



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filológicas

Diagramas analíticos para la obra dramática de Samuel Beckett

Tesis que para optar por el grado de

Doctor en Letras

Presenta

Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar

Asesor:

Doctor Alfredo Michel Modenessi

Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F., Diciembre de 2013.



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.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO BECKETIANO</b>	7
1.1 El espacio en el relato y en la escritura dramática	7
1.2 El espacio en la crítica temprana beckettiana	11
1.2.1 “Dante...Bruno. Vico...Joyce”	12
1.2.2 “Whoroscope”	14
1.2.3 “Proust”	16
1.3 El espacio en la crítica de posguerra	25
1.3.1 “Le peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalón”	29
1.3.2 “Peintres de l’empêchement”	32
1.3.3 “Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit”	34
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>EL ESPACIO Y LA GEOMETRÍA EN LA OBRA DRAMÁTICA</b>	39
2.1 La geometría: características y figuras	39
2.2 La geometría en la obra dramática	42
2.2.1 Etapa de formación (1928-1946)	42
2.2.2 Etapa de consolidación (1946-1961)	47
2.2.3 Etapa de madurez (1961-1982)	60
2.3 El espacio abstracto geométrico de Piet Mondrian	65
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>DIAGRAMAS ANALÍTICOS</b>	79
3.1 Diagramas en un plano	80
3.2 Diagrama en tres planos	82
3.3 Diagrama en espacio virtual	85
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>DIAGRAMAS ANALÍTICOS DE TRES OBRAS DRAMÁTICAS</b>	89
4.1 <i>Waiting for Godot</i>	89
4.1.1 Sus puestas en escena	113
4.2 <i>Endgame</i>	121
4.2.1 Sus puestas en escena	137
4.3 <i>Ohio Impromptu</i>	141
4.3.1 Su puesta en escena	152
<b>CONCLUSIONES</b>	155
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	161
<b>APÉNDICE</b>	166

Art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear or make clear (...) Art is the sun, the moon and stars of the mind, the whole mind.

Samuel Beckett<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo expone una propuesta de diagramas analíticos que ayuden a explorar y estudiar el espacio, los ambientes y la estructura de las obras dramáticas de Samuel Beckett. La propuesta está elaborada con base en los conceptos de espacio discernibles a partir de sus ensayos, en las características del espacio implícito en sus obras dramáticas y en las relaciones de éste con el espacio pictórico en la obra plástica de Piet Mondrian.

La hipótesis de este trabajo consiste en lo siguiente: el espacio en la obra dramática de Samuel Beckett tiene las características de sencillez y geometría. La espacialidad geométrica es una herramienta fundamental e imprescindible para construir atmósferas que atrapen la realidad y así proyecten y transmitan emociones al servicio de la reflexión. Los diagramas analíticos que propongo quieren constituir un vehículo para acercarse al conocimiento del espacio y de la estructura de la obra dramática beckettiana.

La literatura crítica sobre la obra beckettiana se ha venido desarrollando desde ya casi medio siglo. Durante ese periodo, varios estudiosos, a través de artículos y trabajos diversos, se han dado a la tarea de ubicar, describir, explicar y relacionar la obra de Beckett desde distintas perspectivas. Entre los autores más destacados en la investigación en torno a nuestro autor, están sus biógrafos: James Knowlson y Anthony Cronin, así como C.J. Ackerley, S. E. Gontarski, John Pilling y Lois Oppenheim, quienes han realizado importantes compilaciones y ediciones críticas. Actualmente, varias instituciones estudian la obra beckettiana, entre ellas destacan la *Samuel Beckett Society* y la revista *Théâtre Aujourd'hui*.

Los estudios sobre la musicalidad y el cuerpo en la obra beckettiana son importantes, sin embargo, el estudio del espacio lo abarcaría prácticamente todo. Durante una revisión

---

<sup>1</sup> (Beckett en Cohn, 1983: 94).

heurística para este trabajo, surgió en mí una inquietud relacionada con el desarrollo del espacio dramático beckettiano y su evidente relación con la pintura, lo que me condujo a una pregunta: ¿es posible detectar la presencia e incidencia de algún estilo pictórico predominante en el espacio de su obra dramática, o bien, ciertas interrelaciones de la misma con algún estilo pictórico?

El espacio en la obra de Beckett ha sido tema de varios estudios. Tres de los principales que he tenido a mi alcance tienen que ver con la construcción del espacio beckettiano y su relación con la pintura y las formas geométricas, lo cual retomo en mis esquemas analíticos. Un camino hipotético sobre el espacio en los dramas fue propuesto por Jessica Prinz, quien se concentró en identificar las relaciones entre la obra beckettiana y la pintura expresionista. Me refiero al artículo “Resonant Images: Beckett and German Expressionism” publicado en *Samuel Beckett and the Arts*, editado por Lois Oppenheim (1999).

En la Universidad de Ohio, Lim Chang Chinhong escribió una tesis doctoral en filosofía titulada: “Unveil the Veiled: An Interdisciplinary Study of Aesthetic Ideas in the Works of Piet Mondrian and Samuel Beckett”. La tesis se puede consultar en línea<sup>2</sup> y es del año 2003. Se trata de un estudio interdisciplinario, en el cual se realiza una comparación entre *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* de Mondrian con *Quad I* de Beckett. De este estudio, retomo las características estéticas en común de ambos artistas y las dos composiciones *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* y *Composición con azul, amarillo, rojo, negro y gris* de Mondrian, como punto de partida de las composiciones de mis esquemas.

En el libro *Le pictural dans l'oeuvre de Beckett. Approche poétique de la choseté* (2007), Lassaad Jamoussi analiza los desplazamientos en *Endgame* como juegos de equilibrio y desequilibrio en la escena, que es un cuadrilátero. En medio del cuadrilátero existe un espacio circular para el personaje Hamm. También estudia la tendencia al cuadrilátero y las fuerzas en conflicto en *Quad I*, lo que apunta a un juego en el espacio escénico con los colores primarios.

Mi primer acercamiento a las relaciones entre Mondrian y Beckett se fortaleció al conocer el testimonio del director y actor Roger Blin respecto a su actuación y dirección en

---

<sup>2</sup> [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ohiou1056724937](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1056724937)

*Fin de Partie (Endgame)* en París, en 1956. Blin ya había dirigido *En attendant Godot* en 1953, sin haber declarado nada sobre la utilización del espacio escénico. Sin embargo, respecto de *Fin de Partie*, Blin declara que Beckett ve la obra como un cuadro de Mondrian, con compartimentos muy definidos y separaciones geométricas:

J'ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de Partie* comme un tableau de Mondrian, avec de cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale. (Blin en *Revue d'Esthétique*, 1990: 164)

De acuerdo con Blin, Beckett exigió al actor Jean Martin y a él mismo decir algunos textos como si tocaran instrumentos musicales distintos que reproducían las mismas notas, sin preocuparse de la evolución dramática del personaje (Duckworth, 2007:25). Las separaciones también se hicieron entre los tonos de cada personaje, diferentes para cada uno.

Los cambios en los paradigmas y la cosmovisión de la época moderna, que permean todos los ámbitos de la cultura, hicieron que a lo largo del siglo XX los afanes de completitud y certeza que antes la caracterizaban se fueran resquebrajando tanto en la ciencia (considérese, por ejemplo, el principio de incertidumbre y el teorema de incompletitud de Godel) como en el arte (el cubismo y el abstracto), en la filosofía (el pensamiento complejo) y en la literatura (fin del narrador omnisciente y el flujo de la conciencia). Las representaciones de la realidad ya no aspiran a ser completas ni absolutas, no pretenden explicar todos los porqués.

Parece entonces una necesidad indagar sobre el espacio beckettiano porque puede mejorar visiblemente la comprensión de las aportaciones de los dramas beckettianos a la filosofía, a la reflexión sobre los límites de la subjetividad, a la esencialidad en las formas estéticas y a la experimentación con los límites del lenguaje y del discurso escénico. Comprender el funcionamiento del espacio beckettiano me permitirá conocer: a) la evolución del espacio geométrico en los dramas de Beckett, b) la propuesta de un espacio articulado entre la imagen, el desplazamiento y la palabra, y c) la forma de relacionarse de los lectores y espectadores con este tipo de teatro.

Así, el presente trabajo propone cuatro diagramas analíticos para acercarnos a la comprensión y a las sensaciones del espacio en las obras beckettianas. Los diagramas se relacionan, en primer lugar, con los conceptos de espacio en los ensayos beckettianos, y en segundo lugar, con los conceptos de espacio en las obras dramáticas y su vínculo con

ejemplos del espacio abstracto geométrico presente en la obra plástica de Piet Mondrian. Dichos diagramas los complemento con las características particulares de tres de sus obras y con las primeras puestas en escena de cada una; a lo largo del texto ofrezco evidencias que afirman las relaciones que propongo. Este proyecto incorpora, además, varias de las ideas que se han discutido a lo largo de una serie de estudios beckettianos.

Es importante recordar que a partir de 1945 la obra de Beckett conforma un cuerpo bilingüe, ya que algunas veces Beckett escribía en francés y luego él mismo traducía sus obras al inglés, o escribía en inglés y después hacía las traducciones al francés. Sin embargo, el objetivo de esta tesis no es indagar sobre problemas de la traducción o sobre los diferentes manuscritos originales en inglés y sus paulatinas transformaciones, sino analizar el espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática en los tres textos elegidos, que serán considerados a partir de su versión en inglés, con el fin de observar cómo se puede construir un espacio geométrico a partir de las repeticiones presentes en ellas y habitarlo en cada obra gracias al diagrama propuesto.

La investigación me permitió encontrar datos significativos para tratar de comprender el uso y el sentido del espacio beckettiano, así como de su desarrollo. Resultó de mucha utilidad seguir las líneas del trabajo metodológico de Luz Aurora Pimentel (1998) sobre la narratología, de José Luís García Barrientos (2001) sobre la dramatología y de Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry (1993), quienes hacen un recorrido teórico sobre el arte abstracto y, en especial, la obra de Piet Mondrian.

La ruta de este trabajo se puede resumir de la siguiente manera. En primer lugar, ofrezco el análisis de aspectos pertinentes para la hipótesis en varios textos beckettianos: en el poema “Whoroscope” (1930), en los ensayos filosóficos “Dante...Bruno. Vico...Joyce”<sup>3</sup> (1929) y *Proust*<sup>4</sup> (1930), y en los ensayos estéticos “La peinture des van Velde; ou: le

---

<sup>3</sup> La revista parisina *Transition* (que editó 27 números entre 1927 y 1938) publicó 18 fragmentos de *Work in Progress* de James Joyce a lo largo de diez años, en los números 1 al 8, 11 al 13, 15, 18, 21 al 23, 26 al 27. Samuel Beckett fue invitado a publicar un ensayo sobre Joyce en la revista *Transition*. El ensayo “Dante...Bruno. Vico...Joyce” fue publicado en junio de 1929 en el número 16/17. (Ackerlay y Gontarski, 2004: 123)

<sup>4</sup> Samuel Beckett fue invitado a escribir un ensayo sobre la obra de Marcel Proust a través de la agencia de Thomas MacGreevy, Charles Prentice y Richard Aldington. El ensayo *Proust* fue editado por Chatto and Windus con el número 7 de su colección Dolphin Books en marzo de 1931. Posteriormente fue editado por Grove Press en 1957, y por John Calder junto con su ensayo “Three Dialogues with Georges Duthuit” en 1965 (Ackerley y Gontarski, 2004, 459).

monde et le pantalon” (1945);<sup>5</sup> “Peintres de empêchement” (1948); y “Three Dialogues with Georges Duthuit”<sup>6</sup> (1949).

En segundo lugar, hago un estudio de la evolución del espacio en algunas narraciones como: *Dream of Fair to Middling Women* (1931); *Murphy* (1935-1936); *Watt* (1939-1948); *Molloy* (1947); *Malone meurt* (1948); *L’Innommable* (1950). Posteriormente, examino la evolución del espacio en toda su obra dramática: *Eleutheria* (1947); *En attendant Godot* (1948-1949); *Act sans paroles I y II* (1956); *Fin de Partie* (1955-1957); *Krapp’s Last Tape* (1958); *Fragment de Theatre I y II* (1959); *Act Without Words I y II* (1960); *Happy Days* (1960); *Play* (1962-1963); *Not I* (1972); *Breath* (1965); *That Time* (1974-1975); *Footfalls* (1975); *A Piece of Monologue* (1977-1979); *Rockaby* (1980); *Ohio Impromptu* (1981); *Quad* (1981); *Catastrophe* (1982). *Nacht und Träume* (1982) y *What Where* (1983).

En tercer lugar, estudio ejemplos particulares de la obra de Piet Mondrian; me interesa la etapa del abstracto geométrico, sobre todo sus ensayos: *Diálogo sobre la nueva plástica* (1919) y *La nueva plástica en el arte pictórico* (1920), y las pinturas: *Evolución* (1911); *Mujer* (1913); *Composición A*, *Composición B* y *Composición con líneas* (1917); *Composición con colores planos y líneas grises I* (1918); *Composición con rojo amarillo y azul* (1920), *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* (1922) y *Composición con azul, amarillo, rojo, negro y gris* (1922), así como las fotografías de su estudio en París.

Con todo ello, construyo los diagramas analíticos que significan el núcleo de mi trabajo. Por último, reviso diversos ensayos y artículos sobre la obra beckettiana, así como analizo las fotografías de las puestas en escena de: *Waiting for Godot*, *Endgame*, y *Ohio Impromptu*.

Los diagramas analíticos de la obra beckettiana toman en cuenta su visión como ensayista y pensador, como creador y dramaturgo, al igual que la manera en que su obra dramática se (re)crea en la escena, como una manifestación de las artes visuales. Los

---

<sup>5</sup> Es una crítica de los hermanos van Velde, y primera publicación de Beckett en francés: *Cahiers d’art* (París) 20-21 (1945-46):349-56, con reproducciones en blanco y negro hechas por Bram y nueve hechas por Geer. Fue reeditado en *Disjecta* (118-32). Coincide con las exhibiciones de las galerías Mai y Maeght respectivamente para los hermanos van Velde, quienes no son mencionados sino hasta la mitad del ensayo (Ackerley y Gontarski, 2004, 430).

<sup>6</sup> Este ensayo fue publicado en *Transition Forty-Nine* 5 (Diciembre de 1949): 97-103, firmado por Samuel Beckett y Georges Duthuit, aunque fue escrito solamente por Beckett. Posteriormente fue editado junto con *Proust* por John Calder en 1965 (Ackerley y Gontarski, 2004: 576).



diagramas se inscriben en la tradición derivada de los principios universales del diseño analítico, tal como lo estudia Edward Tufte en su libro *Beautiful Evidence*. La metáfora para la presentación evidente es una actividad intelectual y ética responsable de lo que muestra y dice:

The principles of analytical design are universal -like mathematics, the laws of Nature, the deep structure of language- and are not tied to any particular language, culture, style, century, gender, or technology of information display (Tufte, 2006: 10).

Los diagramas ayudan a comprender el tema analizado, ya que elaboran la representación visual en una evidencia más precisa. Incluso los diagramas tienen signos explicativos más que artísticos. Se pretende que, así como los lectores de los diagramas de Erle Loran sobre la reconstrucción de las perspectivas múltiples en las composiciones de Cézanne no vuelven a ver los cuadros del pintor de la misma manera (Tufte, 2006: 24-25), igualmente, los lectores-espectadores de los diagramas propuestos en este trabajo no volverán a ver igual las obras dramáticas de Beckett.

La investigación que presento a continuación está conformada por cuatro capítulos. El primero comprende un estudio sobre los conceptos de espacio en los ensayos filosóficos y estéticos de Beckett. El segundo estudia la relación entre el espacio y la geometría, así como las tres etapas de su obra dramática: etapa de formación (1928-1945), etapa de consolidación (1945-1961) y etapa de madurez (1961-1982), junto con las características del espacio geométrico de Mondrian. El tercer capítulo propone la construcción de cuatro diagramas con la información encontrada de los capítulos anteriores. Los diagramas se construyen sobre un plano, en tres planos y en el espacio virtual. En el cuarto capítulo complemento los diagramas con las características particulares de tres obras de Beckett: *Waiting for Godot*, *Endgame*, y *Ohio Impromptu*, y de sus exploraciones en las primeras puestas en escena.

## CAPÍTULO 1

### CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO BECKETIANO

En la obra beckettiana, el espacio es una estructura de múltiples significados, por lo cual resulta fructífero estudiar los mecanismos que Beckett articula para consolidar los espacios narrativos y dramáticos.

Partiré de algunas definiciones sobre el concepto de espacio en el relato y el drama. Posteriormente, realizaré una reflexión sobre algunas características espaciales extraídas de cinco ensayos beckettianos, las relaciones geométricas en el espacio en las principales obras dramáticas beckettianas y el espacio pictórico en Mondrian, para así construir cuatro diagramas analíticos.

#### 1.1 El espacio en el relato y el drama

Para Luz Aurora Pimentel (1998: 26), la espacialización es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso.<sup>7</sup> Así, la narración proyecta un mundo de acción e interacción humana donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas. Cuando Pimentel habla del espacio en el relato se refiere a la “ilusión del espacio” que se produce en el lector, gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados, como la iconización.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A ello me permitiría agregar que, junto con la espacialidad, están la temporalidad y la acción de los personajes. Helena Beristáin define la espacialidad: “Como la *temporalidad* y la *acción* de los personajes, la *espacialidad* es una instancia en que se desarrolla, como un proceso, el discurso, conforme a dos modalidades. Por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la *diégesis*, aquel donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte, los elementos de la lengua construyen el discurso al ser dispuestos a un ordenamiento espacial. La espacialidad de la *historia* es evocada o imaginada a partir del discurso que la sugiere, inducida por el narrador o por los personajes narradores, y relacionada con su punto de vista” (1994: 199).

<sup>8</sup> “Uno de los aspectos *lingüístico-semánticos* que más contribuyen a producir la ilusión referencial es el fenómeno semántico de la *iconización*. En semiótica literaria, según Greimas, ‘la iconicidad encuentra su equivalente bajo el nombre de *ilusión referencial* [...] [La] iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos (*investissements*) particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial’. Estas figuras dotadas de atributos particularizantes tienden a una constitución semántica más o menos estable [...] Tales son los lexemas que nombran los objetos en el mundo [...] los adjetivos que dan cuenta de la forma, tamaño, color, cantidad [...] Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca el uso sistemático de nombres propios con referencias extratextuales ‘reales’ y fácilmente localizables” (Pimentel, 1998: 30-31).

El narrador puede contar los acontecimientos de la historia o describir los espacios, los objetos, los personajes o las acciones. Para este estudio es especialmente importante el narrador-descriptor, en tanto que adopta una actitud frente al mundo y a partir de ahí construye un texto con ciertas características particulares. Si bien técnicamente la descripción de un espacio diegético no tiene límites estrictos ni específicos, los márgenes particulares a cada caso están impuestos por modelos de organización que el narrador-descriptor establece. Según Pimentel, existen diversos modelos de organización:

Los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); de tipo espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporalidad (las horas del día, las estaciones del año) o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales.) (Pimentel, 1998: 26).

De este listado, parece imprescindible estudiar el modelo de organización cultural de la pintura, ya que es, por sí mismo, un trabajo textual que opera sobre el objeto por describir. Pienso particularmente en las descripciones regidas por un determinado orden lógico, las cuales construyen un “cuadro”, como en la pintura. Pimentel lo ejemplifica con *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust:

Marcel, el narrador, hace una hermosa descripción del surtidor que adorna los jardines del famoso palacio de los príncipes de Guermantes. La descripción del surtidor ficcional, no tiene una característica concreta, sin embargo nos remite al tipo de fuentes que pintó Hubert Robert (París, 1733-1808) (Pimentel, 2001: 118).

Resulta importante también el valor simbólico o ideológico del relato, como lo define Philippe Hamon (vid. Pimentel: 28),<sup>9</sup> quien insiste en que: “con frecuencia, y más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato” (Hamon en Pimentel, 2001: 28). Es por ello que la redundancia semántica de orden connotativo o aferente en la

---

<sup>9</sup> De acuerdo con Pimentel, en *Las ilusiones perdidas* de Balzac: “Ahora bien, los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo-o referencial-de la descripción y el ideológico. Gracias a ellos esta descripción adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito ‘pintar’ una sección de París, para articularse con los grandes significados ideológicos de esta novela de Balzac: la denuncia de París como un centro de corrupción y sordidez. La significación ideológica de esta descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración” (Pimentel, 2001: 27- 28).

descripción adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de “pintar” un espacio; a esto se le llama el significado ideológico del relato.

En lo que respecta a las obras teatrales, éstas deben analizarse en cuanto que son teatrales, lo cual implica leer *en* la obra dramática un posible texto escénico correspondiente.

La primera característica del texto dramático es la inmediatez del drama, esto quiere decir que existen dos textos claramente diferenciados, tanto en su forma como en su función, y que van alternados en la línea de la sucesión textual. Roman Ingarden (apud Bobes, 1997: 155) los llamó texto principal (*Haupttext*) y texto secundario o complementario (*Nebentext*); en otras palabras, se trata del diálogo y de la acotación.

Ante la pregunta “¿quién habla en el texto dramático?”, la respuesta resulta clara en el diálogo, ya que hablan los personajes. Sin embargo, en la acotación, la voz no está en primera persona y tiene las características de ser impersonal y muda, al no estar enunciada. El peso relativo de cada uno de estos componentes varía de acuerdo con las épocas, las culturas, los autores y las obras. En las obras griegas, en el teatro isabelino, en el español del Siglo de Oro y en el clasicismo francés, casi no había acotaciones; sin embargo, en los siglos XIX y XX llegan a proliferar.

Para el propósito de este trabajo, utilizo las acotaciones espaciales (descripción del decorado, iluminación, accesorios), las nominativas (nombran a los interlocutores), corporales de apariencia (vestuario, maquillaje, peinado) y las temporales (ritmo, pausas, movimiento), porque son las que definen el espacio en el texto dramático, de acuerdo con las propuestas del modelo dramatológico de García Barrientos (2003: 150).

Mientras que en la narración el espacio sólo es componente del mundo representado, en el drama es, al mismo tiempo, representante y representado, ya que forma parte esencial de la representación. Así tengo que, como primer elemento de la especificidad del fenómeno teatral, la comunicación teatral se realiza en un lugar para la representación teatral, donde los actores se encuentran con los espectadores. En términos generales, el espacio puede clasificarse como de oposición o de integración. El espacio de oposición existe en un teatro “a la italiana”, el cual supone una relación frontal de

enfrentamiento, de separación, entre escena y sala, entre actores y público.<sup>10</sup> Para sus obras dramáticas, Beckett maneja predominantemente referentes escénicos acordes a un teatro frontal a la italiana.

García Barrientos distingue tres partes en la obra teatral: fábula, drama y escenificación, por lo que propone la existencia de tres planos espaciales relativos al fenómeno teatral: diegético, escénico y dramático.

a) El espacio diegético o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento... b) El espacio escénico es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distinta en cada teatro (edificio) particular... c) El espacio dramático no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación (García Barrientos, 2003: 127-128).

Para el estudio del espacio, también retomo, como García Barrientos, los signos semióticos de Tadeusz Kowzan con el fin de desarrollar los recursos con los que cuenta la escenificación del espacio para representar los lugares de ficción del argumento. De modo que, en primer lugar, el espacio escénico está constituido por el decorado, la iluminación y los accesorios; en otras palabras, por la escenografía. En segundo lugar están los signos lingüísticos, los signos relativos al actor, los signos de la música y los efectos sonoros. Todo lo anterior construye la atmósfera del espacio teatral.

Por otra parte, algunos aspectos determinan la distancia representativa que afecta al espacio.

a) La máxima ilusión de la realidad corresponde al segmento de ese continuo que comprende las representaciones “icónicas” del espacio, de acuerdo con la clásica distinción de Peirce entre tipos de signos según la relación con sus referentes. Se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanzas y que llamaré, aunque con una punta de impropiedad inevitable, espacio *icónico* o “metafórico” (Barrientos, 2003: 148).

El espacio icónico tradicional es el utilizado en las obras beckettianas.

---

<sup>10</sup> Existen otras posibles configuraciones de la relación sala-escena. El escenógrafo argentino Gastón Breyer señala diferentes formas de relación entre los actores y el público: ámbito en O, que rodea a la escena, el ámbito en U, que es semicircular (griego), en X, en T, en L (No japonés), en F o en H (Véase cfr. Breyer, 1968: 25).

Otro aspecto importante por señalar es el significado de la obra. En este sentido, es fundamental lo expuesto por Yuri Lotman, cuando sostiene que en el plano ideológico “el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad” (Lotman, 1982: 272). Además, Lotman sostiene que los modelos históricos y lingüísticos del espacio crean una “imagen del mundo”, propia de una cultura dada y de los modelos particulares de cada obra. Se puede concebir un espacio dramático “neutro de significados” para “dar un lugar” a las acciones de los personajes. Generalmente, se recurre a una antesala, un lugar de paso carente de atributos, que facilita las entradas y salidas de los personajes. Por otra parte, se puede construir un espacio sobrecargado de significados hasta el punto de “situarlo en el núcleo de la significación o tema de la obra” (García Barrientos: 2003:150).<sup>11</sup> Beckett concibe en sus obras dramáticas lugares fuertemente relacionados con la significación de la obra, por lo general son lugares abandonados, derruidos y sin gente alrededor.

Los conceptos de espacio en el relato y en la escritura dramática me servirán como marco de referencia para estudiar la conformación del espacio en los dramas beckettianos y para la elaboración de mi propuesta de diagramas analíticos.

## 1.2. El espacio en la escritura crítica temprana de Beckett

Para comenzar, es preciso señalar que la metodología de Beckett en sus ensayos no es la de un crítico literario ni la de un historiador del arte. Tampoco construye una teoría literaria ni dramática. Sin embargo, en esos ensayos Beckett proporciona pautas filosóficas y estéticas para investigar cómo se construye su espacio dramático y cómo se significan los lugares de su dramaturgia, los personajes que la pueblan y los objetos que la amueblan.

La búsqueda filosófica y estética beckettiana se manifiesta a través de sus ensayos. Los primeros ensayos son: “Dante...Bruno. Vico...Joyce” (escrito y publicado en 1929) y *Proust* (escrito en septiembre de 1930 y publicado en marzo de 1931). Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, los escritos críticos beckettianos cambian su foco de atención

---

<sup>11</sup> Las oposiciones espaciales que fácilmente se asocian a valores significativos en el plano representante son: dentro/fuera, arriba/abajo, izquierda/derecha, cerca/lejos, cerrado/abierto y luminoso/oscurito. En el plano representado: interior/exterior, rural/urbano, celeste/terrenal, diurno/nocturno, sacro/profano, público/privado, rico/pobre, aristocrático/popular, etcétera (García Barrientos, 2003: 150).

de la filosofía hacia la pintura, y ello coincide con los tiempos en que el autor comienza a escribir literatura dramática.

Los dos primeros ensayos pueden ser catalogados de introducciones a textos o piezas de periodismo literario, como lo comenta Rupert Wood (Wood, 2001: 2). Por una parte, podemos observar que se basan en un sistema filosófico continuo y relativamente estable; y, por otra, que existe una sistemática autodeconstrucción de todo residuo filosofador, esto último quizás por el afán de buscar su propia actitud frente al mundo.

### 1.2.1 “Dante...Bruno. Vico...Joyce”

En este ensayo Beckett presenta un mosaico de relaciones críticas con fuentes secundarias que estudia durante su estancia en la École Normale Supérieure.<sup>12</sup> El autor considera a Giambattista Vico como un innovador, independientemente de si es un místico o un investigador científico. El ensayo condensa la tesis de la historia cíclica viqueana y la identificación de los contrarios propuesta por Giordano Bruno (Beckett, 2006: 495-496). Estas ideas de Vico y de Bruno tienen reverberaciones y aplicaciones en el texto *Work in Progress* (que posteriormente será llamado *Finnegans Wake*), de su amigo irlandés James Joyce. Beckett explora en particular el encuentro de los opuestos (*coincidentia oppositorum*) porque, según Bruno, allí es donde Dios existe, y en ese lugar la velocidad máxima es un estado de reposo.

There is no difference, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arc, no difference between the infinite circle and the straight line. The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heats equal minimal cold. Consequently transmutations are circular...Maximal speed is a state of rest...And all things are ultimately identified with God, the universal monad, Monad of monads (Beckett, 2006: 497).

Según Beckett, las ideas de Vico están todavía enraizadas en los contrarios de Bruno. Al aplicar la idea de los opuestos de Vico al trabajo de Joyce, encuentra que el tratamiento dinámico del lenguaje, la poesía y el mito están relacionados con la expresión directa de Joyce, en donde la forma y el contenido son inseparables. “His writing is not *about*

---

<sup>12</sup> La École Normale Supérieure es una escuela parisina de enseñanza superior. La École era residencial, y los estudiantes tomaban la mayor parte de las clases en la Sorbonne. Samuel Beckett asistió becado a La École después de obtener el grado en Artes y lenguas modernas (francés e italiano) en Trinity College, Dublín. En La École permaneció desde noviembre de 1928 hasta 1930. Ahí conoció a Thomas MacGreevy, Jean Beufret y Alfred Péron. (Knowlson, 1996: 96-122)

something; *it is that something itself*” (Beckett, 2006: 503). Beckett utilizará esta declaración como uno de los fundamentos de sus trabajos literarios y críticos posteriores.

Por esta unión entre la forma y el contenido, el texto joyceano tiene que ser mirado, escuchado y aprehendido en su totalidad. Esto se aprecia en el uso de palabras que crean un sentido: por ejemplo, cuando el sentido es dormir, las palabras duermen, cuando el sentido es bailar, las palabras bailan también. Este postulado es importante porque en la obra beckettiana se manejan principios de visibilidad y audibilidad en el lenguaje que sugieren que las formas encontradas en los distintos textos beckettianos también son la obra en sí misma, y que las palabras constituyen la propia forma. En este primer ensayo, Beckett describe la lengua inglesa como sofisticada y abstracta.

En *Work in Progress*, Joyce asimismo construye una lengua que nadie habla en las calles de su época; sin embargo es un texto que da preferencia a las proyecciones semántico-sintáctico-auditivas y visuales, con lo cual puede entenderse al ser escuchado y visualizado. Beckett, por su parte, escogerá un inglés erudito y utilizará, en sus primeros escritos, palabras en latín o italiano.

Otro punto importante que desarrolla Beckett en este ensayo es la relación geométrica con el purgatorio dantesco, el cual se asemeja a una forma cónica,<sup>13</sup> donde se incluye un ascenso y una culminación hacia el paraíso en contraposición con el purgatorio joyceano que tiene forma esférica y carece de culminación.

A last word about the Purgatories. Dante’s is conical and consequently implies culmination. Mr. Joyce’s is spherical and excludes culmination. In the one there is an ascent from real vegetation –Ante-Purgatory, to ideal vegetation-Terrestrial Paradise: in the other there is no ascent and no ideal vegetation. In the one, absolute progression and a guaranteed consummation: in the other, flux-progression or retrogression, and an apparent consummation. In the one movement is unidirectional, and a step represents a net advance: in the other movement is non directional-or multi-directional, and a step forward is, by definition, a step back. Dante’s Terrestrial Paradise is the carriage entrance to a Paradise that is not terrestrial: Mr. Joyce’s Terrestrial Paradise is the tradesmen’s entrance on to the sea shore. Sin is an impediment to movement up to the cone, and a condition of movement round the sphere (Beckett, 2006: 509-510).

---

<sup>13</sup> “El monte del Purgatorio, que se eleva entre las aguas del otro hemisferio, representa un cono truncado por la parte superior, alrededor del cual corren once explanadas ó mesetas circulares, contando entre ellas el suelo de la misma isla montuosa. Las cuatro primeras forman el *Antepurgatorio*, donde se hallan confinadas, hasta que son admitidas á (sic) expiación, cuatro especies de almas, culpables de negligencia. Las otras siete componen el *Purgatorio*, y en cada una de ellas se purga uno de los siete pecados capitales. En la cumbre, sobre un llano, se extiende la siempre verde y amenísima selva Paraíso terrenal. Los Poetas van subiendo de círculo en círculo á (sic) favor de unas escalas, que resultan menos penosas á medida que se acercan á la cumbre” (Dante, 1949: 1)



En ambos purgatorios existe el movimiento; en el dantesco el movimiento es unidireccional y un paso adelante representa un avance neto. En este purgatorio, el pecado es un impedimento para elevarse hacia la cúspide. En contraste, en el purgatorio joyceano el movimiento no es unidireccional, sino multidireccional, y un paso hacia adelante es, por definición, un paso hacia atrás, así como el pecado es la condición del movimiento alrededor de la esfera y no hacia arriba, porque no existe la redención cónica. El purgatorio joyceano ha perdido su redención y es un espacio absoluto sin Absoluto: “In the absolute absence of the Absolute” (Beckett, 2006: 510).

Al final del ensayo “Dante...Bruno”, Beckett declara que para Joyce el purgatorio es la tierra, en donde el vicio y la virtud deben ser purgados por los espíritus de la rebeldía. Las resistencias entre los conjuntos vicioso y virtuoso producen explosiones para que la maquinaria de la vida en la tierra prosiga.

En coincidencia, el espacio privilegiado por Beckett en sus primeros escritos de preguerra será el espacio-purgatorio cerrado, en donde los traslados del personaje principal aparentan cambios del espacio; sin embargo éste carece de salida. El movimiento del personaje continuará sin poder parar, de donde se obtiene el movimiento como virtud. En los escritos beckettianos de posguerra, el lugar casi exclusivo será el espacio-purgatorio cerrado reducido a una habitación, donde las figuras geométricas son patentes y en donde los personajes constriñen sus movimientos.

### 1.2.2 “Whoroscope”

Antes del ensayo “Proust”, Beckett escribió un libro de notas sobre el filósofo racionalista René Descartes, en el cual basó su poema “Whoroscope” (1930). El poema trata sobre el tiempo.<sup>14</sup> Beckett comenzó sus estudios de posgrado con un proyecto sobre Descartes, el cual abandonó por considerar la claridad de su búsqueda sistemática ajena a su naturaleza. La filosofía cartesiana consiste en aislar la conciencia del individuo (el observador) de todo lo demás. Beckett, por su parte, considera el arte como una totalidad: “Art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear or make clear (...) Art is the sun, moon and stars of the mind, the whole mind” (Beckett en Cohn, 1983: 94).

---

<sup>14</sup> *Whoroscope* fue publicado por Hours Press en París en 1930, como resultado de un concurso organizado por Nancy Cunard. Es un poema en forma de monólogo dramático, con 98 versos y diecisiete notas, basado en la vida y muerte de Descartes.

Descartes expuso su filosofía sobre la duda principalmente en *Discurso del método* (1637) y *Meditaciones metafísicas* (1641). El filósofo subrayó la teoría de la mente como una excepción frente al movimiento mecánico y matemático del universo. Para explicar el funcionamiento de la mente humana, el filósofo distinguió dos sustancias: *res extensa*, la sustancia física, y *res cogitans*, la sustancia del pensamiento. El cuerpo humano corresponde a la primera categoría, mientras que la mente, incluidos los pensamientos, el deseo y la voluntad, corresponde a la segunda. En ambos textos, el pensador francés expuso su filosofía de la duda, de la cual rechazó toda evidencia de los sentidos, alucinaciones y sueños, dejando solamente una cosa de la que no se puede dudar: la conciencia del pensamiento y, en consecuencia, el ser que piensa. Este pensamiento deriva en la famosa frase *cogito, ergo sum* (pienso, luego existo). A partir de esta frase, Descartes y construirá el edificio de su pensamiento, adoptando como su método el principio de que todas las cosas concebidas por esta claridad son verdaderas.

El autor del *Discurso del método* llega a la conclusión del ego o Yo “en sí mismo”, donde el dominio de la razón es idéntico al de la conciencia. En otras palabras, su identidad era equivalente a toda su mente, en lugar de serlo a todo el organismo. La mente fue separada del cuerpo y se le dio el objetivo de controlarlo, causando el aparente conflicto entre la voluntad de la conciencia y los instintos involuntarios. Esto trajo consigo la fragmentación interna y la imagen del mundo exterior como una multitud de acontecimientos y objetos separados (Ackerley y Gontarski, 2004: 134).

Frente a cualquier ambición de objetividad y de pretender hacer un templo a la razón todopoderosa, Beckett se deja contaminar por la subjetividad y por las consecuencias que esta revelación del abismo interior implicaba. Por este motivo, Beckett se queda en la subjetividad del “yo”, y se pregunta: “¿quién soy yo?”, y “¿qué soy yo?”, antes que pasar al “pienso, luego existo”. Sus obras llevarán al límite el método cartesiano en algunos de sus personajes hasta provocar la pregunta: ¿sufro, luego existo? Pero el pivote ontológico que los puede salvar de su soledad y angustia no será, como en Descartes, la existencia del Ser Supremo, sino la rebeldía. Otros personajes de sus obras van en contra del método cartesiano: exploran los sentidos, las alucinaciones y los sueños; de esta manera, desarrollan su conciencia no lógica.

Tanto Beckett como Baudelaire, o la propuesta dadaísta, escapan de la razón cartesiana y proponen sus obras fuera de ese canon. De esta manera, se privilegiarán el tiempo/espacio y los objetos fuera de las fronteras de la razón.

### 1.2.3 “Proust”

En el segundo ensayo beckettiano, “Proust”, el método de exposición es similar al de “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, pero Beckett conoce mejor el material proustiano y a sus críticos.<sup>15</sup> Beckett leyó dos veces la novela *A la recherche du temps perdu* en el verano de 1930 (Ackerley, 2004: 457). También, para preparar su ensayo, Beckett leyó a Arthur Schopenhauer,<sup>16</sup> quizás buscando una justificación intelectual de la infelicidad, como lo constata su biógrafo Knowlson, por una carta enviada por Beckett a su amigo Tom MacGreevy:

I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that. Beaufret and Alf, etc. But I am not reading philosophy, not caring whether he is right or wrong or a good or worthless metaphysician. An intellectual justification of unhappiness –the greatest that has ever been attempted- is worth the examination of one who is interested in Leopardi and Proust rather than Carducci and Bâres (Beckett en Knowlson, 1996: 122).

Así, Schopenhauer se convierte en el responsable del tono pesimista de la lectura que hace Beckett sobre Proust.

En efecto, Rupert Wood (2001: 3) comenta que “Proust” puede ser leído como un encuentro entre Beckett y Schopenhauer. Este investigador agrega que *A la recherche du temps perdu* está filtrada por los comentarios del propio Proust y, más significativamente, por la obra *El mundo como voluntad y como representación* del filósofo alemán.

Beckett da la impresión de observar el mismo sistema estético y ético en Proust y en Schopenhauer, ya que manejan una estructura combinada entre el pesimismo y un punto de

---

<sup>15</sup> “He worked feverishly in the École Normale library or in his room, sometimes until dawn, taking notes on various critical studies on Proust that had come out in France in the previous few years, although he did not always name his sources” (Knowlson, 1996: 121). “This was in keeping with the uncluttered nature of the Dolphin series, as well as Beckett’s own impatience with scholarly apparatus. His main sources were: Ernst Robert Curtis, *Marcel Proust* (acknowledged); Léon-Pierre Quint, *Marcel Proust: sa vie, son oeuvre* (Paris, Editions du Sagittaire, 1925; unacknowledged); Arnaud Dandieu, *Marcel Proust: sa révélation psychologique* (Paris, Firmin-Didot, 1930 ; unacknowledged) and, perhaps, Jacques Gabriel Benoît-Méchin, *La musique et l’immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust* (Paris, Simon Kra, 1926)” (Knowlson, 1996: 641).

<sup>16</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860), a quien Proust menciona cuatro veces en *A la recherche du temps perdu*, es heredero de Kant y precursor de Nietzsche. Su principal obra es *Die Welt als Willie und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y como representación*), que fue editada en 1818 y reeditada en 1844. La traducción al inglés que leyó Beckett es la de Heldane and Kemp, *The World as Will and Idea* (Ackerley y Gontarski, 2004: 511).

vista trágico de la existencia. Esta mezcla será el punto de inicio de casi toda su escritura, la verdadera esencia (forma ideal para Schopenhauer), y en el horror de la vida del cuerpo en la tierra (pesimismo).

El crítico y editor del *Journal of Beckett Studies*,<sup>17</sup> John Pilling, comenta que “Proust” no es solamente una crítica monográfica hecha por un joven académico,<sup>18</sup> sino un encuentro entre dos grandes escritores (Véase Pilling, 1993: 9). En mi opinión, el texto de Beckett es una guía precisa de los temas proustianos.

