aparece inscrito en el interior de Vladimir y Estragón a través de la disociación entre el pensamiento y el cuerpo.

La autoridad, el sistema contra el cual Chaplin enfrenta a su personaje, aparece en Beckett como la psique misma, es decir, como los mecanismos de pensamiento que se reproducen continuamente en la historia de un mismo individuo de manera atemporal, ya que no tienen una correspondencia con el proceso de desarrollo físico. Contrario a la psique, el cuerpo se encuentra sujeto al tiempo; el cuerpo se deteriora, decae minuto a minuto. La psique no percibe el proceso de cambio como tal, sólo percibe el cambio cuando éste ya ha ocurrido (Bergson, 1911: 301). La contraposición entre psique y cuerpo se manifiesta dentro de la obra como una arritmia; es decir, la psique repite los mismos mecanismos de pensamiento sin tomar en cuenta la realidad física; así, los personajes repiten los mismos movimientos, las mismas situaciones, como si estuviesen reproduciendo de manera mecánica el coro de una canción. Tal es el caso de las frases o secuencias de movimiento con los sombreros:

*Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to Vladimir. Vladimir takes Estragon's hat. Estragon adjusts Vladimir's hat on his head. Vladimir puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to Estragon. Estragon takes Lucky's hat. Vladimir adjusts Estragon's hat on his head.*

(WFG,80-81).

Éste es un fragmento de una secuencia de movimiento que realizan Vladimir y Estragón. En esta secuencia Vladimir y Estragón intercambian sombreros un total de dieciocho veces. En *Godot*, la restricción, la rigidez y lo mecánico se encuentran en la interacción de los personajes con sus cuerpos mismos. Por otro lado, el cuerpo es el recurso más eficaz con el que Beckett trabaja el aspecto cómico de la de obra. Al igual

que Chaplin, Beckett explora la comicidad al exponer los defectos físicos de los personajes, pero maneja un humor sardónico, en tanto que Chaplin trabajaba un humor *naive*. En *Godot* los defectos físicos de los personajes son síntomas de enfermedades. A su vez la enfermedad remite al proceso natural de envejecimiento.

Al igual que hace Chaplin con Charlot, Beckett construye a Vladimir y Estragón a partir de la imperfección: Vladimir camina con las piernas abiertas y Estragón cojea. Beckett parece reinterpretar el código gestual de Charlot para caracterizar a Vladimir y Estragón: su forma de caminar, los movimientos de ambos al deambular de un lado a otro por un espacio abierto, son un eco del andar de Charlot, de sus gestos más distintivos como la sonrisa coqueta o las breves pausas que realiza antes de cambiar de dirección. Pero mientras que el ingenio de Charlot es análogo a su agilidad física, Vladimir y Estragón son tan torpes como sus cuerpos rígidos:

*Vladimir breaks into hearty laugh which he immediately stifles, his hand pressed to his pubis, his face contorted.*

VLADIMIR: One daren't even laugh anymore.

ESTRAGON: Dreadful privation.

VLADIMIR: Merely smile (*he smiles from ear to ear, stops smiling, ceases as suddenly*)  
(WFG, 5).

En los filmes de Chaplin, Charlot se caracteriza por tener dominio y maestría sobre su cuerpo, mismo que le permite adaptarse a cualquier circunstancia; Charlot sonríe de forma coqueta para conquistar a una dama o para salir de algún aprieto. Esta sonrisa esquemática de Vladimir contrasta con la sonrisa coqueta de Charlot, en tanto que es artificial y parece ser el remedio contra el dolor de reír. A su vez, Beckett utiliza las situaciones que Vladimir y Estragón recrean para establecer espacios de indeterminación, de manera que todo cuanto acontece en la obra alude tanto al universo de la misma como a la naturaleza del teatro. Así, se aparta del tipo de teatro que tiene como objetivo crear la ilusión de una realidad cotidiana y presenta un universo que muestra el carácter artificial del teatro.

En *Waiting for Godot*, Beckett no opone sus personajes al resto de la sociedad; por el contrario, son una versión condensada de los hábitos y costumbres de ésta. Vladimir y Estragón constituyen una sociedad completa a través de los juegos de rol que interpretan. Beckett establece una analogía entre el ser humano y el vagabundo, un ser caído, un *clown*, un hombre que resignifica su entorno y da sentido a su existencia jugando; no un héroe trágico. Así, la figura del vagabundo parece simbolizar la condición existencial del ser humano.

VLADIMIR: [...] But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not. Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us! What do you say? (*Estragon says nothing.*) It is true that when with folded arms we weigh the pros and cons we are no less a credit to our species. The tiger bounds to the help of his congeners without the least reflection, or else he slinks away into the depths of the thickets. But that is not the question. What are we doing here, that is the question. And we are blessed in this, that we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come—

(WFG, 90).

A través del monólogo de Vladimir, Beckett reelabora la famosa pregunta retórica del monólogo del príncipe Hamlet cambiando el sentido de la pregunta; mientras que Hamlet cuestiona su identidad, Vladimir utiliza la misma fórmula para cuestionar su existencia en términos del espacio y el tiempo: "What are we doing here, that is the question". La reflexión de Vladimir no resuelve el conflicto puesto que no implica un cambio de estado en el espacio-tiempo (el desplazamiento de los personajes hacia otro lugar); por el contrario reitera su condición, es decir, para los dos vagabundos, quienes representan a la especie humana, existir es esperar.

Si Vladimir y Estragón tienen una continuidad con Charlot se debe a que éste es un icono de la cultura popular. Beckett se vale de esa iconicidad para identificar a Vladimir y Estragón como *clowns* y como vagabundos, pero añade dos elementos más para construir a sus personajes: la representación y el tiempo. *Modern Times* es el único filme en el que Chaplin trata el tema del tiempo en relación a Charlot y es también el único en el que Charlot encuentra una compañera permanente. A partir de estos dos puntos de coincidencia entre

*Modern Times* y *Waiting for Godot* se establecerá una relación entre ambas obras en la segunda parte de este trabajo de investigación.

## **Segunda Parte: Beckett y el cine**

### **Una aproximación interpretativa de *Modern Times* a *Waiting for Godot***

El inicio de *Waiting for Godot* parece aludir a dos fuentes, una teatral y la otra cinematográfica: *King Lear* de William Shakespeare y *Modern Times* de Charles Chaplin, de manera que el universo de ambas parece entremezclarse en el escenario de *Godot*. No se pretende en ningún momento comparar el contenido de *Godot* al de *King Lear* o *Modern Times*; el interés recae sobre la figura del vagabundo y cómo a través de ella se puede interpretar *Waiting for Godot* como

un espacio en el que se suscita un diálogo entre el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico.

De acuerdo con Jan Kott, en la obertura de *Waiting for Godot* Beckett presenta una imitación de una escena de *King Lear*; a través de la mímica muestra a Estragón en el escenario batallando para quitarse una bota. Kott señala que el forcejeo de Estragón con la bota remite al momento en el que Lear ordena que se le quite una de las botas porque el zapato le molesta (IV. vi. 178). Beckett también desprende de la corporalidad de los personajes una red de referencias intertextuales al universo de *Hamlet*. Tanto en *King Lear* como en *Hamlet*, Shakespeare representa un universo en decadencia, enfermo, en el cual el orden se ha invertido ocasionando el descenso de la figura heroica (el rey o el príncipe) a lo mundano (el mendigo o el loco). *Waiting for Godot* esta situada en el punto intermedio entre la tragedia y la comedia como una tragicomedia<sup>26</sup>.

Para Kott el mundo de *Godot* comparte con el de *King Lear* las características del teatro grotesco. Kott define el mundo grotesco en comparación al mundo trágico:

In the final instance tragedy is an appraisal of human fate, a measure of the absolute. The grotesque is a criticism of the absolute in the name of frail human experience. That is why tragedy brings catharsis, while grotesque offers no consolation whatsoever (Kott, 2004: 176-177).

Lo trágico y lo grotesco se conforman de los mismos elementos, pero la caída del héroe trágico implica un reconocimiento de lo absoluto, mientras que la caída del *clown* es una

---

<sup>26</sup> De acuerdo con Foster, los antecedentes de la tragicomedia pueden encontrarse en las obras de Eurípides, y el teatro medieval, sin embargo sólo se ha desarrollado un cuerpo teórico para definir la tragicomedia como género literario en el Renacimiento y el siglo XX: "In Renaissance tragicomedy, the sufferings or erring protagonists are usually potentially tragic figures in an ultimately comic universe [...] In modern tragicomedy the individual is more often a comic figure in a universe probably tragic or at best uncertain [...]" (Foster, 2003: 12). En ambos casos lo trágico y lo cómico intervienen como elementos interdependientes de tal forma que provocan en el público una respuesta mezclada. Foster señala que la tragicomedia puede incorporar el humor negro, la sátira, la ironía y lo grotesco con el fin de provocar una risa incomoda o una sensación de horror (Foster, 2003: 10-14).

burla de lo absoluto<sup>27</sup>. Kott afirma que en el mundo grotesco lo absoluto se transforma en un mecanismo automático. Así, de acuerdo con Kott el mundo de *King Lear* inicia como una tragedia pero se transforma en un *morality play* a partir de que Gloucester intenta suicidarse.<sup>28</sup> Sin embargo, hacia el final de la obra tanto el orden de los valores medievales como el de los renacentistas se desintegra; mueren tanto los personajes que representan la justicia como los que representan la injusticia (Kott, 2004: 181-186), y no existe una restauración del orden. Para Kott la decadencia de ese mundo aparece representada en dos escenarios distintos: el de *Macbeth* y el escenario del teatro grotesco moderno. El primero es el escenario del crimen, mientras que el segundo es el escenario del *clown*: “When established values have been overthrown, and there is no appeal to God, Nature or History from the tortures inflicted by the cruel world, the clown becomes the central figure in the theatre” (Jan Kott, 2004: 178). En este sentido, el contexto que da pie a que el *clown* aparezca como figura protagónica en el teatro es paralelo al de *Modern Times*. En *Modern Times* Chaplin presenta un comentario sobre las condiciones de vida que produjo el desempleo masivo en Estados Unidos a raíz de la caída del mercado de valores de 1929. La repercusión de la crisis económica fue acentuar la desigualdad social; aumentó el crimen y la población de indigentes debido a la falta de empleo, provocando un ambiente de paranoia entre las autoridades, las cuales adoptaron medidas de represión con el fin de contener el creciente caos social.