El ensayo carece del índice, las notas y la bibliografía que exigía la academia. Sin embargo para mí, como para Wood, las anotaciones marginales de Beckett son más importantes que los comentarios críticos sobre “Proust”. El ejemplo de comentario marginal que más me interesó se refiere a la palabra *cloison* (pared pequeña, tabique o compartimento), palabra francesa utilizada por Proust en *Du côté de chez Swann*, cuando discute sobre la naturaleza de la barrera que construimos inconscientemente entre nosotros y nuestros preceptos (Véase Pilling, 1993: 23). Esa barrera está construida por “tabiques” que a su vez forman paredes y compartimentos. Beckett queda impresionado por el uso de la palabra *cloison*, misma que utilizará en el primer verso de su poema en francés “Ascensión”, escrito a finales de 1930. Estas analogías de “tabiques”, “paredes” y “compartimentos” que encierran a los pensamientos, a la memoria, a los personajes y a los lugares donde habitan los personajes, serán más adelante relacionadas en este trabajo con la pintura geométrica reticular de Mondrian.

El ensayo “Proust” revela menos sobre Proust que sobre la conformación del pensamiento y la sensibilidad beckettiana. Para efectos de esta tesis, se privilegiarán los análisis que hace Beckett acerca del tiempo proustiano, las modificaciones incesantes del sujeto en el tiempo y cómo el observador contamina lo observado en el espacio con su inestabilidad.

---

<sup>17</sup> *Journal of Beckett Studies (JOBS)* fue fundada en 1976 por James Knowlson, quien había creado en 1971 el Archivo Samuel Beckett en la Universidad de Reading. *JOBS* continuó siendo publicada en Londres hasta 1981, por John Calder. El Consejo Editorial incluyó a John Fletcher, Ruby Cohn, Enoch Brater, A.J. Leventhal, Martin Esslin, John Pilling y Claus Zillicus. Ingresaron también Calvin Israel, Richard Admussen y S. E. Gontarski. La revista tuvo once números en los primeros 15 años. A partir de 1992 S.E. Gontarski comenzó a editarla en la Universidad Estatal de Florida.

<sup>18</sup> Según el biógrafo Knowlson en *Damned to Fame*, Beckett quería hacer una vida académica, incluso su intención era lograr un doctorado mediante una comparación entre Proust (1871-1922) y Joyce (1882-1941). Sin embargo, su petición fue rechazada: Proust acababa de morir y Joyce aún vivía y, por lo tanto, no se aceptó un estudio sobre alguien que no había comprobado su importancia años después de morir.

El ensayo comienza centrándose en el tiempo, el cual define como un monstruo bicéfalo: “that double-headed monster of damnation and salvation” (Beckett, 2006: 511), porque las criaturas proustianas son víctimas y prisioneras de la condición del tiempo y de sus circunstancias. Esto se debe a que los hombres no pueden escapar de las horas y los días, ya que el ayer los ha deformado o ha sido deformado por ellos. Con esto, Proust privilegia el espacio cerrado como una cárcel, en donde está atrapada la memoria y nuestros pensamientos.

Para explicar mejor tales ideas sobre el tiempo, el sistema de Schopenhauer ofrece una epistemología racionalista convenientemente “geométrica”. De acuerdo con el filósofo, en cualquier acto de percepción individual, la mente percibe los datos de las sensaciones e intenta explicar las causas, ordenando esos datos en un marco temporal-espacial. Así tenemos que tiempo, espacio y causalidad son las tres formas de la percepción, sin las cuales los datos sensoriales podrían permanecer indiferentes.

Beckett analiza en “Proust” el momento donde al narrador se le revela el andamiaje de la novela, y es en la biblioteca de la princesa de Guermites, con lo cual afirma que la novela de Proust toma forma en la mente del narrador (Véase Beckett, 2006: 512). Todavía sus personajes están prisioneros en el vértigo del tiempo y Proust no puede olvidar la causalidad; así, debe aceptar las reglas literarias: “the sacred ruler and compass of literary geometry” (Beckett, 2006: 512). Pero a pesar de eso, “el pasado” es un misterio, pues el ser humano cambia en el tiempo, ya no es el mismo que ayer, se convierte en otro: “We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday” (Beckett, 2006: 512). Los deseos del individuo en un tiempo A no pueden ser satisfechos en un momento B, porque el individuo en el tiempo B ya no es el mismo individuo, por lo que la identificación del sujeto con el objeto de su deseo no es duradera.

Beckett examina las leyes de la memoria subordinadas por las leyes generales del hábito. El hábito es lo que hace tolerable la vida: “Habit is the ballast that chains the dog to his vomit. Breathing is habit. Life is habit” (Beckett, 2006: 515). Esto deriva de la discusión de Schopenhauer sobre el comportamiento del ser interior tratado en *El mundo*

como voluntad y como representación, donde las representaciones (*Vorstellungen*)<sup>19</sup> constituyen la suma de las experiencias subjetivas del mundo. En todos los casos, las representaciones son formas dadas por el principio de razón suficiente,<sup>20</sup> y por este principio las representaciones del sujeto están asignadas a un tiempo y espacio particulares, así como a una cadena de causas y efectos. En este punto, Schopenhauer es más kantiano, por su idea de la razón *a priori*. De acuerdo con Schopenhauer, soportamos la vida gracias a los hábitos y la única manera de escaparse de la fuerza del hábito es mediante la experiencia estética, cuando dejamos de lado los velos que disfrazan al objeto. A mi parecer, la búsqueda de la experiencia estética para acceder a otros planos de la existencia se relaciona con el sentido espiritual de la pintura abstracta de Mondrian, que analizo más adelante.

Por otra parte, Beckett estudia la memoria voluntaria, la percepción directa, la concepción e imaginación, las cuales proporcionan diferentes fachadas y disfraces a los objetos. La única salida que tiene el sujeto proustiano es la memoria involuntaria, la cual se convierte en el escape de una experiencia estética. El momento de la memoria involuntaria regresa el objeto a su pureza y esencia, y cuando los hábitos se suspenden, el sujeto se libera del orden del tiempo. Un ejemplo de la memoria involuntaria en la novela *A la recherche...*,<sup>21</sup> es el famoso episodio de los panecillos remojados en la taza de té, el cual se

---

<sup>19</sup> Al referirse Schopenhauer al mundo como ‘representación’, no sólo está aludiendo a su condición de fenómeno que aparece ante un sujeto, sino también a su carácter teatral: “Detrás de los bastidores, más allá de las bambalinas, existe una verdad cuyo rostro es menos ‘aparente’ que el que presentimos mientras no cae el telón. Y en ese inmenso teatro que es el mundo –el recuerdo de Calderón resulta obvio– no cabe hablar de división entre actores y espectadores: todos somos actores, y sólo en contadas ocasiones nos está permitido, como espectadores, meditar sobre nuestra propia condición” (Schopenhauer en Ávila, 1989: 63-64).

<sup>20</sup> De acuerdo con la concepción racionalista, el principio de razón suficiente es el fundamento de toda verdad porque permite establecer cuál es la condición, esto es, la razón de la verdad de una proposición. “Schopenhauer enumeró cuatro formas del principio de razón suficiente; esto es, junto a las dos formas distinguidas por Crusius (principio de razón suficiente y principio de causalidad), colocó el principio de razón suficiente del *ser*, que regula las relaciones entre los entes matemáticos, y el principio de razón suficiente del *obrar*, que regula las relaciones entre las acciones y sus motivos [...] En otros términos, el F. (Fundamento. La causa, en el sentido de razón de ser.) es para la existencia humana el radicarse en el mundo, por el cual las posibilidades proyectadas son limitadas y ordenadas por el mundo mismo. El F. expresa el condicionamiento que el mundo ejerce sobre el hombre, en virtud del radicarse mismo del hombre en el mundo” (Abbagnano, 1995: 579-580).

<sup>21</sup> El episodio de los panecillos remojados en la taza de té lo encontramos en el tomo uno *Du Côté Chez Swann*. (Proust, 1954: 69-73). El narrador recuerda su infancia al comer un panecillo con una taza de té, su recuerdo con la casa de la tía Leoncia y los viajes con sus padres se dispara al asociar el sabor, la textura y el olor del panecillo. La experiencia se asocia con un “tiempo puro”, y la misma forma de evocación del panecillo se repite, en otras formas y a partir de otros estímulos, en los siguientes seis tomos de la novela.

convierte en la “accidental y fugitiva salvación”. Proust adopta esta experiencia mística como el *leitmotiv* de la novela:

This accidental and fugitive salvation in the midst of life may supervene when the action of involuntary memory is stimulated by the negligence or agony of Habit, and under no other circumstances, nor necessarily then. Proust has adopted this mystic experience as the Leitmotiv of his composition (Beckett, 2006: 524).

Beckett concluye que la memoria involuntaria proustiana deriva en la experiencia estética schopenhaueriana.

Asimismo, Schopenhauer ve al mundo como “un valle de lágrimas”, provocado por el elevado desinterés en la experiencia estética. Al observar este panorama, Beckett entiende el porqué del pesimismo y la insatisfacción proustiana, y cómo ambas se relacionan con la figura trágica. Por esta razón, Beckett retoma el punto schopenhaueriano sobre la figura trágica<sup>22</sup> de la expiación del pecado original al haber nacido. Incluso Beckett escribe en “Proust” la misma cita de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, la cual Schopenhauer había utilizado en *El mundo como voluntad y como representación*.

Tragedy is not concerned with human justice. Tragedy is the statement of an expiation, but not the miserable expiation of a codified breach of a local arrangement, organized by the knaves for the fools. The tragic figure represents the expiation of original sin, of the original and eternal sin of him all his “socii malorum”, the sin of having been born. “Pues el delito mayor del hombre es haber nacido” (Beckett, 2006: 540).

Esta frase reaparecerá alusivamente en algunas de sus obras posteriores, como por ejemplo en *Waiting for Godot*.<sup>23</sup>

Beckett también retomará el pasaje proustiano “*Les Intermittences du Coeur*” (Beckett, 2006: 532) para construir la paradoja sobre el amor en sus obras: “One only loves that which is not possessed, one only loves that in which one pursues the inaccessible” (Beckett, 2006: 532). Para Proust, el ser amado está diseminado en el tiempo y el espacio,

---

<sup>22</sup> “El ser humano aparece como una marioneta presa de ilusiones (la libertad, la elección de motivos, el transcurrir del tiempo, el nacimiento y la muerte) que despierta lo cómico más que lo trágico” (Schopenhauer, 1960, tomo II: 184). En un mundo sin origen ni finalidad, cuyos protagonistas carecen de libertad y en el que nacer o morir resulta indiferente, pues, vivos o muertos, somos seres arrastrados por las aguas de la existencia, la tragedia no tiene lugar, en el sentido de que no cabe la lucha heroica para resolver el conflicto de un ser que decide enfrentarse con su destino. Por esta razón puede afirmarse que el pensamiento schopenhaueriano no admite una lectura trágica. Sin embargo, por el conocimiento de la verdad, Schopenhauer concede importancia a los dramas trágicos.

<sup>23</sup> “VLADIMIR: Suppose we repented. ESTRAGON: Repented what? VLADIMIR: Oh... (*He reflects.*) We wouldn't have to go into the details. ESTRAGON: Our being born...” (Beckett, 1965: 11).

ya no es una mujer, sino una serie de eventos. Para olvidarse de Albertine, el narrador tendrá que olvidarse de las innumerables Albertines, y no sólo desde un “yo”, sino desde muchos “yoes”. Tal como lo menciona Luz Aurora Pimentel:

Mucho ha insistido Proust, a lo largo de toda la *Recherche*, en la discontinuidad, en la multiplicidad, y la fragmentación del yo. No hay sino recordar cuántas imágenes de Albertine se han ido superponiendo unas a otras, y cuántos “yo” de Marcel se relacionan con cada una de las imágenes de Albertine (2001: 126).

El amor proustiano<sup>24</sup> es una función de la tristeza humana y la amistad es una función de la cobardía, y ninguna de las dos puede realizarse, puesto que no es posible la comunicación entre dos soledades. El ser humano vive condenado a su aislamiento y no podemos conocer a nadie ni tampoco ser conocidos. Por lo tanto, el artista rechaza la amistad por necesidad, y su único desarrollo espiritual está en sus sensaciones profundas. Beckett escoge la inmersión dentro de su psique y la contracción del espíritu; ambas están separadas de todas las consideraciones morales.

The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication...The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent...He cannot practice friendship, because friendship is the centrifugal force of self-fear, self-negation (Beckett, 2006: 539-540).

Proust se contempla a sí mismo y contempla a los demás desde un espacio cerrado (su habitación), y sus personajes están como estatuas o sombras: solamente se mueven cuando el autor lo requiere. Las experiencias proustianas analizadas son las vasijas en donde las experiencias están suspendidas, así como las identificaciones con las experiencias del pasado. Nosotros podemos acceder a ellas en cualquier momento, gracias a la memoria involuntaria.

Para concluir el ensayo, Beckett considera a Proust como un artista dentro de la vena romántica, es decir, como alguien que afirma la primacía de la percepción, que está más preocupado por el tiempo y busca los instintos no viciados por los hábitos. Beckett retoma de Proust la importancia de trabajar el arte para construir la victoria sobre el tiempo y buscar salidas a la cárcel del lenguaje. Beckett se refiere al “impresionismo” de Proust como algo que busca la “no-lógica” de los fenómenos, antes de que sean distorsionados por la cadena racional de la causa y el efecto.

---

<sup>24</sup> El amor proustiano es egoísta y por lo tanto incapaz de amar al otro (Cfr. Ackerley y Gontarski, 2004: 327).



By his impressionism I mean his non-logical statement of phenomena in the order and exactitude of their perception, before they have been distorted into intelligibility in order to be forced into a chain of cause and effect (Beckett, 2006: 550).

Lo no lógico se relaciona con la definición de procedimiento artístico de Schopenhauer: “the contemplation of the world independently of the principle of reason” (Beckett, 2006: 551). Con esta idea Beckett conecta a Proust con Dostoievski, quien presenta a sus personajes sin dar ninguna explicación (Beckett, 2006: 551).

Beckett también menciona que para Proust, como para los pintores, el estilo es más una cuestión de visión que una técnica. Esto es porque Proust no está de acuerdo que en la pintura el contexto es todo y la forma nada, como en la pintura impresionista. Más bien, la calidad del lenguaje es lo más importante, incluso sobre el sistema ético o estético. Por lo que no disocia la forma del contenido (Beckett, 2006: 551).

Asimismo, le parece significativo que la mayor parte de las imágenes humanas proustianas están asociadas con la flora y nunca con la fauna. “It is significant that the majority of his images are botanical. He assimilates the human to the vegetal. He is conscious of humanity as flora, never as fauna. (There are no black cats and faithful hounds in Proust)” (Beckett, 2006: 552).

Para Beckett, la escritura proustiana tiene un movimiento excavatorio, puesto que constantemente indaga en la memoria del narrador, sus recuerdos y las relaciones creadoras, lo cual permite una búsqueda en sí misma, y comunica, por goteos y en monotonías, una suerte de literatura impresionista. “The result is described in *Proust* as a sort of literary impressionism” (Pilling, 2001: 6). Es interesante destacar la relación pictórica que hace Beckett sobre la literatura proustiana cuando la asemeja a la pintura impresionista del pintor Elstir.<sup>25</sup> Probablemente los modelos de Elstir descansan en Claude Monet o Édouard Manet. Monet se preocupa en representar lo existente entre el motivo y el pintor, como lo demuestra en *Impresión, sol naciente* (1873). Manet propone figuras como entidades separadas, sin dibujo ni perspectivas correctas, de manera que ningún tipo de conexión narrativa puede explicar el conjunto. Tal como sucede en *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863). La pregunta que se impone entonces es: ¿las primeras obras literarias beckettianas se asemejan al estilo pictórico del impresionismo? Al parecer se asemejan más

---

<sup>25</sup> Elstir es un pintor probablemente impresionista inventado por Proust.

al estilo impresionista joyceano y en su etapa de posguerra al abstracto geométrico, como lo expongo más adelante.

La escritura beckettiana desarrollará ese movimiento excavatorio con un lenguaje poético. En un trabajo posterior, *Disjecta*,<sup>26</sup> Beckett distingue la poesía como la única forma literaria que permite escapar de la cárcel del lenguaje: “what distinguishes poetry from other literary forms is that it represents the only way out of the prison formed by ordinary or non-poetic language” (Pilling, 2001: 7). Donde el lenguaje es la cárcel conceptual, Beckett quiere ver un espacio “geométrico”, un espacio donde el lenguaje sea poético y libere al primero a través de una experiencia estética schopenhaueriana. Así como a los poetas modernistas les preocupa el control de la presentación visual de su trabajo en la *mise en page*, a Beckett le interesará el espacio geométrico escénico, porque formará parte de la composición de su poesía en escena.

Beckett define tal literatura en 1937 en una carta a su amigo alemán Axel Kaun, como una *Literatur des Unworts*<sup>27</sup> (*Literature of the unword*) o literatura de la “despalabra”. Una literatura que puede penetrar los velos que cubren las palabras y apuntar hacia un espacio lejano a la representación.<sup>28</sup> Esta dimensión espacial de su escritura se desarrolla poco a poco en sus obras. Sin embargo, como lo menciono anteriormente, Beckett vuelve a escribir en 1938, en “Intercessions by Denis Davlin”: “art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear and does not make clear” (Beckett, 1983: 97). Beckett reconoce que el arte está atrapado en el mundo y no es un espacio alternativo, porque han desaparecido las salidas hacia un espacio en donde el sujeto pueda tener el completo acceso al objeto. No existe una salida para el artista, ni para la condición humana.

Esta literatura de la “despalabra” es usada por Beckett, en un principio, para evitar lo apoteósico de la palabra en la obra de Joyce. En la teoría de la “despalabra” existe un propósito estético que ve en el lenguaje un obstáculo o un impedimento para llegar al objeto: “a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the nothingness)

---

<sup>26</sup> *Disjecta*, está subtitulada como “Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett”, editado por Ruby Cohn en 1983. Consta de una colección de escritos menores de Beckett de su época temprana; hay escritos en francés y en alemán, así como fragmentos de su primera obra dramática “Human Wishes” (Ackerley y Gontarski, 2004: 144).

<sup>27</sup> Beckett, “German Letter of 1937” to Axel Kaun (9 de julio de 1937) (Cohn, 1983: 54).

<sup>28</sup> Beckett menciona dos artes que escapan a la imposición de la representación. “Music, he claims, is able to penetrate its own surface: he cites Beethoven’s Seventh Symphony as an example. Literature, however, has been unsuccessful, although he does believe that Gertrude Stein’s ‘logographs’ have revealed a certain ‘porous’ nature in language” (Wood, 2001: 7).

behind it” (Beckett en Cohn, 1983:172). La estética del impedimento está concebida fuera de la progresión lineal racionalista como una variada reiteración de fracasos, evidenciando la nada como única realidad posible. El desvelamiento constante hacia la nada produce huecos en el lenguaje y una arquitectura del vacío.

Coincido con Carla Locatelli, cuando percibe la noción de “unwording” como una vía para escapar del lenguaje pero termina por comprobar que eso es imposible. Lo mismo ocurre con los tropos de la teología negativa y con las aporías. Beckett utiliza procesos lingüísticos para desvanecer sus efectos, pero queda un efecto perlocutorio o performativo,<sup>29</sup> al cual Locatelli llama “impotent potencial” y ofrece un “inanity challenge”. Gontarski, por su parte, lo menciona como lo llamó “the intent of undoing” (Ackerley y Gontarski, 2004: 601).

Algunos ejemplos de la vía negativa en el lenguaje en obras beckettianas los encuentro en *Molloy*<sup>30</sup> (1947). En la parte final, Moran dice: “Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining” (Beckett, 1997: 199). En *L’Innommable*<sup>31</sup> (1952), el innombrable dice: “I shall have to speak of things of which I cannot speak” (Beckett, 1997: 331). O las palabras finales: “you must go on, I can’t go on, I’ll go on” (Beckett, 1997: 476).

También utiliza la vía negativa en los títulos, como en *The Unnamable*, en tanto que, al enunciar “el innombrable”, al mismo tiempo se le nombra. Lo mismo sucede con *Fin de Partie*, porque cuando el juego termina, el juego violento apenas comienza. En *Not I*, alguien habla, pero no sabemos quién es el “yo” que habla, ni de quién se habla. También se manifiesta en el ensayo “Three Dialogues with Georges Duthuit” (1949), cuando se dice: “there is nothing to express”, junto con la obligación de expresar algo en el ensayo.

De la misma manera, las tres voces beckettianas, sacadas de las tres voces entremezcladas del poeta, tienen que ver con la indagación de los huecos en el lenguaje. T.

---

<sup>29</sup> “Acto de habla (constativo, declarativo, preformativo, locutivo o locutorio). La teoría de los actos del habla [...] versa sobre las relaciones entre la lengua y sus usuarios, en un terreno semántico y pragmático [...] El verbo performativo ‘describe una acción del locutor, y su enunciación equivale al cumplimiento de dicha acción’ [...] declaro abierta la sesión [...] El enunciado preformativo [...] es un acontecimiento porque crea el acontecimiento [...] La ventana está abierta es un enunciado constativo o declarativos, por cuya formulación se describe y se hace constar una situación dada” (Beristáin, 1994: 24-25).

<sup>30</sup> Molloy fue traducido al inglés por Patrick Bowles en colaboración con Beckett. Fue publicado por Olympia Press en 1955.

<sup>31</sup> *L’Innommable* fue traducido por Beckett como *The Unnamable* y publicado en 1958

S. Eliot explica las tres voces entremezcladas del poeta de la siguiente manera: “The voice of the poet talking to himself or nobody”; “The voice of the poet addressing an audience”; y “The voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking” (Eliot, 1953: 14-15).

Por otra parte, es importante destacar el fenómeno del eco en las obras beckettianas. Jacques Rousseau explica que Beckett observa el circuito interno de la palabra al emitirse, y su regreso al autor, lo que puede explicar las exploraciones de Beckett al escuchar el eco, o el regreso distorsionado de las palabras (Véase Rousseau, 1983: 1-13). Como último recurso la palabra recorrerá un circuito interno, se reflejará y se reabsorberá en su autor; la conciencia personal, desdoblada en una conciencia discursiva y en una conciencia receptora, se alimentará de su propia sustancia. Las voces multiplicadas en Beckett implican una concepción estética (triplicación en los pronombres o en los cuerpos sobre el escenario) y la eterna búsqueda del sentido, enfrentada a la situación originaria de toda voz: un yo que ve y dice, que habla y escucha.

### 1.3 El espacio en la crítica de posguerra

Este tercer apartado comprende las ideas espaciales contenidas en los ensayos escritos en la posguerra: “La peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalon” (1945),<sup>32</sup> “Peintres de empêchement” (1948)<sup>33</sup> y “Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit” (1949).<sup>34</sup>

Beckett fue un escritor con dos pasiones además de la palabra: la pintura y la música. El biógrafo James Knowlson comenta que, de acuerdo con el pintor abstracto Avigdor Arikha, amigo de Beckett, el dramaturgo podía quedarse frente a una pintura durante una hora, disfrutando las formas y los colores, comparándola con otras (Knowlson,

---

<sup>32</sup> Es un ensayo sobre la pintura de Geer y Bram van Velde. Es la segunda publicación de Beckett en francés en *Cahiers d'art* (París), núms. 20-21, (1945-1946): p. 349-356. Contiene seis reproducciones en blanco y negro de Bram y nueve de Geer. El ensayo fue reeditado en *Disjecta*. Coincide con la exposición de las obras de los hermanos van Velde en las galerías Mai y Maeght (Ackerley y Gontarski, 2004: 430).

<sup>33</sup> Es una crítica sobre la pintura de los hermanos van Velde editada en la revista *Derrière le miroir* en junio de 1948 en París. Beckett la tradujo para el catálogo de la primera exhibición de Bram en Nueva York en la galería Samuel Kootz en marzo de 1948 (Ackerley y Gontarski, 2004: 430).

<sup>34</sup> Este ensayo fue publicado en *Transition Forty-Nine* 5 (Diciembre de 1949): p. 97-103, llevó las firmas de Samuel Beckett y Georges Duthuit, aunque fue escrito solamente por Beckett. Posteriormente fue editado con *Proust* por John Calder en 1965, como “3 dialogues with Georges Duthuit”. En *Disjecta*, editado por Ruby Cohn en 1983, aparece el título como “Three Dialogues” (Ackerley y Gontarski, 2004: 576).

1996: 186). Según el biógrafo Anthony Cronin, a Beckett le nació el amor por la pintura desde sus años universitarios en el Trinity College de Dublín (1923 a 1927).<sup>35</sup> A partir de esos años, Beckett visitó regularmente la Galería Nacional de Irlanda, primero como estudiante y después como profesor. Se inició con los grandes maestros como Rembrandt, pero su preferencia fue por los pintores alemanes del siglo XVII, como Salomon van Ruysdael y Jan van Goyen. Durante su estancia en París (1928-1930) y posteriormente en Londres (1934-36),<sup>36</sup> visitó las mejores galerías y museos, casi siempre en compañía de su amigo el poeta y crítico de arte irlandés Tom MacGreevy. Beckett además solicitó empleo en la Galería Nacional de Londres, como muestra de la seriedad con que tomaba sus estudios sobre el arte.

Después de ver varias pinturas de Paul Cézanne<sup>37</sup> en la Tate Gallery en 1934, Beckett se volvió admirador suyo, sobre todo de las emociones conseguidas por la percepción del color y las formas puras de sus paisajes, donde no intervenía el ser humano, concepto cercano al “no man’s land” beckettiano, registrado en su artículo “Recent Irish Poetry” (1934),<sup>38</sup> sobre la poesía irlandesa contemporánea. En este artículo Beckett relaciona el arte de Yeats con el planteamiento del problema de la tierra intermedia entre el ser y el mundo, como una advertencia del problema entre el objeto y el sujeto.

Posteriormente, en septiembre de 1936, Beckett viajó por Alemania, donde visitó varias galerías de arte y se entusiasmó con los expresionistas alemanes como Kirchner, Feininger, y Nolde, así como con el pintor ruso Kandinsky. Le interesaron sus técnicas pictóricas para tratar la deformación, la alienación, la soledad y la fragmentación. Beckett

---

<sup>35</sup> En esta época, también asistió frecuentemente al teatro Abbey, al circo y a los teatros de revista y *music-hall* como Queen, Gaiety, Olympia o el Royal. Al mismo tiempo frecuentó el cine donde admiró a Buster Keaton y a Charles Chaplin (Cronin, 1999: 56-58).

<sup>36</sup> "While living in London, he was a regular visitor to the major London art galleries, often in the company of Tom MacGreevy: The National Gallery, the Tate Gallery, The Victoria and Albert Museum, Dulwich Picture Gallery, the Wallace Collection, and Hampton Court" (Knowlson, 1996: 186).

<sup>37</sup> Paul Cézanne (1839-1906) transitó del romanticismo, a través del impresionismo, hacia la idea del arte como una expresión y emoción percibida por el color y las formas puras. Beckett admiró su sentido del paisaje como algo indiferente al hombre.

<sup>38</sup> Beckett, "Recent Irish Poetry" escrito en *The Bookman*, agosto de 1934, pp. 235-244, bajo el seudónimo de "Andrew Belis". "In 'Recent Irish Poetry' he linked Yeats's art with *The Waste Land* as notable statements of the no-man's-land between the self and world, Yeats aware of the breakdown between subject and object, and thus to be distinguished from the antiquarians. After the war SB published in the *Irish Times* a review 'MacGreevy on Yeats', affirming Yeats as one of the greats of our time, 'because he bring light, to the issueless predicament of existence'" (Disjecta, 97) (Ackerley y Gontarski, 2004: 656).

conoció a Peggy Guggenheim en París en 1937,<sup>39</sup> y trabajó para ella en la traducción de varios catálogos de la Guggenheim Jeune Gallery de Londres entre 1937 y 1938 (Véase Ackerley y Gontarki, 2004: 239). Algunas de sus traducciones y artículos se publicaron en el *London Bulletin*.

Durante esos años, Beckett frecuentaba un círculo de amigos parisinos en donde conoció a Marcel Duchamp, Francis Picabia y Alberto Giacometti, entre otros artistas. Gracias a sus relaciones con Peggy, Beckett ayudó a Geer van Velde y a otros artistas a exponer en la galería Guggenheim en Londres. El propio escritor redactó una nota en el catálogo y asistió a la exposición de Geer van Velde en mayo de 1938.<sup>40</sup>

En diciembre de 1939 conoció al pintor abstracto Vassily Kandinsky, a quien describió como un “simphatetic old Siberian” (Knowlson. 1996: 266), y cuya maestría en el tratamiento del color y la forma admiró, independientemente de su opinión sobre las afirmaciones de lo espiritual en el arte. Incluso Beckett tradujo el prefacio de “Abstract and Concrete Art”,<sup>41</sup> para una exposición de sus obras en la galería de Peggy Guggenheim en Londres; la traducción se publicó en el *London Bulletin* de mayo de 1939.

Después de participar en la resistencia francesa<sup>42</sup> (1940-1945) en la Segunda Guerra Mundial y de colaborar con la Cruz Roja irlandesa en Saint-Lô<sup>43</sup> durante seis meses en la posguerra, Beckett escribió los primeros ensayos en francés ya no sobre literatura y filosofía, sino sobre pintura. En ellos plasmó sus reflexiones sobre problemas de la

---

<sup>39</sup> Peggy Guggenheim (1898-1979) fue una coleccionista de arte estadounidense y mecenas de varios artistas. En 1937 comenzó sus relaciones con Samuel Beckett en París, y compartieron su pasión por el arte. Peggy abrió tres galerías de arte de vanguardia en Londres, Nueva York y Venecia. En 1941 se casó con el pintor Max Ernst y ambos vivieron en Nueva York (Knowlson, 1996: 262-265).

<sup>40</sup> “Having brought it about and having written a catalogue note, Beckett felt he had to go to London for the show, which opened in the first week in May 1938 to a generally expressed belief among such critics as deigned to notice it that van Velde’s work was very much derived from Picasso’s. Guggenheim thought so too, but privately, and to please Beckett she bought many of the paintings herself under different names, giving some of them to her friends. ‘This was all because I loved Beckett so much and he loved van Velde’, she said later” (Cronin, 1999: 297-298).

<sup>41</sup> Beckett tradujo el prefacio de “Abstract and Concrete Art” de Kandinsky, para el *London Bulletin*, núm. 14 (mayo de 1939), en una exhibición de la galería Jeune de Peggy Guggenheim (Knowlson, 1996: 266).

<sup>42</sup> Beckett fue miembro de la célula Gloria en París (1941-1942) y posteriormente ayudó en Roussillon (1943-1944) en el almacenamiento de armas. Por sus servicios recibió la medalla Croix de Guerre.

<sup>43</sup> Saint-Lô era una pequeña ciudad en Normandía que había sido destruida en el desembarco aliado en junio de 1944. Beckett entró a trabajar durante seis meses (junio de 1944 a enero de 1945) en un hospital construido y administrado por la Cruz Roja irlandesa como intérprete y encargado del almacén del hospital. Ésta fue la única manera que encontró para regresar al territorio francés, porque las visas estaban restringidas por la guerra (Cronin, 1999: 347-349). Las ruinas de Saint-Lô le revelaron a Beckett lo más profundo de la condición humana: “vision and sense of a time-honoured conception of humanity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again” (Cronin, 1999: 355).

representación de los objetos en el espacio y el tiempo, a la vez que siguió buscando su propia lógica espacial, que se vería reflejada en sus obras.

Según James Knowlson, la decisión de Beckett de escribir en francés se debió, en parte, a sus circunstancias, ya que había trabajado de traductor del inglés al francés, o viceversa, gran cantidad de veces. Asimismo, durante casi toda la Segunda Guerra Mundial habló solamente en francés, escribió poemas en francés y tradujo *Murphy* (1938-1940) a esta lengua, primero en París y posteriormente en Roussillon. Por otra parte, es importante recordar que también durante la guerra escribió *Watt* en inglés, pero como una terapia, e incluso, por sus experimentos con el lenguaje.

La mayor parte de los biógrafos y críticos coinciden en que el francés fue una forma de escaparse de las influencias de James Joyce y de su estilo *Anglo-Irish*: exuberante, retórico y erudito. Al escribir en francés, Beckett ganó en simplicidad y objetividad; ello también le permitió concentrarse más en la musicalidad de la lengua, en sus sonidos y ritmos; lo que a su vez le permitió volcarse en la búsqueda de su propia voz, a través de nuevas formas poéticas, geométricas y dramáticas, así como explorar lo que él llamará después filosofía de la “ignorancia”. En una conversación con Lawrence Harvey, el mismo Beckett comentó acerca del ascetismo de la lengua francesa:

for him, an Irishman, French represented a form of weakness by comparison with his mother tongue. Besides English because of its very richness holds out the temptation to rhetoric and virtuosity, words mirroring themselves complacently, Narcissus-like. The relative asceticism seemed more appropriate to the expression of being, undeveloped, unsupported, somewhere in the depths of the microcosm (Cronin, 1999: 360).

Después de la guerra, la atención crítica de Beckett cambió hacia la pintura. Los dos primeros ensayos, a pesar del tono irónico, son en muchos aspectos extensiones lógicas de sus ideas de preguerra. Sin embargo, también representan el comienzo de un proceso no lógico, en el cual las conclusiones lógicas no se encuentran reconociblemente en el discurso escrito, sino en el diálogo dramático, en el lirismo condensado de los testimonios y en su prosa.

Tal como sucede en *Watt*, donde el centro lógico pareciera ser el mundo del Sr. Knott, el núcleo de los ensayos resulta ser una especie de vehículo de exploración de las fallas de comunicación del lenguaje. En otras palabras, la pintura abre el camino hacia el lenguaje en los ensayos que, aparentemente, son acerca de la pintura.

Just as Mr Knott's World – the logical centre of *Watt* – becomes a sort of hidden vehicle for an exploration of the communicative failings of language, so painting gives way to the word in essays that are ostensibly about painting. Once again, we can see that Beckett's works are not really *about* something; they are that something themselves (Wood, 2001: 9).

Estas reflexiones confirman que la obra beckettiana no es sobre “algo”, sino que son “algo” en sí mismas.

### 1.3.1 “Le peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalon”

Como lo menciono anteriormente, el propósito inicial de los ensayos de posguerra fue indagar en las limitaciones expresivas de la pintura, así como explorar la impotencia del lenguaje en el enfrentamiento con las imágenes visuales y la inestabilidad de los fundamentos filosóficos con los cuales se construye la crítica artística. Beckett escribió “La peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalon” para la exposición de los cuadros de sus amigos los pintores holandeses Geer y Bram van Velde.<sup>44</sup> El ensayo había sido un encargo de los editores de la revista *Cahiers d'art*<sup>45</sup> cuando Beckett vivía en Saint-Lô. Los hermanos, radicados en París, expusieron por separado en la galería Mai y Maeght en los primeros meses de 1946.

Rupert Wood plantea que dicho ensayo resulta ser una crítica muy confusa, ya que mezcla el tono irónico y las especulaciones estéticas con una defensa anti-intelectual del mundo del arte (2001: 10). Beckett mismo lo reconoció después, llamándolo “un bavardage désagréable et confus” (Beckett, 1983: 119). Sin embargo, el discurso crítico sobre la pintura de Geer y Bram van Velde sirve como aproximación al interrogatorio que Beckett se hace sobre sí mismo y sobre su propia creación. El subtítulo del ensayo adopta un tono humorístico por la anécdota del sastre y la hechura de un pantalón contada al inicio del texto. Cuenta que un hombre le reclama a un sastre que no haya podido terminar sus

---

<sup>44</sup> Geer van Velde nació en 1895 en La Haya y Bram van Velde nació cerca de Leyde en abril de 1897. Samuel Beckett los conoció por medio de su amigo y agente literario, el poeta inglés George Reavey en 1936. Beckett consolidó una amistad con los dos hermanos. Geer era más filosófico que Bram; sin embargo, con éste último mantuvo Beckett una profunda amistad. Jacoba van Velde (1903-1985), escritora y hermana de los pintores, tradujo algunos trabajos menores de Beckett y actuaba como su agente literario extraoficial (Ackerley y Gontarski, 2004: 603).

<sup>45</sup> La primera publicación de Beckett en francés fueron doce poemas escritos entre 1938 y 1939, editados en *Les Temps Modernes* en noviembre de 1946 (Cronin, 1997: 359). El ensayo “La peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalon” fue la segunda publicación en francés de Beckett, esta vez se editó en *Cahiers d'art* (París) núms. 20-21, año 1945-1946: 349-56, incluía seis reproducciones en blanco y negro de Bram y nueve de Geer; reproducidas en *Disjecta* (118-32) (Ackerley y Gontarski, 2004: 430).



pantalones en seis meses, alegando que Dios pudo crear el mundo en seis días, a lo que el sastre responde: “Mais, Monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon”.<sup>46</sup> Esta actitud de Beckett significó un rechazo a situarse como un crítico de arte tradicional y, de paso, su deseo de ridiculizar el discurso sobre el arte contemporáneo de la época, al pedir a los *amateurs* del arte que confíen en sus ojos y no en las palabras de otros. Además, al introducir el texto con “Pour commencer, parlons d’autre chose”, Beckett expresa su precaución al escribir sobre pintura y parece adherirse a la opinión de que el lenguaje no puede agotar su comprensión.

En el ensayo, Beckett describe al aficionado del arte como “Doutes d’amateur, bien entendu, d’amateur bien sage, tel que les peintres le rêvent” (Beckett, 1948: 9), y enumera todas sus razones para desconfiar del arte. Posteriormente hace otra advertencia, antes de hablar de la pintura de sus amigos van Velde: “ce qui suit ne sera qu’une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d’émotions qui, je le sais bien, ne regardent qui moi” (Beckett, 1948: 9).

El ensayo “La peinture des van Velde...” intenta resolver las relaciones entre el sujeto y el objeto en la pintura. Beckett explica que los hermanos van Velde realizan lo imposible en la representación. Los cuadros de Geer escapan a la condición del espacio y los de Bram, a la del tiempo. Beckett caracteriza la pintura de Bram van Velde con una paradoja: para que aparezca la figura, Bram van Velde intenta ser lo menos figurativo posible. Lo que se obtiene con esta paradoja es algo en suspenso. Por esta razón, Beckett introduce el tiempo en la pintura mediante la idea de una “creación en proceso”, la cual podría no acabar nunca. Ante la imposibilidad de confundir el objeto y su representación, la cosa representada sería un *work in progress*.

Un ejemplo de objeto en proceso lo tenemos en el árbol de *Waiting for Godot*, ya que aparece como un objeto cambiante y representado como “creación en proceso” e ilusión de que el objeto se deja representar. Los personajes lo nombran de diferentes maneras en el tiempo; asimismo, en el primer acto el árbol no tiene hojas, en tanto que en el segundo acto éstas aparecen.

ESTRAGON: What is it?

VLADIMIR: I don’t know. A willow.

---

<sup>46</sup> Esta misma anécdota se menciona posteriormente en la obra dramática *Fin de partie* (1954), traducida como *Endgame* en 1957, el mismo argumento también se retoma en “Three Dialogues”.

ESTRAGON: Where are the leaves?  
VLADIMIR: It must be dead.  
ESTRAGON: No more weeping.  
VLADIMIR: Or perhaps it's not the season.  
ESTRAGON: Looks to me more like a bush.  
VLADIMIR: A shrub.  
ESTRAGON: A bush (Beckett, 1965: 14).

Por otra parte, al explorar los límites de arte pictórico, según Beckett, los hermanos van Velde también exploran los límites de la condición humana, lo que les interesa más que la pintura. Sin embargo, es el mismo escritor quien habla de explorar los límites de la condición humana, del tiempo y del espacio en sus obras.

En este punto es oportuna la interpretación de Claire Stoullig, quien retoma lo anteriormente dicho por Beckett sobre la paradoja de la pintura de Bram, cuando dice que la pintura de Bram van Velde intenta ser lo menos figurativa posible para que aparezca la figura, y de la misma manera, añade Stoullig, Beckett utiliza esta paradoja en sus novelas y dramas, al reducir a los espacios y sus personajes a su mínima dimensión: sus cuerpos están enfermos, ancianos y moribundos; están aislados en un espacio reducido y su entorno está en ruinas, logrando que, a su vez, estas características hagan que aumente la figura humana (Véase Stoullig, 1990: 15-17). *Molloy* es un buen ejemplo: el personaje está encerrado en una habitación, vive en austeridad, metido en sí mismo y sin recursos. Solamente por su autoconfianza se salva de la desesperación. En *En attendant Godot*, Vladimir es una especie de vagabundo adulto, enfermo de incontinencia, “encerrado” junto con su compañero Estragon, ya que ninguno de los dos puede abandonar el páramo estéril, especie de purgatorio dantesco. En *Fin de Partie*, Hamm (un viejo ciego y lisiado), se encuentra encerrado en un departamento sin muebles ni objetos, junto con su sirviente Clov, quien no se puede sentar, y sus padres, Nagg y Nell, los cuales no tienen piernas y están atrapados cada uno en un bote de basura; alrededor del departamento todo está muerto y en ruinas.

### 1.3.2. “Peintres de l’empêchement”

Beckett escribió el segundo ensayo, “Peintres de l’empêchement”, en 1948 para la exposición de obras de Bram van Velde en la galería Maeght, el cual fue editado en *Derrière le miroir*.<sup>47</sup>

Desde el principio del ensayo, nuestro escritor afirma que ya ha dicho todo sobre la pintura de los hermanos van Velde en su texto anterior, por lo que repetirá lo dicho. “Por suerte, no se trata de decir algo que aún no ha sido dicho, sino de repetir, lo más frecuentemente posible en el espacio más reducido, lo que ya se ha dicho” (Beckett, 1990: 170). Esto se relaciona con sus experimentos novelísticos y dramáticos sobre las repeticiones frecuentes en los espacios reducidos a una habitación, si pensamos en la trilogía (*Molloy*, *Malone meurt* y *L’Innommable*), o en la obras dramáticas *Fin de Partie* y *Ohio Impromptu*. En lugar de continuar buscando una justificación filosófica para los límites de la pintura, Beckett sugiere que la crítica debería crear una justificación propia. De la misma manera, se deslinda de la filosofía e intenta desde la crítica pictórica crear su propia poética, la cual llamará “estética de la ignorancia” a partir de “Three Dialogues” (1948).

Originalmente el ensayo llevaba el título de “Le Nouvel objet”, porque describe las relaciones disueltas entre el sujeto-objeto para intentar una definición de la crisis de la pintura moderna francesa. Sobre este tema, Beckett sugiere que la pintura de los hermanos Geer y Bram van Velde promete un espléndido futuro dentro de la escuela de París y frente al nuevo centro hegemónico de las artes plásticas que pasó a ser Nueva York después de la guerra.

En este ensayo, el escritor propone una definición de la pintura moderna que problematiza el objeto de la representación, en tanto crea conciencia de los límites de la pintura y de la representación. “El *objeto* de la representación se resiste siempre a la representación, bien a causa de sus accidentes, bien a causa de su sustancia, y primeramente a causa de sus accidentes, puesto que el conocimiento del accidente precede al de la sustancia (Beckett, 1990: 171).

---

<sup>47</sup> Samuel Beckett, “Peintre de l’empêchement”, *Derrière le miroir*, París, Maeght núms. 11-12, junio de 1948, pp. 171-172. Posteriormente, en ese mismo año, Beckett lo traduce al inglés como “The New Object” para el catálogo del mismo Bram van Velde en su primera exposición en Nueva York para la galería Samuel M. Kootz.

Con esta definición, Beckett excluye del problema a los surrealistas, cuya preocupación se dirige únicamente a las cuestiones de repertorio, así como a los abstractos, porque no tratan de representar objetos. “Excluye a esos estimables abstractores de quintaesencia Mondrian, Lissitsky, Malevitch, Noholy-Nagy. Y expresa lo que es común a pintores independientes tan diversos como Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kandinsky, por mencionar sólo a estos” (Beckett, 1990: 172).

De acuerdo con nuestro escritor:

Los Cristos de Rouault, la naturaleza muerta de Matisse, un conglomerado de Kandinsky de 1943 o de 1944, han surgido de un mismo esfuerzo; el de expresar en qué un *clown*, una manzana y un cuadrado rojo son una misma cosa, y de un mismo desasosiego, ante la resistencia que opone esta unicidad para ser expresada. Pues son una misma cosa en esto, en que son cosas, la cosa, la coseidad (Beckett, 1990: 172).

Beckett concluye que la pintura, como decía Kandinsky; se ha liberado de la ilusión de que existe más de un objeto de representación e incluso de la ilusión de que ese objeto único se deje representar. Sin embargo, yo afirmo que Mondrian, como representante del arte abstracto, entra en el reajuste de la relación entre el objeto y el sujeto. A pesar de no ser su problemática central, Mondrian crea composiciones sin copiar elementos de la realidad visible que lo rodea. Las composiciones se desarrollan a partir de una nueva plasticidad pura, mediante la estética pictórica reticular, de formas geométricas y de colores primarios. Estos conceptos se estudiarán en el segundo capítulo, en el apartado 2.3 El espacio abstracto de Piet Mondrian.

Beckett entiende que, ante el problema de la representación de la coseidad, no tanto del objeto como de la condición de ser objeto, se puede hablar de una crisis en la pintura en la Escuela de París. Entonces, ¿qué queda presentable si la esencia del objeto es el evadirse ante la representación? Beckett propone dos alternativas ante la esencia del objeto que impide o evade su representación. La primera consiste en la imposibilidad de ver el objeto para representarlo, puesto que es lo que es. A esto lo llamaré el impedimento-objeto. La segunda alternativa ocurre cuando no puedo ver el objeto para representarlo, puesto que soy lo que soy; a esto le llamaré el impedimento-ojo. Estos dos impedimentos apenas formaban parte de la representación en la pintura moderna. En la pintura del impedimento forman la mayor parte, ya que se está pintando lo que impide pintar (Véase Beckett, 1990: 171).

Por una parte, el nuevo objeto de la pintura de Geer van Velde consiste en pintar lo que le impide ver el objeto (impedimento-objeto). “No puedo ver el objeto para representarlo, puesto que es lo que es” (Beckett, 1990: 172). Geer pinta la luz del espacio, su densidad y solidez de acuerdo a su mirada. Por otra parte, el nuevo objeto de la pintura de Bram van Velde consiste en pintar las condiciones subjetivas al observar el objeto (el impedimento-ojo). “No puedo ver el objeto para representarlo, puesto que soy lo que soy” (Beckett, 1990: 172). Bram resuelve como un ser separado y encarcelado dentro de sí, de esta manera pinta velo tras velo del impedimento subjetivo, como un desvelamiento fallido hacia la nada, al no poder llegar al objeto.

Al escritor le interesará más el camino propuesto por Bram, ya que, a partir de sus obras de posguerra, éste tiende a proponer espacios cerrados, con una luz que se degrada del claroscuro hasta el negro. Como señalé anteriormente, al ser los espacios beckettianos cerrados y claroscuros, los personajes que los habitan están enfermos, separados de la sociedad y encerrados en sí mismos. Esto mismo sucede con el lenguaje en la “literatura de la despallabra”, ya que las palabras desvelan continuamente el objeto hacia la nada.

Para finalizar el ensayo, Beckett sugiere tres rutas abiertas para la pintura: regresar a la antigua ingenuidad e ignorar la problemática sujeto-objeto; continuar sobre el terreno conquistado en las relaciones sujeto-objeto; o bien emprender el camino hacia delante de una pintura que entrevé la nueva relación y el nuevo objeto en las condiciones de irrepresentabilidad. Obviamente propone esta última vía como salvación de la pintura. En otras palabras, para el escritor, con los van Velde continúa el “luto por el objeto” propuesto por Kandinsky, Matisse y Bonnard, quienes pretendieron liberarse de la ilusión al dejar de creer que un objeto pudiera permitirse representar. La problemática de la representación de los objetos, se ve reflejada en sus experimentaciones con los espacios, personajes y objetos que aparecen en sus escenarios.

### 1.3.3 “Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit”

Beckett mismo confiesa que escribió sobre la pintura de Tal Coat, Masson y Bram van Velde en “Three Dialogues” como una libre reflexión sobre las conversaciones que

mantuvo durante 1948 y 1949 con Georges Duthuit<sup>48</sup>, quien en ese momento era editor de la revista literaria parisina de vanguardia *Transition*.<sup>49</sup> En el ensayo dramatizado existen dos interlocutores reconocibles: B (Beckett) como el escritor y D (Duthuit) como el crítico de arte. “Three Dialogues” tiene un tono menos irónico y filosófico que los dos ensayos anteriores. Es una especie de drama entre serio y cómico. A diferencia de sus ensayos tempranos, “Three Dialogues” no apunta hacia un camino claro que seguir dentro del arte occidental y, al final, acepta quedarse en una supuesta “ignorancia” en las explicaciones vertidas a lo largo del ensayo. “B- (remembering, warmly) Yes, yes, I am mistaken, I am mistaken” (Beckett, 2006: 563). Esta condición de “ignorancia” da la pauta para reconocer el punto de partida para la construcción del propio camino filosófico y estético beckettiano.

De acuerdo con Beckett, mientras que los pintores Pierre Tal Coat y el temprano Matisse se aferran a creer en las posibilidades del arte y en “a certain order on the plane of the feasible” (Beckett, 2006: 556), André Masson intenta salvar algo del problema de la relación entre el sujeto-objeto. Según Beckett, Masson establece los fundamentos del problema a solucionar, ya que quiere pintar el vacío: “inner emptiness, the prime condition, according to Chinese esthetics, of the act of painting” (Beckett, 2006: 557). En otras palabras, aspira a liberarse del servilismo del espacio para capturar los objetos, ya que su posesión no le interesa. “He aspires to be rid of the servitude of space, that his eye may ‘frolic among the focusless fields, tumultuous with incessant creation’” (Beckett, 2006: 557).

Asimismo, Bram van Velde acepta pintar lo imposible y expresa lo inexpresable, y, como creador, es el primero en admitir que ser un artista es fracasar y que el fracaso es su mundo. Esto es un ejemplo de una conclusión lógica y absurda a la vez. Quizás Beckett

---

<sup>48</sup> Georges Duthuit (1891-1968) fue autor de un libro sobre el misticismo y el arte moderno editado en 1936, y desde 1945 editor de la revista *Transition Forty Eight*, “the only English-language review entirely devoted to Contemporary French Writing”. Duthuit reposicionó la revista con una visión hacia las artes visuales y la literatura francesa. La revista era financiada por su esposa, Marguerite, cuyo padre, Henri Matisse, donó varias ilustraciones para las portadas y dibujos. Durante el periodo de 1948 a 1952, Beckett tradujo varios artículos y ensayos a Duthuit para su revista. Además de aportarle un recurso adicional, esto le permitió a Beckett convertirse en amigo personal del editor (Cfr. Ackerley y Gontarski, 2004: 158).

<sup>49</sup> *Transition* fue una revista *avant-garde* titulada “An International Quarterly for Creative Experiment”, fundada en París por Eugène Jolas y su esposa María para promover una “revolución mundial” en 1927. El más famoso colaborador fue James Joyce. Beckett editó también varios artículos y ensayos, como “Dante...Bruno. Vico...Joyce”. Durante la segunda guerra la revista se dejó de editar. En 1948 Jolas le ofreció el título de la revista a Georges Duthuit, quien la nombró *Transition Forty-Eight*, por el año de su primera edición. Cada año el título variaría, según el año de su edición. Beckett publicó en la revista varias traducciones, poemas, artículos y narraciones.

solamente justifique a Bram como un “santo” schopenhaueriano que se abandona al deseo de vivir y da la espalda al mundo (como lo hace Victor Krapp, personaje principal en *Eleutheria*), lo cual, en este caso, consiste en la interminable lucha del arte moderno.

En el escrito, Beckett argumenta que no puede entender a Bram, porque no es él, y su crítica no puede ir más allá de sus propias suposiciones. A diferencia de los dos primeros ensayos, en “Three Dialogues” Beckett admite que el ensayo no trata de Bram van Velde, Tal Coat o Masson, sino de suposiciones en torno a ellos, ya que cada sujeto está atrapado dentro de su propio mundo y de la prisión de sus palabras. Con esto admite que la comunicación entre el crítico y los lectores resulta imposible.

Rupert Wood<sup>50</sup> comenta que Beckett fracasa al no poder establecer reglas coherentes sobre las relaciones objeto-sujeto (Véase Wood, 2001: 14). Al parecer, “Three Dialogues” gira alrededor de los pintores y sus pinturas, pero el ensayo termina con una broma final y sin ninguna conclusión, confirmando que el texto carece de una idea central.

B:...I know that all that is required now, in order to bring even this horrible matter to an acceptable conclusion, is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation. I know that my inability to do so places myself, and perhaps an innocent, in what I think is still called an unenviable situation, familiar to psychiatrists. For what is this coloured plane, that was not there before. I don't know what it is, having never seen anything like it before. It seems to have nothing to do with art, in any case, if my memories are correct. (*Prepares to go.*)

D-Are you not forgetting something?

B-Surely that is enough?

D-I understood your number was to have two parts. The first was to consist in your saying what you -er- thought. This I am prepared to believe you have done. The second-

B-(*remembering, warmly*) Yes, yes, I am mistaken, I am mistaken (Beckett, 2006: 563)

Esta forma de exposición fue estructurada a propósito, y la forma del ensayo es coherente con la idea beckettiana de no poder representar el objeto del escrito, en este caso, hablar de

---

<sup>50</sup> Rupert Wood (Wood, 2001: 14-15) describe algunos testimonios del juego constante de la filosofía de la ignorancia beckettiana. El primero está en “Henri Hayden, homme-peinture” (1952), cuando escribe “elle n’est pas a au bout de ses beaux jours, la crise sujet-objet” (Beckett, 1993: 146). También existen huellas de la geometría idealista como testimonios al reaparecer en “Hommage à Jack B. Yeats” (1954) y en “Pour Avigdor Arikha” (1966). En estos testimonios y en las narraciones cortas, la voz narrativa lucha por capturar las imágenes que se desvanecen y por dotar al texto con bases sólidas que duren el espacio de la oración. Un ejemplo de esta compulsión lo podemos observar en “Se voir”, escrita en los sesenta, en donde la frase se reduce a lo mínimo, en una especie de intento neurótico para proveer a la oración de una estabilidad autocontenida, “Tout ce qu’il faut savoir pour dire est su...” (Beckett, 1976: 51), frase reducida en *Bing* a su mínima expresión como: “tout su” (Beckett, 1967: 61).

la pintura de Tal Coat, Masson y Bram van Velde, sino solamente de la imposibilidad. Beckett, a pesar de construir la lógica de su propia filosofía y estética de la “ignorancia”, donde no hay una idea central, no puede dejar de jugar con ella: “I can’t go on, I’ll go on” (Beckett, 1995: 414), de la misma manera en que no puede llegar a una conclusión sobre la sistematización de las contradicciones, como promete en “Three Dialogues”.

Puedo decir, entonces, que las diferentes características filosóficas y estéticas expuestas en sus ensayos serán utilizadas por el narrador-descriptor en la construcción de los espacios diegéticos de toda su producción narrativa y dramática. En el segundo capítulo se analizarán estas características en los espacios diegéticos en las obras narrativas y dramáticas beckettianas. Las principales características que se estudiarán son: el espacio como un purgatorio circular cerrado y sin culminación en donde la forma es contenido y el lenguaje inglés es erudito, sacado del ensayo “Dante...Bruno. Vico...Joyce.” Todas estas características corresponden del estilo joyceano. Los personajes que habitarán estos espacios son seres solitarios, enfermos, quienes no pueden comunicarse, tener amigos o amar. Los personajes tienen un movimiento constante en diferentes lugares del espacio diegético cerrado, el cual es una virtud. Los personajes se encuentran encerrados en diferentes compartimentos al estilo proustiano: su cuerpo, su mundo social y de creencias, el tiempo.

Asimismo, Beckett desarrolla la teoría de la despalabra y se interesa por las aporías, con el objetivo de alejarse del estilo joyceano y para desvelar constantemente las palabras hacia el vacío.

Después de la Segunda Guerra Mundial comienza a escribir novelas y dramas en francés, para alejarse del estilo joyceano y explorar con las formas y ritmos del lenguaje. Al mismo tiempo, cambia su atención de la filosofía a la pintura. Por eso le interesa la pintura del impedimento de Geer y Bram van Velde para representar los objetos. Explora con el espacio mínimo con elementos geometrizados, por ser un espacio que no atrapa al objeto, por que se asocia con la pureza del vacío y con un espacio en ningún lugar. Por tales razones desarrolla la filosofía y estética del fracaso y la ignorancia, donde sabe que no va a encontrar lo que se propone, pero que en los constantes fracasos está la posibilidad de hablar de la imposibilidad de encontrar una salida.



## CAPÍTULO 2

### EL ESPACIO Y LA GEOMETRÍA EN LA OBRA DRAMÁTICA

La geometría es el área más visual de la ciencia, pues trata de las formas, estructuras y relaciones entre las partes de una figura. Esta rama de las matemáticas tuvo desde siempre un carácter antropológico, antropomórfico y antropométrico en cuanto fue creada por el hombre a partir de: su posición en el mundo; la comparación de su propia naturaleza con las otras formas naturales tanto en lo relativo a su composición o estructura, como en cuanto a su tamaño y dimensiones; su desplazamiento por el espacio, su observación y visión del mundo y del cosmos (Véase Navarro, 2008: 11).

Si bien el lenguaje científico de la geometría no se utiliza en la obra dramática beckettiana, existe una tendencia al uso de elementos geométricos para dar cierto grado de orden y organización de la estructura dramática y del espacio escénico, características que estudiaré a continuación.

#### 2.1 La geometría: características y figuras

La evolución de la geometría ha sido paralela a la de la ciencia y la del arte, dos partes fundamentales de la percepción y conciencia del mundo por parte del ser humano en Occidente. Por esto, ni la geometría ni el arte son ajenos a conceptos como simetría, relatividad, simultaneidad, tiempo real, realidad virtual, caos, etcétera.

El primer tratado sobre geometría es el de Euclides (325-265 a.C.) y sus definiciones siguen vigentes aún en nuestros días. *Los elementos* de Euclides está compuesta por trece libros y, sin lugar a duda, es uno de los tratados matemáticos de mayor influencia que se hayan escrito. Actualmente existen otras teorías geométricas aparte de la euclidiana<sup>51</sup>, por lo que el concepto de geometría se ha ampliado, ya no sólo es medición de la tierra, sino del universo; ya no sólo calcula el espacio, sino también el tiempo.

La geometría descriptiva estudia los modelos de la representación mediante sistemas de análisis geométrico y toda suerte de diagramas, esquemas y modelos que

---

<sup>51</sup> La geometría no euclidiana presenta la siguiente división propuesta por Javier Navarro Zuvillaga: “Se puede decir que a partir de la geometría proyectiva –proveniente del siglo XVII (con precedentes en la Grecia clásica)- derivaron la geometría hiperbólica (Bolyai-Lobachevsky), la geometría elíptica (Riemann) y, posteriormente, la geometría topológica (Riemann, Klein, Moebius) y la geometría fractal (Mandelbrot)” (Navarro, 2008, 68).

suponen un examen de la forma y su representación. En especial me enfocaré en las figuras geométricas y en la simetría, ya que en la actualidad estas figuras aún representan la búsqueda de la armonía y el orden.

Las figuras geométricas están configuradas por los elementos fundamentales como es el punto, que forma los vértices, y la recta con una dimensión que forma las aristas. En dos dimensiones están el plano y las figuras planas, como son el triángulo, el cuadrado y la circunferencia. El triángulo es la figura plana elemental, ya que está delimitado por tres rectas que se cortan dos a dos en tres puntos que se encuentran alineados. La circunferencia es la figura plana perfecta porque presenta la máxima simetría y todos sus puntos equidistan del centro. A partir de la circunferencia se puede obtener el cuadrado inscrito y circunscrito:

Si en una circunferencia dibujamos los dos diámetros más significativos, el horizontal y el vertical, la dividimos en cuatro partes iguales, llamadas cuadrantes. Lo extremos de estos diámetros son los vértices del cuadrado inscrito en la circunferencia y los diámetros son las diagonales del cuadrado. Trazando las tangentes por los extremos de los diámetros obtendremos el cuadrado circunscrito. Éste tendrá sus lados a  $45^\circ$  con los del cuadrado inscrito (...) Si partiendo de los dos mismos diámetros trazamos primero el cuadrado circunscrito y sus diagonales, los puntos donde éstas se cortan a la circunferencia son los vértices del cuadrado inscrito, ahora de lados paralelos a los del cuadrado circunscrito (Navarro, 2008: 82 y 83).

En un cuadrado los dos vértices opuestos son simétricos uno del otro con respecto al centro de la figura; lo mismo ocurre con los puntos medios de sus lados o de cualquier otro punto en relación con el obtenido al unir éste con el centro y prolongar hasta que corte al lado opuesto.

Los poliedros son cuerpos geométricos cuyas caras son planas, tienen volumen y tres dimensiones. Las familias de poliedros se clasifican en regulares e irregulares. Los regulares tienen caras y ángulos iguales. De la misma manera son conocidos como sólidos platónicos. Para esta tesis utilizaré el hexaedro o cubo, el cual tiene seis caras o seis polígonos iguales con la misma longitud y se unen en vértice con ángulos de 90 grados, porque en el diagrama propuesto esta figura tiene relación directa con el mundo del escenario propuesto como caja escénica por el escenógrafo Gastón Breyer (Véase 2005: 15).

En las artes plásticas existen muchas similitudes y diferencias entre las formas creadas y las geométricas. Por ejemplo, el punto geométrico no tiene dimensión, en cambio el punto plástico puede ser tan grande como se quiera. En el plano plástico, los puntos y las líneas determinan las formas de la composición. La línea recta geométrica sólo tiene una dimensión, mientras que una línea dibujada o plástica tiene grosor y es variable. Lo mismo sucede con una figura plana como un cuadrado que puede tener la intención de ser un cuadrado geométrico o puede expresar algo más. Por ejemplo, el plano geométrico no tiene límites, es infinito, mientras el plano plástico (hoja de papel, lienzo, pared, etc.) sí los tiene y, además, en dos direcciones que son perpendiculares entre sí, la vertical y la horizontal. En el primer tercio del siglo XX, en algunos movimientos artísticos la relación entre las formas creadas y las geométricas se hizo más evidente. Malevich definió la superficie blanca del cuadro sólo como un fragmento del espacio infinito. Mondrian hizo lo mismo, en el cuadro *Composición en rojo, negro, azul, amarillo y gris* (1920), ya que da la sensación de ser un fragmento de una estructura que no sabe dónde acaba.

En el campo de la informática existen programas que permiten hacer proyecciones que resultarían muy difíciles de realizar por otros medios. No puedo soslayar que la computadora es también un medio de expresión artística con grandes capacidades, por ejemplo en la fotografía, el video, el arte por computadora y la realidad virtual.

Los sistemas de la realidad virtual operan sobre un entorno basado en un espacio perspectivo, el cual incluye a su vez otros puntos de vista que operan simultáneamente. Pueden ofrecer vistas desde fuera o desde dentro del espacio principal, todo esto constituye una riqueza espacial que no se puede lograr en otros soportes. La realidad virtual parte de los fundamentos de la perspectiva clásica y crea un espacio virtual. El espacio virtual no es más que la representación sobre un plano (el de la pantalla), de elementos que están en el espacio tridimensional. Sin embargo, lo representado en un tiempo puede moverse como si el espectador diera vueltas alrededor de ello, tanto del exterior del objeto como desde su interior.

Normalmente, lo representado en el espacio virtual se expresa como geometría proyectiva de elementos geométricos del espacio euclidiano con una aprehensión perceptiva visual que va más allá de la mera expectación del ojo. El espacio virtual se construye con elementos geométricos formales con su materialidad de color, textura y peso.

Las características de la geometría me sirven para desarrollar mis tres diagramas analíticos, cada uno compuesto por dos figuras planas en dos dimensiones, un cubo con tres dimensiones y un cubo en movimiento en un espacio virtual.

## 2.2 La geometría en la obra dramática

El objetivo de este apartado es analizar el espacio diegético (el lugar y los colores dominantes) en las obras narrativas, y el espacio diegético y escénico en las obras dramáticas beckettianas. El lugar puede o no tener una relación con la geografía de la realidad. El color del espacio aporta características especiales en la construcción del ambiente en donde se desarrolla la obra. Por otra parte, expongo cómo estos espacios se pueden relacionar con las características y figuras geométricas, de las estructuras de las obras, los personajes y los objetos que habitan dicho espacio. Para este propósito dividí la obra beckettiana en tres partes: la primera abarca su etapa de formación entre los años 1928 a 1946; la segunda es de consolidación y comprende los años de 1946 a 1960; y la tercera es de madurez y abarca sus últimas obras, de 1960 hasta 1982.

### 2.2.1 Etapa de formación (1928-1946)

Las características de los espacios construidos por el narrador-descriptor beckettiano solamente se encuentran en sus narraciones, ya que en el periodo de preguerra y guerra, Beckett no escribió ninguna obra de teatro completa.<sup>52</sup> El narrador-descriptor beckettiano adoptó una condición de erudición joyceana frente al mundo en sus primeras narraciones en inglés con los principales conceptos estudiados en sus ensayos, el espacio circular cerrado y sin culminación, la idea schopenhauiano del “mayor pecado es haber nacido”, el personaje proustiano encerrado en varios compartimentos, cuerpo, lenguaje, ideas, creencias y tiempo.

En los espacios diegéticos de las tres primeras novelas *Dream of Fair to Middling Women* (1931 y 1932), *Murphy* (1935 y 1936) y *Watt* (1939-1948), existen nombres propios de lugares relacionados con la “realidad”. La primera novela es autobiográfica y el

---

<sup>52</sup> Beckett escribió en inglés parte del primer acto de la obra de teatro *Human Wishes* (inconclusa), probablemente entre los años 1937 y 1940, obsesionado por el diario de la enfermedad terminal del doctor Samuel Johnson y su obra satírica *The Vanity of Human Wishes*. Los temas tratados en este escrito son la soledad, los sueños perdidos, la vejez, la enfermedad y la muerte. Estas ideas fueron reforzadas por sus lecturas de Arthur Schopenhauer y sus reflexiones sobre las pinturas del irlandés Jack Yeats, quien pinta paisajes con figuras humanas aisladas de la naturaleza (Cfr. Knowlson, 1996: 249-250).

narrador está focalizado<sup>53</sup> en el personaje Belacqua. La estructura relata diversos sueños y su recorrido va de Dublín a Viena y nuevamente a Dublín. El narrador utiliza el nombre propio de la ciudad capital de Irlanda y la capital de Austria, recurso con el que facilita la iconización del espacio diegético con la “realidad”, aunque éste no tenga una relación extratextual específica. Dublín se relaciona con el espacio del purgatorio terrenal joyceano y con la circunferencia cerrada sin culminación. El color predominante del espacio es el gris y el negro de la oscuridad de la noche.

Por su parte, el protagonista Belacqua no puede comunicarse ni entablar una relación amistosa o amorosa. Parece vivir encerrado en los compartimentos de sus conceptos y recuerdos. Sin embargo, le interesa explorar sus sensaciones profundas, sin importarle ningún tipo de consideraciones morales. Además, existen cambios constantes del personaje principal en el tiempo (Belacqua 1, Belacqua 2 y Belacqua 3), así como de sus objetos de deseo. Así tenemos que Belacqua 1 tiene como objeto de deseo a Smeraldina-Rima (una novelización de Peggy Sinclair)<sup>54</sup>; Belacqua 2 desea a Syra-Cusa (novelización de Lucía Joyce);<sup>55</sup> y Belacqua 3, a Alba (Ethna McCarthy)<sup>56</sup>. Asimismo, Belacqua presenta reiterados conflictos entre su mente (pensamientos) y su cuerpo (instintos involuntarios), ya que está en constante contradicción. Por ejemplo, adora el rostro de Smeraldina pero no desea su cuerpo; la ama pero la rechaza al mismo tiempo, lo cual desata un interminable vaivén. Existe un conflicto constante entre su mente y su cuerpo, lo que refuerza las mudanzas en sus relaciones y sus desplazamientos en el espacio.

La segunda novela, *Murphy*, está concebida como una comedia erudita y urbana sobre la ciudad de Londres. Nuevamente utiliza un lugar geográfico relacionado con la realidad. La obra está compuesta de 13 capítulos y presupone un método de composición que se alimenta con formas geométricas, un uso deliberado del eco y la repetición; y con

---

<sup>53</sup> “La teoría de la focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado el pensamiento teórico sobre este aspecto de la narratología, tan sólo porque el teórico francés ha insistido en el deslinde de la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato [...] En otras palabras no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra [...] Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización (narrador omnisciente), focalización interna (el relato coincide con la mente figural de un personaje) y la focalización externa (no puede entrar a la conciencia de los personajes)” (Pimentel, 1998: 95-98).

<sup>54</sup> Prima de Beckett de cuyo rostro estuvo enamorado, más no así de su cuerpo (Cfr. Knowlson, 1996: 152).

<sup>55</sup> Lucía Joyce (1905-1982) era hija de James y Nora Joyce. Beckett la pretendió, antes de que la salud de ella se deteriorase (Cfr. Ackerley y Gontarsky, 2004: 289).

<sup>56</sup> Ethna MacCarthy, estudiante junto con Beckett del Trinity College. Su relación permaneció en lo meramente platónico, pues ella se involucró con un profesor casado (Cfr. Ackerley y Gontarsky, 2004: 335).

secciones separadas por temas e imágenes precisas. Al principio de la novela, Murphy vive en un ático en West Brompton. El narrador no ofrece más información sobre los motivos del personaje ni la razón por la que se encuentra en ese lugar, como en las obras de Dostoievski. West Brompton es un barrio de Londres. Otros nombres utilizados en la narración como Pentonville Prison y The Metropolitan Cattle Market, están localizados también al norte de Londres. Los nombres facilitan la iconización del espacio con la “realidad”, aunque la forma de descripción en la novela no sea la tradicional y explore nuevas técnicas. En la obra existen acontecimientos en la mañana y en la noche, por lo cual el color propuesto de las atmósferas es variado.

El narrador es casi omnisciente tradicional. Murphy es el protagonista y todos los demás son extensiones de su pensamiento, al grado de que el mismo narrador los llama *puppets*. “All the puppets in this book whinge sooner or later, except Murphy, who is not a puppet” (Beckett, 1957: 86). Murphy se muestra egoísta, antisocial y, al igual que Belacqua, no puede amar, aun cuando es amado por Celia.

El mundo ficcional creado por Murphy se relaciona con el purgatorio circular joyceano sin culminación y sin salida, y con la figura geométrica del círculo. En *Dream* el movimiento constante de Belacqua se relaciona con una víctima que no puede salir, ya que sus miedos y deseos lo impulsan por este purgatorio sin redención posible. La necesidad del personaje de moverse continuamente convierte el movimiento en su única virtud.

*Murphy* solamente se mueve en Londres, del ático al asilo y dentro de su mente. Por ejemplo, en la sexta parte el tema es la mente del protagonista y funciona como un espacio y no solamente como un instrumento de análisis. En la construcción de la mente de Murphy influyeron René Descartes, Sigmund Freud y Carl Jung. En el capítulo 6 la mente de Murphy se mueve de la claridad cartesiana hacia la no voluntad schopenhauariana. Lo irónico aparece porque la meta de Murphy es aparentemente cartesiana, sin embargo no puede cumplirse en el espacio cambiante y sin claridad de la novela. Freud incide con la eterna batalla entre el yo y el superego, entre lo que se expresa y las represiones del mundo físico y la conformación de la civilización impuesta por la internalización del superego.

Jung influye especialmente por su diagrama del inconsciente, el cual se volvió modelo para las mentes y voces de Murphy.<sup>57</sup>

Primera zona (mente luminosa)

Segunda zona (mente mitad luminosa)

Tercera zona (mente oscura)

Las tres zonas de la mente de Murphy tienen la forma geométrica de un cono invertido, el cual representa un espacio cerrado y sin salida. La geometría da forma a lo que anteriormente carecía de ella. La primera parte es luminosa y contiene el conocimiento de los elementos de la experiencia física, dispuestos para nuevos arreglos; también está el conocimiento donde existe la libertad de la finita individualidad. En la segunda zona de la mente, mitad luminosa, existen formas sin paralelo y el modo de contemplación es impreciso. La tercera zona es la parte oscura de la mente, un lugar en donde las leyes del tiempo y el espacio están suspendidas y donde, según el filósofo Baruch Spinoza, existe el mundo más elevado, y el individuo es visto por la luz de la totalidad de la realidad. En los ensayos de Beckett se aprecia el uso del cono relacionado con las concepciones de los temas en sus novelas, en este caso la mente de Murphy. Otra figura geométrica presente es la imagen que tiene el narrador sobre la propia mente del personaje, la de una esfera cerrada al mundo exterior: “Murphy’s mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without” (Beckett, 1957: 76).

La tercera novela es *Watt*. El autor comenzó a escribirla en París en 1939. Posteriormente, continuó la narración en el pueblo de Roussillon, departamento de

---

<sup>57</sup> Beckett escuchó la tercera de cinco conferencias de Carl Jung en la clínica Tavistock (Centro de diagnóstico y tratamiento para neuróticos y desórdenes de la personalidad) de Londres en octubre de 1935. Jung mostró un diagrama que se volvió el arquetipo del espacio mental beckettiano. Un ejemplo es la construcción de la mente del personaje Murphy en tres esferas concéntricas con gradaciones con forma de cono, desde la conciencia luminosa del ego (zona luminosa), pasando por la zona semioscura, hasta la oscuridad del inconsciente. En Londres, Beckett estuvo en terapia psicoanalítica freudiana y junguiana durante dos años en la clínica Tavistock con el Dr. Wilfred Ruprecht Bion, debido a sus síntomas severos de ansiedad. El costo de las terapias fue pagado por su madre. Durante el curso de su terapia, Beckett estudió las ideas de la psicología de Gestalt, así como como de las de Freud, Jung, Adler y William McDougall descritas en el libro de R.S. Woodworth *Contemporary Schools of Psychology*. Descubrió que sus problemas físicos eran en parte causados por su propia actitud de superioridad y por su aislamiento de los otros, lo que le resultaba una malsana inmersión obsesiva hacia su interior (Cfr. Knowlson, 1996: 168-171).

Vaucluse, durante la guerra, y la finalizó en 1948 en París. La obra tiene 4 capítulos, un anexo y una partitura musical. La obra está narrada en desorden cronológico. Es importante señalar que a partir de 1937 y de su *Literatur des Unworts*, nuestro escritor inicia su separación del método erudito de Joyce para crear su propio estilo.

El narrador, focalizado en Sam, ordena racional y cronológicamente la secuencia y los empleos de Watt, de acuerdo con las preguntas escolásticas de:<sup>58</sup> ¿Quién?, ¿qué?, ¿dónde?, ¿con qué propósito?, ¿por qué?, ¿de qué manera?, y ¿cuándo? Después narra su viaje final en solitario, sin un lugar determinado a donde ir. Nuevamente el espacio es un purgatorio joyceano circular sin redención ni salida.

La narración comienza cuando Watt llega en un tranvía a la estación de ferrocarriles Harcourt Street, para tomar un tren a Foxrock. Estos nombres propios se relacionan icónicamente con la terminal de Dublín en Harcourt Street y la South Eastern Railway, en donde salen trenes a Foxrock y Bray. Watt es introducido por el señor Hackett y los Nixon, cuando conversan acerca de la extraña criatura que es Watt, a quien han visto, pero del que no saben nada:

Utter ignorance, said Mr Nixon.

He is not a native of the rocks, said Mr Hackett.

I tell you nothing is known, cried Mr Nixon. Nothing. ...

In what circumstances he touched me, said Mr Nixon.

I met him one day in the street. One of his feet was bare. I forget which. He drew me to one side and said he was in need of five shillings to buy himself a boot. I could not refuse him (Beckett, 1976: 71-72).

Este principio ofrece el tema principal y la pregunta retórica: Si nada podemos saber de Watt, entonces ¿cómo puede saber Watt algo del señor Knott, o de sí mismo?

Es interesante notar que la falta de comunicación entre los personajes de la novela se traduce en la manifestación de dificultades de comunicación del texto hacia los lectores. Por ejemplo, Watt y el lector comienzan juntos, pero no terminan igual: éste siempre acaba en una relación especular con Watt. En otras palabras, el personaje descompone las palabras y el lector resulta obligado a leer lo que bien puede ser un discurso sin sentido. Los actos de lectura de *Watt* son *mises-en-abyme* del acto de la lectura emprendido por el lector de la novela. Esto crea una ansiedad y ambigüedad en el lector al leer el texto. La novela

---

<sup>58</sup> Categorías escolásticas con las que cualquier proposición puede ser reducida a sus elementos básicos: *Quis? Quid? Ubi quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando?*



tematiza la imposibilidad del acto de leer como un acto hermenéutico fallido, lo cual se relaciona con la imposibilidad de pintar los objetos en los cuadros de los hermanos Van Velde desarrollada en los ensayos analizados en el primer capítulo. La filosofía del fracaso se relaciona con el fracaso de leer y de no encontrar un sentido en todo lo que se lee. La novela *Watt* habla de la imposibilidad de conocer a Watt, como la forma de exposición del ensayo de “Three Dialogs”, el cual no puede establecer reglas coherentes para reflexionar sobre las relaciones objeto-sujeto en la pintura de Tal Cot, Masson y Bram van Velde.

Por primera vez Beckett consigue escribir con una sintaxis llena de significados e incertidumbres, con un uso excesivo de comas y constantes afirmaciones y negaciones. Como lo ilustro en el siguiente ejemplo:

Mr Knott was a good master, in a way. Watt had no direct dealing with Mr Knott, at this period. Not that Watt was ever to have any direct dealings with Mr Knott, for he was not. But he thought, at this period, that the time would come when he would have direct dealings with Mr Knott, on the first floor. Yes, he thought the time would come for him, as he had thought it had ended for Arsène, and for Erskine just begun (Beckett, 1957: 20).

Beckett termina de formular su propia versión del individuo frente al mundo y sus propias fronteras del conocimiento en *Watt*. El individuo está encerrado, tanto en una habitación (con cosas esenciales, una cama, una ventana y una puerta, de las cuales resaltan las formas rectangulares), como en su mundo lógico y no lógico (*cloisons*), como en la soledad de sus pensamientos, y finalmente, en un purgatorio circular sin redención. Por estas razones, la mayor parte de los personajes beckettianos no puede entablar ninguna comunicación o amistad, ni enamorarse de nadie. Su mente funciona en tres niveles divididos, en donde cada nivel tiene su propia voz. En la primera zona la voz se relaciona con la claridad cartesiana, en la segunda con el no deseo schopenhaueriano y en la tercera con una “no lógica” que emparenta con la locura, en donde el tiempo y el espacio no existen. Posteriormente, llevará esta visión al límite en la trilogía (*Molloy*, *Malone Meurt* y *L’Innommable*) y en toda su producción dramática.

### 2.2.2 Etapa de consolidación (1946-1961)

Después de la Segunda Guerra Mundial, el narrador-descriptor beckettiano ya no buscará conceptos filosóficos en diferentes filósofos, como en sus primeros ensayos, sino que desarrollará su propio concepto filosófico, la filosofía del fracaso, con base en los

problemas de la representación del objeto en la pintura moderna, en la narrativa y en la escena teatral. El narrador-descriptor ya no tendrá la condición del erudito, sino por el contrario, buscará en la filosofía del fracaso y la ignorancia frente al mundo, en espacios con mínimos elementos (relacionados con la geometría) y escribirá en lengua francesa. Como antecedente de la filosofía del fracaso, Beckett tuvo una revelación en el verano de 1945 en Irlanda. James Knowlson comenta que fue en la habitación de su madre, en Foxrock, donde Beckett reconoció su propia locura e ignorancia: “Molloy and the others came to me the day I became aware of my own folly. Only then did I begin to write the things I feel” (Knowlson, 1996: 319). Esta toma de conciencia es presentada en la obra *Krapp's Last Tape* (1958).

Después de este reconocimiento, Beckett escribió acerca de su propio mundo interior, en francés, en monólogos y en primera persona, a partir de su zona “oscura”<sup>59</sup>, su “ignorancia” y su “incertidumbre” (Cohn, 1983: 54). Con esta nueva visión del mundo y buscando su propia voz, Beckett escribió las cuatro *nouvelles*, o relatos cortos: *Premier amour*, *L'Expulsé*, *Le Calmant* y *La Fin*.<sup>60</sup> Las cuatro obras fueron escritas en 1946 en francés con el modelo del monólogo en primera persona (no conocemos el nombre del narrador) y fueron un depósito de temas para la trilogía y para los dramas *Eleutheria* (1947) y *En attendant Godot* (1949).