---

<sup>27</sup> “In a tragic and grotesque world, situations are imposed, compulsory and inescapable. Freedom of choice and decision are part of this compulsory situation in which both the tragic hero and the grotesque actor must always lose their struggle against the absolute” (Kott, 2004: 176).

<sup>28</sup> “In a purely theatrical sense the morality play is a drama of ideas. The events which occur on stage in the course of the play are not mimetic representations of life, but analogical demonstrations of what life is about. The stage is the world; the time, the present. Within this impromptu moment of time and space, the morality playwright asks us to imagine a theatrical analogy of human condition.” (Potter, 1975: 33). De acuerdo con Potter las variaciones que Shakespeare realiza al patrón tradicional del *morality play* (la inocencia, la caída y la redención) en *King Lear* se pueden observar principalmente en la escena del suicidio de Gloucester y en la escena de la tormenta (Potter, 1975: 152-171).

Desde la perspectiva de Chaplin la respuesta a esta crisis—conocida como la Depresión, que inició en Estados Unidos y luego se extendió a Europa— fue la sistematización de la vida moderna, misma que se muestra en la cinta como un síntoma social de los tiempos modernos. Como subtexto del filme, la máquina que desplaza a Charlot en la cinta es la industria cinematográfica que, con el advenimiento del cine sonoro, entra en una nueva era en la cual Charlot no tiene cabida. El tiempo de la máquina está representado por la imagen de un reloj en las cortinillas del filme. En la narración, el reloj rige la vida y el destino de la sociedad urbana y es el gran enemigo de Charlot. Al iniciar el filme, Chaplin presenta una metáfora para mostrar la automatización de la vida urbana: muestra la toma de unas ovejas entrando al corral seguida por la toma de las personas saliendo del subterráneo para ir a la fábrica. Posteriormente muestra a Charlot trabajando en una fábrica apretando tornillos. Las condiciones de trabajo en la fábrica son inhumanas, ya que el dueño de la fábrica ha contemplado utilizar una máquina para alimentar a los trabajadores rápidamente e incrementar así la productividad. Charlot, tras ser elegido como conejillo de indias para probar la eficiencia de dicha máquina, sufre una crisis nerviosa y lo internan en un hospital psiquiátrico. Una vez que sale del hospital psiquiátrico regresa a la fábrica, pero en esta ocasión lo despiden por haber provocado un caos dentro de ésta. De vuelta a las calles, Charlot es arrestado injustamente por liderar una marcha comunista. Irónicamente, en la prisión encuentra un refugio de la vida en las calles, la cual le resulta hostil en comparación a la vida en prisión.

Chaplin rompe sus propias convenciones en este filme. En primer lugar, todos los problemas de Charlot se desatan cuando pretende integrarse a la sociedad. Sin embargo,

las restricciones que encuentra a su paso son las mismas que enfrenta el grueso de la población, empezando por el desempleo. Su ingenio y agilidad física le sirven sólo para escapar de las situaciones y no para resolver sus problemas. Chaplin presenta un mundo que ha cambiado, cuya única finalidad parece ser la eficiencia de la productividad. Dentro de este nuevo orden, un alto porcentaje de la población vive al margen de la ley y las normas sociales, al igual que él. Pero si Charlot se distingue entre ellos es gracias a su papel de *clown*.

Paralelo al deambular de Charlot, Chaplin presenta en esta cinta la historia de Gamin, la mayor de tres hermanas, hijas de un viudo que ha perdido su empleo. Durante una revuelta callejera, el padre de Gamin muere asesinado. Gamin y sus dos hermanas menores quedan bajo el cuidado de una institución de beneficencia, pero Gamin escapa antes de ser llevada al orfanato como sus hermanas. Sin hogar, sola y hambrienta, Gamin se ve orillada a robar una hogaza de pan para sobrevivir. Una mujer la observa y la delata a la policía. En ese preciso momento Charlot, que deambula por la misma calle, observa lo sucedido y se echa la culpa para proteger a la joven y así poder regresar al confort de la cárcel. A pesar de su acto heroico, la policía arresta a Gamin. Más adelante, Charlot consigue su propósito inicial y es arrestado por no pagar la cuenta de un restaurante. Dentro del camión de la policía y rumbo a prisión Charlot y Gamin se vuelven a encontrar. Un nuevo disturbio en las calles provoca que el camión se vuelque, accidente que Charlot y Gamin aprovechan para huir.

Al lado de Gamin, Charlot fantasea sobre una vida paradisíaca. En pos de ese ideal, ambos intentan buscar hogar y trabajo. Pero todos sus intentos fracasan. Finalmente, el único lugar al que parecen pertenecer es un café en el que se presentan

actos similares a los del *music hall*. Charlot y Gamin se suman al staff como atracción del lugar, ella como bailarina y él como mesero (en el café todos los meseros están obligados a cantar). Todo parece marchar bien hasta que la policía intenta aprehender a Gamin por el cargo de vagancia (*vagrancy*). Nuevamente Charlot y Gamin huyen hacia las afueras de la ciudad. Una vez que abandonan la urbe, el tiempo de la máquina parece dejar de perseguirlos. En este filme Chaplin presenta una retrospectiva de las aventuras de Charlot. Chaplin vuelve a tocar los temas de sus filmes anteriores: el hambre, el desempleo y la marginación, pero en esta ocasión Charlot encuentra una compañera.

Dentro del filme Chaplin también parece entretener una retrospectiva de su propia carrera, tanto en el cine como en el *music hall*. El filme está compuesto por una sucesión de *gags* que recuerdan desde sus primeros filmes con Mack Sennet hasta sus largometrajes con First National y United Artists. A través de esta retrospectiva, Chaplin parece regresar a Charlot al lugar que le dio origen: el *music hall*, el teatro. En el filme, sin embargo, regresar al *music hall* implica para Charlot aceptar la soledad y despedirse de Gamin. Aun cuando Charlot no tiene motivos para huir decide escapar con Gamin fuera de la ciudad. El filme no concluye con el típico final feliz del cine de Hollywood. La última cinta de las aventuras de Charlot acaba con el exilio de los dos vagabundos. En el filme el futuro de los personajes permanece incierto o abierto. Sin embargo, es claro que si Charlot y Gamin sobrevivieran en el terreno de la ficción no sería ni como personajes fílmicos, ni como *clowns* del *music hall*. Chaplin nunca volvió a interpretar a Charlot pero dejó latente esa posibilidad al presentar un final abierto.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> En muchos sentidos, el tono amargo y dulce de su filme *Limelight* (1952), donde comparte créditos con Claire Bloom y su gran rival Buster Keaton, es una oda a la comedia del cine mudo y los personajes que le dieron fama. En este filme sonoro Chaplin interpreta a un *clown*, acabado que solía ser conocido como “tramp comic”.

Después de realizar *Modern Times*, Chaplin se despide del gracioso vagabundo dejándolo en el habitual camino terroso en compañía de Gamin. Treinta años más tarde Beckett parece retomar a esta pareja de vagabundos y reinterpretarla con su seudopareja Vladimir y Estragón. *Waiting for Godot* retoma a estos personajes justo en el lugar donde Chaplin los dejó. La secuencia final de *Modern Times* muestra a Charlot sentado sobre el césped en compañía de Gamin. A uno de sus costados se extiende un camino. La cámara realiza un *close up* a Gamin, quien llora posada sobre una roca. Gamin se gira hacia Charlot y dice:<sup>30</sup> “What’s the use of trying”. Charlot intenta animar a Gamin diciendo: “Buck up—never say die. We’ll get along!”. Gamin súbitamente se levanta y ambos emprenden la marcha. La cámara los toma de frente mientras caminan dando la espalda a la ciudad. La última toma muestra a Charlot y Gamin de espaldas a la cámara, caminando hacia las colinas por el habitual camino terroso al amanecer.

*Waiting for Godot* inicia presentado una situación semejante a esta secuencia: Estragón aparece sentado sobre una pila forcejeando con sus botas, cuando entra en escena Vladimir. Estragón dice derrotado: “Nothing to be done”. Si bien Gamin y Estragón se refieren a dos circunstancias distintas, sus palabras expresan fracaso y desesperanza. En la obra Vladimir responde: “I’m beginning to come round to that opinion. All my life I’ve tried to put it from me, saying Vladimir, be reasonable, you haven’t yet tried everything. And I resumed the struggle” (*WFG*, 2). De la respuesta de Charlot se deriva el final del filme, mientras que las palabras de Vladimir dan pie al resto de la obra. Se puede observar que la composición visual del inicio de *Waiting for Godot*

---

<sup>30</sup> Todos los diálogos de *Modern Times* aparecen en los intertítulos y pueden ser deducidos sólo con la expresión corporal. Los intertítulos apoyan la continuidad de la narración, mientras que el sonido sirve para dar el tono emocional de cada situación que Charlot y Gamin atraviesan. En este trabajo de investigación cito los intertítulos tal y como aparecen en el filme (*Modern Times*).

comprende los mismos elementos de la última secuencia de *Modern Times*. Aunque el lugar en el que se encuentran Vladimir y Estragón es indeterminado, se infiere que los rodea un paisaje natural. En las novelas de Beckett se puede advertir cómo paulatinamente los personajes se alejan de lo real y lo racional conforme intentan abandonar la ciudad. Raymond Federman señala que para Beckett el campo representa lo imaginario: “the landscape of fictional absurdity” (Federman, 1965: 142). En *Waiting for Godot* Vladimir y Estragón aparecen precisamente en dicho terreno.

Por otra parte, dentro del primer acto de *Waiting for Godot* existe otro segmento que evoca al filme; éste es el monólogo de Lucky. En *Modern Times* Charlot se ve forzado a interpretar una canción al sumarse al staff de un café. Como Charlot no consigue aprenderse la canción, Gamin le anota la letra en el puño de la camisa, pero Charlot pierde los puños cuando sale a cantar. En consecuencia, improvisa la letra. La canción original se llama *Je cherche après Titine*; la tonada popular pertenece a Léo Daniderff's. Chaplin escribe una letra sin sentido para esta tonada. La letra mezcla algunas palabras en diferentes idiomas, otras son simplemente inexistentes; se le conoce como una *nonsense song*:

La spinach or la tuko  
Gigeretto toto torlo  
E rusho spagaletto  
Je le tu le tu le twa  
La der la ser pawnbroker  
Lusern seprer how mucher  
E ses confees a potcha  
Ponka walla ponka waa...  
(Thevenet, 1977: 189)

*Modern Times* es uno de los últimos filmes silentes del siglo XX. Chaplin compuso la banda sonora del filme, así como los efectos sonoros; sin embargo, se vale de intertítulos para mantener la continuidad de la narración. El filme recurre a la voz sólo en dos

ocasiones; en ambas es utilizada a la par de la banda sonora y los efectos sonoros como elementos secundarios a la imagen y la expresión corporal. Chaplin mantuvo a Charlot como un personaje silente, ya que temía que al hablar con un acento británico el personaje perdiera su universalidad y se le viera como una figura representativa de la cultura inglesa. Con este fin compuso la canción sin sentido que interpreta Charlot. En el filme Charlot expresa el sentido a través de lenguajes universales: la danza y la mímica. La canción trata sobre un romance lleno del humor característico de Charlot.

Paralelamente, el segmento en el que aparecen Pozzo y Lucky en *Waiting for Godot* recuerda a esta secuencia del filme, con la excepción de que el orden aparece invertido. Pozzo y Lucky interpretan un acto sin sentido que sirve de entretenimiento para Vladimir y Estragón. El acto consiste en escuchar a Pozzo hablar del ocaso, ver a Lucky bailar y escucharlo pensar cuando usa su sombrero. Para Vladimir y Estragón la interpretación de Pozzo resulta aburrida mientras que tienen curiosidad por escuchar a Lucky pensar. Su curiosidad se incrementa cuando observan a Lucky interpretar una danza espasmódica que de acuerdo con Pozzo se llama “The Net” (WFG, 42). La danza sirve de preámbulo al monólogo del personaje y genera la expectativa del público. La estructura caótica del pensamiento de Lucky es análoga a la canción que inventa Charlot:

LUCKY: Given the existence as uttered forth in the public works of  
Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqu  
with white beard quaquaquaqu outside time without  
extension who from the heights of divine apathia divine  
athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions  
for reasons unknown but time will tell and suffers like the  
divine Miranda with those who for reasons unknown but time...  
(WFG, 45).

El orden de su discurso es incoherente pero los momentos clave del monólogo se infieren a través del ritmo, la entonación y los gestos. Cuando Beckett dirige la obra para

su representación en el Teatro Schiller en Berlín, realiza importantes aclaraciones respecto al monólogo de Lucky; por ejemplo, lo divide en tres secciones:

The first part is about the indifference of heaven, about divine apathy. This part ends with “but not so fast...” The second part starts off with “considering what is more” and is about man, who is shrinking—about man who is dwindling. Not only the dwindling is important here, but the shrinking, too. These two points represent the two under sections of the second part. The theme of the third part is “the earth abode of stones” and starts with “considering what is more, much more grave”[...] The monologue’s theme is to shrink on an impossible earth under an indifferent heaven (Asmus, 1986: 283).

Beckett indica los momentos clave de la siguiente forma: en la primera sección enfatiza el sonido de la palabra “man”; el monólogo alcanza el clímax cuando llega a la palabra “dwindle”; en la segunda sección, lo más importante es “the earth abode of stones” mientras que la tercera reúne los elementos anteriores haciendo énfasis en “[t]o shrink and dwindle” (Asmus, 1986: 283-284). El ritmo del monólogo es cadencioso. El pandemonium que acontece en torno a Lucky sirve de contrapunto para mostrar precisamente el proceso en el cual el pensamiento del personaje va desintegrándose, va decayendo. Lucky permanece inerte mientras Vladimir, Estragón y Pozzo intentan quitarle el sombrero para hacerlo callar. Si se considera el hecho de que *Modern Times* es el primer y único filme donde se escucha la voz de Chaplin encarnando a Charlot, se comprenderá que más allá de una mera coincidencia, la situación en torno al monólogo de Lucky parece recrear en Vladimir y Estragón la misma expectativa que Chaplin crea en el filme respecto a la canción de Charlot. Al igual que sucede con el filme, escuchar la voz de Lucky es un evento único dentro de la obra ya que en la transición del primer al segundo acto el personaje se queda mudo.

El futuro tanto de Lucky como de Charlot depende de su interpretación. En *Modern Times*, Charlot (de mesero) inicia el caos dentro del café cuando en el trayecto de

la cocina a la mesa del cliente pierde la comida y llega a la mesa con el plato vacío. El gerente entonces amenaza con despedir a Charlot. Finalmente Charlot consigue reivindicarse al interpretar su canción. En la obra Pozzo amenaza con deshacerse de Lucky definitivamente ya que no le es útil como sirviente; sin embargo, de acuerdo con las indicaciones de Beckett, si Lucky logra conmovir a Pozzo con su interpretación, éste tal vez reconsidere conservarlo (Asmus, 1986: 284). A diferencia de Charlot, el acto de Lucky no es bien recibido. En *Godot* el monólogo de Lucky da origen a la rutina caótica que realizan Vladimir, Estragón y Pozzo con el fin de hacer callar a Lucky y marca el deterioro subsiguiente de Pozzo y Lucky.

La relación entre estos fragmentos muestra una aproximación interpretativa de *Modern Times* a *Waiting for Godot*, la cual vincula el final del filme con el primer acto de la obra. Dicha relación también parte de la forma en que los personajes interactúan entre sí. A diferencia de sus cintas anteriores, en *Modern Times* Chaplin presenta dos personajes protagónicos: Charlot y Gamin (interpretada por la actriz Paulette Goddard). En el film Gamin es el equivalente femenino de Charlot; en términos de Beckett, su “pseudocouple”. Con Gamin, Charlot encuentra más que una amistad o un romance pasajero, a una compañera de juego. Gamin representa otros aspectos de Charlot; sus características son: la rebeldía, el ingenio, la vitalidad y el humor. Chaplin presenta a Gamin como el único ser sobre la tierra capaz de compartir la vida con Charlot como vagabundo y como *clown*. En este sentido la relación entre Vladimir y Estragón es semejante a la de Gamin y Charlot; ambas parejas comparten una relación simbiótica de igualdad, se cuidan entre sí y, lo que resulta aún más importante, comparten el juego. En ambos casos la compañía mutua los motiva a sobrevivir. Aunque Vladimir y Estragón

dicen querer separarse, es claro que son interdependientes, tanto física como emocionalmente. Beckett profundiza sobre la relación entre Vladimir y Estragón al mostrar la versión opuesta con Pozzo y Lucky.