Beckett escribió la trilogía *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable*, así como la obra dramática *En Attendant Godot* en francés, entre mayo de 1947 y enero de 1950. En la trilogía, los lugares y los recuerdos casi no tienen nombres propios y están generalizados; lo mismo sucede con *En Attendant Godot*. Así pues, quiero resaltar que el uso de los datos de los lugares y los recuerdos son el de una parodia cómica del conocimiento, para provocar desconcierto y confusión espacio-temporal en los lectores. Puesto que, aunque aparentemente tengas mucha información sobre el lugar donde ocurren los acontecimientos, no puedes definir un lugar o tiempo exacto en donde discurren los personajes. En las cuatro obras se retoman problemas filosóficos del tiempo-espacio y de las diferentes identidades,

---

<sup>59</sup> La zona de la oscuridad incluye: el inconsciente, contradicciones racionales, la locura, el fracaso, la impotencia, la ignorancia y la imaginación, para crear mundos alternativos no convencionales a la realidad. Esto también se relaciona con los conceptos beckettianos de que el ser humano es un “non-knower” y un “non-can-ner” (Knowlson, 1996: 319-320).

<sup>60</sup> Las novelas cortas fueron traducidas por Richard Seaver en colaboración con Beckett y publicadas en *Evergreen Review*, vol. 6, núm. 22 (enero-febrero de 1962). Posteriormente como *Four Novels* en 1967 por Calder and Boyars (Ackerley y Gontarski, 2004: 187).

pero ya no con un lenguaje filosófico o psicológico, sino poético y de manera cómica, como en el ensayo “La peinture des van Velde; ou le monde et le pantalon” (1945).

En la trilogía *Molloy* (1947), *Malone meurt*<sup>61</sup>(1948), y *L’Innommable*<sup>62</sup> (1950), el personaje principal (anciano y enfermo), se encuentra encerrado en una habitación, con una cama, una ventana y una puerta, lo cual retoma las figuras geométricas de la habitación vacía de Victor en *Eleutheria*. En *Molloy* (1947) la simetría es resaltada al estar la obra dividida en dos partes simétricas de 84 páginas, en cuya primera parte el narrador está focalizado en Molloy y en la segunda, en Jacques Moran, un sádico agente que investiga la ubicación de Molloy.

Después de la trilogía, Beckett comenzó a experimentar en la narrativa y en el drama hacia una progresiva inmovilidad y hacia la pintura. En *Comment c’est* (1958-1960) sustituye al narrador en primera persona por una voz impersonal, una especie de transcriptor que repite lo que alguien le dicta. Con *Imagination Mort Imaginez* (1965), los personajes son cuerpos blancos, casi inmóviles, que se encuentran y se funden en un sepulcro blanqueado. El color blanco beckettiano está relacionado con la esterilidad.

La primera obra dramática completa en la etapa de consolidación es *Eleutheria*<sup>63</sup>. La primera indicación espacial y temporal: “LIEU: Paris. TEMPS: Trois après-midi d’hiver consécutifs” (Beckett, 1995: 17), indica el nombre propio de la ciudad capital de Francia y esto facilita la iconización del espacio diegético con la “realidad”. Con respecto al color del espacio escénico o lugar donde se propone escenificar la obra, éste se ubica en las tardes

---

<sup>61</sup> En *Malone meurt* el protagonista M es un anciano casi paralítico, quien acostado en una cama, espera la muerte en un asilo para indigentes. M es la voz que narra lo que le está pasando en tiempo presente, y hasta la página 233 nos enteramos de que se llama Malone. Ahora bien, para pasar el tiempo Malone crea un personaje llamado Macmann, quien narra cuatro historias y sus memorias involuntarias en monólogos en primera persona. Una trata sobre un hombre, otra sobre una mujer, la tercera sobre un objeto y la última sobre un animal, probablemente un ave.

<sup>62</sup> *L’Innommable* es un juego literario para encontrar la innombrable primera voz. Las premisas de la novela provienen nuevamente de Descartes, ya que, si la existencia humana se reduce a sus funciones elementales, me encuentro con la conciencia. Por lo tanto el tiempo y el espacio, dos términos implicados en las preguntas del inicio, son percibidos a través del cuerpo y luego comprendidos merced a la conciencia. Por lo tanto, la historia del Innombrable es la historia de la exploración de los intermediarios que utiliza nuestra conciencia.

<sup>63</sup> La palabra griega *eleutheria* quiere decir libertad o la condición del hombre no sujeto a esclavitud. Pero a medida que el pensamiento moral socrático fue desarrollándose, se planteó también el alcance de la libertad interior (Cfr. *Diccionario enciclopédico*, 1995: 863). *Eleutheria* está compuesto de manera tradicional en tres actos, con 17 personajes, está escrita en 145 páginas, aproximadamente dos horas de representación. El primer acto sirve para la presentación de la situación y los personajes, el segundo es para el nudo o crisis de la trama, y el tercero sirve para el desenlace. En la obra se cuestionan las teorías de la tradición dramática anglo-irlandesa sobre lo irónico y cómico del realismo de Synge, Wilde, Shaw y Behan. Asimismo, Beckett conoció el teatro simbolista francés, y sin embargo creó su propio anti-teatro, diferente al de Mallarmé o Maeterlinck.

del invierno parisino, lo cual pinta la escena con colores grises y será una constante en su obra dramática, tal como lo afirma T. W. Adorno:

Si las obras de Beckett, grises como después de la puesta de sol y del fin del mundo, exorcizan los colores del circo, le son fieles en tanto que tienen lugar en el escenario, y es bien sabido que sus antihéroes se inspiran en los payasos y en lo grotesco cinematográfico [...] habría que preguntar si las obras pictóricas más abstractas no arrastran mediante su material y la organización visual de éstos restos de la objetualidad que ellas ponen fuera de circulación (Adorno, 2004: 114).

El gris y los claros-oscuros se vuelven parte de los ambientes predominantes en sus obras. Asimismo, los lugares no establecen ninguna relación con la realidad. El color gris y el claro-oscuro quizás se relacionan con el color de los pensamientos del fracaso, la angustia y de lo irracional.

*Eleutheria* explora con el espacio escénico geométrico, ya que propone dos espacios rectangulares contrastantes, el primero compuesto por la habitación de Victor<sup>64</sup> y el segundo por un rincón de la sala de la familia Krap. La obra presenta aclaraciones y una nota sobre la disposición de la escena y la acción marginal antes de la lista de los personajes:

*Cette pièce comporte, aux deux premiers actes, une mise en scène juxtaposée de deux endroits distincts et, partant, deux actions simultanées, action principale et action marginale, celle-ci muette à part quelques courtes phrases et, en ce qui concerne la mimique, réduite aux attitudes et mouvements vagues d'un seul personnage. A vrai dire, moins une action qu'un site, souvent vide.*

*Le texte concerne l'action principale exclusivement. L'action marginale est affaire de l'acteur, dans les limites des indications de la note qui suit.*

*Note sur la disposition de la scène et l'action marginale.*

*La scène, aux deux premiers actes, représente, juxtaposés, deux endroits éloignés l'un de l'autre dans l'espace réel, à savoir la chambre de Victor et un coin du petit salon chez les Krap, celui-ci comme enclavé dans celle-là (Beckett, 1995: 13).*

La habitación vacía de Victor (rectángulo) tiene solamente una cama plegable (rectángulo) “un lit-cage sans plus” (Beckett, 1996: 14); una ventana (rectángulo) y una puerta (rectángulo), lo cual resalta las formas geométricas y absorbe tres cuartas partes del escenario. La sala de la familia Krap (rectángulo) está formada por: “une table ronde très élégante, quatre chaises d'époque, un fauteuil, un lampadaire et une applique” (Beckett, 1996: 14); y solamente ocupa una tercera parte del escenario. En ambos espacios ocurren

---

<sup>64</sup> El nombre de Victor se puede asociar con victoria, y la palabra *Krap*, que suena igual que *crap*, la cual quiere decir “porquería”, “mierda” o “disparate”.

acciones simultáneas: una principal con desplazamientos de varios personajes con diálogos y acciones marginales de un personaje sin palabras.

En cada acto, la habitación de Victor se presenta desde un ángulo distinto. Es decir, vista desde el público, en el primer acto la habitación (acción marginal) se encuentra a la izquierda de la sala de la familia Krap (acción principal). En el segundo acto la habitación (acción principal) se sitúa a la derecha de la sala (acción marginal). En el tercer acto, no existe acción marginal porque el espacio de la habitación de Victor ha empujado el espacio de la sala de la familia Krap al foso del teatro:

Acte III

*Lendemain. Fin de l'après-midi.*

*Chambre de Victor vue d'un autre angle. Côté famille Krap mangé par la fosse.*

*Porte entrebâillée, vitre cassée, outils du vitrier en désordre par terre.*

*Victor seul, couché. Il dort. Le vitrier dans l'encadrement de la porte* (Beckett, 1995: 119).

Resulta importante observar cómo el espacio con los pocos elementos de la habitación de Victor, tras ocupar tres cuartas partes del escenario, se apodera de la totalidad del espacio escénico al finalizar la obra. Esto se empata con el triunfo de las ideas schopenhauerianas de buscar la libertad y con la renuncia de Victor a los deseos individuales y sociales. Por otra parte, el lugar cerrado y casi vacío de la habitación de Victor se ha extendido y empujado hacia abajo del escenario los muebles de la sala de la familia Krap, objetos que representan los valores de la sociedad burguesa y del espacio escénico tradicional. Los dos hechos, al empatarse, significan que Victor se ha rebelado ante las ideas familiares y sociales con códigos racionales, sacándolas de su espacio mental y dándole la espalda a la sociedad, representada por el público. A partir de esta resolución conceptual escénica, las siguientes obras que realiza Beckett van a explorar en el espacio escénico casi vacío y con referentes geométricos.

La habitación de Victor con pocos elementos en *Eleutheria*, se retoma en *Fin de Partie*<sup>65</sup>. Ahora la habitación no se ubica en un espacio diegético relacionado con la “realidad”, sino en un espacio desnudo, sin objetos. El espacio puede estar ubicado en la tierra de nadie, entre el ser y el mundo o entre el objeto y el sujeto, temas de la pinturas

---

<sup>65</sup>*Fin de Partie* es una obra en un acto, con cuatro personajes, escrita en ochenta y cuatro páginas. Con un tiempo escénico de aproximadamente una hora y veinte minutos de representación se estrenó en el Royal Court Theatre en Londres el 3 de abril de 1957. Fue dirigida por Roger Blin con escenografía de Jacques Noel. Los actores fueron: Roger Blin (Hamm), Jean Martin (Clov), Georges Adet (Nagg) y Christine Tsingos (Nell). Beckett tradujo la obra como *Endgame* y la editó Grove en 1958 (Knowlson, 1996: 390-391).

expresionistas del artista irlandés Jack Butler Yeats (Véase Ackerley y Gontarski, 2004: 656). Como se observa en los cuadros *Dublin Evening* (1946). o *Among the Reeds*. El espacio diegético y escénico de *Fin de Partie* se describe de la siguiente forma:

*Bare interior.*

*Grey Light.*

*Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn.*

*Front right, a door. Hanging near door, its face to wall, a picture.*

*Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.*

*Center, in an armchair on castors, covered with an old sheet, Hamm.*

*Motionless by the door, his eyes fixed on Hamm, Clov. Very red face.*

*Brief tableau* (Beckett, 1958: 1).

Posteriormente, Clov narra lo que ve a través de las ventanas. En la ventana derecha se ve la tierra con escombros y en la izquierda se ve el mar sin rastros de vida. Los cuatro personajes están encerrados en una habitación vacía, con solamente dos ventanas (rectangulares), un cuadro vuelto hacia la pared (rectángulo), una puerta hacia la salida (rectángulo), dos basureros (cilindros) y una silla con ruedas (cubo). El espacio puede remitir al interior de un cráneo y lo que sucede en la escena pueden ser pensamientos.

Otra forma geométrica propuesta en la obra es el cubo (“ten feet by ten feet by ten feet”) relacionado con la cocina, el cual es un espacio latente donde habita Clov:

CLOV: ...I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet by ten feet, and wait for him to whistle me. (*Pause.*)

Nice dimensions, nice proportions. I'll lean on the table, and look at the wall, and wait for him to whistle me (Beckett, 1958: 2).

El énfasis en el aislamiento y separación de los personajes (Clov vive en un cubo –la cocina– y Hamm en un rectángulo tridimensional –la habitación del escenario–, Nagg y Nell en dos cilindros) por medio de figuras geométricas dispuestas en el espacio escénico implican elementos en común de los personajes, aunque se mantienen separados y diferenciados.

La obra comienza con un “Brief tableau” y finaliza repitiendo el mismo “Brief tableau” del principio, pero con pequeñas variaciones, ya que Hamm está en su sillón, pero ahora solamente tiene la cara cubierta con su pañuelo. Nell y Nagg están en sus botes pero sin sábanas, mientras Clov (vestido de viaje con sombrero, saco, una gabardina en la mano, paraguas y una maleta), se encuentra de pie a un lado de la puerta viendo a Hamm. Esta acción repetida demuestra simetría, aunque con variantes y una inclinación por detener la

acción en escena y crear pinturas vivientes.<sup>66</sup> Esta estrategia mueve el espacio escénico de la visualización en tres dimensiones hacia la reducción del campo visual de dos dimensiones. Al mismo tiempo que congela el tiempo, crea una experiencia visual a través de las tensiones y equilibrios de la composición espacial.

*Krapp's Last Tape*<sup>67</sup> (1958) tiene nuevamente por espacio escénico una habitación. Es una obra en un acto para un personaje, escrita en nueve páginas, de aproximadamente cincuenta y ocho minutos de representación. La obra indaga sobre la reconstrucción del pasado por la memoria y el acto de escuchar las diferentes voces internas del personaje; en este caso, las voces están grabadas. El personaje Krapp, como Victor de *Eleutheria*, ha rechazado el amor y el mundo burgués por fines más espirituales y el deseo de escribir su gran obra. En términos de Schopenhauer, la contemplación inteligente de la vida no puede romper con el poder de la voluntad. Sin embargo, Krapp ha fracasado, y para celebrar su cumpleaños sesenta y nueve, escucha varias veces su voz grabada cuando tenía treinta y nueve años, momento en el que le dijo adiós al erotismo y al amor. Al inicio de la obra el personaje ejecuta varias acciones sin diálogo, y posteriormente permanece casi toda la obra sentado inmóvil en la silla frente a la mesa escuchando la grabación, una y otra vez.

El espacio diegético no tiene referencia con la realidad. El espacio escénico es una parte de una habitación como un estudio descuidado, un cuchitril con una mesa (rectángulo) con cajones (rectangulares). El tiempo es confuso ya que se ubica en las últimas horas de la tarde pero del futuro. Las primeras indicaciones espaciales son:

*A late evening in the future.*

KRAPP'S den.

*Front centre a small table, the two drawers of which open towards audience.*

*Sitting at the table, facing front, i.e. across from the drawers, a wearish old man: KRAPP* (Beckett, 1984: 55).

---

<sup>66</sup> El tema de la obra es la imposibilidad de acabar. Los personajes están incompletos porque no saben quiénes son. El perro de peluche está inacabado ya que le falta una pata y el sexo, la historia que escribe Hamm nunca la termina, Clov no termina de abandonar a Hamm, pero nada finaliza.

<sup>67</sup> Traducida por Beckett y Pierre Leyris como *La Dernière band*. Su primera producción fue en Londres en el Royal Court Theatre en octubre de 1958 bajo la dirección de Donald McWhinnie y con el actor Patrick Magee, para quien había sido escrita. En Nueva York la dirigió Alan Schneider en enero de 1960. La traducción de Beckett *Das letzte Band*, la dirigió él mismo en 1969 en el Schiller Theater. Se publicó en la revista *Evergreen Review* 2.5 en el verano de 1958, después con *Embers* en Faber en 1959 y como *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* por Grove en 1960.

También sobre la mesa existen objetos con formas geométricas, hay una grabadora (rectangular) con micrófono y varias cajas de cartón (rectangulares) que contienen bobinas con cintas grabadas (circulares):

*On the table a tape-recorder with microphone and a number of cardboard boxes containing reels of recorded tapes. Table and immediately adjacent area in strong white light. Rest of stage in darkness (Beckett, 1984: 55).*

El área de la mesa y sus alrededores inmediatos están iluminados intensamente, lo cual forma un rectángulo y el resto de la escena está en la oscuridad, lo que hace que no veamos los límites de la habitación. “*Rest of stage in darkness*” (Véase Beckett, 1984: 55). La oscuridad crea otro espacio psicológico y emocional, en el cual el personaje puede escaparse momentáneamente, pero tiene que volver.

En *Fragment de théâtre II* (1959) nuevamente se ven los límites de la habitación. El espacio diegético es indefinido con respecto a la realidad. La obra está escrita en francés en un acto para 3 personajes sin nombre (A, B y C) en trece páginas y el tiempo escénico es de aproximadamente treinta minutos. El espacio escénico es una habitación de una casa (rectángulo); es de noche, hay una ventana alta de doble batiente en medio del escenario (rectángulo) “*Upstage centre high double window open on bright night sky. Moon invisible.*” (Beckett, 1984: 77). La ventana está abierta y deja ver una luz de luna intensa. C es un hombre y está subido en el quicio de la ventana de espaldas al público; toda la obra permanece inmóvil. A su izquierda y derecha, en posición simétrica, hay dos pequeñas mesas, dos sillas y dos lámparas (fig. 4):

*Downstage audience left, equidistant from wall and axis of window, small table and chair. On table an extinguished reading lamp and a briefcase crammed with documents. Downstage right, forming symmetry, identical table and chair. Extinguished lamp only (Beckett, 1984:77).*

El color del espacio escénico está definido por claro-oscuros, ya que es de noche y entra la luz intensa de la luna a través de la ventana, además se aprecian dos lámparas que se encienden en ambo escritorios. A y B conversan y discuten si dejan saltar por la ventana a C. Para finalizar A y B condenan a C por no tener futuro. A se levanta y se detiene junto a C, viéndole la cara en dos momentos iluminados gracias a sendos cerillos encendidos por A. La obra termina con una enigmática sonrisa de C. Esta sonrisa se liga con *Eh Joe*, *Catastrophe* y *That Time*, donde también existe un final con una sonrisa, y hace que C no se tire por la ventana, y que A y B no se vayan. Estos últimos personajes pueden ser las



voces internas de C, por eso le ayudan a hacer un recuento de su vida antes de tomar la decisión de arrojarse por la ventana.

En *En attendant Godot*<sup>68</sup> (1948-1949) Beckett experimenta con un espacio escénico exterior. Es una obra en dos actos escrita para seis personajes, en ochenta y ocho páginas, aproximadamente dos horas de representación. El segundo acto, casi simétrico en extensión, es una repetición del primero, aunque con algunas variantes. Con los dos actos Beckett juega con el tiempo-espacio como en un *work in progress*, una obra en constante proceso de creación y que nunca finaliza.

Como parte del espacio diegético se menciona en el texto nombres propios como la Torre Eiffel, el río Rhone<sup>69</sup> y el poblado de Mâcon<sup>70</sup> los cuales se ubican en Francia. Sin embargo, el espacio escénico es un camino con un árbol, como lo marca la primera indicación espacial y temporal del primer acto: “*A country road. A tree. Evening*” (Véase Beckett, 1959: 7). Alrededor del camino solamente existe un páramo estéril, en medio de la “nada”. Este espacio beckettiano, un lugar en ninguna parte, está relacionado con el inconsciente, en donde el tiempo y el espacio tienen otra lógica. Estragon define el espacio al comienzo del segundo acto, como otro compartimento del vacío. Esto nos lleva a un mismo vacío mental pero con diferentes secciones, el cual puede ser un espacio similar al del primer acto, pero con mínimas diferencias. “VLADIMIR: And where were we yesterday evening according to you? ESTRAGON: How do I know? In another compartment. There’s no lack of void” (Beckett, 1965: 66).

La existencia de un árbol sin hojas en la primera parte y con hojas en la segunda, se relaciona con el árbol del paraíso terrenal que primero está privado de follaje y posteriormente renueva sus hojas, también esto se menciona en la misma obra: “lo

---

<sup>68</sup> *En attendant Godot* se presentó por primera vez el 5 de enero de 1953 en el teatro Babylone, de la calle 38 Boulevard Raspail, en París. El director fue Roger Blin y el escenógrafo, Sergio Gerstein. Los actores fueron: Pierre Latour (Estragon), Lucien Raimbourg (Vladimir), Jean Martin (Lucky), Roger Blin (Pozzo) y Serge Lecointe (el joven). La obra tuvo diferentes reacciones a favor y en contra. Una de las críticas favorables más influyentes fue la de Jean Anouilh, quien comparó el estreno con la primera representación en 1923 de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. La obra tuvo 400 representaciones en París y posteriormente se representó en muchos otros países. Para Beckett *Godot* fue un éxito financiero y con esta obra fue reconocido como uno de los dramaturgos más originales de su tiempo. El texto fue editado en 1952 por Minuit y su traducción hecha por Beckett como *Waiting for Godot*, editada por Grove Press, en 1954.

<sup>69</sup> Un río que nace en Suiza y atraviesa Francia hasta el Mediterráneo, y pasa por la ciudad de Mâcon.

<sup>70</sup> Mâcon está en el departamento de Saône-et Loire cerca de Borgoña, Francia.

aproximó al árbol privado de follaje [...] se renovó la planta que primero tenía las ramas tan desnudas” (Dante, 1949: 184).

El color de la escena es gris hacia el claro-oscuro, porque en las dos partes de la obra comienzan en la tarde, y casi al final de cada acto, cuando el muchacho termina sus diálogos con Vladimir y Estragon, y se ha ido de la escena, en la acotación se indica que el sol se pone y sale la luna, en un resumen.

*Godot* experimenta con la imposibilidad de representación del “objeto”, en este caso del personaje Godot, ya que solamente podemos hablar sobre él, de su imposibilidad para mostrarse. “ESTRAGON: Do you think God sees me?” (Beckett, 1965: 76)

Vladimir (asociado con la mente) está enfermo de incontinencia y a Estragon (asociado con el cuerpo) le duelen los pies, siempre tiene hambre y sueño. Ante la imposibilidad de conocerse, pero sí de complementarse, Vladimir y Estragon esperan juntos, aunque fundamentalmente cada quien está solo. De la misma manera, Pozzo puede asociarse con el amo y Lucky con el esclavo o sirviente, ambos forman una pareja de personajes opuestos y complementarios, ya que uno no puede existir sin el otro, y ambos forman una totalidad. “ESTRAGON: How long have we been together all the time now? VLADIMIR: I don’t know. Fifty years perhaps” (Beckett, 1965: 53).

En *Godot* también existe el juego de las reiteraciones o repeticiones, las cuales juegan con las expectativas de su precisión y regularidad por parte del público. Las repeticiones de frases y palabras serán utilizadas en todas sus obras dramáticas posteriores, como *Endgame*, *Krapp’s Last Tape*, *Not I*, *Footfalls*, *A Piece of Monologue*, *Rockaby* y *Ohio Impromptu*.

La obra experimenta con silencios, palabras, diálogos y paradojas. Los silencios son como espacios vacíos entre los recuerdos que están guardados en *cloisons*, de acuerdo con Proust. El silencio construye espacios para detener el hábito y animar a la conciencia involuntaria a sacar recuerdos y evocaciones, tanto de los personajes como del público. “...This is getting alarming. (*Silence. Vladimir deep in thought, Estragon pulling at his toes*). One of the thieves was saved. (*Pause.*) It’s a reasonable percentage. (*Pause.*) Gogo” (Beckett, 1965: 11). De estos silencios y pausas, para matar el tiempo de la espera (*while*), surge el movimiento que busca llenar el espacio vacío con el presente de la espera (*meanwhile*).

*Act sans paroles I*<sup>71</sup> (1956) propone un espacio diegético sin relación con la realidad, sin embargo el espacio escénico es un desierto con una luz deslumbrante, a donde el personaje sin nombre es arrojado y después de dos intentos por salir, no lo consigue. Las primeras indicaciones espaciales son: “Desert. Dazzling light. The man is flung backwards on stage from right wing. He falls, gets up immediately, dusts himself, turns aside, reflects (Beckett, 1984: 43). Por las caídas constantes, el espacio escénico propone una especie de hondonada de forma cónica invertida.

En el transcurso de la obra, diversos objetos bajan y suben del telar del teatro, al mandato de un silbato (una voluntad relacionada con el ejército o circo), una palma, unas tijeras, una jarra con agua con un letrero que dice “water”, tres cubos y una cuerda con nudos. Me interesa destacar los tres cubos porque son formas geométricas en escena. “A big cube descends from flies, lands” (Beckett, 1984: 44), “A second smaller cube descends from flies, lands.” y “A third still smaller cube descends from flies, lands”(Beckett, 1984: 44). Los dos primeros cubos (grande y pequeño), apilados, sirven para intentar alcanzar la jarra de agua que flota, pero sin conseguirlo. El tercero solamente desciende; el hombre al observarlo, reflexiona sin accionar y el tercer cubo asciende nuevamente.

La obra finaliza cuando el hombre que no reacciona ante las apariciones, se ha revelado a las fuerzas externas como un ser humano y ha creado una vida separada e independiente.

*Fragment de théâtre I*<sup>72</sup> (1959) se realiza en un espacio diegético sin relación con la realidad. La indicación espacial: “Street corner. Ruins” (Beckett, 1984: 67); describe el espacio escénico del encuentro en la esquina de una ciudad en ruinas y abandonada, un lugar en ninguna parte. Existe una serie de referentes textuales para poder imaginar un espacio escénico triangular. Otra mención de un elemento geométrico en la obra es la línea recta, y es mencionada cuando B describe su desplazamiento en el espacio: “For example, I am at A. (*He pushes himself forward a little, halts.*) I push on to B. (*He puhes himself back*

---

<sup>71</sup> Es una obra silente en un acto para un actor, “a mime for one player”. La música fue escrita por el sobrino del autor, John Beckett. La obra está escrita en francés en cuatro páginas y aproximadamente se representa en dieciséis minutos. La tradujo el propio autor como *Act Without Words I* y se publicó en Grove Press en 1958. Se estrenó en la Royal Court de Londres en abril de 1957. Se publicó con *Fin de partie* por Minit en 1957 (Ackerley y Gontarski, 2004: 3).

<sup>72</sup> La obra está escrita en francés en siete páginas y aproximadamente tarda veinte minutos en escena. Traducida por Beckett como *Rough for Theatre I*. Estrenada en inglés en el Magic Theater de San Francisco en 1986 por S. E. Gontarski. (Ackerley y Gontarski, 2004: 490)

*a little, halts.*) And I return to A. (With élan.) The straight line! The vacant space! (*Pause.*) Do I begin to move you?" (Beckett, 1984: 69)

El color propuesto en la escena es gris, ya que es de día pero sin sol porque están en invierno y, en consecuencia, no existe luz solar y no hay vegetación.

La obra es en un acto para dos personajes sin nombre propio: A y B. A es ciego y pide limosna mientras toca su violín. B está inválido y sólo tiene una pierna, se desplaza autónomamente en una silla de ruedas con una garrucha. Ambos conversan. La obra termina cuando los personajes se gritan y golpean.<sup>73</sup> Esta relación destructiva y complementaria se desarrolla también en *Endgame*, entre Hamm, un ciego inválido, y Clov, que no puede sentarse.

El último espacio en exteriores está propuesto en *Happy Days* (1960).<sup>74</sup> El espacio diegético no tiene correspondencia con la realidad. El espacio escénico es un montículo en medio de un páramo con hierba seca, el cielo sin nubes parece hacer eco de la naturaleza desértica de la tierra:

#### ACT I

*Expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of the stage. Back an abrupter fall to stage level. Maximum of simplicity and symmetry.*

*Blazing light.*

*Very pompier trompe-l'oeil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance.*

*Imbedded up to above her waist in exact centre of mound, WINNIE. About fifty, well preserved, blond for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl necklet. She is discovered sleeping* (Beckett, 1961: 126).

Es pertinente resaltar las palabras "symmetry" y "simplicity", ya que la búsqueda de la simetría y de la simplicidad esencial va a ser una constante en sus espacios escénicos. El montículo es similar a la figura geométrica de un cono. El color de la escena es predominantemente blanco (tez facial y brazos, y collar de perlas en el cuello), con amarillo

---

<sup>73</sup> Existe un vínculo similar en el poema *The Cat and the Moon* de W. B. Yeats, en el cual un ciego y un inválido establecen un relación simbiótica.

<sup>74</sup> Es una obra en dos actos para dos personajes (Winnie y Will), escrita en 116 páginas en inglés. Ésta es la última obra con dos actos y una duración escénica de aproximadamente una hora y veinte minutos de representación. Editada por Grove Press en 1961 y traducida como *Oh, les beaux jours*. Se estrenó en septiembre de ese mismo año en el Cherry Lane Theatre de Nueva York con la dirección de Alan Schneider. En noviembre de ese mismo año se estrenó en el Royal Court Theatre bajo la dirección de George Devine y Tony Richardson (Cfr. Ackerley y Gontarski, 2004: 243).

pálido (cabellera de Winnie y hojas secas) muy brillante, ya que el escenario está iluminado completamente por una luz resplandeciente.

Winnie está enterrada exactamente en medio del montículo y sin poder desplazarse, en el primer acto y en el segundo su enterramiento llega hasta su cuello: “ACT II. *Scene as before. WINNIE imbedded up to neck, hat on head, eyes closed*” (Beckett, 1961: 212). Existe una simetría en el inicio del primer y segundo acto, ya que en ambos está enterrada Winnie y en ambos está dormida<sup>75</sup>.

En otros mecanismos se encuentra *Acte sans paroles II*<sup>76</sup> (1956). Como *Acte sans paroles I* (ver nota 76), la obra es silente: “A mime for two players” (Beckett, 1984: 47). Está escrita en francés en tres páginas y aproximadamente dura once minutos en escena.

La primera indicación espacio-temporal consiste en describir, en una nota, el espacio escénico, el cual está descrito como una plataforma realizada para la representación: “NOTE. This mime should be played on a low and narrow platform at back of stage, violently lit in its entire length, the rest of the stage being in darkness. Frieze effect” (Beckett, 1984: 49).

Los colores propuestos son blanco para la camisa, negro para el pantalón, saco, sombrero, y calzado; y ocre para los grandes sacos. Tiene una relación directa con las películas mudas en blanco y negro acompañadas por música.

La obra presenta dos sacos (A y B), junto con un montón de ropa (C). Al final de la obra existen tres esquemas de las diferentes posiciones iniciales de los objetos (A, B y C) y una garrucha. Los esquemas se asemejan a un cuadro abstracto geométrico, ya que la boca de la escena es el marco, y la plataforma está compuesta por dos líneas paralelas, las cuales pertenecen a una estructura que no se sabe dónde acaba. Los dos sacos y el montón de ropa son como puntos que avanzan de repetición en repetición y no tienen fin.

---

<sup>75</sup> La imagen de la mujer enterrada se asocia a la película surrealista *Un chien andalou* (1929) de Buñuel y Dalí, donde aparece una mujer y un hombre ciegos enterrados hasta el pecho en un paisaje desierto. La historia parece continuar en Winnie y Willie, y de la cual surgen muchas preguntas: “¿por qué no se desentierra?”, “¿por qué se arregla las uñas?”, “¿qué significa todo esto?”. Todas las preguntas permanecen sin respuesta a lo largo de la obra.

<sup>76</sup> *Act sans paroles II* fue estrenada en el Institute of Contemporary Arts de Londres en enero de 1960. La primera publicación en inglés como *Act Without Words II* fue en *New Departures*, vol. 1, verano de 1959. El texto en francés con traducción al alemán apareció en *Dramatische Dichtungen* 1, en 1963 (Ackerley y Gontarski, 2004: 4).

La obra parodia dos diferentes actitudes y ritmos de los hábitos en la vida cotidiana, donde la garrocha es “el deber ser” de la sociedad, un acicate para actuar. La repetición sugiere que todo seguirá igual hasta podernos liberar del agujón. El saco se relaciona con el compartimento cerrado de nuestro ser. La plataforma angosta es un elemento geométrico, ya que es un rectángulo iluminado al final del escenario. La oscuridad que rodea al rectángulo crea un lugar en ninguna parte, en donde las acciones se pueden representar.

### 2.2.3. Etapa de madurez (1961- 1982)

En esta etapa final el discurso filosófico y crítico desaparece gradualmente y aparece otro espacio cerrado, donde ya no se trata de un personaje en una habitación cerrada, sino que el personaje está constreñido a un rectángulo de luz rodeado de oscuridad, ya sea sentado en una silla, parado, encerrado en una urna o en movimiento. Asimismo, en algunas obras, el personaje está focalizado en alguna parte del cuerpo y está reducido a una figura, por ejemplo la cara o la boca. Con estos elementos se marca una tendencia hacia la inmovilidad y la pintura en escena. Los elementos teatrales: figuras, luz, oscuridad, color, movimiento, palabra, se transforman en articulaciones visuales.

Otro elemento novedoso es la construcción espacial de la voz, que se convierte en la protagonista sin nombre: un objeto de la imaginación del narrador. En este espacio se confunden las palabras “seen” y “scene”, ya que existen en un mismo periodo de tiempo. Anteriormente los personajes beckettianos se sumergían en ellos mismos: ahora las voces internas son personajes y como reflejo invitan a los espectadores a hacer lo mismo, revisar las propias experiencias con las voces. En este espacio las imágenes desaparecen para reaparecer merced a la visualización de la imaginación y a la tenacidad del lenguaje para representar. Las obras están construidas con frases mínimas o intentos neuróticos para construir textos autocontenidos y estables. En estas historias el movimiento es casi imperceptible.

Las características antes mencionadas para el drama también son utilizadas en la narrativa, como se advierte a partir de *All Strange Away* (1964), *Imagination Dead Imagine* (1965) y *Bing* (1966). En la trilogía *Nohow on* (el título juega con la aporía “how” en espejo con “no” y “on”), la primera narración corta es *Company* (1980), en la cual se presenta a un padre/hijo y donde la voz narrativa habla en segunda persona y se dirige a un

ser mudo e inmóvil, recordándole el pasado y describiéndole el presente. En *Ill Seen Ill Said* (1981) aparece una mujer/madre y en *Worstward Ho* (1981) propone una unión cuasi-mística entre el padre y el hijo, en donde los cuerpos están casi inmóviles. La inmovilidad corporal, la imaginación cambiante y el lenguaje tratan de seguir las imágenes mentales.

Las obras dramáticas del tercer periodo están escritas en su gran mayoría en inglés y posteriormente fueron traducidas por Beckett al francés. No existen nombres propios en los espacios diegéticos que se relacionen con la realidad. Por el contrario, la mayor parte de los espacios escénicos tienen una pequeña área de luz y están rodeados de oscuridad, lo cual crea un lugar en ningún lugar como un espacio mental. A partir de aquí las obras son casi pinturas en claroscuro, porque el desplazamiento en el espacio es casi nulo. Asimismo, todas las obras son en un acto, en un espacio único, los personajes son figuras y la duración va disminuyendo.

Las 13 obras dramáticas de la etapa de madurez son: *Foot Falls*<sup>77</sup>(1975); *A piece of monologue*<sup>78</sup>(1977-1979); *Rockaby*<sup>79</sup>(1980); *Ohio Impromptu*<sup>80</sup>(1981); *Play*<sup>81</sup>(1961-1962);

---

<sup>77</sup> *Footfalls* es una escrita en cinco páginas, de aproximadamente veintiocho minutos de duración. Existen varias variantes con las voces durante la obra. Primero May (M) escucha la voz de su madre; después May escucha su voz y la de su madre que dialogan; posteriormente May habla haciendo la voz de su madre, de ella y de la señora W. La obra finaliza cuando hay un oscuro, después se enciende nuevamente la luz y no vemos a nadie en el espacio escénico durante diez segundos, y volvemos a otro oscuro final.

Traducida al francés como *Cette fois* en 1975 y al alemán por Elmar Tophoven como *Damals*. Se estrenó en Londres en el Royal Court en mayo de 1976 bajo la dirección de Donald McWhinnie. En Nueva York la estrenó Alan Schneider en el Kreeger Theater en Washington D.C., ese mismo año. La editó Faber para su estreno en Londres en 1976 (Ackerley y Gontarski, 2004: 568).

<sup>78</sup> Es una obra para un personaje, Speaker. Se menciona la habitación en el texto. En el espacio escénico solamente aparece iluminado Speaker, una lámpara de pie y un pie de jergón blanco. Consta de cinco páginas y se puede representar en veinte minutos. Editada en *The Kenyon Review*, vol. 1, núm. 3 en 1979. Por Grove en *Rockaby and Other Short Pieces*, en 1981. Se estrenó con *Ohio Impromptu* en mayo de 1981 bajo la dirección de Alan Schneider en el Stadium II Theater en el estado de Ohio.

<sup>79</sup> Es la primera obra de teatro escrita en verso por Beckett. En el escenario solamente se ve una mujer M, en una mecedora de madera pálida, rodeada de oscuridad. Está escrita en diez páginas y tiene aproximadamente catorce minutos de duración. Traducida por Beckett como *Berceuse*. Publicada en *Rockaby and Other Short Pieces* en Grove en 1981. Su primera representación fue en el Center for Theater Research en Búfalo en abril de 1981, bajo la dirección de Alan Schneider (Ackerley y Gontarski, 2004: 485).

<sup>80</sup> Es una obra escrita en cinco páginas para dos personajes; aproximadamente necesita doce minutos para su representación. En la escena solamente vemos una mesa de madera blanca, dos personajes idénticos (L=Listener y R=Reader) sentados cada uno en una silla con un sombrero negro sobre la mesa, rodeados de oscuridad. La obra se estrenó en el Stadium II Theater bajo la dirección de Alan Schneider. Se editó en *Rockaby and Other Short Pieces* en Grove en 1981 (Ackerley y Gontarski, 2004: 417).

<sup>81</sup> Es una obra escrita en catorce páginas y de aproximadamente dieciséis minutos de representación. En escena se presentan tres personajes metidos cada uno en una urna gris en medio de la oscuridad. La estructura de la obra es musical, como un coro para tres voces y su orquestación. Éstas son como instrumentos y las palabras son utilizadas como sonidos; no existen los diálogos, más bien parece ser tres monólogos dichos intercaladamente, y la repetición de un coro de las tres voces juntas repetido tres veces. La obra propone en

*Come and Go*<sup>82</sup>(1965); *Breath*<sup>83</sup> (1969); *Not I*<sup>84</sup>(1972); *That Time*<sup>85</sup>(1974-1975); *Catastrophe*<sup>86</sup> (1982); *Quad I* y *Quad II*<sup>87</sup>(1982); y *Quad où*<sup>88</sup>(1983).

*Quad I* y *Quad II* a pesar de haberse estrenado en televisión, son el más claro ejemplo de la experimentación con la abstracción geométrica en movimiento en el escenario. *Quad I* busca lo esencial en el espacio en colores, sonidos y movimientos. Existen en la obra tres conceptos estéticos que quiero destacar: la reducción a lo esencial, por medio de figuras geométricas, los colores primarios y el blanco; la manifestación del

---

una acotación final la repetición de todo el texto de la misma manera o con variaciones, lo cual da la idea de circularidad.

Publicada en alemán en julio de 1963 como *Spiel*, traducida por Erika y Elmar Tophoven y estrenada en el Ulmer Theater en junio de ese mismo año. Publicada en Londres en 1964 por Faber & Faber y puesta en escena por la National Theatre Company en el Old Vic Theatre en abril de 1964 (Beckett, 1984: 146).

<sup>82</sup> Beckett llama a *Come and Go*<sup>82</sup> (1965) una “dramaticule”, una pequeña obra dramática de cinco páginas, aproximadamente de ocho minutos de representación, para tres personajes femeninos: Flo, Vi, Ru, de edades indeterminadas. La obra tiene ecos de “In the room the women come and go”, de Eliot y de la situación de las brujas de Macbeth: “When did we three last meet?”. Publicada en Editions de Minuit como *Va et vient*. En inglés fue publicada por Calder and Boyars en Londres en 1967. Se estrenó en el Schiller Theater de Berlín en enero de 1966, con la traducción de Elmar Tophoven y la dirección de Deryk Mendel. En Dublín se estrenó en el Peacock Theatre en febrero de 1968 con la dirección de Edward Golden. En Londres se presentó en el Royal Festival Hall de diciembre de ese mismo año bajo la dirección de William Gaskil (Ackerley y Gontarski, 2004: 104).

<sup>83</sup> Obra de una sola página, cuya duración es de unos veinticinco segundos, lo que dura el ciclo de una respiración humana. Se presentó por primera vez en Close Theatre Club en Glasgow en octubre de 1969. Podemos decir que es un experimento en las fronteras del teatro con las artes plásticas, porque parece más un *performance* o una instalación.

<sup>84</sup> *Not I* es una obra escrita en nueve páginas, aproximadamente de catorce minutos de representación. Traducida como *Pas Moi*. Alan Schneider dirigió el estreno con el Repertory Theater del Lincoln Center de Nueva York en 1972. En 1973 se presentó en Londres en el Royal Court con la dirección de Anthony Page y la presencia de Beckett. *Pas Moi* la dirigió Jean-Marie Serreau en 1975 en París, supervisado por Beckett en la sala pequeña del Teatro d’Orsay (Ackerley y Gontarski, 2004: 410).