A diferencia de Vladimir y Estragón, Pozzo y Lucky se relacionan como amo y sirviente, como víctima y victimario, y no como compañeros. En *Waiting for Godot*, esta pareja se muestra amenazante: Pozzo es cruel y arrogante mientras que Lucky es orgulloso y vengativo. Recordando el análisis de Adorno mencionado en la primera parte de este ensayo,<sup>31</sup> el mismo instinto dominante y violento que Adorno reconoce en Chaplin como *clown*, se encuentra en Pozzo y Lucky. Ambos son potencialmente agresivos. La impresión que dan estos personajes es la de dos depredadores; en cuanto se presenta la oportunidad de someter al otro bajo su dominio, no dudan en tomarla. En comparación con Vladimir y Estragón, Pozzo y Lucky permanecen juntos debido a una necesidad material y no una afectiva. En el primer acto Pozzo se encuentra a Vladimir y Estragón yendo rumbo a la feria donde pretende vender a Lucky, mientras que en el segundo acto se infiere que Pozzo no logró vender a Lucky porque éste se ha quedado mudo y Pozzo ciego. Así, esta pareja permanece atada por una relación de poder. Si en el primer acto el destino de Lucky parece depender de Pozzo, para el segundo acto Pozzo depende de Lucky.

Dentro de la obra, la historia de la relación entre Pozzo y Lucky parece estar sugerida a través de referencias a *King Lear*. El segundo acto de *Waiting for Godot* difiere del primero en lo que respecta a la presencia de Pozzo y Lucky. En esta ocasión, el acto que interpretan evoca la escena del suicidio frustrado de Gloucester en *King Lear* (IV. vi. 1-81). Ésta es la variación más significativa entre el primer acto y el segundo. A

---

<sup>31</sup>“Nacimiento y desarrollo de Charlie Chas en Charlot”, p., 26.

través de la intertextualidad con *King Lear* y *Modern Times*, en *Godot* el deambular del cuarteto, (Lear, Gloucester, Edgar y el *clown*) parece empalmarse con el deambular de Charlot y Gamin. Su exilio representa la caída del orden de sus respectivos universos de ficción, pero en *Waiting for Godot* la caída del orden del mundo simboliza la caída de los personajes en el tiempo. Las características de lo grotesco cobran un carácter ontológico en *Waiting for Godot* al mostrar que lo absoluto no es un mecanismo automático, sino que es el tiempo, el devenir. Si el público se ríe de Vladimir y Estragón, parece reír de la incapacidad humana para percibir la temporalidad de la existencia. Lo automático, lo mecánico, son los hábitos, las costumbres y patrones de conducta que Vladimir, Estragón, Pozzo y Lucky repiten continuamente.

Peter Brook encuentra que las características de *Godot* y demás obras de Beckett, se apegan a su teoría del *Holy Theatre*: el teatro que hace visible lo invisible (Brook, 1996: 42-64). Para Brook, las obras de Beckett son símbolos:

[...] a true symbol is specific, it is the only form a certain truth can take. The two men waiting by a stunted tree, the man recording himself on tapes, the two men marooned in a tower, the woman buried to her waist in sand, [...]: these are pure inventions, fresh images sharply defined—and they stand on the stage as objects. They are theatre machines. (Brook, 1996: 58).

La construcción de esta obra parece surgir de una combinación entre el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico; en última instancia, entre el sentido de la palabra y el sentido de la imagen. Ambos lenguajes convergen en la caracterización del vagabundo que presenta *Waiting for Godot*; en ella el vagabundo es reconocible como icono y tiene la función de un símbolo. Como explica Brook, el símbolo tiene una resonancia en el público cuyo sentido depende de la interpretación que cada cual realice. Cabe, sin

embargo, abrir la cuestión con respecto a los elementos que intervienen en la construcción de esta obra para hacer visible lo invisible.

### **Conceptos cinematográficos que intervienen en la composición de *Waiting for Godot***

Si bien el teatro y el cine son dos medios de expresión afines, en tanto que son formas de representación, el primero se construye a partir de la palabra, el verbo, y el segundo a través de la imagen —para ser más exactos, de la imagen en movimiento—. Esto, según Jean Mitry, implica una ventaja espacial del teatro en comparación con el cine y una

ventaja temporal del cine en comparación con el teatro (Mitry, 1999: 344- 450). El teatro puede dar diferentes sentidos a un mismo espacio, ya que éstos dependen del sentido figurado, es decir, del significado que los personajes le atribuyen, por medio de la palabra, al espacio dramático. Al contrario, que el cine, en tanto que está conformado por imágenes, se ve restringido a solamente mostrar. Así como en las artes plásticas, en el cine el significado parte de una combinación de elementos tales como el ángulo, la proporción, el plano, la cualidad cromática y el marco, mas no del verbo. En tanto que utiliza imágenes en movimiento, el recurso más afortunado del cine es la libertad temporal que se expresa en el montaje.

Existen diferentes perspectivas con respecto al montaje. Sin embargo el “carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto” (Deleuze, 1984: 86). Parafraseando a Gilles Deleuze, la imagen-movimiento presenta una imagen indirecta del tiempo, por un lado como presente variable (intervalo, salto cualitativo, unidad numérica y grado intensivo), y por el otro como totalidad (el todo orgánico, totalización dialéctica, totalidad desmesurada de lo sublime matemático y totalidad intensiva de lo sublime dinámico).

*Waiting for Godot* se reduce a la composición de una imagen. A diferencia de una pintura o una fotografía, se trata de una imagen-movimiento. Bergson explica que aquello que el ojo humano capta de la realidad es imágenes-movimiento, es decir, una serie de instantáneas que el aparato cognoscitivo de la mente une para reproducir el movimiento:

We take snapshots, as it were, of the passing reality, and, as these are characteristic of the reality, we have only to string them on a becoming, abstract, uniform and invisible, situated at the back of the apparatus of knowledge, in order to imitate what there is that is characteristic in this becoming itself. Perception, intellection, language so proceed in general. Whether we would think becoming, or express it, or even perceive it, we hardly do anything else than set going a kind of cinematograph inside us. We may therefore sum

up what we have been saying in the conclusion that the *mechanism of our ordinary knowledge is of a cinematographical kind* (Bergson, 1911: 306).

De acuerdo con Bergson todo el movimiento que percibimos es producto de una ilusión óptica. Para Bergson existen tres tipos de imágenes-movimiento o materia-flujo: cualitativo, evolutivo y extensivo. Deleuze parte de la tesis de Bergson para calificar las tres variedades de imágenes-movimiento que conforman el lenguaje cinematográfico: imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción.<sup>32</sup> Todo filme se compone de estas tres variedades pero, como señala Deleuze, siempre va a predominar una más que otra (Deleuze, 1984: 11-94). Por ejemplo, Chaplin recurre a las imágenes-acción para mostrar la acción del medio y sus fuerzas sobre Charlot. El personaje responde al reaccionar con otros personajes para adaptarse a las exigencias de la situación. La forma de imágenes-acción que presenta Chaplin—como se ha visto—es el SAS. Beckett parece recurrir a esta forma de imágenes-acción para presentar la situación dramática de *Waiting for Godot*.

Está claro que entre el lenguaje teatral y el cinematográfico existe una diferencia radical determinada por el uso de la cámara. Resultaría imposible pensar que el teatro hace uso de la imagen-movimiento bajo los mismos parámetros que el cine. Se recurre aquí al término en cuestión para sugerir que en *Waiting for Godot* la acción adquiere las cualidades de la imagen-movimiento.

---

<sup>32</sup> Las imágenes-percepción vinculan el movimiento a los cuerpos en tanto que expresan el cambio de la percepción total objetiva por una percepción subjetiva. Para ampliar el sentido de las imágenes-percepción Deleuze se remite a la tesis bergsoniana de la percepción: “una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es la cosa, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1984: 116). Las imágenes-afección vinculan el movimiento a la cualidad, no es un movimiento de traslación sino que se convierte en movimiento expresivo que surge cuando el sujeto absorbe un movimiento externo. Las imágenes-afección corresponden al rostro, es decir, al primer plano (véase *ibid*, 177). Las imágenes-acción vinculan el movimiento a las acciones ya sea como acción virtual de las cosas sobre el sujeto o como la acción del sujeto sobre las cosas (véase *ibid*, 204).

La imagen-movimiento de la cual Beckett parece extraer cualidades es la imagen-acción. Beckett parece recrear sobre el escenario una ilusión óptica equiparable al mecanismo cinematográfico. Al igual que hiciera Chaplin en *City Lights*, Beckett parte de un error, una suposición, para construir la obra. En el filme de Chaplin, una joven ciega vendedora de flores escucha el golpe que produce la puerta de un automóvil al cerrarse y supone que del auto ha salido un hombre rico. En realidad es Charlot que, al cruzar la calle y luego entrar por el interior del automóvil para despistar a la policía, ha cerrado la puerta tras de sí. Al igual que la joven ciega, el espectador o lector de *Waiting for Godot*, supone que los elementos que aparecen sobre el escenario son la representación escénica del concepto de un árbol, de un camino, del atardecer, de un montículo o pila y de dos vagabundos. En el filme, Charlot se percata del error de la joven pero no la desmiente; sigue el juego y asume el papel de su benefactor con el fin de conquistarla. De manera similar, Beckett presenta en la obertura de la obra a Vladimir y a Estragón como dos vagabundos que aparentemente esperan a Godot. Sin embargo, conforme se desarrolla la obra, esperar a Godot parece un mero pretexto tanto para mantener a los personajes en escena como para mantener al público a la expectativa. Beckett juega con el sentido figurado de los elementos que aparecen en escena para correlacionar dos situaciones opuestas. En la primera, dos vagabundos aparentemente esperan a un tal Godot; en la segunda, dos personajes se involucran en un juego de interpretaciones derivadas de la improvisación. Ambas situaciones aparecen relacionadas a partir del concepto de encuadre fílmico.