<sup>85</sup> *That Time* (1974-1975) está escrita en nueve páginas, aproximadamente veinte minutos de representación.

<sup>86</sup> Es una obra escrita en cinco páginas en francés; su representación dura aproximadamente siete minutos. Traducida por Beckett con el mismo título un año después. Estrenada en el Festival de Avignon en julio de 1982 bajo la dirección de Stephan Meldegg. La obra está dedicada a Vaclav Havel. En Nueva York la dirigió Alan Shneider para el Harold Clurman Theater en junio de 1983. Se publicó como *Solo suivi de Catastrophe* y después como *Catastrophe et autres dramaticules* en Minuit en 1982. Grove la publicó como *Three Plays* en 1984 (Ackerley y Gontarski, 2004: 85).

<sup>87</sup> *Quad I* consta de cuatro páginas de indicaciones ya que no existen diálogos. Fue producida por Süddeutscher Rundfunk en “Quadrat 1+2” en octubre de 1981 bajo la dirección de Samuel Beckett con Walter Asmus y cuatro bailarines. Se produjo en diciembre de 1983 por la BBC de Londres bajo la dirección de Beckett (Ackerley y Gontarski, 2004: 472). *Quad II* la escribió reduciendo lo colores primarios a blanco para los actores y negro para el escenario. Solamente el área del cuadrado se iluminaba con una luz permanente. Las percusiones se reemplazaron por pasos a un ritmo lento, monorítmico, mientras las figuras realizan el patrón en el cuadrado.

<sup>88</sup> Consta de ocho páginas y se representa aproximadamente en doce minutos. La obra fue escrita para el Steirischer Herbst in Graz en Austria entre febrero y marzo de 1983. La traduce como *What Where* y se presentó con *Catastrophe* y *Ohio Impromptu* bajo la dirección de Alan Schneider en el Harold Clurman Theater en junio de 1983. Elmar y Jonas Tophoven la tradujeron como *Was Wo*, y fue publicada por el Theater Haute y filmada. Se produjo en París bajo la dirección de Pierre Chabert en marzo de 1986 en el Théâtre de Rond-Point.



equilibrio dinámico a través de evitar y hacer preponderante el centro, la expresión de la presencia de la ausencia; y el establecimiento de las relaciones a través de la diferenciación.

En la reducción a lo esencial se puede observar que el área escénica es un cuadrado de 6 pasos por lado. El cuadrado tiene cuatro vértices: A, B, C y D. El centro del cuadrado es el punto E (fig. 1). La obra es para cuatro actores (1, 2, 3 y 4), cada uno con una túnica que llega hasta el suelo, y capuchas cubriendo las caras. Las túnicas son de diferentes colores, el primero (1) de color blanco, y los otros tres son de los colores primarios, el segundo (2) es amarillo, el tercero (3) es azul y el cuarto (4) es rojo. Cada actor tiene una luz del mismo color que el traje, un sonido particular de sus pasos y un instrumento de percusión que acompaña su movimiento: A, tambor, B gong, C, triángulo y D, caja china. Los percusionistas se colocan en la parte oscura del escenario sobre un pódium alzado al fondo.

Existen cuatro trayectorias:

Course 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA  
Course 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB  
Course 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC  
Course 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD (Beckett, 1984, 291)

La primera figura entra al cuadrado para realizar su trayectoria determinada. Es seguida por una segunda figura; juntos ejecutan su itinerario antes que la tercera figura entre al cuadrado. La tercera figura entra al escenario cuadrado y las tres figuras realizan su recorrido. Entra la cuarta figura. Para este momento la primera figura ha concretado cuatro trayectorias, la segunda tres y la tercera dos, y la cuarta una. La primera figura sale inmediatamente después que la cuarta figura completa su ciclo. Igualmente la segunda sale cuando otra trayectoria es terminada, hasta que la última figura que entró concluya su trayectoria. El ciclo se repite de nuevo. Beckett utiliza una representación matemática para ilustrar estos movimientos:

1st series (as above): 1, 13, 134, 1342, 342, 42  
2nd series: 2, 21, 214, 2143, 143, 43  
3rd series: 3, 32, 321, 3214, 214, 14  
4th series: 4, 43, 432, 4321, 321, 21 (Beckett, 1984, 291)

Para Esslin, *Quad* es una articulación visual, en la cual el lenguaje artístico es reducido para mostrarnos lo universal:

It is not drama anymore; it is poetry, but not poetry in words. Nor is it strictly speaking cinema. It is most akin to some types of contemporary performance art, where so often two distinct phrases are distinguishable: first the ritual of building the image, second, the display of the image. In some sense this is a kind of painting, the creation of ‘emblem’, one to be deciphered by the viewer, except that the image moves and has sound (Esslin, 1987: 75)

En *Quad I* se resalta la importancia del escenario cuadrado, de la misma manera existe una relación con el afuera de este espacio y el adentro, donde se forman los patrones trazados por las trayectorias de los actores. La obra presenta un problema con el guión original cuando los cuatro actores cruzan por el punto E porque se pierde el ritmo y se crea confusión. Por esa razón se propuso que en el guión de *Quad II* (fig. 2), las trayectorias de los actores eviten el punto E, lo cual da por resultado otro cuadrado, alrededor del punto E. De esta manera el centro cuadrado se vacía y resalta la presencia de la ausencia, como lo propone Piet Mondrian en algunas composiciones pictóricas.

En esta obra, la técnica de relaciones entre los opuestos se utiliza para decir más con menos, en este caso expresa ritmos, patrones, colores, sonidos y el lector-espectador tiene que encontrar el sentido. Como dijo Gontarski: “Reducing and universalizing are Beckett’s most frequent means of transcending the form/content dichotomy” (Gontarski, 1985: 16).

En este apartado, pudimos constatar que solamente en *Eleutheria*, el espacio diegético se ubica en París, todas las demás obras no definen los espacios geográficamente relacionados con la realidad. Los colores y ambientes predominantes son el gris de la tarde, el negro de la noche y los claroscuros, quizás porque en el atardecer resaltan más los contornos de las figuras, todo se vuelve gris y negro, se juega con imágenes esenciales. El atardecer se puede asociar con la muerte del día, ésta misma relación se busca en la mayor parte de sus personajes al estar enfermos, ancianos o esperando la muerte, como una especie de salida o final fallido porque nunca llega. Los personajes predominantemente son opuestos y complementarios, lo cual establece otra estrategia para decir más con menos y construye diferentes tensiones en la estructura dramática.

Las obras dramáticas beckettianas buscan sencillez en la reducción a lo esencial. Es por eso que experimentan de varias maneras con la simetría y con las figuras geométricas. Existe simetría en los textos con dos actos de igual duración y temática, o en el inicio y el final similar, o con las frases y palabras dichas de una forma igual a lo largo de la obra.

Casi todos los espacios propuestos son cerrados sin una culminación o salida. Sin embargo, los espacios pueden establecer lugares abiertos como un camino en *Godot*, un desierto en *Acte sans paroles I*, o un montículo en medio de un páramo en *Happy Days*. La mayor parte de los espacios cerrados son cuartos que buscan la sencillez y la simetría en la reducción a lo esencial, como en las figuras geométricas de las puertas, ventanas, camas y mesas, o un espacio de luz rectangular o cuadrado rodeado de oscuridad.

En todo el espacio escénico también se forman figuras geométricas, como los rectángulos en movimiento formado por los esquemas de los tres actos en *Eleutheria*; el rectángulo del cuarto y el cubo de la cocina en *Fin de Partie*; el cuadrado en *Quad I*; los conos en *Fragment du théâtre I* y *Happy Days*. En los textos donde el espacio escénico son habitaciones, existen ventanas y puertas rectangulares como en el caso de: *Eleutheria* y *Fin de Partie*. En el escenario también existen figuras geométricas como los tres cubos en *Acte sans paroles I*. Asimismo, los mecanismos escénicos de *Acte sans paroles II* y *Come and Go* presentan solamente una parte de una composición mayor, ya que no existe un final, tal como proponen las obras pictóricas de Piet Mondrian.

### 2.3 El espacio abstracto geométrico de Piet Mondrian

Las diversas maneras de utilización de elementos geométricos en escena, la búsqueda de la sencillez y simetría para llegar a lo esencial en el espacio escénico y en la estructura dramática, así como la tendencia a la inmovilidad de los personajes, me permiten relacionar visualmente la obra dramática beckettiana con la pintura abstracta geométrica de Mondrian. Ambos artistas desarrollan una actitud similar, ya que sienten la misma necesidad de expresarse con un nuevo tipo de arte. Este nuevo arte explora con espacios en dos dimensiones, que no son reconocibles en tercera dimensión o en la “realidad”. Beckett lo consigue a través de espacios sin relación geográfica con la realidad, donde los lugares tienden a la reducción a lo esencial y los colores preponderantes son el gris, negro y claroscuro. Asimismo, el espacio busca la geometrización en escena y el uso de imágenes sencillas y simétricas, donde menos es más.

Mondrian desarrolla una metodología de la desmaterialización y procesos de abstracción reductiva, que lo llevan a buscar lo esencial del arte plástico y lo encuentra en

la geometría (la utilización de líneas verticales y horizontales) y en los colores primarios (azul, amarillo y rojo) y en el negro, el gris y el blanco.

Beckett siente que la nueva forma requiere expresar el caos (“something else”) de la esencia de la realidad y lo hace a través de la reducción por la universalización. Mondrian siente que el arte tiene que expresar la verdad esencial plásticamente y lo hace a través de una desmaterialización hacia lo esencial. El pintor abstracto desarrolla una malla geométrica con relaciones dinámicas de los opuestos: líneas verticales y horizontales, 3 colores primarios más negro, blanco y gris. Beckett crea estructuras equilibradas con: el espacio y las figuras geométricas; la luz y la oscuridad; la palabra y el silencio; el estar y no estar; el movimiento y lo estático. Asimismo, pasa de la tercera dimensión a la segunda dimensión.

El desarrollo del proceso del arte abstracto coincidió con la Primera Guerra Mundial (1914-1919) y también marcó el principio del fin de la dominación francesa sobre las artes visuales modernas. Los pintores abstractos siguieron dos direcciones principales, según pusieran el acento en el contenido emocional o en la forma (el geometrismo). Así, por una parte, Vassily Kandinsky (1866-1944) siguió el contenido emocional en el que predomina la expresión individual; por la otra, el pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944) desarrolló una concepción analítica de la pintura, reduciendo el arte a formas geométricas y colores puros para hacerlos esenciales. La obra abstracta<sup>89</sup> es un trabajo de arte original, no sólo por sus condiciones de producción (incluyendo su concepción) y su relación con esas condiciones, sino también por su significado y su calidad estética. Las piezas de Kandinsky, Malevich o Mondrian son obras de arte no solamente por lo novedoso sino por el significado y el valor de esa novedad.

Ahora bien, para saber si la intención de un pintor es hacer una pintura abstracta, antes se debe saber cómo y cuándo se formó el concepto de pintura abstracta. Kandinsky pintó *First Abstract Watercolor* en la ciudad de Munich en 1910, cuadro que por mucho tiempo fue considerado la primera pintura abstracta (véase *A Dictionary of Abstract*

---

<sup>89</sup> Charles Harrison comenta que el objetivo de su ensayo fue educar. “But since it has been the aim of this essay to educate, it seems appropriate to take the line that if ‘sensitivity’ means anything, it refers to some aptitude which is open to being learned and practiced According to this understanding of the term, to become ‘sensitive’ to abstract art is to be capable of engaging in thought with what it is that the relevant works are made of—capable *in imagination*, that is, of entertaining the possible intentions of the artist concerned, and of achieving some sympathetic understanding of the conditions and concepts under which those intentions may have been formed” (Harrison, 1993: 262).

*Painting*: 2). En ese mismo año Kandinsky estaba trabajando en su libro *De lo espiritual en el arte*, publicado en 1911.

Los teóricos y críticos Charles Harrison, Francis Francina y Gill Perry, señalan que en el arte el término *abstraction* es utilizado con dos sentidos: “To refer in the case of certain works of art to the *property* of being abstract or ‘non-figurative’; and to refer to the process whereby certain aspects of subjects or motifs are emphasized in works of art at the expense of others” (Harrison, 1993: 189).

Llamar a una pintura ‘no figurativa’ es usar una forma de descripción más especializada. Pero una pintura no figurativa no es simplemente aquella que carece de figura, es una pintura donde un cuerpo sólido no ocupa un espacio, ya que técnicamente o conceptualmente no ofrece un espacio reconocible en tercera dimensión. Clement Greenberg lo expresó de esta manera en 1961: “It is not in principle that Modernist painting in its latest phase has abandoned the representation of recognizable objects. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space recognizable three-dimensional objects can inhabit” (Greenberg en Harrison, 1993: 202-203).

El pintor Pieter Cornelius Mondriaan<sup>90</sup> nació en Amersfoort, cerca de Utrecht en Holanda en 1872, en el seno de una familia calvinista. Su tío Frits Mondrian le dio sus primeras clases de pintura y le enseñó a pintar paisajes. Frits estudió en la Hague School e indujo a Mondrian hacia una actitud antiacadémica. Mondrian decidió estudiar pintura a los veinte años y se trasladó a la Rijksacademie en Amsterdam. En ese entonces los cursos en la academia eran clásicos, directamente orientados hacia los retratos de figuras humanas en actividades épicas, históricas, bíblicas o cotidianas (Véase Blotkamp, 1995: 21). Carel Blotkamp señala tres etapas en el desarrollo de la pintura de Mondrian: el naturalismo, el cubismo y la realidad abstracta reticular llamada neoplasticismo. En su etapa naturalista (1892-1898) sus primeros temas fueron molinos, granjas, vacas, bodegones y árboles pintados de manera naturalista. Mondrian tuvo una crisis religiosa en 1900, y abandonó la religión calvinista de sus padres, por lo cual comenzó a leer literatura teosófica.

Helena Petrovna Blavatsky funda la Sociedad Teosófica en 1875. La teosofía podría describirse como una suerte de ocultismo de inclinación orientalista. La teosofía buscaba destruir los límites de todas las religiones y observar el mundo natural con la mirada “del

---

<sup>90</sup> Pieter Cornelius Mondriaan se cambió el nombre en París en 1919 a Piet Mondrian.

ojo interior”. Blatvasky creía que era posible alcanzar un conocimiento de la naturaleza más profunda que el obtenido por los significados empíricos. La teosofía es reconocida como un elemento significativo en el arte moderno, la música y la poesía. Mucho del trabajo de Mondrian fue inspirado por la búsqueda de este conocimiento espiritual. Mondrian le confiesa a su amigo Theo van Doesburg que “sacó todo de allí”. De la teosofía tomó la idea de evolución y progreso hacia la revelación última del equilibrio y la reconciliación de las fuerzas opuestas (Harrison, 1993: 198-199).

Según Blotkamp, *La iglesia de Doemberg, Molino de viento y Evolución* (fig. 3), los tres trabajos de 1911, representan un punto de partida en técnica y una forma de lenguaje propio. A su nueva técnica, Mondrian la llamó proceso de “desmaterialización”, la cual consistía en pasar del mundo material al inmaterial, donde se acentuara lo espiritual y la esencia inmutable con respecto a sus anteriores pinturas:

The motifs are presented in sharply defined, geometric shapes, and the palette has been reduced to accords of two or three strong, mainly contrasting, colors. The flatness of the paintings is enlivened only by the vigorous and confident brush strokes, the effect of which is largely lost in reproduction. However, the departure does not mean that the objects portrayed are more concrete and material than before; on the contrary, they are more phantom-like than the earlier towers, church facades, and dunes painted in a diffuse pointillist style (Blotkamp, 1995: 55).

Lo que buscaba Mondrian con la pintura era plasmar diferentes estados de “desmaterialización”. De esta manera la teosofía pasó a ser un concepto estético formulado gradualmente en los principios del nuevo plasticismo, desarrollado posteriormente con el grupo *De Stijl*<sup>91</sup>.

Mondrian quiso probar la “desmaterialización” en varios cuadros realizados con la técnica del puntillismo y del cubismo. Algunos trabajos realizados entre 1908 y 1910 son puntillistas. Un ejemplo es *Mar después del atardecer*, de 1909. Mondrian pinta muchos de

---

<sup>91</sup> El grupo *De Stijl* fue fundado en Holanda en 1917, dedicado a la síntesis del arte, diseño y arquitectura. Fue un movimiento influenciado más por *l'esprit nouveau* que por el idealismo. *L'esprit nouveau* está enraizado en el concepto de cambio, y puede ser rastreado en el concepto de universo de Bergson y el concepto de la relatividad de Einstein. El líder *De Stijl* era Theo van Doesburg. Otros miembros incluidos son Gerrit Rietveld y J. J. P. Oud, ambos arquitectos y diseñadores, y el pintor Georges Vantongerloo y Piet Mondrian. Se establecieron conexiones con la Bauhaus en la Alemania de Weimar, y con proyectos similares en Rusia, particularmente con El Lissitzky. El Manifiesto, principalmente el trabajo de van Doesburg, fue escrito en 1918. Fue publicado por el periódico *De Stijl*, vol. V, Núm. 4, en Ámsterdam, 1922 (Harrison y Wood, 1996: 279).

sus objetos en el atardecer porque las siluetas son más visibles. Esto permite al pintor enfocarse más en la forma y la estructura, y utilizar los tonos pálidos y oscuros.

Su etapa de exploraciones cubistas comprende el periodo entre 1911 y 1913. A Mondrian le entusiasmó el cubismo por su interesante interacción de las líneas, una relación espacial de dos dimensiones y una forma de pintar que enfatiza la estructura y la forma. En este periodo parisino realizó varias pinturas cubistas como *Naturaleza viva con jarrón de jengibre*, *Mar* y *El manzano gris*, todas de 1912. Pero no fue hasta que retomó sus figuras femeninas anteriores, “dessexualizadas” y “desmaterializadas”, cuando pudo encontrar un verdadero aporte personal al cubismo. Esto lo podemos ver en *Desnudo* de 1912 y más especialmente en *Mujer* de 1913 (fig. 4). De esta última Apollinaire escribió una crítica muy favorable sobre el camino diferente del cubismo seguido por Mondrian:

Mondrian in no ways imitates this style. He seems above all to have undergone the influence of Picasso, but his personality has remained intact. His trees and his female portrait display a sensitive cerebral quality. This kind of cubism clearly follows a different path from that Braque and Picasso, artist whose ‘recherche de matière’ is presently arousing such interest (Apollinaire en Blotkamp, 1995: 19-20).

En *Mujer* se comienza a ver cómo su estilo de “desmaterialización” se plasma en una fina red de líneas rectas y curvas que desaparece hacia las orillas del cuadro. La red de líneas apunta claramente hacia el geometrismo abstracto, porque la composición presenta diferentes figuras geométricas como el rectángulo, el triángulo, el círculo, el óvalo, entre otras figuras irregulares, y solamente algunas líneas curvas y rectas sugieren la forma de una cara de mujer y algunas partes de su cuerpo. Asimismo, las sombras grises pálidas y ocres están distribuidas arbitrariamente sobre la superficie mediante la luz, con más concentración en la parte superior del cuadro, jugando con diferentes perspectivas de la cara y cuerpo de la mujer de acuerdo con el cubismo. La composición resulta rítmica por las pinceladas de grises y ocres horizontales. La pintura está dotada de variedad de transparencias, las cuales crean una atmósfera etérea, lo que expresa la cualidad subjetiva de la materia.

Otra exploración que hizo Mondrian fue la de dibujar casas y edificios con un estilo cubista y reticular. Comenzó, como ya mencionamos anteriormente, dibujando lo que veía a través de la ventana de su estudio en París. Es interesante notar que repite su estilo de “desmaterialización” encontrado en la red de líneas de *Mujer* para resolver el espacio

ciudadino, pero ahora con la desaparición paulatina de las líneas curvas, para de esta manera afianzar su estilo reticular en la solución de los espacios pictóricos. Al principio, la crítica llamó a su estilo cubismo-expresionismo, por la influencia del pintor francés Le Fauconnier; posteriormente lo nombró abstracto.

En el periodo llamado realidad abstracta, desarrollado entre los años 1914 y 1919<sup>92</sup>, Mondrian comenzó a experimentar con las diferencias entre la realidad natural y la abstracta. Principalmente pinta paisajes del mar y del muelle, y la fachada de la iglesia de Domburg. En el cuadro *Muelle y océano* de 1914-1915 es interesante observar que el maestro pinta círculos en la superficie de la tela. Dentro del círculo comienza a evolucionar su técnica de “desmaterialización” y forma una red compuesta únicamente de líneas horizontales y verticales.

Mondrian siente la necesidad de explicar en todos sus escritos teóricos y publicaciones -quizás para probarse a sí mismo y a los demás- las diferencias de su arte abstracto y los límites del significado y la ornamentación de sus pinturas.<sup>93</sup> En Ámsterdam conoció a los pintores Theo van Doesburg, diez años menor que él y editor de la revista *De Stijl (El Estilo)* y a Bart van der Leek, cinco años menor, dedicado al arte monumental.<sup>94</sup> Como influencia mutua de la relación entre Leek y Mondrian, surgió *Composición en color A*, *Composición en color B* y *Composición con líneas*, las tres de 1917. Mondrian expuso los tres trabajos en una especie de tríptico en una exposición del arte holandés en Ámsterdam en mayo de 1917. Los dos cuadros, *Composición A* y *Composición B*, a los lados, y en medio *Composición con líneas* (fig. 5). Se puede observar dos búsquedas diferentes por separado, las cuales, no obstante, unidas en un tríptico, expresaban las bases espirituales del arte de Mondrian. Este tipo de disposición me recuerda el tríptico *Evolución*, si bien ahora ya no se perciben elementos narrativos ni simbólicos y se puede observar una estética de decir más con menos y buscar relaciones en las oposiciones de las líneas.

---

<sup>92</sup> Mondrian regresó a Holanda para visitar a su padre enfermo en julio de 1914. Durante su estancia estalló la Primera Guerra y tuvo que permanecer 4 años y medio en diversas ciudades de Holanda.

<sup>93</sup> Los escritos teóricos, cartas y dibujos de Mondrian realizados entre 1912 y 1914 aparecen en los Cuadernos I y II publicados por Welsh y Joosten. En el Cuaderno I aparece su explicación sobre los principios masculinos y femeninos. Mondrian encuentra en la naturaleza los motivos masculinos en la verticalidad de los árboles, y la feminidad en lo horizontal del mar, así como el color rojo con lo exterior y el verde con el interior, como se refleja en las obras pintadas en 1912 (Blotkamp, 1995: 79).

<sup>94</sup> En ese mismo año el Dr. Schoenmaeckers, amigo de Mondrian, publica su segundo trabajo sobre misticismo titulado *Plastic Mathematics*.



En octubre de 1917, Mondrian publicó su primer trabajo teórico importante en *De Stijl*; se llamó “Nieuwe Beelding in de Schilderkunst” (“Nueva plástica en el arte pictórico”), en total fueron doce artículos que constituyeron el primer capítulo de su libro. A partir 1918, Mondrian comienza el proceso de simplificación formal, con lo cual continúa con las relaciones en las oposiciones de las líneas verticales y horizontales para formar la característica red de líneas ortogonales que enmarcan rectángulos de colores primarios. Un ejemplo es *Composición con líneas grises* de 1918, la cual se asemeja a un tablero de ajedrez pero en forma de diamante. Es la primera vez que la totalidad del espacio pictórico se convierte en la pintura: toda la superficie es en sí misma las imágenes.

Posteriormente, Mondrian abandona en sus pinturas la retícula modular por su interés en los poderosos secretos religiosos de las formas geométricas (Véase Golding, 2000: 31). La teoría platónica de la forma sostiene que existe una realidad elevada, llamada la forma ideal, de la que emanan todas las cosas. Platón propone que la mejor manera de entender la naturaleza de esta forma ideal es a través de las entidades matemáticas (Véase Chang, 2003: 137). En otras palabras, la forma ideal no puede ser representada por las entidades matemáticas. No puede capturarse en la exactitud. Solamente puede ser imitada a través de las acciones en el teatro, las palabras en la literatura y las imágenes visuales en la pintura, escultura y arquitectura. Sin embargo, la noción de matemática en el sentido platónico no implica usar entidades matemáticas específicas para representar algo. Pero el sentido de orden, simetría y equilibrio son atributos del sistema matemático. Lo mismo sucede en las ideas teosóficas, en donde existe una diferencia entre las matemáticas sagradas y las profanas. Las primeras corresponden al nivel más elevado del espíritu y las segundas están relacionadas con el poder intelectual del hombre.

Un ejemplo de retícula no modular es *Composición con colores planos y líneas grises I* de 1918 (fig. 6). El cuadro tiene una identidad propia, un equilibrado peso visual; la forma y el contenido se fusionan y eliminan lo innecesario. La red o enrejado formado por líneas negras, no sólo conecta sino que también separa los colores primarios, lo cual crea un mejor balance entre los dos elementos. La pintura también parece estar formada de compartimentos separados, unidos como un *collage*. Al mismo tiempo, Mondrian busca en la pintura reticular un nuevo concepto de espacio, en el cual la imaginación del espacio continúa más allá de su soporte, razón por la cual a sus obras posteriores les quitó el marco.

*Composición con colores planos y líneas grises I* de 1918 tiene un papel crucial en la obra de Mondrian, ya que reúne todas sus búsquedas anteriores: sus primeros trabajos teosofistas de “desmaterialización”, las fachadas cubistas parisinas y su *Composición* de 1917. Es también considerado por Blotkamp como su primera pintura neo-plástica sin motivaciones naturales o visibles. “In effect, *Composition with Colour Planes and Grey Lines* may justifiably be seen as the first Neo-Plastic painting” (Blotkamp, 1995: 106).

Mondrian dejó de fundamentar su trabajo en algún elemento de la realidad a partir de su regreso a París en la segunda mitad de 1919:

If we ask ourselves when Mondrian ceased to base his work on some element of the visible reality around him, then we must conclude that it was probably during the second half of 1919. In the ‘official’ history of abstract art, this may be seen as fairly late. But there is no strict line of demarcation between a figurative and an abstract work of art, whether we are referring to Mondrian or to Kandinsky, to Malevich, Kupka, Arp or any of the countless other pioneers of abstraction (Blotkamp, 1995: 93).

En el ensayo “Dialogo over de Nieuwe Beelding” (“Diálogo sobre la nueva plástica”) publicado en *De Stijl* en 1919, Mondrian explica sobre el nuevo arte, mediante el diálogo entre dos personajes: “A: A Singer y B: A Painter”. El crítico de arte es un cantante, por lo que se facilitan las analogías musicales en sus explicaciones sobre el arte abstracto geométrico: “B: In painting you must try to see *composition, color, and line* and not the representation *as representation*. Then you will finally come to feel the subject matter a hindrance” (Harrison y Wood, 1996: 283).

En este mismo ensayo explica su concepto de plasticidad pura:

B: The straight line tells the truth; and the *significance* you want it to have is of no value for painting; such significance is literary, preconceived. Painting has to be purely *plastic*, and in order to achieve this it must use plastic means that do not signify the individual. This also justifies the use of rectangular color planes (Harrison y Wood, 1996: 285).

Para Mondrian en el arte abstracto se encuentran los denominadores comunes que forman la esencia de la realidad, la verdadera realidad atrás de las ilusiones que hace al mundo visible. Por eso a su arte lo nombró realismo-abstracto y, posteriormente, neoplasticismo.

Entre junio de 1919 y agosto de 1920 edita en *De Stijl* el ensayo “De nieuwe beelding in de schilderkunst” (“La nueva plástica en el arte pictórico”). Este ensayo es el más revelador y el más accesible de todos sus anteriores escritos. En el trílogo participan: Y, un aficionado a la pintura, X, un pintor naturalista, y Z, un pintor abstracto-realista. El

pintor moderno es la voz de Mondrian quien, a lo largo de siete escenas, discute y explica a los otros personajes su teoría de una manera amena y convincente. Los tres personajes representan tres estados de evolución humana y las siete escenas, los siete estados de la evolución del espíritu.<sup>95</sup>

Desde su regreso a París en 1919, Mondrian jugó con los grados de intensidad en las líneas, y experimentó con el gris claro y el oscuro. Incluso cambió las terminaciones de las líneas, haciéndolas más claras en sus extremos y los contornos del cuadro, e inclusive hizo desaparecer las líneas antes del final del contorno. También experimentó con la intensidad de los colores primarios (rojo, azul y amarillo), el gris, negro y blanco, así como con las diferentes composiciones entre ellos. Todo esto está relacionado con la búsqueda de diferentes sensaciones y la actividad espacial en las tensiones en la totalidad de su pintura, así como para que el ojo del espectador se pudiera detener casi indefinidamente. Quería encontrar equilibrio en medio de las disonancias, hallar ritmo en el espacio con dinamismo y con estabilidad.

Los trabajos realizados en los años veinte son los más representativos del nuevo arte propuesto en sus escritos y expresan las relaciones plásticas puras a través de los elementos esenciales, tres colores primarios, blanco, negro y gris y los encuentros entre los dos tipos de líneas. Es interesante hacer notar que la mayor parte de los cuadros pintados en este periodo los enmarcó sólo con tiras blancas de madera alrededor del lienzo. Este tipo de marco permite la expansión del espacio sugerido por las líneas, los colores y los planos más allá del cuadro.

Un ejemplo claro del abstracto geométrico es *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* (1922) (fig. 7). Es un cuadro de 16 1/2 pulgadas por 19 1/8 pulgadas, donde todas las líneas, exceptuando las horizontales que sirven como límites del cuadrado, se extienden a través de la pintura y terminan justo antes del margen del mismo, esto hace que en el plano rojo y amarillo sea claramente visible. Cuatro líneas rectas dominan la composición, dos horizontales y dos verticales, las cuales se cruzan entre ellas para formar el plano del cuadrado, que se forma hacia el lado derecho del cuadro. Toda la composición

---

<sup>95</sup> La teosofía también distingue siete estados en la evolución cósmica del espíritu. El recorrido del trílogo comienza en el campo, en un paisaje cerca de un río en una noche con luna. Mondrian dice: "We need no to look past the natural, but we should in a sense see through it" (Golding, 2000: 14). El ensayo termina en el estudio del pintor abstracto en la ciudad.

se encuentra descentrada, sin embargo está equilibrada por las dos líneas cortas del lado izquierdo y el plano rojo de la izquierda. El plano rojo en la esquina superior del lado izquierdo tiene su equilibrio visual con el cuadrado de la derecha, esto hace que los planos azul y negro hagan el contrapeso a toda la composición. El plano amarillo aligera el peso de la composición de la parte de abajo.

Mondrian utiliza tres conceptos importantes: primero intensifica los elementos, como son las líneas gruesas homogéneas en color negro y los colores primarios y planos; segundo, traslada los colores primarios radiantes, amarillo, rojo y azul, a la periferia; y tercero modifica las relaciones entre estas entidades. Los planos de colores parecen ser entidades independientes que se extienden más allá del cuadro, lo cual crea otras posibilidades pictóricas. Las líneas que no llegan hasta los extremos del cuadro, crean vectores como fuerzas y un efecto de contrapeso como el de un ancla. El equilibrio se mantiene entre la precisión geométrica, por una parte, y el toque manual, por la otra. La técnica elimina lo pintoresco, y no impone un sentido de algo mecánico. Cada cuadro presenta el final de un proceso de ajuste o sintonía entre sus componentes. Por lo general fueron hechos como una especie de exploración o búsqueda de las figuraciones; no obedecían a un patrón automático. En este sentido de búsqueda geométrica manual, Mondrian percibió un acercamiento a la búsqueda de Malevich y su “Black Square”, ya que con el método de acierto y error, se llega a la figura que se plasma en el cuadro, hasta que el proceso queda terminado.

Este análisis demuestra los equilibrios dinámicos y las relaciones de pesos y contrapesos, simétricos y asimétricos conseguidos por la composición. Mondrian siente que la misión del artista es revelar lo velado, por eso mientras menos “realidad” se represente más esencia es presentada para los espectadores. Por otra parte, unen los dos extremos entre lo individual y lo universal.<sup>96</sup>

Mondrian en *Composición con azul, amarillo, rojo, negro y gris* (1922) (fig. 8), explora en esencia la misma composición que la anterior, con algunos cambios. El cuadro es 1.27 cm. más largo que *Composición con rojo*, aunque parecen similares. Las líneas

---

<sup>96</sup> De acuerdo con Golding, a finales de los años veinte, Mondrian retoma las ideas filosóficas de Hegel, pero sin dejar al arte por debajo de la filosofía. La dialéctica de Hegel lo llevó más lejos en su punto de vista para llegar a una conclusión dinámica de las fuerzas opuestas (lo individual y lo universal), y los elementos complementarios (Golding., 2000: 37).

horizontales y verticales son las mismas, excepto que se quita una línea horizontal del lado derecho en medio del cuadrado. El cuadro del centro tiene una ligera reducción. El plano izquierdo rojo anterior, se cambia por un plano azul exactamente del mismo tamaño. El plano amarillo se cambia por un plano rojo más pequeño y el plano negro en consecuencia cambia por uno más grande. El plano azul, se cambia por todo el lado derecho del cuadrado por amarillo. De esta manera la composición llega a un equilibrio dinámico.

Mondrian maneja tres conceptos estéticos en estos cuadros, similares a los utilizados en *Quad I y II*. El primero es la reducción de elementos para la universalización a través de elementos geométricos como son las líneas horizontales y verticales, así como los cuadrados y rectángulos resultantes de los cruces de las líneas, los tres colores primarios y tres tonos neutrales: negro, blanco y gris. Estos elementos son lenguajes visuales comunes a todos los individuos. En *Composición con rojo* la ilusión de la tercera dimensión, la perspectiva, la relación espacial de primer plano y segundo y la modelización desaparecen.

El segundo es la manifestación del equilibrio dinámico a través de la anulación del poder del centro, en donde cada elemento es importante y parte del todo. Los colores primarios están fuera del centro y al no estar rodeados de líneas negras dan la sensación de continuidad y expansión fuera del marco. El cuadrado causa la percepción de tirar del ojo del observador hacia el centro. Ambas percepciones buscan un equilibrio en continuo movimiento a través de un ritmo. Con esta técnica se manifiesta la presencia de la ausencia.

El tercero es el establecimiento de relaciones a través de la diferenciación. Mondrian busca revelar la visión de la naturaleza y la vida a través de las relaciones en la plasticidad pura y el proceso gradual de reducción. Los elementos esenciales, formas, líneas y color, por su forma dinámica de relacionarse son transformados en espacios, pesos, planos de acuerdo al ordenamiento en cada composición. Mondrian explica cómo las relaciones de un objeto hacia otro producen significado:

Everything one contemplates *for its own sake* is indeed beautiful, but it has a *limited* kind of beauty. When we see something as a thing-in-itself, we separate it from the whole: opposition is lacking—we no longer see relationships but only color and form. We observe one color, one form. We think we know it, but the more closed the form and the stronger its color, the more our knowledge of it is limited. When we see things as *particularities*, as *separated entities*, we drift into vagueness and uncertainty, into all sorts of fantasy. *One thing can be known only through another*, as all wisdom teaches (Mondrian, *Natural Reality and Abstract Reality*: 86)

Mondrian busca equilibrar relaciones binarias dinámicas puramente estéticas, como la dualidad entre el plano azul y negro, o la oscuridad y la luz, o el contraste entre el cuadrado gris y el plano azul-negro.

El recorrido de las siete escenas en el tríptico *La nueva plástica en el arte pictórico* comienza en el campo y termina en el estudio del pintor abstracto en la ciudad. El personaje aficionado a la pintura, Y concluye su recorrido cuando dice que en el estudio del pintor el abstracto se ha hecho realidad: “Y- Ahora veo realmente ‘lo abstracto’ en esta habitación” (Mondrian, 2005:109). En general, la crítica ha supuesto que el estudio aludido en el libro es el estudio real de Mondrian. En octubre de 1921, nuestro pintor se mudó a otro departamento del edificio ubicado en la rue de Départ número 26, el cual acondicionó de acuerdo con los principios neoplásticos. Sin embargo, fue hasta 1926 cuando permitió fotografiar el estudio y lo propuso como un modelo de habitación para el hombre del futuro<sup>97</sup> (fig. 9). Su visión arquitectónica fue conocida por varios artículos editados en revistas y periódicos en varios países. Si observo el caballete, lo veo como un relieve, por lo cual pienso que Mondrian veía en el relieve un elemento en la evolución de la pintura, como lo hicieron sus discípulos Jean Gorin y César Domela. En otro artículo de 1931, Mondrian propone la idea de un museo en donde los cuartos muestren la evolución del arte moderno, del naturalismo al abstracto y culmine con el neoplasticismo. Lo que pretendió Mondrian con la creación de su estudio, y su variedad de escritos es desarrollar el neoplasticismo como una teoría que tuviera validez para todas las artes (Blotkamp, 1995: 166).

En una experiencia neoplástica el observador queda confrontado con un plano que no tiene tiempo, ni dimensión, ni noción de perspectiva, y tal era la experiencia que nuestro artista quería provocar en su estudio. Mondrian decía que en el arte de la tercera dimensión, donde existe la arquitectura, el tiempo se debe dejar de lado para llegar a la pureza abstracta de una imagen interna. En otras palabras, el espacio es una vía para la promoción de las “visiones internas”, un estado donde no exista la conciencia del tiempo o del espacio. Los

---

<sup>97</sup> Mondrian vivió en su estudio de rue de Départ número 26 hasta que el edificio fue demolido en 1936. Posteriormente tuvo otros cuatro, uno en París hasta 1938, otro en Londres hasta 1940 y dos más en Nueva York. Todos sus estudios, así como los muebles, se diseñaron con su estilo. Las paredes blancas fueron cubiertas de cartones de colores y composiciones de sus cuadros.

espacios dramáticos becketianos también proponen un lugar en ningún lugar sin tiempo-espacio, el cual promueve las visiones internas.

A manera de conclusión podemos decir que en la obra dramática becketiana existe una tendencia hacia el uso mínimo de elementos “reales” en la escena, ya sean de nombres, objetos o movimientos. Lo mismo sucede con las composiciones pictóricas de Mondrian, puesto que mientras menos “realidad” se presente, más esencia es presentada para el público espectador. En la obra becketiana existe una reducción de elementos a través de elementos geométricos para dar cierto orden, simetría y organización de la estructura dramática y del espacio escénico. Lo mismo sucede con el uso del color, el cual también se reduce a grises, blanco y negro, y en algunas obras a colores primarios. En la obra pictórica de Mondrian, la reducción es a través de elementos geométricos como las líneas horizontales y verticales, los cuadrados y rectángulos formados por lo cruces de las líneas, así como el uso de los tres colores primarios y tres tonos neutros, negro, blanco y gris.

En la obra becketiana se busca que pueda tener una continuidad, una forma circular, una repetición continua, ya que la estructura no presenta un principio, medio y un final. La obra juega constantemente con la presencia de una ausencia que nos contiene, empuja y ordena, pero que nunca podemos conocer. Sus obras son intentos fracasados por conocer la ausencia. Por su parte, la obra abstracta geométrica de Mondrian busca un equilibrio dinámico a través de la anulación del poder del centro, en donde cada elemento es importante, y al no tener líneas oscuras alrededor del marco, la obra busca una sensación de continuidad y expansión fuera del marco. Lo mismo que la percepción de sus obras tira al ojo hacia el centro de la composición, lo cual me lleva hacia una presencia de la ausencia, un intento para arribar al absoluto. Mondrian busca en su obra una creación pura del espíritu humano que arribe al absoluto, aunque sabe que el arte lo busca constantemente. El nuevo hombre buscado por Mondrian deberá vivir en una arquitectura del futuro, la cual está resuelta en su estudio como un espacio sin espacio-tiempo la cual promueve las internas relacionadas con el absoluto.

La obra becketiana está estructurada mediante relaciones binarias. Los objetos como personajes predominantemente son opuestos y complementarios, lo cuales establecen otra estrategia para decir más con menos y construye diferentes tensiones en la estructura

dramática. Las composiciones de Mondrian buscan equilibrar relaciones binarias dinámicas y puramente estéticas como la dualidad entre el plano azul y negro, oscuridad y luz.

Parece entonces imperioso construir, con las características encontradas, diagramas analíticos que me permitan comprender el espacio geométrico beckettiano y las características particulares en sus obras dramáticas.



## CAPÍTULO 3

### DIAGRAMAS ANALÍTICOS

A partir de los conceptos espaciales abordados en los ensayos críticos beckettianos, en la geometría descriptiva, en los sistemas de la realidad virtual, en la geometría y estética de la obra beckettiana y en la pintura abstracta de Piet Mondrian, presento cuatro diagramas analíticos generales como una propuesta de acercamiento a la obra dramática beckettiana. En el capítulo cuarto, complemento los diagramas con las características particulares de tres textos dramáticos beckettianos.

Como dije en la introducción, los diagramas analíticos se inscriben en la tradición derivada de los principios universales del diseño analítico, como las matemáticas, las leyes de la naturaleza o la estructura profunda del lenguaje, y no están atadas a ningún idioma, cultura, estilo, siglo, género o tecnología de la información (Cfr. Tufte, 2006: 10).

Edward Tufte en *Beautiful Evidence* prueba a una generación de diseñadores gráficos que los grandes pensamientos engendran excelentes presentaciones. Tufte indaga en el arte y la ciencia para revelar las conexiones ancestrales entre la verdad y la belleza, desde Galileo Galilei hasta Google. La ciencia y el arte tienen en común la observación aguda y el observar con el ojo entrenado genera información empírica. Por lo tanto, los diagramas son el resultado de cómo la observación deriva en mostrar explicaciones y evidencias. Asimismo, los diagramas ayudan a comprender el tema analizado, porque elaboran la representación visual de una evidencia muy precisa.

Un ejemplo son los diagramas de Erle Loran sacados de su libro *Cézanne's Composition. Analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs* (1963). En *Still Life with Fruit Basket*, Cézanne pinta diversos objetos desde varios puntos de vista. El diagrama de Loran es un dibujo de la pintura de Cézanne ilustrado con 4 pares de ojos flotando alrededor del perímetro del mapa del cuadro, los cuales indican con triángulos los objetos pintados con ese punto de vista. El diagrama hecho a lápiz lo coloca junto a una foto de la pintura original y no superpuesto. El diagrama aclara los problemas particulares de la perspectiva, la escala y la organización general del espacio en las pinturas de Cézanne. Con un sentido pedagógico, se pretende que los lectores-espectadores de los diagramas de Loran no vuelvan a ver las pinturas de Cézanne de la misma manera (Cfr. Tufte, 2006: 24-25).

Otros ejemplos de diagramas son los dibujos de los manuscritos de Galileo Galilei o los manuscritos de anatomía de Leonardo Da Vinci, los cuales revelan una intensa unificación entre la palabra y la profunda evidencia de la imagen (Cfr. Tufte, 2006: 80-84).

El propósito de una presentación de evidencia es el de ayudar al pensamiento. La construcción de la presentación de la evidencia debe asistir con las tareas intelectuales fundamentales en el razonamiento: describir los datos, hacer comparaciones, entender las causas, integrar la diversidad de la evidencia y documentar el análisis. En nuestros diagramas integro la diversidad de la evidencia en diversas formas geométricas para ayudar al lector-espectador a comprender las características del espacio y la forma de construcción de las obras beckettianas.

Con la elaboración de los cuatro diagramas analíticos de la obra dramática beckettiana se pretende que, así como los lectores de los diagramas de Erle Loran sobre la reconstrucción de las perspectivas múltiples en las composiciones de Cézanne no vuelven a ver los cuadros del pintor de la misma manera, igualmente, los lectores-espectadores de los diagramas propuestos en este trabajo no volverán a ver igual las obras dramáticas de Beckett.

### 3.1 Diagramas en un plano

Para traducir los conceptos espaciales señalados en el primer capítulo a un diagrama con figuras geométricas en un plano, comienzo con los conceptos del espacio desarrollados en los ensayos beckettianos. En “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, se puede constatar la preferencia de Joyce por la construcción del espacio cerrado de forma esférica como un purgatorio terrenal, al contrario del purgatorio dantesco de forma cónica, con culminación y salida. En el purgatorio joyceano, el pecado es un impedimento para el movimiento ascendente hacia la cúspide, y se privilegia la condición del movimiento alrededor de la esfera y no hacia arriba. En este territorio joyceano, el vicio y la virtud son purgados por los espíritus de la rebeldía. Estos conceptos condicionan la forma circular como símbolo del espacio cerrado y sin salida.

Por estas razones, elegí para el inicio del modelo la figura geométrica del círculo para dar la idea del espacio cerrado y sin redención. La circunferencia es la figura plana perfecta porque presenta la máxima simetría y todos sus puntos equidistan del centro.

Además, la idea del círculo en el esquema se refuerza porque, como dice Rudolf Arnheim: “el círculo ha gozado de aceptación universal como imagen religiosa de la perfección, pues es una forma del todo simétrica, herméticamente aislada de su entorno” (Arnheim, 1984: 125).

Para Carl Jung el círculo representa simbólicamente la totalidad en donde se encuentra, en el centro, el Sí-mismo (“Selbst”). El círculo es la unión de los opuestos y representa el fin último del proceso de individuación, que constituye la meta básica de la psicoterapia junguiana (Véase Jung, 2005: 20-22).

La idea de los opuestos de Vico también es explorada por Beckett en el trabajo de Joyce y sostiene que en el encuentro de los opuestos todo se unifica, el círculo y la línea, la velocidad y el reposo, ya que todas las cosas se identifican con Dios. De esta manera, la forma y el contenido son inseparables en la obra joyciana y beckettiana, “His writing is not about something, it is that something itself.” (Beckett, 2006: 503).

A partir de las ideas cartesianas estudiadas por Beckett antes del ensayo sobre Proust, propongo que en el círculo del diagrama se trace un cuadrado inscrito como símbolo de la razón de acuerdo con las siguientes consideraciones. A partir de la circunferencia se puede obtener el cuadrado inscrito. El círculo representa la unidad y lo sublime, en contraste, el cuadrado es el emblema de la gravedad terrestre. Ambos forman un diagrama geométrico básico del arte visual y está representado esquemáticamente en el mandala o yantra. (Véase Arnheim, 1984: 125) (fig. 10). Beckett mismo reconoce en *Disjecta* (Beckett, 1983: 97) que el arte está atrapado en el mundo y no existe una salida para el artista ni para la condición humana. El cuadrado me sirve para dar la idea de un mundo sin salida en el cual se enmarcan todas las ideas filosóficas retomadas por Beckett representadas en binomios. Por tal razón, trazo una línea horizontal exactamente en medio del cuadrado del diagrama y obtengo dos rectángulos iguales, uno superior y otro inferior. La razón divide todo lo existente en forma dual, de manera que surge entonces el concepto estético del binomio y del establecimiento de las relaciones a través de la diferenciación.

Las ideas cartesianas y lo racional están representadas por el rectángulo superior. Por su parte, lo no cartesiano está representado por el rectángulo inferior y se relaciona con la parte no lógica y lo intuitivo. Con los rectángulos comienza el camino de relaciones entre

los binomios y se vincula con la idea estética de construcción de los binomios en las obras beckettianas y los binomios y sus interrelaciones en las obras de Mondrian (fig. 11).

Este binomio se puede observar a partir del poema beckettiano “Whoroscope”, donde una parte privilegia el método cartesiano y la supremacía de la mente que piensa, reflejada en “pienso, luego existo”. La otra sección del espacio está construida por la parte no lógica, y explora los sentidos, el cuerpo, las alucinaciones, los sueños y las voces internas, reflejado en “sufro, luego existo”:

Her little grey flayed epidermis and scarlet tonsils!  
My one child  
scourged by a fever to stagnant murky blood-  
blood! (Beckett, 2006: 4)

Las ideas schopenhauerianas sobre el tiempo y el espacio, filtradas en el ensayo beckettiano “Proust”, también están representadas en los dos rectángulos del diagrama. En una parte están los deseos del Sujeto en el tiempo 1, los cuales son diferentes de los deseos del Sujeto en el tiempo 2, ya que el observador contamina lo observado con su inestabilidad. De acuerdo con Schopenhauer se soporta la vida gracias a los hábitos y la única manera de escapar de ellos es mediante la experiencia estética o la memoria involuntaria proustiana -lo no lógico de los fenómenos-, dado que ambas devuelven al objeto a su pureza y esencia, y el sujeto se libera del orden del tiempo, lo que en el diagrama equivaldría al encuentro con el punto central del círculo y del Sí-mismo. Para el filósofo alemán, el ser humano vive condenado en su aislamiento (dentro de “cloisons” para Proust), ya que se construyen barreras inconscientes en los preceptos y recuerdos, y entre el yo y otros seres humanos. El espacio se ve modificado por las innumerables barreras entre las personas y sus preceptos, donde la comunicación, la amistad y el amor son imposibles.

### 3.2 Diagrama en tres planos

Para representar la idea de encerramiento en compartimentos cuadrados y aislados de los demás, propongo que el cuadrado se transforme en seis cuadrados iguales repetidos para formar un cubo, una nueva figura en tres planos. El cubo me permitirá acercarme a la arquitectura neoplástica propuesta por Mondrian en su estudio parisino de 1927. El cubo-cuarto me proporcionará un lugar sin espacio-tiempo y propiciará las visiones internas.

En “La peinture des Van Velde”, Beckett desarrolla el acercamiento dual de los hermanos Geer y Bram van Velde, frente a las limitaciones expresivas de la pintura entre el sujeto y el objeto representado. El primero pinta los impedimentos del espacio, y el segundo los impedimentos del tiempo y del ojo. Las obras caracterizan objetos en suspenso porque siempre están en movimiento; las obras nunca se acaban, ya que los objetos no se dejan representar y el espacio no los puede atrapar. En “Peintres de l’empeachment”, Beckett plantea que la pintura desarrolla un desvelamiento sin fin del objeto hacia la nada. Con el fin de acercarnos a este fenómeno escoge la filosofía y estética del fracaso y la ignorancia<sup>98</sup>, para poder crear constantemente un nuevo objeto, en donde el espacio no capture al objeto, sino que lo libere.

Existen varias experimentaciones beckettianas para crear un nuevo objeto dramático. La primera consiste en reducir a su mínima expresión el espacio geometrizándolo, para que no capture a los personajes (reducidos en su: nombre, historia personal, edad y enfermedad) ni a los objetos. La segunda experimentación es con la estructura dramática, la historia, la trama, su género y estilo. La tercera corresponde al lenguaje y consiste en luchar constantemente por capturar las imágenes que se desvanecen en el espacio de la oración, ya sea por negación, contradicción o ambigüedad. Lo mismo sucede con el diálogo y las acciones en el espacio escénico.

Beckett comenta en “Three Dialogues” sobre la imposibilidad del crítico para hablar del objeto descrito. La principal razón es porque cada sujeto está atrapado dentro de su propio mundo y dentro de la prisión de las palabras, y no existe una comunicación posible con los otros. Por esta razón, por la del aislamiento del ser humano de Schopenhauer y los *cloisons* de Proust, el cubo proporciona mejor la idea de encerramiento. Si alguien se coloca adentro del cubo, estará sólo, encerrado entre cuatro paredes, piso y techo, con sus recuerdos, voces y pensamientos, aumentando la sensación de incomunicación con los demás (fig. 12).

Como siguiente paso en la construcción del diagrama se utilizarán los conceptos estéticos de Piet Mondrian. Para el pintor holandés, la teosofía fue su filosofía de vida desde 1903, y ésta se unió con las diferentes búsquedas en sus obras. De la teosofía tomó la

---

<sup>98</sup> A partir de “Three Dialogues” (1948) al concepto del continuo fracaso lo llamaré una supuesta “ignorancia”. Esta condición de estar equivocado o de “ignorancia” se reconoce como el propio camino filosófico y estético beckettiano.

idea de evolución hacia la revelación última del equilibrio y la reconciliación de las fuerzas opuestas. La solución de sus espacios pictóricos se obtiene de la desmaterialización,<sup>99</sup> con lo cual alcanzó un estilo reticular al pintar líneas rectas horizontales y verticales. A este nuevo estilo lo llamó “nueva plástica”, la cual consiste en una red de líneas rectas horizontales y verticales, donde las continuaciones de las líneas forman diferentes rectángulos. Escoge los rectángulos por su interés en los poderes secretos de las formas geométricas. A este tipo de abstracción se le conoce como abstracción geométrica, pues crea un lugar no semejante a la “realidad” por medio de figuras geométricas. La retícula de Mondrian no busca copiar un objeto real, sino crear objetos con mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia, lo cual deriva en el arte abstracto. Como dijo el pintor: “I don’t want pictures. I just want to find things out” (Golding, 2000: 46).

La pintura abstracta reticular es una composición plástica pura que encuentra un equilibrio en medio de las disonancias de elementos contradictorios como el color y la línea, y alcanza un ritmo en el espacio con dinamismo y estabilidad. El sistema reticular tiende a lo básico, primario y elemental. Sus características son repetición, juego de líneas verticales y horizontales, y sus tonos predominantes son el blanco y el negro; posteriormente los colores primarios. Su pintura no privilegia el centro (el centro está en todos lados y en ninguno), ya que existe una tendencia a distribuir más equitativamente el peso visual (Véase Arnheim, 1984: 155).

Ahora bien, para continuar con el diagrama propongo que en las cuatro paredes del cubo tridimensional se tracen las composiciones reticulares de un binomio de cuadros de Mondrian, analizados anteriormente en las páginas 74 y 75: *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* (fig. 7) y *Composición con azul, amarillo, rojo, negro y gris* (fig. 8). Las composiciones están alternadas, primera una y luego la otra, de tal manera que la primera pared del cubo, la del fondo, y la cuarta pared, la del frente, tendrán la primera composición. En la pared de la izquierda y la de la derecha, se colocará la segunda composición. En ambas composiciones se dejarán los colores primarios (rojo, azul,

---

<sup>99</sup> El método utilizado por Mondrian fue primero de “desmaterialización” de los objetos naturales, después en líneas horizontales y verticales, y al final de “destrucción” (de las líneas por oposición) para seguir explorando las obras mismas. Dicho método puede tener su correspondencia en la obra beckettiana con la reducción a lo esencial y a la universalización por medio de figuras geométricas, la manifestación del equilibrio dinámico por medio de evitar y hacer preponderante el centro y el establecimiento de las relaciones gracias a la diferenciación.

amarillo), el negro y gris. En el diagrama, en el lugar del cuadrado y en los rectángulos de la composición, se pondrán las frases y palabras con más repeticiones, en este caso se ejemplifica con *Waiting for Godot* (fig. 13). Las repeticiones se detectarán al realizar un análisis y un cuadro de repeticiones de frases y palabras encontradas en el texto de cada obra, y serán puestas en la composición de cada pared. Esto se mostrará en las particularizaciones de los cuatro diagramas en tres obras dramáticas en el capítulo cuarto.

### 3.3 Diagrama en espacio virtual

Es preciso recordar que el recorrido de las siete escenas en el trílogo de Mondrian “La nueva plástica en el arte pictórico” comienza en el campo y termina en el estudio del pintor abstracto, en donde Y, el personaje aficionado a la pintura, dice que en el estudio del pintor el abstracto se ha hecho realidad: “Y. Ahora veo realmente ‘lo abstracto’ en esta habitación” (Mondrian, 2005: 109).

Por otra parte, el teatro del absurdo habla de un nivel más profundo de la mente del espectador y activa su fuerza psicológica, libera temores ocultos y represiones y, sobre todo, al enfrentar al público con un cuadro de desintegración pone en movimiento un activo proceso integrador en la mente de cada espectador individual (Véase Esslin, 1980: 412). Este teatro no expresa una problemática intelectual ni da soluciones claras o éticas, como el teatro existencialista de Jean Paul Sartre y Albert Camus. El público del absurdo se enfrenta con acciones carentes de motivación, a menudo con la locura de la condición humana, lo cual le produce desesperación y angustia. El lector-espectador no sólo se pregunta “¿qué es lo que va a suceder?”, sino “¿qué representa la obra?” Para responder a estas preguntas al lector-espectador se le exige que formule otras tantas preguntas si quiere aproximarse al significado de la obra. La acción total de la pieza absurda codifica gradualmente un patrón complejo de las imágenes poéticas de la misma. Las imágenes completas se pueden explorar cuando termina la obra en su estructura, textura e impacto (Véase Esslin, 1980: 416). Ante el misterio de la obra el lector-espectador no tiene más remedio que aceptar su experiencia y acercarse a un posible significado.

La experiencia del teatro beckettiano es explicada por Martin Esslin en el libro *The Theater of the Absurd* y por las reflexiones de la psicóloga junguiana Eva Metman (comentadas en su artículo “Reflections on Samuel Beckett’s plays”). Según Esslin, el

teatro del absurdo<sup>100</sup> comunica un patrón de imágenes poéticas y abandona las motivaciones psicológicas de los personajes y la trama tradicional, compuesta de una presentación de los acontecimientos, un desarrollo y un desenlace de los mismos. En otras palabras, por medio de las imágenes se recibe simultáneamente una totalidad compleja de diferentes percepciones y sentimientos (Véase Esslin, 1980: 403-404).

Por su parte, Metman manifiesta que la obra beckettiana crea un vacío entre el público y la obra, el cual tiene que ser experimentado individualmente:

In contemporary drama, a new, third orientation is crystallizing in which man is shown not in a world into which the divine or demonic powers are projected but alone with them. This new form of drama forces the audience out of its familiar orientation. It creates a vacuum between the play and the audience so that the latter is compelled to experience something itself, be it a reawakening of the awareness of archetypal powers or a reorientation of the ego, or both (Metman, 1960: 43).

El vacío creado por la obra se hace tan intolerable que el público no tiene otra alternativa que rechazarlo, marcharse o verse envuelto en el misterio de la misma. Una vez sumergido en el enigma de la obra, el lector-espectador se ve obligado a terminar la experiencia. La escena le suministra numerosas claves desperdigadas en una constelación de imágenes poéticas que él tiene que acomodar en un patrón significativo. El lector-espectador es forzado a hacer un esfuerzo de interpretación e integración.

De acuerdo con esta información planteo un diagrama virtual de integración de las imágenes poéticas de la obra, al poner en movimiento composiciones neoplásticas puras en las paredes del cubo. Con estas composiciones en movimiento y con las repeticiones de las obras beckettianas, presento la posibilidad de enfrentar individualmente el vacío construido por los patrones complejos de imágenes poéticas de la obra. En este cubo el lector-espectador permanece solo, aislado, en un vacío-lleño, en donde se espera que se abra al pensamiento complejo y logre una experiencia abierta a los cambios de su relación con el conocimiento de sus diferentes percepciones, sentimientos conflictos interiores, poderes arquetípicos, temores, pesadillas, sueños o la reorientación del ego. Se trata de obtener, a

---

<sup>100</sup> El teatro del absurdo y el teatro existencialista son expresiones distintas de la filosofía existencialista. El existencialista lo representan Albert Camus y Jean Paul Sartre, quienes apuestan por un teatro literario, con la forma trágica y con tres actos. El teatro del absurdo es un término acuñado por Martin Esslin y comprende el teatro hecho por Ionesco, Beckett, Genet y Adamov; es un teatro anti-literario.



fin de cuentas, una experiencia teatral auténtica con el encerramiento propuesto por el espacio del texto, un espacio multicéntrico que encuentra un equilibrio en medio de las disonancias de elementos contradictorios como el color y la línea, como en las pinturas de Mondrian, y con una democracia de signos en las repeticiones, de acuerdo al mismo peso de los elementos dramáticos beckettianos como el tema, los personajes, el espacio geométrico, la luz, la ritmicidad, las imágenes poéticas, sin la jerarquía del drama tradicional.

Por lo que pretendo que en el último diagrama el lector-espectador obtenga una experiencia individual teatral, con las características del vacío creado por las obras del teatro del absurdo beckettiano propuestas por Esslin y Metman. Por lo cual, propongo que el cubo tridimensional se transforme en una habitación como el estudio de Mondrian. En donde las paredes mantendrán las dos composiciones abstractas de Mondrian mencionadas anteriormente, y las frases y palabras repetidas de *Waiting for Godot*. El lector-espectador se ubicará en medio del cubo tridimensional, quien se moverá alrededor de su propio eje y tendrá la visión y sensaciones de las cuatro paredes en una representación en espacio virtual. En otras palabras, el cuerpo del lector-espectador está colocado solo y encerrado en medio del espacio cúbico tridimensional. Las paredes del cubo se mueven alrededor del lector como si estuviera girando sobre su propio eje. Con este hecho teatral se dialoga con las composiciones pictóricas, los colores y las formas geométricas, así como con las frases y palabras escritas en las paredes. Se busca tener una experiencia individual de lo abstracto al sentirse en un espacio parecido al estudio de Mondrian y con las emociones de las relaciones multilineales que obtiene al leer las palabras escritas en las paredes (fig. 14. Disco Compacto. *Waiting for Godot*. Video 2).

Los cuatro diagramas analíticos son una forma de acercarme al conocimiento del espacio y a la estructura de la obra beckettiana. Los tres primeros plantean un pensamiento relacional binario y el cuarto, propone un pensamiento complejo. El filósofo y sociólogo francés Edgar Morin concibe en su obra *El método* (1973-1976) el pensamiento complejo. El pensamiento complejo no es el canon resolutivo de pensar, sino una propuesta y estrategia de conocimiento a desarrollar. Es una respuesta que plantea nuevas interrogantes y obliga a nuevas indagaciones, ya que el conocimiento es una “espiral productiva”, la cual nunca pierde el centro pero gira siempre en distintos plano de comprensión (Soto, 1999:

26). Algunos principios o ideas para generar pensamiento complejo son: a) La idea de que el azar y desorden son irreductibles, b) la necesidad de reintroducir en todo conocimiento al observador/conceptuador/descriptor/sujeto, (tal como la misma ciencia física contemporánea ha mostrado para si misma); la necesidad, en fin, de reintroducir el “conocimiento del conocimiento”. Algunas características de la complejidad moriniana son: 1) no elimina la incertidumbre simplemente la revela, 2) es insimplificable, puesto que no es una cuestión de cantidad, sino de cualidad, 3) es incompletud, ya que el conocimiento complejo es multidimensional y articulación. Lucha por mantener un diálogo con la “realidad”, pero no puede ser conocimiento completo ni total, 4) no se refiere sólo a la ciencia, en la que por otra parte ha surgido, sino que se presenta como epistemología general, con la vocación de constituirse en paradigma superador del paradigma de simplificación tan enraizado en nuestra cultura y en nuestra mente (Soto, 1999: 48).

El primer diagrama, el círculo y el cuadrado, representan el primer binomio, en donde el círculo representa la idea del espacio cerrado y sin redención, pero al mismo tiempo es la figura plana perfecta porque es una forma del todo simétrica. El cuadrado sirve para enmarcar las ideas filosóficas y estéticas beckettianas representadas por binomios. Por tal razón, en el segundo diagrama el cuadrado se divide en dos rectángulos, el superior, relacionado con la parte no lógica y lo intuitivo, y el inferior con la parte racional. El tercer diagrama es el cuadrado en tres planos, en donde en las paredes del cubo tridimensional se pondrán dos composiciones de Mondrian, explicadas anteriormente, y en donde en las figuras geométricas se colocaron las frases y palabras con más repeticiones de *Waiting for Godot*. En el cuarto diagrama el cubo tridimensional se trasladó a un espacio virtual, en donde el lector-espectador tendrá la experiencia individual compleja del vacío de una obra del absurdo beckettiano, de acuerdo a lo propuesto por Esslin y Metman, en una habitación-estudio con dos composiciones del abstracto de Mondrian y con las frases y palabras más repetidas de la obra *Godot*.

En el siguiente capítulo, los cuatro diagramas analíticos se complementarán con las características particulares de tres obras beckettianas, *Waiting for Godot*, *Endgame* y *Ohio Impromptu*.

## CAPÍTULO 4

### DIAGRAMAS ANALÍTICOS DE TRES OBRAS DRAMÁTICAS

Es pertinente complementar los diagramas analíticos propuestos en tres obras teatrales de Beckett y en las características de sus primeras puestas en escena. Con el espacio virtual del esquema en tercera dimensión puedo acercarme a la experimentación individual del lector-espectador encerrado en un lugar sin tiempo y espacio, donde las frases, palabras y silencios repetidos hacen eco entre ellos, y permiten sentir las emociones del caos producido por la obra y el intento de un proceso integrador.

Para complementar los diagramas analíticos del espacio en la obra dramática beckettiana, escogí *Waiting for Godot* y *Endgame* como dos obras representativas de la etapa de consolidación, y *Ohio Impromptu* como un ejemplo de la etapa de madurez. Las tres obras presentan diferentes espacios cerrados y diferentes recorridos de visiones internas.

#### 4.1 *Waiting for Godot*

Beckett efectuó la traducción de *En attendant Godot* al inglés como *Waiting for Godot* y la publicó con Grove Press en 1954. Para este análisis trabajaré con la versión corregida y autorizada por Beckett, y editada por Faber y Faber en 1965.<sup>101</sup>

El mismo dramaturgo relata que la concepción del tema estaba inspirada en la imagen de *Mann und Frau den Mond betrachtend* (1824) del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich<sup>102</sup> (Véase Knowlson, 1996: 342) (fig. 15). A este respecto,

---

<sup>101</sup> Existe una última versión en inglés editada por Dougald McMillan y James Knowlson para Faber y Grove en 1993. Esta versión está basada en la producción del Teatro Schiller de 1975 y en la producción de Londres para el Quentin Drama Workshop de 1984, que a su vez estuvo basada en la producción del Schiller (Ackerley y Gontarski, 2004: 620-621). No escogimos esta versión para nuestro estudio por haberse editado sin la revisión del mismo Beckett.

<sup>102</sup> Knowlson también comenta que Beckett pudo haberse equivocado cuando le mencionó a su amiga Ruby Cohn acerca del cuadro *Mann und Frau den Mond betrachtend* (1824) (*Hombre y mujer observando la luna*) como fuente de *Waiting for Godot* cuando visitaban la colección de las pinturas de Caspar David Friedrich en Berlín en 1975. La razón es que en ocasiones anteriores Beckett había mencionado a varios amigos que pusieran atención a la pintura *Zwei Männer betrachten den Mond* (1819) (*Dos hombres contemplando la luna*) (fig. 16) del mismo Friedrich, vista por Beckett en 1937 en la Gemäldegalerie Neue Meister en Dresden. En la pintura aparecen dos hombres encapotados que se levantan a ver la luna llena enmarcados por las negras ramas de un árbol largo y casi sin hojas. La composición de los dos cuadros es muy similar, así es que el comentario de Beckett se puede aplicar a ambos (Knowlson, 1996: 342).

considero junto con Knowlson,<sup>103</sup> que una obra puede tener diversas imágenes para su concepción. Así es como también se encuentran correspondencias con dos cuadros de Jack B. Yeats: *The Two Travellers* y *Men of the Plain* (cuadros vistos por Beckett entre 1947 y 1948).

El círculo de nuestro diagrama como un espacio cerrado, en *Waiting for Godot* se puede relacionar que el lugar cerrado no parte de una habitación cerrada, como terminó *Eleutheria*, o como ocurre en las novelas *Molloy* (1947) y *Malone Meurt* (1948), sino de un lugar al aire libre, pero del cual los personajes no pueden salir. El lugar escénico indicado es una tarde en la vereda de un camino junto a un árbol aparentemente seco en medio de la nada. “*A country road. A tree. Evening*” (Beckett: 1965: 7). Sin embargo, el lugar propuesto es una especie de purgatorio sin salida, porque los personajes no se pueden ir, ya que siempre regresan (acto I y II), así sea ligeramente cambiados.

POZZO: It isn't by any chance the place known as the Board?

VLADIMIR: Never heard of it.

POZZO: What is it like?

VLADIMIR: (*looking round*). It's indescribable. It's like nothing. There's nothing. There's a tree.

POZZO: Then it's not the Board (Beckett, 1965:87).

“Board” también puede significar el tablero para el juego de ajedrez, o, las tablas de un teatro, refiriéndose al escenario teatral por el cual existen los personajes y del que no pueden salir. Los personajes no pueden abandonar el lugar, aunque constantemente lo desean, ya que están esperando a Godot, quien nunca llega. En el siguiente párrafo del segundo acto se nota la desesperación que demuestra Vladimir por alejarse del lugar, quien confunde los gritos de ayuda de Pozzo con Godot y se imagina que su encierro terminó y que podrán salir del lugar; sin embargo, después se da cuenta de que en realidad se trata de Pozzo:

POZZO: Help!

ESTRAGON: Is it Godot?

VLADIMIR: We are beginning to weaken. Now we're sure to see the evening out.

POZZO: Help!

ESTRAGON: Do you hear him?

---

<sup>103</sup>“But there is rarely one simple, single source of inspiration for a literary creation. And the author will not necessarily be conscious of them all” (Knowlson, 1996: 342).

VLADIMIR: We are no longer alone, waiting for the night, waiting for Godot, waiting for...waiting. All evening we have struggled, unassisted. Now it's over. It's already tomorrow

POZZO: Help!

VLADIMIR: Time flows again already. The sun will set, the moon will rise, and we away from here.

POZZO: Pity!

VLADIMIR: Poor Pozzo!

ESTRAGON: I knew it was him.

VLADIMIR: Who?

ESTRAGON: Godot.

VLADIMIR: But it's not Godot (Beckett, 1965: 77-78).

La historia señala, en varias ocasiones, que el personaje Godot nunca entra en escena. Mientras esperan, Vladimir y Estragon no pueden abandonar el lugar en el que se encuentran, lo que provoca que la trama no evolucione, sino que las acciones y diálogos se repitan. Esto significa que las tensiones dramáticas se trasladan tanto al tema de “la espera” como a las repeticiones, como consecuencia de que tales tensiones no residen en la evolución de la historia ni en los personajes.

El lugar diegético de *Godot* no se puede definir geográficamente, aunque se mencionen en la obra nombres de lugares que realmente existen en Francia, como la Torre Eiffel, el río Rhone y la ciudad de Mâcon. Sin embargo, los nombres de lugares franceses, e incluso las palabras: “francs”, “music hall”, “adieu”, “bank account” o la marca de ropa Kapp and Peterson, entre otras, son elementos que ayudan a dar credibilidad a la ficción. El lugar se puede ubicar como un *nowhere land*,<sup>104</sup> un lugar fuera de la realidad geográfica, del cual los personajes no pueden salir. Las condiciones del lugar son repetidas a lo largo del texto.

El lugar diégetico existe fuera del tiempo ya que los personajes no reconocen el día en que viven, solamente recuerdan con duda sobre la cita con Godot la tarde del sábado junto al árbol:

ESTRAGON: (*Very insidious*). But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? (*Pause*) Or Monday (*Pause*) Or Friday?

VLADIMIR: (*looking wildly about him, as though the date was inscribed in the landscape*). It's not possible.

---

<sup>104</sup> El término *nowhereland* se puede relacionar con la parte oscura de la tercera zona de la mente de Murphy, un lugar en donde las leyes del tiempo y el espacio están suspendidas; donde, según el filósofo Baruch Spinoza, existe el mundo más elevado y el individuo es visto por la luz de la totalidad de la realidad.

ESTRAGON: Or Thursday? (Beckett, 1965: 15).

Más adelante en el texto Vladimir confirma que el tiempo se ha detenido, ante la ambigüedad del gesto de Pozzo, quien tiene un reloj (el cual nunca se constata si funciona):

VLADIMIR: Time has stopped.

POZZO: (*cuddling his watch to his ear*). Don't you believe it, sir, don't you believe it. (*He puts his watch back in his pocket.*) Whatever you like, but not that (Beckett, 1965: 36).

Si el tiempo se ha detenido, el tiempo presente adquiere mayor relevancia, inclusive más cuando los personajes ignoran lo que es el pasado y su futuro está cerrado; el tiempo sólo comenzará a la llegada de Godot. Esto recuerda la condición humana esencial del *estar ahí* de Heidegger, y en el teatro es donde se reproduce esta situación con mayor naturalidad.

Como dice Robbe-Grillet:

Al verlos de pronto nos percatamos de que la principal función del teatro es aquella que muestra en qué consiste el hecho de estar ahí...es como si los dos vagabundos estuvieran en escena sin actuar papel alguno. Están ahí. Así que deben explicarse a sí mismos. Pero no parecen tener el apoyo de un texto, preparado y aprendido con esmero. Deben inventar. Son libres...Lo único que no pueden hacer libremente es irse, dejar de estar ahí: tienen que quedarse porque esperan a Godot" (1965: 82).

El personaje dramático está en el escenario, es una realidad visible y tangible, *él está ahí*. Vladimir y Estragon *están ahí*, presentes en el escenario, que es su hogar, por lo que tienen que explicarse a sí mismos y no aparentar que tienen un texto, ya que todo les está pasando por primera vez (Véase Connor, 1988: 115-116). Éste es un teatro basado en la fuerza y capacidades de la presencia; en cierto sentido un teatro de la presencia, en el cual se encarnan directamente los problemas humanos universales. Por ejemplo, surge la ansiedad dual de vivir en el presente, una ansiedad que se expresa con dos preguntas: "¿soy el mismo que era ayer?", "¿seré el mismo que soy ahora?". En este universo en el que el tiempo permanece quieto, las palabras *antes* y *después* carecen de sentido, todo lo que cuenta es el presente.

El tiempo diegético tiene un comportamiento irracional, pasa de un atardecer que parece eterno a una noche con luna en unos cuantos segundos: "*The light suddenly fails. In a moment it is night. The moon rises at back, mounts in the sky, stands still, shedding a pale light on the scene*" (Beckett, 1965: 52).

Asimismo, de un día para el otro, el árbol sin hojas del primer acto tiene hojas en el segundo acto: “VLADIMIR: But yesterday evening it was all black and bare. And now it’s covered with leaves” (Beckett, 1965: 66). Todo esto señala el paso del tiempo “real” y el paso del tiempo irracional de la representación por medio de los sucesivos cambios.

El cuadrado con la línea en medio del diagrama indica las ideas expresadas en binomios. Los binomios analizados son: 1) acciones con diálogo y sin diálogo, 2) primer acto y segundo acto, 3) patio de butacas y escenario, 4) historia y tema, 5) forma y contenido, y 6) los tres pares de personajes.

1) En *Waiting for Godot* no existe acción principal y secundaria, como en *Eleutheria*, sino una sola en el escenario. La acción secundaria sin palabras utilizada en esta última en *Godot* se convierte en acciones sin diálogo de los personajes. Un ejemplo de acciones sin diálogo es cuando Estragon intenta sacarse las botas al comienzo de la obra:

*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 (Beckett, 1965: 9).

Otro ejemplo de acciones sin diálogo en la segunda parte es cuando Vladimir y Estragon juegan con los sombreros en silencio:

*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 Lucky’s hat on his head. Estragon hands Vladimir’s hat back to Vladimir who takes it and hands it back to Estragon who takes it hands it back to Estragon who takes it and hands it back to Vladimir who takes it and throws it down (Beckett, 1965: 71-72).*

2) La obra consta de un binomio de actos. Estructuralmente, el segundo acto es una repetición del primero, con ciertas variantes. Así observo dos principales versiones de repeticiones en *Godot*. La primera es circular y sugiere la imposibilidad de un presente estable, porque el pasado y el futuro son ambiguos. Este modelo está reforzado por la canción circular con la cual Vladimir comienza el segundo acto. Cada elemento de la canción está puesto como antes y después de cualquier otro elemento, sugiriendo la inestabilidad del presente ante la ambigüedad del pasado y del futuro:

VLADIMIR: A dog came in-

*Having begun too high he stops, clear his throat, resumes.*

A dog came in the kitchen  
And stole a crust of bread.

Then cook up with a ladle  
And beat him till he was dead.

Then all the dogs came running  
And dug the dog a tomb-  
*He stops, broods, resumes:*  
Then all the dogs came running  
And dug the dog a tomb  
And wrote upon the tombstone  
For the eyes of dogs to come:

A dog came in the kitchen  
And stole a crust of bread.

Then cook up with a ladle  
And beat him till he was dead.

Then all the dogs came running  
And dug the dog a tomb-  
*He stops, broods, resumes:*

Then all the dogs came running  
And dug the dog a tomb-  
*He stops, broods. Softly.*

And dug the dog a tomb... (Beckett, 1965: 57-58).

Sin embargo, la insistencia en series de repeticiones crea ambigüedad sobre el orden cronológico de los acontecimientos. Por ejemplo, cuando Vladimir en el primer acto reconoce a Estragon dice “again”, lo cual indica que el personaje ya conocía a Estragon y el lugar. “VLADIMIR: (*He broods, musing on the struggle. Turning to Estragon.*) So there you are again” (Beckett, 1965: 9). Al principio del segundo acto se repite esta frase: “(*Vladimir turns and sees him.*) VLADIMIR: You again! (*Estragon halts, but does not raise his head. Vladimir goes towards him.*) Come here till I embrace you (Beckett, 1965: 58).

El otro modelo de repetición es lineal, ya que en *Godot* algunas repeticiones no son duplicaciones; por ejemplo, la reaparición de Pozzo en el acto dos, ciego y sin reloj, con un



serviente incapaz de pensar porque es tonto. Todo esto crea la expectativa de un movimiento lineal y no circular, una progresión del tiempo y, por lo tanto, un final.

Los dos modelos de repetición circular y lineal al funcionar al mismo tiempo crean una ambigüedad. Si esta ambigüedad pasara a una tercera fase sugeriría un modelo filosófico dialéctico o triangular, en el cual necesariamente habría una resolución como en diversos modelos filosóficos. A partir de *Godot* la estructura de las obras buscará la ambigüedad mediante la repetición circular y lo lineal.

3) El binomio que conforman el patio de butacas y el escenario está relacionado con los límites de la ficción. En *Eleutheria* se traspasan esos límites en dos ocasiones, cuando el personaje Espectador desciende de un palco de proscenio hacia el escenario y se integra a la obra y cuando Victor observa al auditorio detenidamente, con lo cual le recuerda al público que está en el teatro:

*Victor ...Il se lève après un moment, va au commutateur, éteint, regarde par la fenêtre, revient s'asseoir sur le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité. RIDEAU (Beckett, 1995: 167).*

En *Godot* esta estrategia se repite en varias ocasiones y crea tensiones dramáticas en el desarrollo de la obra. Asimismo, el lector-espectador se enfrenta con el tiempo presente real al detener la ficción. En *Godot* el personaje Estragon está consciente del presente en todas las representaciones. En el primer acto tenemos dos ejemplos:

ESTRAGON: Charming spot. (*He turns, advances to front, halts facing auditorium.*) Inspiring prospects. (*He turns to Vladimir.*) Let's go (Beckett, 1965, 13-14).

VLADIMIR: All the same...that tree... (*turning towards the auditorium*)...that bog (Beckett, 1965: 15).

En el segundo acto, la reacción de Vladimir hacia el presente está más acentuada:

VLADIMIR: We're surrounded! (*Estragon makes a rush towards back.*) Imbecile! There's no way out there. (*He takes Estragon by the arm and drags him towards front. Gesture towards front.*) There! Not a soul in sight! Off you go. Quick! (*He pushes Estragon towards auditorium. Estragon recoils in horror.*) You won't? (*He contemplates auditorium.*) Well, I can understand that. Wait till I see. (*He reflects.*) Your only hope left is to disappear (Beckett, 1965: 73-74).

4) En lo que respecta a la estructura dramática, existen varias estrategias para crear un nuevo objeto dramático. Estas estrategias consisten en experimentar con varios binomios: la historia y el tema, la forma y el contenido, y los tres pares de personajes.

La acción de la historia tradicional está compuesta por las tensiones del desarrollo lineal de la anécdota, la cual comienza con la presentación de los personajes y sus circunstancias, un nudo y un desenlace de la misma. La historia en *Godot* niega la progresión de la acción dramática convencional y desplaza las tensiones al desarrollo del tema de la espera y a las acciones para matar el tiempo. Patrice Pavis divide la acción teatral en acción de la fábula y acción hablada. La acción de la fábula es cuanto sucede dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes. La acción hablada existe sólo como proceso en el acto de enunciación. Es producto de la interacción de sujetos hablantes y no tiene otra existencia salvo en el instante de su articulación. Únicamente en los casos límite deja de ser válida esta distinción: esto es, cuando el dramaturgo niega la progresión de una acción y tematiza esta ausencia de acción sustituyéndola por los actos de lenguaje de los personajes. Hoy en día, este procedimiento ha llegado a ser un lugar común de la dramaturgia (R. Pinget, S. Beckett). La acción enunciativa reemplaza a la acción ficticia, lo cual es sintomático de la impotencia del hombre para actuar o para hacer creíble la ficción (Pavis, 1990: 9-10).