Ahora bien, existen diversas perspectivas con respecto al concepto de encuadre, tres de las cuales bastarán para tener una idea general. James Monaco señala que el

encuadre determina el límite de la imagen y resalta la importancia de dos aspectos del encuadre: las limitaciones que el encuadre impone y la composición de la imagen (Monaco, 1977: 151). Para André Bazin el encuadre (*cache*) opera como un cuadro móvil que puede aislar un conjunto y neutralizar el entorno como en el caso de una pintura, o puede prolongarse en otros conjuntos de manera homogénea. Deleuze concibe el encuadre como un sistema cerrado que comprende todos los elementos que componen la imagen, desde los *sets* o decorados hasta los personajes; explica que los elementos pueden entrar, a su vez, en subconjuntos (Deleuze, 1984: 27). El encuadre es un conjunto que a su vez remite a un conjunto mayor: el fuera de campo. Deleuze afirma: “Todo encuadre determina un fuera de campo” (Deleuze, 1984: 33). De acuerdo con Deleuze, el fuera de campo remite a lo que no se ve y no se escucha pero está presente. Ya sea que el fuera de campo cobre visibilidad como un conjunto mayor en el cual entra el encuadre o no, éste siempre debe suscitar otro fuera de campo.

Estos dos conceptos, el encuadre y el fuera de campo, parecen intervenir en la composición de *Waiting for Godot*. Al iniciar la obra, Beckett presenta lo que puede interpretarse como un primer encuadre; cinco elementos conforman la imagen: la luz, un árbol, un camino, un montículo o pila y los dos vagabundos:

*A country road. A tree.*

*Evening.*

*Estragon, sitting on a low mound, is trying to take off his boot. He pulls at it with both hands, panting. He gives up, exhausted, rests, tries again.*

*As before.*

*Enter Vladimir.*

**ESTRAGON:** (*giving up again*). Nothing to be done.

**VLADIMIR:** (*advancing with short, stiff strides, legs wide apart*).

(WFG, 2).

La situación dramática se desarrolla a través de la interacción de los personajes con el entorno. Dentro de la obra, el árbol<sup>33</sup> representa físicamente el punto de referencia para esperar a Godot; Didi (Vladimir) y Gogo (Estragón) son quienes esperan a Godot; el camino es la vía por la cual Didi y Gogo parecen suponer que Godot llegará; la luz representa el tiempo que transcurre mientras esperan. El universo de *Godot* se reduce a la composición de estos elementos que parecen evocar las palabras de Charles Chaplin: “All I need to make a comedy is a park, a policeman and a pretty girl” (Chaplin, 1966: 1509). Si bien la obra comprende a tres personajes más (Pozzo, Lucky y el niño), su presencia reitera el sentido del camino, ya que cada vez que entran Pozzo y Lucky (en el primer y en el segundo acto), Didi y Gogo confunden a Pozzo con Godot. A su vez, llega por el camino el mensajero de Godot, el niño, para indicar a Vladimir y Estragón que deben seguir esperando.

Este mismo conjunto permanece en escena durante los dos actos, pero ello no significa que el encuadre no se amplíe o que sus elementos no entren en subconjuntos. Así, cuando Pozzo y Lucky entran a escena crean un subconjunto. Con la presencia de estos dos personajes, el encuadre inicial se amplía y entra en un conjunto mayor. Esto sucede debido a que el espacio escénico parece dividirse en dos planos de manera que sobre el escenario se lleva a cabo la representación de la representación. Dentro de la obra, Pozzo y Lucky interpretan un espectáculo que resulta amenazante y tedioso para Didi y Gogo; ninguno de los dos disfruta del entretenimiento pero les sirve para pasar el tiempo:

---

<sup>33</sup> El árbol funciona como referente de una multiplicidad de sentidos: es un símbolo de estabilidad y cambio, un símbolo del dolor, una posición de yoga y remite al árbol del conocimiento del *Genesis*. Worton señala que el árbol es antes que nada una representación visual y concreta que funciona como indicador del laberinto de referencias al que alude el texto de la obra (Worton, 1994: 76-78).

VLADIMIR: Charming evening we're having.  
ESTRAGON: Unforgettable.  
VLADIMIR: And it's not over.  
ESTRAGON: Apparently not.  
VLADIMIR: It's only beginning.  
ESTRAGON: It's awful.  
VLADIMIR: Worse than the pantomime.  
ESTRAGON: The circus.  
VLADIMIR: The music-hall.  
ESTRAGON: The circus.  
POZZO: What can I have done with that briar?  
ESTRAGON: He's a scream. He's lost his dudeen.  
*Laughs noisily.*  
VLADIMIR: I'll be back.  
*He hastens towards the wings.*  
ESTRAGON: End of the corridor, on the left.  
VLADIMIR: Keep my seat.  
*Exit Vladimir.*

(WFG, 34-35).

Beckett no sólo parece parodiar su propia obra a través del acto de Pozzo y Lucky, sino que por medio de los comentarios de Didi y Gogo, refleja la presencia del público. Al integrar la presencia del público como un elemento que conforma la obra, se hace visible el fuera de campo como un conjunto mayor en el que entra el conjunto inicial. Pero el fuera de campo no corresponde con el sentido figurado al que refiere la composición de la imagen, es decir, el paisaje natural representado por el atardecer, un árbol, un camino, etc.; por el contrario, refiere al espacio geográfico del teatro. Cuando Didi sale de escena para ir a orinar, Gogo le dice: "End of the corridor, on the left". La indicación que da Gogo remite directamente a la ubicación en la que están los baños dentro de espacios colectivos, cerrados. Didi confirma la indicación de Gogo y define el espacio como un teatro al responder: "Keep my seat." Para ambos el fuera de campo inicial es la instalación del teatro. Si bien al inicio de la obra el público se encuentra fuera del espacio escénico, no así del espacio dramático; por el contrario, Vladimir y Estragón

continuamente reiteran la presencia del público como un elemento más que forma parte de su entorno:

VLADIMIR: Pah!

*He spits. Estragon moves to center, halts with his back to auditorium.*

ESTRAGON: Charming spot. *(He turns, advances to front, halts facing auditorium.)*

Inspiring prospects. *(He turns to Vladimir.)* Let's go.

VLADIMIR: We can't.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: We're waiting for Godot.

*(WFG, 8).*

Beckett intercala en los diálogos comentarios que aluden tanto a la situación en la que se encuentran Didi y Gogo en su calidad de vagabundos como a la conciencia de los personajes en cuanto al papel que desempeñan dentro de la representación escénica de la obra titulada *Waiting for Godot*; por ejemplo, Vladimir dice: "I get used to the muck as I go along" (*WFG*, 17). Didi y Gogo, en su carácter de personajes, establecen una complicidad implícita con el público como si éste también estuviera interpretando un papel dentro de la representación. Beckett integra al público dentro de la obra como una entidad cuya función no es otra que representarse a sí mismo como espectador del drama. El papel del público se evidencia cuando Didi y Gogo se suman a él como espectadores del acto de Pozzo y Lucky haciendo visible el espacio físico que ocupa el público. En consecuencia, el espacio escénico se amplía abarcando al auditorio. Este conjunto mayor suscita otro fuera de campo, lo que no se ve y no se escucha dentro de la obra pero está presente: Godot.

Deleuze explica que, en el cine, el plano es la imagen-movimiento considerada en un doble aspecto: "traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración" (Deleuze, 1984: 38). El plano modifica el tiempo de las partes y adopta la impresión de su duración, sirve como

mediación entre el encuadre y el montaje. Por otro lado, el teatro presenta la división simbólica del escenario que tiene correspondencia con la profundidad de campo: el proscenio es el plano real, mientras que el plano imaginario u onírico se ubica al fondo del escenario. Beckett rompe con esta convención teatral al igual que muchos otros autores, entre ellos Brecht. En *Godot* no utiliza el plano para distinguir lo real de lo imaginario sino para mostrar una división física del espacio escénico en dos planos, de manera que el escenario se muestra como el espacio de la representación de la representación, mientras que el conjunto en el que ha entrado, la sala completa — incluidos escenario, bambalinas y auditorio— es el espacio escénico completo donde los personajes y el público interpretan *Waiting for Godot*.