La tensión de la acción dramática de la historia también es trasladada al lugar cerrado con pocos elementos (tres binomios de personajes, camino y paisaje, árbol y montículo); a la reducción del movimiento escénico hacia la inmovilización; a la relación entre los binomios de personajes; al juego de los personajes; a la violencia y a la creación de una poesía *del* teatro basada en el *music hall* y el circo, más que una poesía *en* el teatro.<sup>105</sup>

La historia consiste en que dos personajes del sexo masculino de edad madura, especie de vagabundos-*clowns* urbanos y occidentales de la primera mitad del siglo XX, Vladimir y Estragon, esperan a Godot junto a un árbol y a la vera de un camino, en medio de un páramo estéril al aire libre y sin poder irse. Del camino surgen otros dos personajes

---

<sup>105</sup> Otra influencia en los dramas beckettianos son las ideas artaudianas sobre un teatro que escapa de lo meramente verbal y que habla desde el lenguaje de la escena, la pantomima, el gesto, la danza, la música, la luz y el espacio.

de sexo masculino de edad madura con los cuales interactúan: Pozzo y Lucky. El primero representa al amo tirano y el segundo, a su sirviente. Estos dos últimos personajes siguen su camino. En ese momento aparece un joven diciéndoles a Vladimir y a Estragon que Godot no asistirá a su cita, que vendrá con seguridad al día siguiente. El joven se regresa por donde vino. Para finalizar, Vladimir y Estragon se sientan y dicen que se marchan, pero no se mueven. Así termina la primera parte.

El segundo acto es una especie de eco del primero, ya que están en el mismo lugar, como lo señala la primera acotación: “*Next Day. Same Time. Same Place*” (Beckett, 1965: 55). Vladimir y Estragon esperan a Godot; sin embargo, cuando aparecen Pozzo y Lucky, manifiestan variantes físicas y psicológicas. Pozzo ahora está ciego, no tiene su reloj y llega guiado por Lucky, quien ahora no piensa. Esto lleva a un tipo de repetición lineal con decrecimiento, ya que los personajes han perdido cualidades y están en una situación de debilidad con respecto a su primera aparición. Debido a esto, los personajes se caen, piden ayuda porque no se pueden levantar, y son levantados por Vladimir y Estragon. Nuevamente se van y siguen su camino. El mismo joven del primer acto reaparece diciendo casi lo mismo: Godot no vendrá, pero vendrá mañana. Al final, Vladimir y Estragon, de pie, vuelven a decir que se marchan, pero no se mueven.

En *Godot* existe la reducción de la historia hacia el desarrollo del tema de la espera y de cómo matar el tiempo de la espera con diferentes planteamientos, juegos e imágenes a lo largo de la obra. La situación de esperar es una metáfora poética. El acto de esperar es visto como una característica esencial de la condición humana, ya que siempre existe la espera de algo en nuestras vidas a lo largo del tiempo. La verdad incuestionable de la muerte es la espera más cierta y común a todos. Pozzo lo menciona en la segunda parte: “POZZO: ...one day I went blind , one day we’ll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (Beckett, 1965: 89).

El flujo del tiempo en la espera se confronta con el problema del ser en el tiempo schopenhaueriano, ya que el sujeto cambia en el tiempo, lo mismo que el objeto deseado; por esa razón no se puede reconocer y nunca se puede alcanzar. Godot no puede ser alcanzado ni reconocido por Vladimir y Estragon, ya que confunden a Pozzo con Godot. Como en eco, Vladimir y Estragon no reconocen a Pozzo y Lucky la primera vez que estos

aparecen en escena. De la misma manera, Vladimir nunca es reconocido por el joven, a pesar de que lo llama Mr. Albert, lo cual indica que ya conoce su nombre. Existe siempre un fracaso en reconocer, en comunicarse, en recordar y en alcanzar el objeto deseado. Un ejemplo de ello es cómo ven el árbol, que a veces aparece como arbusto, con hojas o sin ellas:

ESTRAGON: He said by the tree. (*They look at the tree.*) Do you see any others?...

ESTRAGON: Looks to me more like a bush.

VLADIMIR: A shrub.

ESTRAGON: A bush (Beckett, 1965: 14).

También las botas de Estragon cambian: en la primera parte le aprietan y son grises, y en la segunda parte le quedan bien y son cafés o una especie de verde. Por oposición, el espectador busca un lugar en donde sea estable el ser y el objeto, y en nuestro esquema es el centro, donde no existe el tiempo ni el espacio, sino el silencio del yo.

5) En lo que respecta al binomio de la forma y el contenido, la obra tiene como subtítulo “A tragicomedy in two acts” (Beckett, 1965: 3). Como se sabe, en la tragicomedia<sup>106</sup> participan a la vez la tragedia y la comedia; la forma es ambigua, doble y existe un destino trágico que se manifiesta de manera no trágica, sino irrisoria, absurda y grotesca. Es preciso recordar que la obra está estructurada en dos actos casi simétricos,<sup>107</sup> en donde el segundo acto es como un eco del primero. La obra está propuesta para cinco actores con tres binomios de personajes, y está escrita con diálogos cortos en lenguaje cotidiano que a veces se vuelve poético, con excepción del monólogo de Lucky, cuyo lenguaje no es cotidiano, sino totalmente irracional. Sin embargo, a lo largo de este monólogo existen pares de nombres constantemente: Puncher/Wattman; Testew/Cunard; Fartov/Belcher, etcétera.

Por otra parte, la obra está desarrollada a manera de una composición sinfónica. En *Proust*, Beckett ve a la música como una solución a la ecuación de Schopenhauer y como

---

<sup>106</sup> “Como género literario, lo tragicómico responde a tres criterios esenciales: a) Los personajes pertenecen a capas populares y aristocráticas, borrando de este modo la frontera entre comedia y tragedia, b) La acción sería, incluso dramática, no culmina en una catástrofe, y el héroe no perece en ella, c) El estilo experimenta ‘altibajos’: lenguaje enfático y procedente de la tragedia y nivel de lenguaje cotidiano y vulgar” (Pavis, 1990: 523). Para Schopenhauer la vida de cada individuo es realmente una tragedia, pero en particular tiene el carácter de una comedia (Schopenhauer, 1896: 415-416).

<sup>107</sup> El acto primero consta de 43 páginas y el segundo de 37.

un elemento catalítico capaz de crear una realidad invisible.<sup>108</sup> Por estas razones el dramaturgo experimentó con una forma musical. Con respecto a este punto, Martin Esslin señala la estructura polifónica,<sup>109</sup> de *Waiting for Godot*, ya que la obra adquiere sentido por las interacciones de las imágenes y de las repeticiones a lo largo del texto:

They confront their audience with organized structure of statements and images that interpenetrate each other and must be apprehended in their totality, rather like the different themes in a symphony, which gain meaning by their simultaneous interaction (Esslin, 1961: 11).

En *Godot* la polifonía consiste en una pluralidad de voces que se corresponden con múltiples personajes independientes e inconfundibles no reducibles entre sí. Por tanto, cada personaje es sujeto de su discurso y no solo objeto del discurso. El pensamiento individual es dicho por los mismos personajes en una situación específica donde es inevitable manifestar su forma particular de entender el mundo.

6) Sobre la estrategia de los tres binomios de los personajes opuestos y complementarios existen varias características. Sus circunstancias están dadas desde que comienza la obra. Vladimir y Estragon están en este páramo estéril; están ahí, abandonados, y su único objetivo consiste en que tienen que esperar a Godot en este lugar y tiempo, para poder irse. Los personajes están contruidos con elementos culturales, psicológicos y físicos. Tienen características de vagabundos franceses por la información de los diálogos sobre sus ocupaciones pasadas, los lugares que recorrieron y por palabras específicas de la cultura francesa. Sin embargo, ignoramos cuántos días llevan esperando a Godot en el camino junto al árbol. Por el diálogo se sabe que Estragon ha pasado la noche en una zanja cerca de ahí y que lo han golpeado los de siempre. Pero no se comprende quiénes lo golpearon, y no existe información geográfica precisa sobre el lugar donde Vladimir ha pasado la noche:

ESTRAGON: In a ditch.

---

<sup>108</sup> Beckett menciona que las cualidades esenciales de la música son la de existir solamente en el tiempo y ser invisible. Nuestro dramaturgo privilegia al *vaudeville* sobre la ópera, porque el primero permite enumeraciones cómicas sobre la misma composición musical y también acepta la repetición o el *da capo* (Beckett, 1957: 553-554).

<sup>109</sup> Polifonía (gr. *Polyphoonia*), f. Mús. Conjunto de las partes cuyo juego natural constituye el tejido armónico. 2. Filol. Carácter de los signos que expresan muchos sonidos (Alonso, 1947: III-3337).

VLADIMIR: In a ditch! Where?  
ESTRAGON: (*without a 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 (Beckett, 1965: 9).

A Estragon le quedan apretadas las botas y se desconoce desde cuándo usa estas botas pequeñas, pero sí se reconoce su sufrimiento físico:

VLADIMIR: (*Estragon tears at his boot.*) What are you doing?  
ESTRAGON: Taking off my boot. Did that never happen to you?  
VLADIMIR: Boots must be taken off every day. I'm tired telling you that. Why don't you listen to me?  
ESTRAGON: Help me!  
VLADIMIR: It hurts?  
ESTRAGON: Hurts! He wants to know if it hurts! (Beckett, 1965: 10).

A Vladimir, le huele mal la boca (arriba), a Estragon los pies (abajo), señales de que no se han aseado en días. "POZZO: Which of you smell so bad? ESTRAGON: He has stinking breath and I have stinking feet" (Beckett, 1965: 46).

Ante la pregunta de Pozzo sobre si puede hacer algo por Vladimir y Estragon, éste último rápidamente le pide dinero. A lo que Vladimir responde negando irónicamente su condición de mendigos:

POZZO: Yes yes, you have been correct. So that I ask myself is there anything I can do in my turn for these honest fellows who are having such a dull, dull time.  
ESTRAGON: Even ten francs would be welcome.  
VLADIMIR: We are not beggars! (Beckett, 1965: 39).

Si regreso a la aplicación del diagrama del círculo con los rectángulos (fig. 11), en el rectángulo superior se encuentra Vladimir, ya que tiene el papel del protector, está más relacionado con la mente práctica y el método cartesiano: "VLADIMIR: ...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" (Beckett, 1965: 9).

Vladimir recuerda sucesos del pasado, aunque también canta, propone juegos y tiene la esperanza de que Godot acuda a su cita. El personaje se desplaza nerviosamente por el escenario por su enfermedad de incontinencia urinaria:

VLADIMIR: STOP IT!

*Exit Vladimir hurriedly. Estragon gets up and follows him as far as the limit of the stage. Gestures of Stragon like those of a spectator encouraging a pugilist. Enter Vladimir...* (Beckett, 1965: 16).

Por otra parte, en el rectángulo inferior se encuentra Estragon, quien tiene el papel del protegido, está más relacionado con el cuerpo, los sentidos y la poesía:

VLADIMIR: You should have been a poet.  
ESTRAGON: I was (*Gesture towards his rags.*) Isn't that obvious.  
*Silence* (Beckett, 1965: 12).

Estragon está relacionado también con lo irracional, las voces internas y los sueños. El personaje tiende a olvidar el pasado y le gusta contar historias graciosas. Constantemente escucha voces, le duelen los pies, tiene hambre y sueño: “ESTRAGON: All the dead voices” (Beckett, 1965: 62), y “ESTRAGON: I had a dream” (Beckett, 1965: 15).

Vladimir tiene tres nombres en la obra, lo cual crea ambigüedad: Vladimir, para el dramaturgo y para Pozzo, Didi para Estragon y señor Albert para el joven. Estragon tiene tres nombres: Estragon para el dramaturgo, Gogo para Vladimir y Adán para Pozzo.

Pozzo está relacionado con el rectángulo superior, y tiene las características de un amo sádico y victimario. Se presenta bien vestido como un rico terrateniente inglés, egoísta y calvo:

POZZO: (*with magnanimous gesture*). Let's say no more about it. (*He jerks the rope.*) Up pig! (*Pause.*) Every time he drops he falls asleep. (*Jerks the rope.*) Up hog! (*Noise of Lucky getting up and picking his baggage. Pozzo jerks the rope.*) Back! (*Enter Lucky backwards.*) Stop! (*Lucky stops.*) Turn. (*Lucky turns. To Vladimir and Estragon, affably.*)...Gentlemen, I am happy to have met you... (Beckett, 1965: 23-24).

En el rectángulo inferior derecho se encuentra Lucky,<sup>110</sup> quien representa la esencia del esclavo sumiso, la víctima; tiene el pelo blanco y largo, sin embargo piensa, baila y le enseña a Pozzo los valores de la vida: “POZZO: Guess who taught me all these beautiful things. (*Pause. Pointing to Lucky.*) My Lucky!” (Beckett, 1965: 33).

---

<sup>110</sup> Los cuatro personajes, Vladimir, Estragon, Pozzo y Lucky llevan sombreros de copa o *bowler hat*. Los sombreros pueden asociarse con el deber ser dentro de los valores de la cultura occidental: trabajar, casarse y tener una familia. El niño es el único que no lleva sombrero, quizás porque es infante, trabaja para Godot y no lleva la carga social occidental.

En el binomio de Godot y el joven, Godot es descrito como un hombre con barba blanca por el diálogo entre Vladimir y el joven en el segundo acto. Sin embargo nunca lo vemos:

VLADIMIR: (*softly.*) Has he a beard, Mr. Godot?

BOY: Yes, sir.

VLADIMIR: Fair or...(*he hesitates*)...or black?

BOY: I think it's white, sir.

*Silence* (Beckett, 1965: 92).

El joven solamente se presenta en escena después de la salida de Pozzo y Lucky. Al presentarse el joven en ambos actos, Vladimir repite: "Off we go again", como una señal de que esto ya le había pasado antes. El joven en el primer acto dice trabajar con Godot, cuida las cabras, duerme en el granero y no le pegan; además, afirma que es la primera vez que viene a darle un mensaje. Le informa a Vladimir que su hermano cuida los borregos y es a quien Godot golpea. Sin embargo, el joven del segundo acto (el mismo actor joven), no recuerda haber visto al señor Albert (Vladimir) anteriormente, por lo que no sabemos si un hermano sale en el primer acto y otro en el segundo, o si el joven no tiene memoria sobre estas visitas a Vladimir:

BOY: Mister...(Vladimir turns.) Mr. Albert.

VLADIMIR: Off we go again. (*Pause.*) Do you not recognize me?

BOY: No, sir.

VLADIMIR: It wasn't you came yesterday.

BOY: No, sir.

VLADIMIR: This is your first time.

BOY: Yes, sir.

*Silence* (Beckett, 1965: 91).

Asimismo, las ideas sobre la filosofía beckettiana del fracaso se impregnan en toda su obra, desde la presentación de personajes fracasados con Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, Godot y el joven, hasta el fracaso de la explicación de las circunstancias de dichos personajes para estar en el lugar de la obra.

En lo referente al movimiento de los personajes en el lugar, la mayor parte del tiempo los binomios de los personajes Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, se acercan y alejan entre ellos, con lo cual se puede deducir que la mayor parte de los desplazamientos son en línea recta. Como se constata cuando Beckett dirigió *Warten auf Godot* en Berlín en 1975 (fig. 17), dibuja en su cuaderno de dirección líneas rectas para los desplazamientos de



los actores. Un ejemplo del desplazamiento en línea recta es cuando Lucky va a dejar la canasta a Pozzo y regresa a su lugar:

POZZO: ... (He opens the basket, takes out a piece of chicken and a bottle of wine.) Basket! (Lucky advances, picks up the basket, goes back to his place.) Further! (Lucky takes a step back.) He stinks. Happy days! (Beckett, 1965: 25).

Los movimientos en líneas rectas primero forman cruces y, posteriormente, rectángulos. Como señalé anteriormente, las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición, las cuales existen en todas partes, lo dominan todo y su acción recíproca en equilibrio constituye la vida (Cfr. Mondrian, 2007: 24). Asimismo, las ocurrencias y recuerdos van y vienen constantemente en los diálogos de los personajes.

Otro tipo de experimentación que realiza la obra es con el lenguaje. En primer lugar utiliza el estilo de la *Literature of the unword*, explicada en el primer capítulo, y que consiste en una sintaxis llena de significados, incertidumbres, negaciones y afirmaciones. Esta característica pareciera quitar velos para llegar a los objetos o a la nada detrás de los objetos. Beckett anhela el silencio final de las palabras y para llegar a él, perfora agujeros en el lenguaje hasta llegar a la nada, en espera de escuchar la música final o el silencio que todo lo abarca (Beckett, 1983: 170-173).

En segundo lugar, Beckett también experimenta con las formas en el lenguaje. Un ejemplo recogido por Esslin es la frase de San Agustín: “Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned” (Esslin, 1961: 18). Esslin afirma que Beckett se interesa en este tipo de sentencias porque se puede jugar con ellas. “I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them...That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters” (Beckett en Esslin, 1961: 20).

En *Godot*, el mejor ejemplo es la frase donde señala que solamente uno de los ladrones que acompañaron a Jesús en la cruz se salvó. Esta frase da pie a muchos razonamientos, contradicciones y preguntas, lo cual permite llegar a la nada, en espera de escuchar la música final o el silencio que todo lo abarca:

VLADIMIR: Our Saviour. Two thieves. One is supposed to have been saved and the other... damned...And yet...how is it that of the four Evangelists only one speaks of a thief being saved. The four of them were there –or thereabouts- and only one speaks of a thief being saved (Beckett, 1965: 12).

El ritmo de la poesía en el texto toma su vitalidad no de las formas poéticas o metáforas sino de la forma del diálogo en el *music hall* y de los *clowns* de circo, así como la propuesta de las acciones y los gestos descritos en el texto crean su propia coreografía en escena. El mismo texto menciona estas fuentes que marcarán también el estilo ligero y cómico de la obra:

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 a pantomime.  
ESTRAGON: The circus.  
VLADIMIR: The music-hall.  
ESTRAGON: The circus (Beckett, 1965: 34-35).

El humor del circo o *music hall* también se observa en la secuencia del juego de las tres chisteras realizado por Vladimir y Estragon con sus sombreros y el de Lucky, y cuando a Estragon se le caen los pantalones, casi al final de la obra:

VLADIMIR: Show all the same. (*Estragon loosens the cord that holds up his trousers which, much too big for him, fall about his ankles. They look at the cord.*) It might do at a pinch. But is it strong enough? (Beckett, 1965: 93).

Un patrón utilizado en el *music hall* irlandés emplea los diálogos entrecruzados (*cross-talk*), el cual favorece las repeticiones:

ESTRAGON: So long as one knows.  
VLADIMIR: One can bide one's time.  
ESTRAGON: One knows what to expect.  
VLADIMIR: No further need to worry (Beckett, 1965: 38).

Algunos diálogos entrecruzados se convierten en poesía:

ESTRAGON: All the dead voices.  
VLADIMIR: They make a noise like wings.  
ESTRAGON: Like leaves.  
VLADIMIR: Like sand.  
ESTRAGON: Like leaves.  
*Silence* (Beckett, 1965: 62).

Ahora bien, para aplicar el diagrama del cubo tridimensional se elaboró un cuadro con las repeticiones y la estructura geométrica abstracta.

Las repeticiones en las obras beckettianas existen en los personajes, los temas, el lenguaje y los silencios. Un ejemplo lo encuentro en las novelas *Molly y Malone Dies*, en donde Malone es una versión de Molloy, lisiado, desesperado y juguetón, como Molloy es una versión de Moran, y todos ellos tienen semejanzas familiares con las voces de evasivos moribundos. Otro ejemplo se da en el binomio amo-esclavo. Tal es el caso en *Eleutheria* con Henry y Violetta Krap como los amos y Jacques, el mayordomo, como el sirviente. En *Waiting for Godot* está Pozzo como el amo tiranizado y Lucky, como sirviente degradado a esclavo, pero que piensa. En *Endgame*, Hamm es el amo y Clov, el sirviente y posible hijo adoptivo. En *Ohio Impromptu*, Listener tiene el poder de detener o continuar la lectura, y Reader lo obedece; sin embargo, parecen ser la misma persona.

El tema de *Eleutheria* es la búsqueda de la libertad en los personajes marginales mediante el abandono de los deseos al estilo schopenhauerianos. El tema de dos seres marginados, Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot*, es parecido al anterior porque han abandonado su ser social y esperan a Godot para poder *ser*. En *Endgame* el tema de la espera se repite, pero ahora aguardan el final: la salida de Clov de la habitación, la muerte de Hamm o el final de los diálogos. En *Ohio Impromptu* se espera borrar los recuerdos mediante la última lectura de un libro.

Beckett utiliza las repeticiones de varias maneras en el lenguaje: uniendo afirmaciones y negaciones, repitiendo diálogos, frases, palabras y silencios. Un ejemplo de afirmaciones y negaciones está en *The Unnamable*: “I can’t go on, I’ll go on” (Beckett, 1958: 414). También existe una proliferación de lo mínimo, a diferencia de Joyce o Proust, y dentro de lo mínimo existe una compulsión por las repeticiones y diferencias acerca de la muerte. *Waiting for Godot* explora nuevas formas de repeticiones y de entretejidos. Las repeticiones verbales son como música, sentidos y metáforas. Las repeticiones expresan simetrías así como nociones de una unidad esencial.

En las repeticiones de las frases existen múltiples variantes:

- 1) Dichas por el mismo personaje dos veces seguidas, por ejemplo: “ESTRAGON: This is show it is. (*He reflects.*) The bough...the bough...(*Angrily*). Used your head, can’t you?” (Beckett, 1965: 17).

- 2) Dichas por el mismo personaje, pero con un intervalo de otros diálogos:

ESTRAGON: ...let's go.  
VLADIMIR: We can't.  
ESTRAGON: Why not?  
VLADIMIR: We're waiting for Godot. (Beckett, 1965: 68).  
ESTRAGON: Let's go.  
VLADIMIR: We can't.  
ESTRAGON: Why not?  
VLADIMIR: We're waiting for Godot (Beckett, 1965: 84).

- 3) Articuladas por un personaje y la repetición dicha enseguida por otro personaje:  
“ESTRAGON: What did we do yesterday? VALDIMIR: What did we do yesterday?”  
(Beckett, 1965: 14).

- 4) Un personaje dice una frase, otro personaje otra, el primer personaje dice otra frase y el segundo repite la misma frase que dijo anteriormente:

VLADIMIR: They make noise like wings.  
ESTRAGON: Like leaves.  
VLADIMIR: Like sand.  
ESTRAGON: Like leaves (Beckett, 1965: 62).

- 5) También existen las repeticiones con variantes de una palabra, o de varias:  
“ESTRAGON: Why doesn't he put down his bags?...VLADIMIR: Why he doesn't put down his bags?” (Beckett, 1965: 29 y 30).

- 6) Las variaciones pueden aparecer igualmente en las conjugaciones de un verbo en diferentes personas: “VLADIMIR: ...There you are again... (*Indifferent.*) There we are again... (*Gloomy.*) There I am again” (Beckett, 1965: 59).

En *Godot* se incrementa la repetición de los silencios (diecinueve en la primera parte y cuarenta en la segunda), con lo cual se forma una partitura de silencios que lleva a pensar en el silencio final que lo abarca todo, descrito por Beckett en su “Carta alemana” de 1937: “That final music or that silence that underlines All” (Beckett, 1983: 173). Este silencio final propone la unión de todos los opuestos y la búsqueda de las voces de Vladimir y Estragon, los personajes que en este caso dependen del encuentro con Godot. De igual manera, las palabras de todos los personajes se unen en un gran silencio final.

Las repeticiones de silencios, por otra parte, generan la aparición constante de recuerdos y juegos involuntarios de los personajes. Los espectadores participan en los

silencios porque dan el tiempo necesario para pensar o reflexionar con alguna situación personal o esencial parecida.

Los silencios acercan rítmicamente hacia la inmovilidad y la pintura, como también lo hace la *Literature of the unword* en la palabra, y la acción, en medio y al final de cada acto, con lo cual se crea un *tableaux vivant* o cuadro viviente en escena. El primer ejemplo ocurre cuando se despide Pozzo de Vladimir y Estragon, sin completar su acción:

POZZO: Adieu.  
VLADIMIR: Adieu.  
ESTRAGON: Adieu.  
*Silence. No one moves.*  
VLADIMIR: Adieu.  
POZZO: Adieu.  
ESTRAGON: Adieu.  
*Silence* (Beckett, 1965: 47).

El segundo ejemplo es el último diálogo repetido al final de cada acto, donde la acción de irse tampoco se completa. La repetición del diálogo no es expresada por los mismos personajes. La primera vez la pregunta es enunciada por Estragon:

ESTRAGON: Well, shall we go?  
VLADIMIR: Yes, let's go.  
*They do not move.*  
CURTAIN (Beckett, 1965: 54).

En el segundo acto la pregunta la hace Vladimir:

VLADIMIR: Well? Shall we go?  
ESTRAGON: Yes, let's go.  
*They do not move.*  
CURTAIN (Beckett, 1965: 94).

El inicio de ambos actos está marcado para los lectores-espectadores como una repetición: "VLADIMIR: ...So there are you again" (Beckett, 1965: 9). En el segundo acto: "VLADIMIR: You again!" (Beckett, 1965: 58).

Otras repeticiones, aunque no iguales, ocurren en el diálogo entre Vladimir y el joven, en el primer acto:

BOY: (off) Mister!  
(*Estragon halts. Both looks towards the voice.*)  
VLADIMIR: Off we go again...  
BOY: Mr. Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow.

*Silence* (Beckett, 1965: 49-50).

En el segundo acto tenemos la siguiente repetición:

BOY: Mister!...(*Vladimir turns.*) Mr. Albert...  
VLADIMIR: Off we go again. (*Pause.*) Do you not recognize me?...  
You have a message from Mr. Godot.  
BOY: Yes, sir.  
VLADIMIR: He won't come this evening.  
BOY: No, sir.  
VLADIMIR: But he'll come tomorrow.  
BOY: Yes, sir.  
VLADIMIR: Without fail.  
BOY: Yes, sir.  
*Silence* (Beckett, 1965: 91).

El diálogo de la página 14 se repite exactamente igual en el primer acto en la página 48:

VLADIMIR: ...Let's go.  
ESTRAGON: We can't.  
VLADIMIR: Why not?  
ESTRAGON: We're waiting for Godot.  
VLADIMIR: (*despairingly*). Ah! (*Pause.*)... (Beckett, 1965: 14).

Como lo explico en la página 94, este diálogo aparece en el segundo acto de igual manera en cuatro ocasiones más (Beckett, 1965: 68, 71, 78 y 84), y de diferentes maneras cuatro veces más (Beckett, 1965: 63, 90, 68 y 92). De forma condensada los tenemos así:

ESTRAGON: What do we do now?  
VLADIMIR: Wait for Godot.  
ESTRAGON: Ah!

*Silence* (Beckett, 1965: 63).

El mismo texto aparece resumido más adelante: "ESTRAGON:...Let's go. We can't. Ah! (*Pause.*)..." (Beckett, 1965: 90).

El diálogo también presenta variantes:

ESTRAGON: Where shall we go?  
VLADIMIR: Not far.  
ESTRAGON: Oh yes, let's go far away from here.  
VLADIMIR: We can't.  
ESTRAGON: Why not?  
VLADIMIR: We have to come tomorrow.  
ESTRAGON: What for?  
VLADIMIR: To wait for Godot.

ESTRAGON: Ah! (*Silence.*) He didn't come?

VLADIMIR: No (Becket, 1965: 93).

Asimismo, las frases dan constancia del paso del tiempo en la obra, aunque no haya un desenlace o una salida del lugar.

El humor de la repetición también se encuentra en los juegos de palabras constantes en el texto. Un ejemplo está en la primera parte, en el monólogo de Lucky:

LUCKY:...Acacacademy of Anthropolopometry ...tennis football running cycling swimming flying floating rifting gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds...on the skull the skull the skull the skull in Connemara in spite of the tennis... (Beckett, 1965: 43).

Otro ejemplo de repetición es la canción popular, citada anteriormente, y cantada por Vladimir al principio del segundo acto, la cual se puede repetir indefinidamente.

Para complementar el cubo tridimensional del diagrama, la obra se dividió en cuatro partes. La división del texto está tomada de las anotaciones que hizo Beckett en Berlín en 1975 para su puesta en escena de *Warten auf Godot*.<sup>111</sup> La primera pared es la parte posterior del cubo y corresponde a las acciones desde el inicio de la obra hasta antes de la entrada de Pozzo y Lucky en la página 21 (Escenas A1 y A2). La segunda pared es la lateral izquierda y se relaciona con las acciones desde la página 21 hasta el final del acto en la página 54 (Escenas A3 a A6). La tercera pared es la de la derecha, y va del inicio de la segunda parte en la página 57 hasta la llegada de Pozzo y Lucky en la página 77 (Escenas B1 y B2). La cuarta pared, la frontal, se relaciona con la última parte desde la página 77 hasta el final del segundo acto (B3 a B5).

Posteriormente se realizó un cuadro con el análisis de las oraciones, palabras y silencios con más repeticiones encontradas en *Waiting for Godot*. Por lo general Vladimir pregunta y Estragon le contesta con la misma palabra, repitiéndola dos veces, en ocasiones hasta tres veces. “VLADIMIR: The same lot as usual? ESTRAGON: The same? I don't know” (Beckett, 1965: 9).

---

<sup>111</sup> “Como de costumbre, las primeras páginas del cuaderno presentan la división de la obra en escenas, o secciones de ensayo que, en el caso de “Esperando a Godot”, son seis para el primer acto y cinco en el segundo” (Rodríguez-Gago, 1990: 30).

La frase repetida cuatro veces en la primera mitad del texto es “Nothing to be done”, y “Two thieves” se repite tres veces. Las palabras con más repeticiones son: “*Silence*” y “tied” con siete. “Godot”, “hurts” y “carrot” con seis.

La realidad abstracta que busca la expresión de la realidad pura, no subjetiva, fue establecida por la plástica pura de Mondrian:

En su expresión esencial, la plástica pura no está condicionada por la concepción y los sentimientos subjetivos. Tardé mucho en descubrir que estas particularidades de la forma y el color natural que evocan estados subjetivos de sentimiento, oscurecen la realidad pura. La apariencia de las formas cambia, pero la realidad permanece constante. Para crear plásticamente la pura realidad, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural, al color primario (Mondrian, 2007: 22).

La plástica pura busca lo esencial expresado mediante el equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color. De esta manera, las repeticiones en *Godot* se pueden asociar con la composición de un cuadro abstracto donde se plasman las emociones esenciales en la composición de líneas horizontales y verticales. Cada composición presenta el final de un proceso de ajuste o sintonía entre sus componentes ya que, con acierto y error, se siente la figura que queda plasmada. La primera composición corresponde al cuadro *Composición with Red, Blue, Yellow, Black and Gray* y los cuadrados y rectángulos se llenan con las frases y palabras.

Los tres primeros rectángulos de la primera hilera corresponden a la frase: “Nothing to be”. El primer rectángulo de la segunda hilera corresponde a “done”. El segundo rectángulo corresponde a la primera palabra de la frase: “two thieves”. El primer rectángulo de la tercera hilera está asociado con “thieves”. El cuadrado central descentrado hacia la derecha no tendrá ninguna palabra, y representa las repeticiones de la palabra “*Silence*”. El segundo rectángulo de la tercera hilera corresponde a la palabra “tied”. A la palabra “Godot”, le corresponde el rectángulo tercero de la tercera hilera (fig. 18).

La segunda pared de la izquierda de la primera, se compone con las repeticiones de la segunda mitad del primer acto, desde la llegada de Pozzo y Lucky hasta el final del acto. Pozzo también repetirá, como Estragon, algunas palabras dichas por Vladimir en los diálogos. Es interesante hacer la relación del nombre del baile de Lucky llamado *The Net*, y “la red” o “retícula” de las composiciones de Mondrian. Pozzo dice que el baile de Lucky



se llama *The Net*, porque piensa que está enredado en la red de sus pensamientos: “POZZO: The Net. He thinks he’s entangled in a net” (Beckett, 1965, 40).

Las frases repetidas son: “Yes, sir” con trece repeticiones, “I resume” y “No, sir”, con cinco repeticiones, “put down his bags” y “Let’s go”, con cuatro repeticiones. Las palabras con más repeticiones son: “*Silence*” con diecinueve, “Godot” con catorce, “Adieu” con doce, “Pozzo” con once, “think” con diez, “skull” con ocho, “good” con siete y “bones” con seis.

La composición consiste en el cuadro *Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray*. Los dos primeros rectángulos de la primera hilera corresponden a la frase: “Yes, sir”. El siguiente corresponde a la frase: “I”. El primer rectángulo de la segunda hilera corresponde a “resume”. El cuadrado de la segunda hilera tiene correspondencia con la palabra “*Silence*”. El primero y segundo rectángulo de la tercera hilera corresponde a “No sir”. El tercer rectángulo corresponde a la palabra “Godot” (fig. 19).

La tercera pared, ubicada a la derecha de la primera, la asociamos con la primera mitad del segundo acto, desde que inicia hasta la llegada de Pozzo y Lucky. La frase repetida en cuatro ocasiones es: “Then all the dogs came running, and dug the dog a tomb”. Con tres repeticiones: “A dog came in”. “The tree” muestra siete repeticiones. “Macon country” tiene seis. Las palabras más veces repetidas son: “*Silence*” con diez, “happy” con diez, “yesterday” con nueve, “anything” y “Pozzo” con ocho, y “Godot” con seis ocasiones.

La composición propuesta consiste nuevamente en la misma que la anterior. Los tres rectángulos de la primera hilera corresponden a las dos primeras palabras de la frase: “Then all the...”. El primer rectángulo de la segunda hilera corresponden a la continuación de la frase: “...dogs...”. El cuadrado no tiene ninguna palabra y corresponde a las diez repeticiones de “*Silence*”. Los tres primeros rectángulos de la tercera hilera corresponden a “came running and...” (fig. 20).

La cuarta pared frente al público se compone con las repeticiones de la segunda mitad del segundo acto, desde la llegada de Pozzo y Lucky hasta el final. Las frases repetidas son: “Yes, sir”, con siete ocasiones, “No, sir”, con cuatro, “You saw me” en dos ocasiones, “Waiting for Godot” y “highway men” con tres apariciones. Las palabras repetidas son: “*Silence*” con treinta, “help”, con veintidós, “Pozzo” con catorce, “Godot” con trece, “yesterday” con siete y “Lucky” con cinco ocasiones.

La composición propuesta consiste en el mismo cuadro de la primera pared. Los dos primeros rectángulos de la primera hilera corresponden a la frase: “Yes, sir”. El tercer rectángulo corresponde a la palabra “No”. El primer rectángulo de la segunda hilera corresponde a “sir”. El cuadrado no tiene ninguna palabra, pero corresponde a las treinta repeticiones de “*Silence*”. El segundo rectángulo de la segunda hilera corresponde a “You...”. El primer y segundo rectángulo de la tercera hilera corresponde a la continuación de la frase: “...saw me”. Los siguientes rectángulos corresponden a la primera palabra de la frase: “Waiting for Godot” (fig. 21).

Las cuatro paredes, junto con el piso y el techo color negro forman un cubo (véase la fig. 13). Al mover las paredes en un espacio virtual, el efecto producido desde adentro, se asemeja al estudio parisino de Mondrian: un espacio abstracto hecho realidad, descrito en el capítulo dos. De esta manera al finalizar la obra, Vladimir y Estragon permanecen inmóviles en la escena, encerrados en este espacio árido y de noche, en la espera del día siguiente para que llegue Godot. Los lectores-espectadores, como en un eco, también construyen en sus mentes las cuatro paredes, y cada quien se queda encerrado con las frases y palabras repetidas,<sup>112</sup> con los silencios, con los diferentes ecos entre las palabras, silencios y las acciones, con las formas varias de esperar, con las voces angustiadas por su presente, en espera de que “algo” suceda con sus vidas (Ver videos *Waiting for Godot* en Disco Compacto anexo).

Al complementar los cuatro diagramas analíticos con *Godot*, me acerco al conocimiento del funcionamiento de la obra. Con el primer diagrama conozco el funcionamiento del espacio cerrado, el *estar ahí* de los personajes. Con el segundo diagrama reconozco la estructura de la obra mediante las acciones con diálogo y sin diálogo, las relaciones patio de butacas y escenario, el funcionamiento del tema, las relaciones entre forma y contenido, el funcionamiento de los pares de personajes y las exploraciones con el lenguaje.

Con el tercer diagrama conozco las principales repeticiones de frases y palabras de la obra y su equilibrio con las dos composiciones de Mondrian, puestas en las cuatro

---

<sup>112</sup> Frases y palabras repetidas en *Waiting for Godot*: (Primera pared) Nothing to be done, two thieves, *Silence*, tied, Godot; (Segunda pared) Yes sir, I resume, No, sir, *Silence*, Godot; (Tercera pared) Then all the dogs came running, and dug (the dog a tomb), *Silence*; (Cuarta pared) Yes sir, No sir, You saw me, *Silence*, waiting (for Godot).

paredes. Las composiciones de Mondrian proponen las siguientes características: a) La reducción de elementos para la universalización a través de elementos geométricos como son las líneas horizontales y verticales, así como los cuadrados y rectángulos resultantes de los cruces de las líneas, los tres colores primarios y los tres tonos neutrales: negro, blanco y gris. b) La manifestación del equilibrio dinámico a través de la anulación del poder del centro, en donde cada elemento es importante y parte del todo. Con esta técnica se manifiesta la presencia de la ausencia. c) El establecimiento de relaciones a través de la diferenciación.

El último diagrama me permite obtener una experiencia teatral con las sensaciones del espacio abstracto cerrado y con las repeticiones de *Waiting for Godot* en el espacio virtual. Las imágenes de las palabras y los rectángulos en rojo, azul, amarillo y grises en movimiento, como polaridades se cancelan y crean una estructura vivencial compleja de diferentes percepciones y sentimientos. La experiencia crea múltiples sentidos que detonan procesos y reflexiones más complejos que el simple espacio sin movimiento. La vivencia me permite ir más allá de la impresión estética y tener una experiencia con la obra desde dentro de la obra dramática, no desde afuera, ya que se recrea la atmósfera esencial de la obra.

#### 4.1.1 Sus puestas en escena

La primera puesta en escena de *En attendant Godot* la dirigió el actor y director Roger Blin<sup>113</sup> en enero de 1953 en el teatro Babylone (38 Boulevard Raspail con 223 butacas) de París. Jean-Marie Serrau y un grupo de amigos habían convertido una tienda en el teatro Babylone. El teatro fue emblemático por su energía y su visión (casa de los artistas *avant-garde* en música, pintura, cine y teatro) sobre los numerosos teatros de bolsillo creados en la posguerra. Blin era un director interesado en poner en escena obras de teatro contemporáneas, por lo que le atrajeron las diversas provocaciones propuestas en *Godot*:

Blin emphasised how much he valued this subversive quality in Beckett's work by repeating that what aroused his interest in the play was 'Beckett's gift for provocation'. He went on to enlarge on this: 'I am always excited by the prospect of being a pain in the arse.

---

<sup>113</sup> Beckett y Suzanne habían visto la puesta en escena de *La sonata de los espectros* de Strindberg, dirigida por Blin en octubre de 1949 en el teatro Gaité-Montparnasse. A finales de 1949 Suzanne le dio *Eleutheria* y *En attendant Godot* a Blin para que considerara su puesta en escena. Tristan Tzara había leído el texto y le recomendó *Godot* a Blin.

I put on *Les Nègres* against the Whites, *Les Paravents* against the army, *Boesman and Lena* against apartheid. Eighty per cent of my motives for doing the play derive from its value and ten per cent from its powers of provocation. With *Godot*, I was sure that we would shake up a lot of people, especially the playwrights of the time, the theater directors and a section of the audience (Blin en Bradby, 2003: 46-47).

A partir de la documentación escrita y visual de la puesta en escena de 1953, puedo suponer que las propuestas de dirección de Blin coinciden con varias características presentes en mis diagramas.

Por ejemplo, el círculo del diagrama se relaciona con el espacio vacío y cerrado, un *nowhere land* fuera de la realidad geográfica. Para realizar esto Blin diseñó la escenografía y la iluminación para un espacio escénico de 6 metros de largo por 5 de ancho. La producción y el teatro contaban con escasos recursos<sup>114</sup>. El espacio escénico estaría desnudo<sup>115</sup>, solamente con el árbol, y un telón en el fondo. El árbol era alto y delgado, fue construido con un alma de alambre y con papel para envolver pintado de marrón, y colocado en una base de hule espuma. En el segundo acto le ponían hojas de papel verde (Véase Bradby, 2003: 55).<sup>116</sup> En casi toda la obra el escenario se mantenía en una relativa oscuridad, luz amarilla para el atardecer y azul para la noche.

La mayoría de la crítica fue favorable a la obra, los artículos de Guy Dumur, Anouilh, Salacrou, Alain Robbe-Grillet, Marcel Frère, Renée Saurel, contribuyeron a convertir la obra en un suceso de discusión parisina, lo cual derivó en teatro lleno durante todo el año. Se invitaba al público para ver cómo la obra se sostenía sin acción dramática en la historia, ya que la acción se trasladaba al tema de la espera.