Al ampliar el encuadre, dentro del primer acto ocurre un cambio en el todo, es decir, en la duración del tiempo de ficción. La situación de los personajes en el segundo acto es prácticamente la misma salvo por ciertas variaciones, pero el tiempo que ha transcurrido es mayor al que perciben los personajes. Vladimir y Estragón piensan que sólo ha transcurrido un día; sin embargo, no consiguen explicarse cómo es que de un día a otro han brotado hojas en el árbol. Dentro de la obra, la memoria de los personajes parece funcionar como un equívoco ya que hay una elipsis implícita entre el primer y el segundo acto que se manifiesta tanto en el deterioro físico de los personajes como en el aspecto del árbol. Como resultado del desfase temporal entre los dos actos ocurre un cambio en la duración del tiempo dramático que, a su vez, repercute en el público como parte de la representación. Los personajes experimentan la elipsis como el error de continuidad de su memoria que los lleva a dudar de cuánto tiempo ha pasado verdaderamente. Beckett rompe con el tiempo cronológico. Por medio de la elipsis,

muestra una continuidad entre dos imágenes diferentes que recrean la ilusión del movimiento, la ilusión del devenir. En este sentido, Beckett no hace más que aplicar el concepto de montaje para mostrar el tiempo. A través del montaje de dos imágenes-movimiento, crea en el público la impresión de que Didi y Gogo han estado esperando a Godot por un tiempo indefinido; de que su espera es eterna, infinita.

En *Waiting for Godot* Beckett parece deconstruir el lenguaje teatral. Emplea la imagen-movimiento para presentar una imagen indirecta del tiempo dentro de la obra:

Drama is the representation of an action [...] However, from the point of view of action, waiting is empty and can only be understood as a sheer negation of drama. Vladimir and Estragon's waiting is the absence of action. Dramatizing it attempts to represent what is theatrically and dramatically unrepresentable (Milutinoic, 2006: 346).

Podría decirse que Beckett hace uso de la espera como un concepto que sirve de mediación entre el movimiento (traslación de un cuerpo en el espacio-tiempo) y el tiempo, en sí mismo, entendido como eterno devenir. Es decir, esperar es un concepto cuyo sentido se encuentra sujeto a categorías únicamente temporales, ya que denota el movimiento del tiempo en su calidad de intervalo, mas no el movimiento de un cuerpo en el espacio-tiempo. Por lo mismo, en la obra esperar no es una acción. La espera representa la experiencia del devenir. Todo cuanto acontece en *Waiting for Godot*, se encuentra supeditado a variables de tiempo como la repetición, el ciclo, la secuencia, la continuidad, la dilatación, la pausa y el corte. En este sentido, esta obra dramática no se desarrolla a partir de la acción pero sí de la imagen-movimiento. La diferencia entre la acción y la imagen-movimiento estriba en que cualquier acción implica cambiar de un estado a otro. Este cambio se percibe como un movimiento que ocurre en el espacio-tiempo pues indica un antes y un después; aun cuando se trate sólo de proyectar una

acción a futuro, ésta se imagina como un cambio de estado. La imagen-movimiento puede mostrar artificialmente el movimiento como una transformación perpetua.<sup>34</sup>

Paradójicamente, la única acción que supuestamente Vladimir y Estragón realizan no puede ser descrita como acción; podría llamársele antiacción o se le podría llamar, en términos cinematográficos, imagen-acción. Como ya se mencionó, por medio del montaje de dos imágenes Beckett crea la impresión del tiempo como eterno devenir. El montaje también afecta la forma en la que los personajes perciben el tiempo. El tiempo de la obra es una transición, un intervalo:

Our activity is fitted into the material world. If matter appeared to us as a perpetual flowing, we should assign no termination to any of our actions. We should feel each of them dissolve as fast as it was accomplished, and we should not anticipate an ever-fleeting future. In order that our activity may leap from an *act* to an *act*, it is necessary that matter should pass from a *state* to a *state*, for it is only into a state of the material world that action can fit a result, so as to be accomplished (Bergson, 1911: 301).

La imagen con la que abre el segundo acto de *Waiting for Godot* es aparentemente idéntica a la primera, excepto que en la dirección escénica ahora aparece señalado: “*The tree has four or five leaves*” (WFG, 62). La situación en la que aparecen insertos Didi y Gogo es prácticamente la misma (salvo ciertas variaciones). Sin embargo algo ha cambiado de forma radical, sólo que no es explícito. El índice del cambio es, en primera instancia, el árbol. Posteriormente, Pozzo y Lucky vuelven a entrar a escena, pero en esta ocasión Pozzo está ciego y Lucky mudo; el estado físico de ambos es otro indicio del cambio. El acto que interpretan Pozzo y Lucky—como ya se vio—evoca la escena del suicidio de Gloucester en *King Lear*. Mientras estos dos personajes permanecen tendidos sobre el escenario sin poder levantarse, Vladimir dice: “(...) at this place, at this moment

---

<sup>34</sup> Piénsese en una secuencia fílmica. En cuestión de segundos se puede condensar el lapso de un año con sólo mostrar cómo cambian de color las hojas de un árbol, si se repite esta misma secuencia durante un minuto se pensará que han pasado años.

of time all mankind is us, whether we like it or not. Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us!” (WFG, 90). Con el pronombre “nosotros” Vladimir interpela al público y a Estragón al mismo tiempo y hace explícita la función del público como un personaje colectivo de la obra. Vladimir concluye su monólogo diciendo: “Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come”(WFG, 90). La función de este monólogo en la obra es transferir al público la situación en la que están Didi y Gogo.

Así, de un acto a otro también cambia la postura del público respecto a la obra. El público advierte que no es un agente externo al drama que se limita a ver y escuchar desde su butaca lo que sucede sobre el escenario, sino que tiene una participación activa dentro de él; comprende que durante todo el curso de la obra los personajes han estado concientes de su presencia e incluso le han dirigido comentarios. Éste es un cambio paulatino que puede o no suceder, pero la construcción de la obra sí lo contempla. Deleuze explica que las imágenes-acción actualizan el medio y sus fuerzas en espacio-tiempos determinados, geográficos, históricos y sociales (Deleuze, 1984: 116). Éstas son las mismas cualidades que Beckett atribuye a la imagen en *Waiting for Godot*. Se trata de una imagen que establece una analogía entre el significado y el significante. El espacio en el que están insertos tiene un doble carácter: representa el concepto a la vez que muestra que significado y significante tienen el mismo sentido (McMullan, 2005: 9-15). En el segundo acto los elementos que conforman la imagen adquieren un carácter que indica que se han transformado: el espacio dramático es la representación escénica de un paisaje natural y significa el escenario de un teatro; el árbol es la representación escénica de un árbol y es un árbol de utilería; la luz representa el atardecer y es la iluminación del teatro;

finalmente Didi y Gogo representan dos vagabundos y son dos personajes. En consecuencia la acción que realizan es interpretar (*perform*) y no esperar. La obra no muestra una representación, sino una representación de otra representación. Beckett parece dirigir la atención del público hacia sí mismo, al mostrar que la situación que se presenta sobre el escenario refiere directamente a la situación en la que se encuentra el público como espectador de *Waiting for Godot*.

A diferencia del teatro, el cine crea una impresión de realidad de la misma forma que un espejo, estableciendo una distancia material entre la realidad y su duplicado. Christian Metz señala que el cine, en tanto que es el reflejo de una representación, se encuentra más alejado de la realidad que el teatro. En otras palabras, presenta una ficción de la ficción. Esto es precisamente lo que ocurre con *Godot*. La obra consiste en hacer que el público experimente la espera como un acto escénico de manera que el espacio donde se representa realmente la espera es fuera del escenario y quien verdaderamente espera es el público. Así, sobre el escenario lo que se presenta es el reflejo del quehacer del público:

[...] so there's an audience, it's a public show, you buy your seat and wait, perhaps it is free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it's compulsory, a compulsory show, you wait for the compulsory show to begin, it takes time, you hear voices, perhaps it's recitation, that's the show, someone reciting, selected passages, old favourites, a poetry matinee, or someone improvising, you can barely hear him, that's the show, you can't leave, you are afraid to leave, it might be worse elsewhere, you make the best of it, you try and be reasonable, you came too early, here we'd need Latin, it's only beginning, it hasn't begun, he's only preluding, clearing his throat, alone in his dressing-room, he'll appear any moment, he'll begin any moment, or it's the stage-manager, giving his instructions, his last recommendations, before the curtain rises, that's the show, waiting for the show [...] (cit en Gontarski, de *The Unnamable*, 2004:198).

Este extracto de *The Unnamable* parece describir lo que ocurre tanto con los personajes de *Waiting for Godot* como con su público. La experiencia de la obra conlleva

una división subjetiva de los dos planos que deriva de presentar sobre el escenario un duplicado de la representación, una imagen-movimiento del tiempo del público en su función como espectador. Por lo mismo, el tiempo y el espacio en el que se encuentran los personajes es indeterminado, ya que el tiempo corresponde a la temporalidad del público, mientras que el espacio corresponde al lugar donde éste está ubicado (la instalación). Con el fin de mantener a los personajes realizando la misma acción en el transcurso de los dos actos que comprende la obra, Beckett sustituye la acción por la imagen-acción. A través del segundo acto se evidencia este artificio dado que, si el tiempo dramático es análogo al tiempo real, entonces el espacio dramático también lo es. El público cobra conciencia de que sobre el escenario se presenta una imagen del tiempo y que ésta es un reflejo de su propia espera; que desde el momento en que ha entrado al auditorio ha comenzado la representación.

Al hacer uso de recursos fílmicos como los ya mencionados, Beckett realiza una obra teatral que recrea el mecanismo del cinematógrafo y que revela que la representación es la forma en la que el ser humano percibe y experimenta la realidad. A la vez crea la ilusión del devenir, como tiempo en movimiento continuo. De forma que el tiempo dramático entra en correspondencia con el tiempo real del público y se puede percibir al estar esperando. En este sentido, *Waiting for Godot* consigue hacer perceptible a través del artificio lo que escapa a nuestra percepción cotidianamente, la experiencia del devenir.

### **Reflexiones finales**

Para concluir, este trabajo de investigación propone una interpretación de dos aspectos de *Waiting for Godot* a través de elementos cinematográficos. Por un lado, trata la construcción de Vladimir y Estragón como continuación y reinterpretación de Charlot y, por el otro, los elementos cinematográficos que intervienen en la composición de la obra. Se parte del concepto de dualidad que Beckett aborda de manera implícita al explorar la representación escénica como autor y director de sus propios textos. Como se mencionó al inicio, Beckett supedita el texto dramático a la representación escénica, considerando ésta última como el texto final, mientras que el texto escrito aparece como un mero guión. Esto permite encontrar similitudes entre la forma en la que Beckett trabaja en el texto y la forma en la que se concibe el guión fílmico. En ambos casos el texto funciona como directriz, pero está sujeto a alteraciones que derivan del proceso de montaje (en el teatro) y del proceso de filmación (en el cine); en ningún momento constituye el texto final. Así, es posible correlacionar el teatro de Beckett con el medio cinematográfico.

En el caso que ocupa a este ensayo, se ha mostrado que existe un entramado de semejanzas entre Charlot y Vladimir y Estragón sugeridas por la importancia que tanto Beckett como Chaplin confieren a la figura del vagabundo como personaje protagónico. Ambos profundizan sobre el carácter cómico y trágico al cual este personaje ha sido asociado dentro del ámbito de la ficción, estableciendo una red de referencias con otras obras. A su vez, Chaplin y Beckett representan la dualidad intrínseca del personaje del vagabundo al comprender dos personajes en uno: vagabundo-*clown* y vagabundo-personaje, respectivamente. Lo que distingue a Charlot de Vladimir y Estragón, sin embargo, yace en el hecho de que si bien los tres derivan de una imagen-movimiento, Charlot es el único que se construye en el lenguaje cinematográfico. En tanto que Vladimir y Estragón lo suceden en temporalidad, también resultan de la iconicidad de Charlot. Es en este aspecto que tanto el personaje chapliniano como Vladimir y Estragón se distancian de los vagabundos que aparecen en la narrativa.

Como nunca antes en el siglo XX, la figura del vagabundo alcanzó gran popularidad a través de los filmes de Chaplin, misma que transformó a Chaplin y su personaje en icono de la cultura popular.<sup>35</sup> Al retomar la figura del vagabundo para construir a Vladimir y Estragón, Beckett retoma en consecuencia a un personaje transformado por Chaplin y por un nuevo arte. Las limitaciones técnicas que enfrentaba la cinematografía como industria al inicio del siglo XX dieron pauta para que Chaplin hiciera de su pequeño vagabundo un personaje universal que se expresaba a través del lenguaje corporal y era accesible a todo el público por medio del cine. En este sentido, Vladimir y Estragón pueden ser considerados como sucesores de este fenómeno fílmico. Sin embargo, Beckett sólo retoma la iconicidad, la dualidad y el juego como características propias de Charlot para construir a su seudopareja. A diferencia de Charlot, Vladimir y

---

<sup>35</sup> Hasta mediados de los años ochentas el cine de Chaplin así como su Charlot gozaba del reconocimiento popular, incluso IBM utilizó la imagen de Charlot en su campaña publicitaria de la PC (computadora personal). El objetivo de IBM era dar una imagen cálida a su producto y mostrar que éste es necesario y accesible para el hombre común; la leyenda de la campaña decía, “Keeping up with Modern Times” refiriéndose directamente al filme de Chaplin. Sin embargo, el público del cine de Chaplin se ha reducido y ahora sus filmes son consideradas como del cine de culto.

Estragón no aparecen como los protagonistas de diferentes narraciones; aparecen en una sola obra dramática, *Waiting for Godot*, pero sí son una progresión de los personajes narrativos creados por Beckett tanto en inglés como en francés. Dicha progresión se encuentra relacionada con el espacio diegético en el cual Beckett inserta a Vladimir y Estragón; un entorno que simultáneamente remite a un paisaje natural y al espacio escénico. Así, el recorrido que realizan Murphy, Watt, Belaqua, Mercier y Camier dentro de las novelas parece trazar un camino que conduce a *Waiting for Godot*. En este sentido se puede decir que el universo que construye Chaplin a lo largo de su filmografía sobre Charlot es equiparable al universo de *Godot*. En ambos casos implica un trayecto que culmina cuando el vagabundo sale de la ciudad.

Beckett ubica a su pseudopareja fuera de un contexto social para contextualizarlos en el existencial. Así, en su carácter de vagabundos, Vladimir y Estragón simbolizan la condición existencial del ser humano, mientras que como personajes se presentan como interpretación de la interpretación de su estar (en términos heideggerianos, de su estar ahí). Por otra parte, en tanto Beckett construye a Vladimir y Estragón como una pseudopareja, la identidad de los personajes se conforma de un juego de espejos en el cual uno refleja un aspecto del otro; Pozzo y Lucky se espejean el uno al otro y a Vladimir y Estragón como una pareja opuesta a ellos, y finalmente Vladimir y Estragón aparecen también como reflejo del público. Este juego de espejos suscita puntos de indeterminación dentro de la obra que simultáneamente aluden tanto al universo de *Godot* como a la realidad.

La relación que se observa entre el personaje creado por Chaplin y la pseudopareja de vagabundos de Beckett vincula la obra dramática *Waiting for Godot* (1953) al filme *Modern Times* (1936) de Chaplin; si se observa la primera en relación a la segunda, se puede interpretar una continuidad en el deambular del Charlot de Chaplin y los vagabundos de Beckett, de manera que cuando Charlot se despide de la urbe y del cine parece encontrar nuevamente un lugar en el teatro. Como se ha mostrado en este trabajo de investigación, Beckett también transforma la figura del vagabundo, ya que si Chaplin hizo del

vagabundo un icono universal, Beckett paradójicamente le da una función social como imagen de la condición existencial del ser humano. Después de que Chaplin se despidiera del gracioso vagabundo, la cinematografía se enfocó en presentar otro tipo de personajes en la pantalla, confinando la figura del vagabundo al cine de los años veinte y treinta, salvo ciertas excepciones. Resulta significativo observar que de los años ochenta en adelante esta figura aparece en el cine nuevamente como personaje protagónico, sólo que en esta ocasión no conserva ningún rastro visible de Charlot sino que aparece transformado por los personajes de Beckett. En filmes como *Naked* (1993) de Mike Leigh o *My Own Private Idaho* (1991) de Gus Van Sant, el vagabundo nuevamente se encuentra en el contexto de la urbe pero experimenta un vacío existencial. El carácter lúdico de Charlot se ve opacado por la angustia y la ansiedad de dar sentido a la existencia, y se expresa en la imposibilidad de los personajes para detener su trayectoria y encontrar un lugar fijo. En estos filmes el vagabundo es un personaje completamente marginal; de hecho, el término para describirlo se cambia por el de indigente: un ser aislado mental y emocionalmente cuyo principal conflicto es su estar, su existencia. Tal vez el único rasgo que conserva de Charlot el indigente contemporáneo en el cine es una actitud de rebeldía contra el orden social.

A partir de *Waiting for Godot*, se sucede la exploración de Beckett en diversos medios de expresión como el teatro, la radio, el cine y la televisión, misma que no sólo ejerce gran influencia en la manera de abordar dichos medios de expresión, sino que modifica la forma en la que se representa al vagabundo en el cine contemporáneo. Finalmente, al hacer un análisis de *Waiting for Godot* a partir de conceptos propios de la cinematografía, se pretende dar un ejemplo de cómo la interrelación entre los diversos medios expresivos comprenden una fuente inagotable de posibilidades para la creación, la interpretación y el estudio, misma que mantiene la vigencia de las obras. Un autor como Beckett conduce naturalmente al estudio interdisciplinario. Así, la propuesta de este ensayo está en sugerir una reinterpretación de diversas obras —no sólo las obras de Beckett— desde una perspectiva interdisciplinaria que

mantenga la integridad de éstas, pero que permita su adaptación a la perspectiva del público contemporáneo, un público transformado por el cine, el internet y el videojuego, que comienza a explorar en los medios en línea y los juegos de computadoras nuevos espacios creativos y formas de expresión.

## Bibliografía:

Ackerman, Alan. "Samuel Beckett's *Spectres du Noir*: the Being of Painting and the Flatness of *Film*". *Contemporary Literature* 44 (2003): 399-441.

Adorno, Theodor. "Chaplin Times Two". Trad. John Mackay. *The Yale Journal of Criticism* 9.1 (1996): 57-61.

Aslan, Odette. *Roger Blin: and twentieth century playwrights*. Trad. Ruby Cohn. Cambridge University Press, 1988.

Asmus, Walter D, "Beckett Directs "Godot"", *On Beckett: Essays and Criticism*. Nueva York: Grove Press, 1986.

Brater, Enoch. "Intertextuality". *Samuel Beckett Studies*. Ed. Luis Oppenheim. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

Bazin, André. "Charlie Chaplin", *¿Qué es el cine?*. Barcelona: Paidós, 2002.

Bazin, André. *Charlie Chaplin*. París: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2007.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1971.

———. *En attendant Godot*. París: Les Éditions de Minuit, 2007.

———. *Breath and other shorts*. Londres: Faber and Faber, 1971.

———. *Endgame and Act Without Words*. Nueva York: Grove Press, 1958.

———. *Mercier and Camier*. Nueva York: Grove Press, 1994.

———. *Mercier y Camier*. México: Editorial Lumen, 1991.

———. *Three Novels*. New York: Grove Press, 1958.

Beckett, Schneider, Harmann. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Boston: Harvard University Press, 1998.

Bergson, Henri. "The Cinematographical Mechanism of Thought and the Mechanistic Illusion -A Glance at History of Systems- Real Becoming and False Evolutionism", *Creative Evolution*. Nueva York: Camelot Press, 1911: 272-329.

Berlin, Norman. "Traffic of our Stage: Why Waiting for Godot?". *The Massachusetts Review* 40 (1999): 420-34.

Bishop, Tom. "Blin on Beckett", *On Beckett: Essays and Criticism*. Nueva York: Grove Press, 1986.

Blau, Herbert. "Notes from the Underground: "Waiting for Godot" and "Endgame", *On Beckett: Essays and Criticism*. Nueva York: Grove Press, 1986.

Bleiman, M. "La imagen del pobre hombre", *El arte de Chaplin*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

Brook, Peter. *Empty Space*. New York: by Simon & Schuster, 1996 (Touchstone Book)

Buning, Marius. "Eleutheria Revisited". Una conferencia dictada en el teatro Quijano, Ciudad Real, The Dutch Beckett Foundation (en inglés), 1997.  
[www.samuelbeckett.nl](http://www.samuelbeckett.nl)

Carric, Pol Popovic. "Irony and Salvation in *Waiting for Godot*". *Symposium* (2007): 239-245.

Chaplin, Charles. *My Autobiography*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

Diamond, Elin. "Re: Blau, Butler, Beckett, and the Politics of Seeming". *TDR* 44 (2000): 31-43.

Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1996.

Deleuze, Gilles. *La imagen en movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 2006.

Federman, Raymond. "The Pseudocouple Mercier-Camier", *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley/L.A: University of California Press, 1965.

Feltham, Oliver. "An explosive genealogy: theatre, philosophy and the art of presentation". *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 1-2 (2006): 226-240.

Foster, Verna A. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Chicago: Ashgate, 2003.

Fourmier, Lanzoni Rémi. *French Cinema*, New York/ London: Continuum International Publishing Group 40, 2004.

Gerdon, Sarah. "A Cogito for the Dissolved Self: Writing, Presence and the Subject in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze". *Journal of Modern Literature* 28 (2004): 47-64.

- Gontarski, S.E. *On Beckett: Essays and Criticism*. Nueva York: Grove Press, 1986.
- . “Beckett and Performance”, *Samuel Beckett Studies*. Ed. Luis Oppenheim, Londres: Palgrave Macmillan, 2004.
- . “Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett’s Theatre”. *Journal of Modern Literature* 22 (1998): 131-147.
- . “The body in the body of Beckett’s theatre”. *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000*. Ed. Angela Moorjani, Carola Veit, Netherlands: Rodopi, 2002, 169-177.
- . “Film and Formal Integrity”. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Ohio State University Press, 1986, 29-136.
- Haney, William S. II. “Beckett Out of His Mind: the Theater of the Absurd”. *Studies in Literary Imagination* 34 (2001): 39-53.
- Herren, Graley. “Facing the Darkness: Interrogations Across Genre in Samuel Beckett’s *What Where*”. *Midwest Quarterly* 43 (2002): 322-336.
- Hiedegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Great Britain: Methuen & Co. Ltd, 1985.
- Hill, Leslie. “Poststructuralist readings of Beckett”, *Samuel Beckett Studies*. Ed. Luis Oppenheim, Londres: Palgrave Macmillan, 2004.
- Kott, Jan. “*King Lear* or *Endgame*”, *Shakespeare: Anthology of Criticism and Theory*. Ed. Russ McDonald, Oxford: Blackwell, 2004, 176-187.
- Lacan, Jacques. “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”. *Yale French Studies* 55/56 (1977): 11-52.
- Levy, Eric P. “The Literary Depiction of Ontological Shock”, *The Midwest Quarterly* 46 (2005): 107-122.
- McMullan, Anna. *Theatre on Trial*. Nueva York: Routledge, 2005, 1-15.
- McManus, Donald. *No Kidding: Clown as the Protagonist of Twentieth-Century Theatre*. University of Delaware Press, 2003, 11-24.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine* Vol.1. Barcelona: Paidós, 2002.

Milutinovic, Zoran. "The Death of Representation and the Representation of Death: Ionesco, Beckett and Stoppard". *Comparative Drama* 40 (2006): 337-364.

Monaco, James. *The Cinema: Esthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 1979.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. México: Siglo XXI.

Navarro, F. Pérez. *Galería de moribundos*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

Pattie, David. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. Londres: Routledge, 2000.

Palacios, Felipe Reyes. *Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisiaco de nuestros tiempos?*. México: UNAM, 1991.

Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Phelan, Peggy. "Lesson in Blindness from Samuel Beckett." *PMLA* 5 (2004): 1279-1286.

Popova, Yanna. "‘Little is left to tell’: Beckett’s Theatre of Mind *Ohio Impromptu*, and the New Cognitive Turn in Analyzing Drama". *Style* 38 (2004): 452-467.

Potter, Robert A. *The English Morality Play: Origins, History, and the Influence of Dramatic Tradition*. Londres/Boston: Routledge, 1975.

Radigales, Jaume. "Slapstick": *humor i substrat popular. Recursos fundacionals de la comèdia nord-americana muda*, Barcelona: Trípodos, 2002.

Sartre, Jean-Paul. *La nausea*. México: Editorial Época, 2005.

Schlossman, Beryl. "Crossing Francophone Boundries: Beckett’s Fiction". *Studies in 20<sup>th</sup> Century Fiction* 26 (2002): 101-116.

Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W.J. Graig, M.A. Oxford: Oxford University Press, 1957.

Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Schneider, Alan. "Working with Beckett", *On Beckett: Essays and Criticism*. Nueva York: Grove Press, 1986.

Tanaka, Mariko Hori. "Elements of Haiku in Beckett: The Influence of Eisenstein and Arnheim’s Film Theories". *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000*, ed. Angela Moorjani, Carola Veit, Netherlands: Rodopi, 2002: 324-330.

Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Publicado por Ediciones Rialp, 1997.

Tunbridge, Laura. "From Count to Chimney Sweep: Byron's *Manfred* in London Theatres". *Music and Letters* 87 (2006): 212-36.

Thevenet, Homero. *Chaplin: todo sobre un mito*. Barcelona: Editorial Burguesa, 1977.

Toscano, Richard. "MacGowran on Beckett", *On Beckett: Essays and Criticism*. New York: Grove Press, 1986.

Webb, Eugene. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.

Worth, Katherine. "Sources of attraction to Beckett's Theater", *Samuel Beckett Studies*. Ed. Louis Oppenheim, Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: Theater as text", *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Wright, John. *Why is that so funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy*. Londres: Nik Hern Books, 2006, 80-95.

Uhlmann, Anthony. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: I-10.

### **Filmografía:**

*A Day's Pleasure*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Marion Feducha, Bob Kelly, Jacky Coogan. 1919. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*A Dog's Life*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin. 1918. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin*. Dir. Richard Schickel. Prod. Sidney Pollack, Woddy Allen, Claire Bloom, Geraldine Chaplin, Michael Chaplin, Norman Lloyd, Marcel Marceau, David Robinson, Martin Scorsese. DVD. Warner home Video, 2003.

*City Lights*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Harry Mayers. 1931. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*Easy Street*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell. 1917. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*His New Job*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Jess Dandy, Charley Chase. 1914. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*Kid Auto Races at Venice*. Dir. Henry Lehrman. Prod. Charles Chaplin, Henry Lehrman, Frank D. Williams, Billy Jacobs. 1914. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*My Own Private Idaho*. Dir. Gus Van Sant. Prod. River Phenix, Keanu Reeves, William Richert. 1991. DVD. Criterion, 2005.

*Modern Times*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Paulette Goddard. 1936. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2003.

*Naked*. Dir. Mike Leigh. Prod. David Thewlis, Lesley Sharp, Katrin Cartlidge, Greg Crutwell. 1994. DVD. Criterion, 2005.

*One a.m.* Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Albert Austin. 1916. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*Shoulder Arms*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin. 1918. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*The Champion*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Ernest Van Pelt, Leo White. 1915. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*The Idle Class*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain. 1921. *The Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*The Immigrant*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell. 1917. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.

*The Kid*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charlie Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan. 1921. *Chaplin's Revue*. DVD. Warner Home Video, 2004.

*The Tramp*. Dir. Charles Chaplin. Prod. Charles Chaplin, Edna Purviance, Ernest Van Pelt, Paddy McGuier. 1915. *The Essential Charlie Chaplin Collection*. DVD. Delta, 2003.