---

<sup>114</sup> La obra había recibido aceptación de la Commission d'Aide à la Création, que le otorgó la cantidad de 700, 000 francos a partir de enero de 1952. Sin embargo, Serreu del Teatro Babylone, no escogió la obra para ese año. Blin consiguió el Teatro de Poche con Mme France Guy, para cuando terminara la temporada del *Tío Vania* dirigida por Sacha Pitoeff. Pero debido a que la puesta en escena fue un éxito de taquilla, no quisieron moverla del teatro.

<sup>115</sup> La utilización del espacio escénico con innovaciones poéticas en un espacio vacío ya se había experimentado recientemente con las puestas en escena de *La invasión* de Adamov dirigida por Jean Vilar y por *Las sillas* de Ionesco, en abril de 1952. Esta última creó una célebre polémica en los círculos teatrales, en la que incluso Beckett participó: "I have just seen *Les Chaises*, I wish to let you know that I was deeply moved" (Bradby, 2003: 50).

<sup>116</sup> La iluminación consistió en tres lámparas suspendidas arriba del escenario dirigidas hacia el telón de fondo. Había también una hilera de luces dispuestas en el piso en la parte de atrás hacia el escenario. Otros dos luces se colocaron arriba y atrás e iluminaban hacia la cara de los personajes. La luna también se emulaba con una luz que iluminaba el telón de fondo haciendo un rápido arco, con esto se representaba el arribo irreal de la noche. Otra luz iluminaba el árbol desde la pierna izquierda fuera del escenario. Los colores de la luz anterior variaban del amarillo del atardecer al azul para la noche (Bradby, 2003: 56).

Blin y Beckett gustaban de la pintura y una de las estrategias para hacer interesante el tema de la espera, fue la de trabajar con imágenes en una especie de esculturas como detenidas en un cuadro (*tableux vivant*). Ejemplos de estas esculturas aparecen en la segunda parte de la obra cuando Vladimir y Estragon deciden ayudarles a levantarse a Pozzo y a Lucky, lo cual evocaba una especie de Cristo con los dos ladrones a los lados. Otra es cuando se van Pozzo y Lucky de escena, dando una vuelta como si fuera una despedida de un domador y su animal amaestrado en la arena de un circo.

El binomio de los personajes opuestos-complementarios de Vladimir y Estragon lo trabajó Blin como si fuera una pareja de muchos años que se necesitan y se cansan de estar juntos:

Physically, it seems to me, these two vagabonds must fit exactly into each other, for their relationship is that of an old couple, and works at the level of physical interlocking at the same time as that of rejection. They need one another, cannot be apart for long, but can no longer put up with one another (Blin en Bradby, 2003: 60).

Vladimir y Estragon eran similares de muchas maneras. Pozzo y Lucky eran extremadamente diferentes; el primero de clase alta, limpio, elegante y bien comido, el segundo de la clase baja, sucio y hambriento.

Los vestuarios de los personajes no eran ropas rotas, ya que eran vagabundos pero dignificados. Vladimir usaba un saco largo negro para bodas (*wedding jacket*), una camisa blanca y unos pantalones negros. Estragon tenía un saco negro, no tenía camisa, pero llevaba una mascada blanca en el cuello y pantalón negro detenido por un pedazo de cuerda. Las botas de Estragon estaban gastadas, rotas y le quedaban grandes. Lucky usaba un traje escarlata adornado con galones (sucio y pasado de moda), camiseta a rayas y pantalones negros. Tenía una maleta, una canasta redonda y una cinta al cuello. La ropa de Pozzo lucía limpia y nueva, una gabardina con capa, una camisa blanca con cuello duro, una corbata, chaleco, unos pantalones y unas botas hasta la rodilla, de piel, a semejanza de un terrateniente inglés (Véase Bradby, 2001: 56). Todos usaban “bowlers hats” de acuerdo con las indicaciones de Beckett (fig. 22).

La primera puesta en escena de *Waiting for Godot* fue en agosto de 1955, dirigida por Peter Hall<sup>117</sup> en The Arts Theatre de Londres (347 butacas y mejor equipado que el

---

<sup>117</sup> Peter Hall estudió en el Arts Theatre en Cambridge, y había sido asistente de John Fernald en el London Arts Theatre. A sus veinticuatro años ya había dirigido algunas producciones en el Oxford Playhouse, obras

Babylon). Posteriormente se cambiaron al teatro Criterion. Los escenarios londinenses habían mostrado el nuevo teatro poético inglés con *The Cocktail Party* y *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot en 1949, a cargo de la compañía Old Vic, con Robert Donat.

El círculo del primer diagrama propone un espacio cerrado fuera de la realidad geográfica y del tiempo. Hall propuso junto con el escenógrafo Peter Snow una delgada vegetación que la acercaba al naturalismo y lo hacía pintoresco; una loma a la derecha, a la izquierda un gran árbol y un barril desvencijado. El telón de fondo proponía una loma lejana con vegetación. La escenografía naturalista no permitía crear el espacio cerrado, sino que lo abría. La fotografía muestra a Vladimir arriba de la loma con su sombrero en la mano en un gesto triunfal diciendo las siguientes líneas del segundo acto: “All mankind is us”. La foto muestra a los binomios de los personajes Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky y parte de la escenografía naturalista (fig. 23).

El diseño de iluminación era más complejo que el de Blin, ya que el teatro contaba con mejor equipo lumínico.<sup>118</sup> Los vestuarios escogidos eran más teatrales que los utilizados por Blin.<sup>119</sup>

A pesar de todos los elementos naturalistas del espacio, la obra vivía y se desarrollaba en escena con eficacia mediante sus patrones rítmicos y sus silencios.

La temporada tuvo críticas favorables y desfavorables. Sin embargo fue un éxito para el público,<sup>120</sup> por lo cual se presentó durante dos años (1955 y 1956); incluso tuvo una gira por varios teatros de provincia. Beckett asistió al teatro Criterion en el otoño de 1955 y no le agradó la puesta en escena, especialmente el sentimentalismo y las tendencias religiosas; sin embargo apreció mucho la frescura de Estragon actuado por Woodthorpe (Bradby, 2003: 82).

---

de Anouilh, Gide, Giradoux, Gogol, Goldoni, Lorca y Julien Green. En 1955 dirigió *The Lesson* de Ionesco y con esto estrechó su acercamiento a la vanguardia francesa (Bradby, 2003: 72).

<sup>118</sup> Toda la luz proponía un atardecer, con varias lámparas que bañaban de luz por el frente y lo mismo sucedía con luces por detrás. La luna se representaba con una luz por detrás del telón de fondo.

<sup>119</sup> Vladimir (Paul Daneman) vestía una vieja gabardina, Estragon (Peter Woodthorpe) tenía un viejo saco negro. Pozzo (Peter Bull, actor cómico) vestía una gabardina, con un traje de diferente diseño que contrastaba ridículamente con la gabardina. Llevaba una camisa blanca con cuello, listones, un monóculo y una cadena con reloj. Lucky (Timothy Bateson) vestía un viejo traje negro, una camisa sin cuello y una chistera. Los demás personajes tenían un sombrero de hongo (*bowler hat*).

<sup>120</sup> En muchas ocasiones en los silencios y pausas el público gritaba: (cuando Vladimir decía que estaba contento) “Well I’m not happy- I’ve never been so bored in my life”; o (cuando Vladimir y Estragon discutían sobre colgarse del árbol) “Give him some rope”. También el público abandonaba la sala haciendo diversos comentarios (Bradby, 2003: 78 y 83).

En su segunda producción de *Godot*, en 1997, Hall reconoció que la música de Bartók utilizada en la primera puesta y la escenografía naturalista sobran, ya que la obra pide un espacio diferente: “it freed the theatre from detailed naturalism” (Bradby, 2001: 76). Yo agregaría que la metáfora de la espera beckettiana llena el espacio casi vacío y vive con más fuerza en las mentes de los espectadores.

La documentación escrita y visual de la puesta en escena dirigida por Samuel Beckett en 1975, me permite relacionarla con varias características presentes en mis diagramas.

Beckett<sup>121</sup> dirigió *Warten auf Godot* en una traducción al alemán de su amigo Elmar Tophoven,<sup>122</sup> en la cual efectuó diversos cambios, para acercarla a la versión inglesa que el autor prefería por encima de la francesa. *Godot* se presentó en la sala principal del teatro Schiller de Berlín en 1975, con actores alemanes. Esta producción fue vista por alrededor de cien mil personas en Alemania, por lo que se le comparó con Brecht por su influencia en el teatro alemán contemporáneo (Véase Ackerley y Gontarski, 2004: 502-503).<sup>123</sup>

Beckett primero realizó cambios y nuevos ordenamientos en el texto, ya que por su inexperiencia en el teatro decía que la obra era “‘confusa y desordenada’ desde el punto de vista escénico” (Beckett en Rodríguez, 1990: 30). Sus principales cambios correspondían en la forma visual y musical. Completó la acotación inicial: “*A country road. A tree. Evening*” por: “*A country road. A tree. A stone. Evening*”. También modificó la primera acotación para Estragon, de “*sitting in a low mound*” por “*seated on a stone.*” Con esto el dramaturgo agrega otra pareja opuesta y complementaria en escena: el árbol y la piedra. Todo son parejas y duplas en *Godot*: Vladimir/Estragon; Pozzo/Lucky; Godot/mensajero; árbol/piedra; sombrero/botas; nabo/zanahoria; pipa/látigo; maleta/bolsa, etc. Incluso los personajes que Lucky menciona en su monólogo aparecen por parejas: Puncher/Wattman, Testew/Cunard, Fartov/Belcher. También configuró algunas frases para que el texto tuviera

---

<sup>121</sup> Beckett ya había dirigido tres de sus obras en el teatro estudio llamado Werkstatt del Teatro Schiller de Berlín, estas son: *Endspiel* (1967), *Das letzte Band* (1969) y *Glückliche Tage* en (1971).

<sup>122</sup> Beckett conoció a Elmar Tophoven, un lector de la Sorbona, quien hizo la traducción al alemán de *En attendant Godot* en febrero y marzo de 1953. El título fue *Warten auf Godot*. Tophoven ya había traducido obras de Arthur Adamov (Knowlson, 1996: 693).

<sup>123</sup> *Godot* posteriormente realizó una gira por Europa en 1976 y se presentó en el Royal Court Theatre de Londres. La obra fue reproducida por su asistente Walter Asmus para la Brooklyn Academy of Music en Estados Unidos en 1978 y varias veces en otros países como Irlanda en 1999 (Bradby, 2003: 135).

mayor simetría y eufonía, estableciendo así la estructura característica de ecos y repeticiones verbales.

Acto seguido, el autor partió el texto en secciones para los ensayos: el primer acto en seis y el segundo acto en cinco, y por escenas donde quería dar un énfasis especial. Estas secciones, además de facilitar los ensayos, establecen los paralelismos que hay entre los dos actos y presentan una estructura simétrica en torno a parejas. Por ejemplo, la escena del monólogo de Lucky fue dividida en cinco secciones. Beckett lo hizo, primero, para hacerla manejable y subrayarla temáticamente; segundo, para hacer énfasis en las tensiones y sobresaltos de las formas de las palabras y, tercero, para marcar las posiciones y los movimientos de los personajes. En sus cuadernos escribía las acciones de Lucky y las de cada uno de los tres actores restantes. También escribió las razones por las que Lucky estaba ansioso de satisfacer a Pozzo:

Lucky's thinking isn't as good as it used to be: 'He even used to think prettily once...' says Pozzo. Herm could play it that way, watching Pozzo from time to time. And the others, too. He is not talking simply to himself, he is not completely on his own, says Beckett. Herm: But he kind to refuses first, he doesn't like the idea of thinking... Beckett: He would like to amuse Pozzo. Pozzo would like to get rid of him, but if he finds Lucky touching, he might keep him. Lucky would like to be successful (MacMillan, 1988: 136-148).

Al dramaturgo le interesaban especialmente las repeticiones verbales, las reiteraciones de acciones y los ecos entre ellas. Los ensayos de la obra duraron más de dos meses, algo inusual, ya que solían tardar solo cuatro semanas. Beckett escogió a actores cuyas formas corporales contrastaban entre ellos. Vladimir (Stefan Wigger) era alto y delgado, mientras que Estragon (Horst Bollmann), bajo y gordo. Pozzo (Karl Raddatz) era bajo y Lucky (Klaus Herm), alto.

Los cuatro personajes tenían caracteres completamente diferentes y cada uno de ellos reaccionaba y se movía de modo distinto en el escenario. Con esto reforzó la estructura temática polifónica de cada personaje y el ser como sujeto de su discurso. En su cuaderno de notas, Beckett especificó de manera muy precisa la coordinación entre palabras y movimientos de cada personaje. Los personajes rara vez hablan y se mueven al mismo tiempo, y sus movimientos serán en líneas rectas formando triángulos y rectángulos, en donde las repeticiones de frases y palabras se reforzarán con movimientos repetidos, los cuales forman estructuras de movimientos. En su cuaderno de dirección se encuentran



dieciséis estructuras de movimientos. Un ejemplo es “Inspection place”, la cual contiene diagramas de los movimientos de los personajes Vladimir y Estragon. Esta estructura de movimientos se repite en cuatro ocasiones con sus variantes<sup>124</sup> (fig. 24).

En la segunda parte de la obra, Beckett marcaba la manera y el lugar exacto en el escenario donde cada personaje debía caer. Con esto refuerza la importancia de las formas y las imágenes, y su búsqueda de múltiples resonancias entre las acciones corporales:

To give confusion shape...a shape through repetition, repetition of themes. Not only themes in the script, but also themes of the body. When at the beginning Estragon is asleep leaning on the stone, that is a theme that repeats itself a few times. There are fixed points of waiting, where everything stands completely still, where silence threatens to swallow everything up. Then the action starts again (MacMillan, 1988: 140).

A estas acciones corporales las llamaré “momentos de espera” o *Wartestelle* y las usaré para puntualizar la acción como un músico introduce momentos de silencio en sus composiciones. El *Wartestelle* lo empleará cuando toda acción se detenga en el escenario, por ejemplo al principio y final de cada acto. Cada acto tiene seis *Wartestellen*, lo cual marca una simetría perfecta.<sup>125</sup> También con estos doce momentos de espera, Beckett quería establecer en forma visual el tema central de la obra: “la espera”<sup>126</sup> (fig. 25). Las repeticiones de “la espera” en un lugar cerrado sin un final, remiten a la experiencia individual de las emociones que se producen al estar encerrado con las repeticiones de la obra en el espacio virtual del cubo-habitación tridimensional.

---

<sup>124</sup> “The first of these shows Estragon moving all around the stage during his speech ‘Chamming spot. Inspiring prospects. Let’s go’ (Faber 13-14). When shortly afterwards Estragon falls asleep, Beckett has Vladimir follow an almost exactly identical pattern of moves before waking him up with his three repeated exclamations of ‘Gogo!’ (Faber 15) In performance, such repetitions come across extremely clearly and encourage the audience to look for repeated themes or shapes in the movements as much as in the words. The third sketch shows Vladimir making an almost identical round of inspection at the start of the second act, thus establishing the pattern of the second act repeating (with variations) the action of the first act. The fourth sketch shows a movement made by Vladimir after the departure of Pozzo and Lucky in Act II, but it does not completely reproduce the pattern of the three earlier moves, and Beckett has written besides it ‘Not properly inspection’. This is consistent with other moves and shaping devices employed, which all tend to decline or fragment or fall apart as the play runs its course” (Bradby, 2003:121).

<sup>125</sup> Los *Warstelle* en el primer acto quedaron así: 1. inicio, 2. después de Vladimir: “At his horse” (Beckett, 1956: 19); 3. después de Pozzo: “Pan sleeps” (Beckett, 1956: 36); 4. después de Pozzo: “You see my memory is defective” (Beckett, 1956: 38); 5. después de Pozzo: “The Net. He thinks he’s entangled in a net” (Beckett, 1956: 40); 6. final del primer acto (duraba cinco segundos antes que la luna se oscureciera). En el segundo acto quedaron así: 1. inicio; 2. después del *lullaby* cantado por Estragon (Beckett, 1956: 70); 3. después de Estragon: “Off we go!” (Beckett, 1956: 36); 4. después de Vladimir: “We are men.” (Beckett, 1956: 82); 5. después de la subida de la luna y antes que despierte Estragon (Beckett, 1956: 92); 6. final del segundo acto.

<sup>126</sup> “En el primer cuadernito de notas que el autor/director escribió previo al cuaderno de dirección definitivo, Beckett dividió la pieza en 109 unidades, que podrían llamarse ‘109 maneras de esperar’” (Rodríguez, 1990: 31).

El escenógrafo francés Matias Henrioud diseñó la escenografía y el vestuario.<sup>127</sup> El círculo del primer diagrama se aprecia bien en el espacio escénico casi vacío y fuera de la realidad geográfica, el árbol delgado a la derecha del público y la piedra a la izquierda. Vladimir pertenece al árbol ya que está más orientado hacia el cielo y es luz; y Estragon pertenece a la piedra y su orientación es hacia la tierra. El diseño de luces era lo mismo en cada acto, comenzaba a media luz al atardecer con Vladimir estático, después de un tiempo se mueve hacia Estragon, quien dice: “Nothing to be done”; esta frase era el pie para que entrara toda la luz del atardecer. La luz de luna entraba cuando ésta salía.

Beckett efectuó cambios en el vestuario para poner de relieve visualmente la complementariedad y la gran interdependencia entre los personajes. Vladimir cambiaba vestuario con Estragon y de manera similar sucedía entre Pozzo y Lucky.<sup>128</sup>

Los trazos de dirección escénica de Beckett por lo general forman patrones con líneas rectas. Beckett relaciona las formas de los desplazamientos con formas musicales<sup>129</sup>, así, cuando el desplazamiento se repite, el espectador lo reconoce fácilmente. En la primera parte de la obra no existen canciones. En la segunda parte, después de la canción popular del perro (forma circular sin fin), establece una partitura musical de nacimiento, muerte y reconciliación (forma circular) con las siguientes canciones: el *lulaby*, que estaba compuesto por la canción de cuna alemana *Schlafe mein Prinzchen*; la marcha funeral *Trauermasch* de Chopin tarareada por Vladimir veinte líneas después y la música de *Merry Widow Waltz*<sup>130</sup>, en el clima de la reconciliación, para subrayar la situación circular (Véase

---

<sup>127</sup> Henrioud ya había trabajado varias veces con Beckett en varias producciones en París, así como en las tres obras anteriores en Berlín.

<sup>128</sup> “Vladimir is going to wear striped trousers which fit him, with a black jacket, which is too small for him; the jacket belonged originally to Estragon. Estragon, on the other hand, wears black trousers which fit him, with a striped jacket which is too big for him, it originally belonged to Vladimir. In the second act, this arrangement was reversed: Vladimir wore Estragon’s black trousers, which were uncomfortably short on him, with the striped jacket that fitted, whereas Estragon had outsize striped trousers beneath a well-fitting black jacket...Beckett and Matias also developed the leitmotif of complementary in the costuming of the Pozzo-Lucky couple. Pozzo’s trousers and Lucky’s waistcoat were made from the same checked material, while Pozzo’s jacket was dark grey, matching Lucky’s trousers. In this way, their costumes stressed the interdependence of Pozzo and Lucky rather than laying the emphasis on Pozzo’s superior social status as landowner...He plays the lord –magnanimous, frightening –but only because he is unsure of himself” (Bradby, 2003: 119-120).

<sup>129</sup> El tipo de formas musicales se puede encontrar en la mayor parte de la música occidental tradicional, especialmente en el compositor Franz Schubert, el cual era uno de los preferidos de Beckett. La forma más simple es la sonata, la cual trabaja con dos elementos fundamentales: repetición y variación (Véase Bradbury, 2002: 123).

<sup>130</sup> *The Merry Widow* (en alemán *Die lustige Witwe*) es una opereta compuesta por el músico austro-húngaro Franz Lehár en 1905. Los libretistas Victor Léon y Leo Stein basaron la historia en la comedia *L’attaché*

Bradby, 2002: 125-126). Con esto se refuerza el movimiento continuo de separación y reunión perpetua entre Vladimir y Estragon:

VLADIMIR: Come to my arms!  
ESTRAGON: Your arms?  
VLADIMIR: My breast!  
ESTRAGON: Off we go! (Beckett, 1965: 76).

La versión de *Godot* dirigida por Beckett resultó ser una obra ligera, cómica e intensamente poética; su espíritu es que “no hay nada más cómico que lo trágico” (Beckett en Rodríguez, 1990: 34). El tiempo de duración de la puesta en escena en Berlín era de una hora y veinte minutos.<sup>131</sup>

#### 4.2. *Endgame*

*Fin de partie* es la tercera obra de teatro en francés escrita en 1956, que Beckett mismo tradujo al inglés como *Endgame*, en 1957. Para nuestro análisis, utilicé la traducción realizada por Beckett y publicada por Grove Press en Nueva York en 1958. Como hemos dicho, es una obra en un acto para cuatro actores y cuatro personajes.

El círculo del esquema está representado por una habitación casi desprovista de objetos, con una luz gris y con dos ventanas en lo alto. El espacio asemeja el interior de un cráneo, ya que las ventanas son las cuencas de los ojos. De esta habitación-cráneo los personajes o “pensamientos” no pueden salir, lo cual se asemeja al purgatorio joyceano sin redención, circular y cerrado:

*Bare interior.*  
*Grey light.*  
*Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn.*  
*Front right, a door. Hanging near door, its face to wall, a picture.*  
*Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.*  
*Center, in an armchair on castors, covered with an old sheet, Hamm.*  
*Motionless by the door, his eyes fixed on Hamm, Clov. Very red face.*  
*Brief tableau* (Beckett, 1958, 1).

---

*d'ambassade (The Embassy Attaché)* de Henri Meilhac, de 1861. Se representó con mucho éxito en Alemania, Francia e Inglaterra a principios de siglo y continúa representándose con regularidad.

<sup>131</sup> Beckett volvió a dirigir *Waiting for Godot* en 1984 en inglés para el *San Quentin Drama Workshop*, que posteriormente realizó una gira por Australia (Véase Rodríguez, 1990: 34).

Clov al principio de la obra realiza varias acciones sin diálogo, cuando descorre las cortinas —“draws back curtain”— es una metáfora del despertar de la mente y la escena. Después él se asoma por los ojos-ventana hacia afuera, como el pintor loco del relato de Hamm, y contempla la devastación del mundo exterior. Los lectores-espectadores solamente pueden ver lo narrado por Clov, quien percibe el espacio como un castigo.

La luz gris del espacio es separada por Hamm en blanco y negro, y es gracias a este contraste que las diferencias entre estos dos colores juegan constantemente en la obra como si se tratara de una partida de ajedrez. El siguiente diálogo se refiere al perro de juguete de tres piernas realizado por Clov:

HAMM:  
He's white, isn't he?  
CLOV:  
Nearly.  
HAMM:  
What do you mean nearly? Is white or isn't he?  
CLOV:  
He isn't.  
(Pause.) (Beckett, 1958: 40).

En la obra el blanco se asocia con experiencias que tuvieron en un pasado idealizado: la luz del día, el fondo del lago Como, la riqueza, la fertilidad y la vida. En oposición, la oscuridad está asociada a la noche, las ruinas, lo árido, lo devastado y la muerte. Lo gris permanece entre la vida y la muerte, una especie de purgatorio.

*Endgame* parece ser la excepción a la forma circular, ya que aparentemente la obra ofrece la sensación de un final, debido a que en la imagen final Clov está vestido de viaje y de pie junto a la puerta de salida, y pareciera que por fin va a dejar a Hamm. Sin embargo, la obra termina sin que pueda salir. La forma circular se demuestra en las necesarias y continuas repeticiones, de las cuales nadie puede escapar. Considero la acotación inicial donde se describe los ojos fijos de Clov en Hamm: “*Motionless by the door, his eyes fixed on Hamm,...*” y la acotación de la última escena:

(Enter Clov, dressed for the road. Panama hat, tweed coat, raincoat over his arm, umbrella, bag. He halts by the door and stands there, impassive and motionless, his eyes fixed on Hamm, till the end.) (Beckett, 1958: 82).

Sin embargo, observo en esta imagen repetitiva algunas variantes: Clov vestido de viaje, los botes de basura de Nagg y Nell no están cubiertos por una sábana, y solamente Hamm se cubre la cara con su pañuelo. Esto señala un final completo y cerrado como apunta el título:

*(Pause. He covers his face with handkerchief, lowers his arms to armrests, remain motionless.)*

*(Brief tableau.)*

Curtain (Beckett, 1958: 84).

De la misma manera que en la obra anterior, el lugar diegético no se puede definir geográficamente, aunque Nell y Nagg mencionan en el texto la ciudad de Sedan, la región de Ardenes en Bélgica y el lago Como en Italia.<sup>132</sup> El lugar se puede asociar con un lugar occidental, en el siglo XX. También es pertinente al respecto el uso de las palabras: “phone calls”; “biscuit”; “pain-killer”; “crashed”; “bicycle”; “love of God”. El lugar donde se encuentra la habitación está cerca del mar, aparentemente naturalista con dos ventanas, dos puertas y una cocina (que no se ve), y no sostiene la ilusión de un drama realista, solamente se le puede ubicar como un *nowhere land*. Es un lugar fuera del tiempo que sostiene una situación irracional y ambigua, pues parece que los personajes son abandonados allí, y son los últimos sobrevivientes en la tierra. Realmente no existen referencias de lo que sucedió en este lugar o en la ciudad de alrededor, por lo que el tema puede tratar no del fin del mundo sino del final de los pensamientos de la mente. Una mente enajenada y depresiva que solamente ve cenizas en donde otros ven belleza y orden. Esta imagen se repite en la mirada del pintor loco, que en lugar de percibir amor y vida en el paisaje, ve exactamente lo opuesto.

Con la aplicación del cuadrado dividido en dos del diagrama encuentro varios binomios en la obra. Éstos son: 1) acciones con diálogo y sin diálogo, 2) patio de butacas y escenario, 3) un acto con dos partes, 4) historia y tema, 5) forma y contenido y 6) pares de personajes.

1) Comienzo con el binomio acción con diálogos y sin diálogos. La acción secundaria sin diálogo de *Eleutheria*, se convirtió en pequeñas acciones sin diálogo en

---

<sup>132</sup> En *Endgame* Nagg y Nell mencionan Ardenes, que es una región boscosa de Bélgica donde se llevó a cabo una ofensiva alemana en diciembre de 1944 durante la Segunda Guerra Mundial. Se menciona Sedan, una ciudad cerca de Ardenes, donde se libró una batalla en 1870 entre el ejército prusiano al mando de Guillermo I y el ejército francés de Napoleón III (Beckett, 1958: 16). También se menciona el lago Como del norte de Italia (Beckett, 1958: 21).

*Godot* y en *Endgame*. Por ejemplo, al principio, Clov está en el escenario y comienza a caminar hacia cada ventana, se detiene debajo de cada una, las mira, después sale de la escena hacia la cocina y trae una escalera para colocarla en ambas ventanas y descorrer las cortinas. Luego quita las sábanas de los dos botes de basura y de Hamm (quien está sentado en su silla de ruedas), y sale de escena.

Otra acción sin diálogo ocurre al final de la obra, cuando Clov permanece de pie junto a la puerta vestido de viaje, y no deja de mirar a Hamm sin moverse mientras éste dice su soliloquio final; esta escena fue descrita anteriormente.

2) Los rompimientos con la ficción en *Endgame* son de diferente forma que en *Godot*. En esta obra Hamm al inicio tiene cierta conciencia de estar en una representación teatral: “Me-(*he yawns*) –to play” (Beckett, 1958: 2). En el final, también parece declamar como un actor, y me doy cuenta de que el actor dice las palabras del texto y el personaje repite las palabras ensayadas de la historia, sin tener su identidad completa. Asimismo, Hamm llama a Clov, y al mismo tiempo incluye a la audiencia que permanece y observa el *tableau vivant* del final:

HAMM

...let's play it that way we're playing it...

(*he unfolds handkerchief.*)

...let's play that way...

(*he unfolds*)

...and speak no more about it...

(*he finishes unfolding*)

speak no more.

(*He holds handkerchief spread out before him.*)

Old stancher!

(*Pause.*)

You... remain.

(*Pause. He covers his face with handkerchief, lowers his arms to armrests, remains motionless.*)

(*Brief tableau.*)

Curtain (Beckett, 58: 84).

3) La obra tiene un solo acto, sin embargo la historia contada por Hamm parece ser una bisagra casi en medio de la obra, ya que está localizada en la página 44 de 84. La narración consiste en que Hamm enseña a un pintor loco el paisaje de un atardecer a través

de la ventana de un asilo y, en lugar de ver belleza y orden en el paisaje, contempla cenizas y sufrimiento:

HAMM:

I once knew a madman who thought the end of the world had come. He was a painter –and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I'd take him by the hand and drag him to the window. Look! There! All that rising corn! And there! Look! The sails of herring fleet! All that loveliness!

*(Pause.)*

He'd snatch away his hand and go back into his corner. Appalled. All he had seen was ashes.

*(Pause.)*

He alone had been spared.

*(Pause.)*

Forgotten.

*(Pause.)*

It appears the cases is...was not so...so unusual (Beckett, 1958: 44).

La imagen central de la obra tiene resonancias con el centro de la condición psicológica de la misma, la cual es permanentemente recordada en la imagen del escenario, una habitación semivacía con apariencia de cráneo, como ya se dijo. Asimismo, Clov, el único que puede mirar a través del ojo-ventana, ve todo en ruinas como el pintor enloquecido. La obra presenta el final de la mente en términos apocalípticos, ya que contiene tensiones entre la fertilidad y la naturaleza perdida y el presente devastado, aunque Clov nunca haya visto a la tierra feliz: “CLOV: I say to myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit” (Beckett, 1958: 44).

4) Sobre el binomio historia y tema, también encuentro que la tensión de la acción en la historia, como en *Godot*, es trasladada al tema. El tema es la imposibilidad de acabar: “CLOV: *(fixed gaze, tonelessly)*: Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. *(Pause)*” (Beckett, 1958: 1).

En *Godot* se ansía que llegue Godot, en cambio en *Endgame* se espera que todo termine, que Hamm se muera o que Clov se vaya. En la espera, la memoria retrabaja con el interior de su subjetividad, la cual al parecer se ha perdido.

La reducción del movimiento hacia la inmovilización es mayor que en la obra anterior, ya que Nagg y Nell están encerrados en sus respectivos botes de basura. Hamm

está sentado en un sillón con rueditas y quien tiene poco movimiento autónomo, ya que es Clov quien lo desplaza por el espacio.

La historia es no lineal, como expliqué anteriormente en *Godot*, no tiene una presentación de los personajes ni un nudo o un desenlace. Las tensiones de la historia se trasladan al tema, al uso de los binomios de los personajes y al lenguaje.

La historia trata acerca de una pareja de hombres maduros, Hamm, un anciano, el amo-tirano y aparentemente el padre de Clov, el sirviente, hombre maduro. Ambos viven como sobrevivientes o están muertos en la habitación-cráneo con dos ventanas, dos puertas y un cuadro colgado al revés, asociado con un refugio, porque todo alrededor está destruido y muerto, probablemente por una guerra o un cataclismo no especificado. La historia también ocurre en un espacio contiguo, ya que una de las dos puertas de la habitación da a la cocina cúbica de “ten feet by ten feet by ten feet”, que no se ve y la otra puerta nos lleva hacia la salida.

La habitación tiene dos ventanas: la de la izquierda del espectador, por la cual Clov puede ver el mar y la ventana de la derecha, donde se puede ver la tierra destruida. Las ventanas están muy altas y solamente se puede ver a través de ellas si se utiliza una escalera. Este lugar está vacío, a excepción de los dos basureros a la izquierda del público, donde viven los padres de Hamm, Nagg el padre y Nell la madre, ambos muertos y sin piernas después de un accidente. Hamm es un anciano paralítico, casi ciego, egoísta, dominante (utiliza un silbato para llamar a Clov), que odia a sus padres; está sentado en un sillón con ruedas al centro de la habitación y espera el final de su vida. También juega con su perro de peluche de tres patas y tiene mucha conmiseración de sí mismo. Clov es un hombre maduro que no se puede sentar, fanático del orden y es el sirviente de Hamm, a quien odia desde que tiene uso de su condición de sirviente. Clov espera que todo termine para poder irse de ese lugar. Sin embargo, la obra termina sin que ninguno de los logre su objetivo.

Hamm es un escritor de cuentos y en la obra narra lo que está escribiendo, y que nunca ha podido terminar. Esta historia trata acerca de cómo un padre le rogó adoptar a su hijo para que el niño no se muriera de hambre, lo cual sugiere que Clov es hijo adoptivo de Hamm. La historia lleva a reflexionar que mientras recuerdan su pasado, el pasado se mezcla con historias ficticias, con lo cual los recuerdos pierden credibilidad, lo que permite



concluir que el pasado no se puede saber a ciencia cierta y el futuro, a pesar de no haberlo vivido, tiene algo de cierto, ya que todos vamos a morir.

5) En lo que respecta al binomio de la forma y el contenido, la obra tiende hacia la abstracción de la música. Theodor Adorno dice que la estructura es semejante a la forma musical de una doble fuga<sup>133</sup> (Véase Adorno, 1991: 269), que consiste en una polifonía basada en el contrapunto entre varias voces y en la reiteración de melodías en diferentes tonalidades: “The action of the play as a whole is composed on two themes, in musical fashion, as double fugue used to be” (Adorno, 1991: 269). Cada pareja de personajes desarrolla su tema con cierta repetición de diálogos que producen iguales melodías.

En la obra no existe ninguna canción entonada ni tarareada. La estructura musical de la obra comienza con Hamm y Clov dialogando y repitiendo varias acciones y parlamentos. Posteriormente se integran las voces de Nagg y Nell, padres de Hamm. La obra finaliza cuando Hamm se queda hablando solo sin que nadie le responda. Esto hace que el diálogo se termine y que la estructura musical vaya disminuyendo hacia la inmovilidad y la nada.

Esta estructura musical aleja la importancia de la historia y el tema, y hace que el tiempo presente, como en una pintura, se vuelva fundamental para vivir en él.

El escenario está dividido en áreas muy bien delimitadas y aisladas, semejante a una retícula de un tablero de ajedrez, en el cual podemos observar las siguientes áreas: en el área de arriba izquierda-espectador está la pareja de Nagg y Nell en sus botes. En el área central está Hamm y casi siempre desplazándose por toda la habitación está Clov. Los cuatro personajes representan diferentes piezas de ajedrez para ser jugadas por la obra.

6) Los personajes opuestos y complementarios han disminuido de tres binomios en *Godot* a dos en *Endgame*. Hamm y Clov, y Nagg y Nell (dentro de sus botes). Todos están presentes en el escenario desde el principio de la obra, *están ahí*, y tienen que explicarse a sí mismos, y todo les está pasando por primera y última vez. Como en *Godot*, el pasado no existe, no tiene significado, lo mismo que la palabra “yesterday”:<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Fuga es una forma de construcción musical con un procedimiento de creación y estructura muy determinado. Su composición consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o *líneas instrumentales* (de igual importancia) basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos.

<sup>134</sup> Este diálogo alude al texto de Caliban hacia Próspero y Miranda. “Caliban: You taught me language; and my profit on’t is, I Know how to curse. The red plague rid you for learning me your language!” (Shakespeare, 1990: 360).

HAMM:

Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV: (*violently*):

That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent.

(*Pause.*) (Beckett, 1958: 43-44).

El nombre de Hamm está relacionado con *hammer* que quiere decir martillo y Clov con el *clavus*, del latín clavo. Hamm, es una persona anciana, enferma y egoísta. Siente constantes dolores en el cuerpo, no puede caminar, casi no ve ni oye, pero percibe. Sin embargo, representa al amo, se ubica perfectamente en la habitación, como un rey de ajedrez, o como una araña en el centro de su red. Hamm escribe una historia que nunca termina.

Clov es el sirviente que escucha y recibe. Es el único de los cuatro personajes que puede caminar por la habitación, con desplazamientos en líneas rectas tal como un alfil de ajedrez, y que puede ver hacia el exterior a través de las ventanas. Clov suple la falta de vista, de oído y de movilidad de Hamm. Sin embargo, no puede sentarse ni salir del lugar.

Nagg es el padre (masculino) y Nell es la madre (femenino). Ambos son los padres de Hamm, son ancianos enfermos, perdieron sus piernas en un accidente de automóvil y apenas pueden oír y ver. Recuerdan varios pasajes sobre sus vidas, piden galletas y al final parece que ya no respiran. Al estar dormidos tienen felicidad, al ser despertados tienen que sufrir, comer y existir mientras dialogan con otros.

La habitación donde están encerrados representa la prisión del tiempo-espacio y circunstancias en las que están atrapados estos personajes, ya que afuera todo es muerte y destrucción. Las circunstancias los obligan a esperar el final en este lugar y tiempo. Existe una analogía entre su macrocosmos, consistente en la información de que la humanidad se destruyó, y su microcosmos, una familia disfuncional. Hamm relaciona el exterior de la habitación con “el otro infierno”, refiriéndose al infierno familiar. “HAMM: Old wall! (*Pause.*) Beyond is the...other hell!” (Beckett, 1958: 26).

Sin embargo, en el inicio, Hamm le pregunta a Clov: “What’s happening, what’s happening?” y recibe por respuesta: “Something is taking its course” (Beckett, 1958: 13). Este diálogo sugiere una no identidad en su experiencia y en su significado, un estar como personaje que se vuelve insuficiente, a diferencia de los personajes de *Godot* que no se cuestionan su “ser personajes”. En *Endgame* los personajes quizás sienten que un ser

racional los visita de fuera y les mete ideas en su cabeza. Esto lleva a pensar que Hamm no es un personaje estable ni completo. Como diría Robbe Grillet, es un “ser provisional”. Lo mismo sucede con los demás personajes, que no tienen una existencia total y no alcanzan a *ser* en el presente: son seres provisionales e incompletos. Como seres incompletos no tienen una vida llena en el presente y por lo tanto no pueden morir o desaparecer. Existe una conciencia del personaje de que no es estable, de que está en *nowhere*, en todas partes y en ninguna.

El personaje de Hamm está dibujado en lo externo: su ropa, su *stiff toque*, su silbato, su traje, sus calcetines, sus lentes oscuros, su pañuelo ensangrentado y sucio; en su silla colocada “más o menos” al centro y en su historia. Los personajes incompletos desaparecen al final de la obra en el escenario, ya que no pueden “terminar” siendo personajes completos. La vida de Hamm siempre está diferida hacia el futuro, hacia lo retrospectivo y hacia la repetición, lo cual quiere decir que no puede imaginar una vida plena en el presente. Esto se relaciona con la idea de los personajes sartreanos de *Huis Clos* (1943),<sup>135</sup> los cuales no se pueden imaginar una vida llevada a su plenitud, y cuando les llegue la muerte tampoco ésta tendrá significado.

Las ideas sobre la filosofía del fracaso beckettiano impregnan toda su obra, sin embargo, en *Endgame* se llevan más lejos, ya que los personajes no pueden llegar a tener un significado pleno en la obra, y la obra no puede terminar. Lo único que les da significado a los personajes es la repetición, y ésta existe solamente por el poder de la palabra que la nombra dos veces o más. Entonces el juego de los personajes se convierte en una estrategia de supervivencia merced a las palabras. El juego del lenguaje es percibir y crear identidad y significado en virtud de las palabras, del diálogo, hasta que llegue el final, el silencio final, cuando ya no haya más palabras que decir.<sup>136</sup>

La estrategia de experimentación con el lenguaje en *Endgame* continúa con la utilización de la *Literature of the unword*, que deja huecos en las oraciones y en las palabras, para ello se usan los tres puntos suspensivos, son vacíos (pausas) que en la

---

<sup>135</sup> Obra dramática en un acto escenificada por primera vez en París, en 1944. La acción se desarrolla enteramente en una habitación cerrada, que representa el infierno, con tres personajes: Garain, Inés y Estelle; a éstos se añade el camarero que introduce a los condenados a la sala.

<sup>136</sup> Lo mismo le sucede a la voz del Innombrable: “...I shall have to speak of thing of which I cannot speak,...And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never” (Beckett, 1958: 291).

expresión oral de la representación acrecientan la incertidumbre. “CLOV: I see...a multitude...in transports...of joy” (Beckett, 1958: 29).

A este respecto, Paul Lawney señala que el uso de las palabras es mucho más complejo, ya que el lenguaje no se utiliza como un instrumento para organizar y dar significado a las percepciones del mundo exterior, sino que se convierte en una estructura que separa. Por ejemplo, las funciones del lenguaje y el “refugio” en la obra son idénticos, ya que ambos sirven para aislar y proteger más que para mediar y conectar. Las palabras son como los ladrillos del refugio, metafóricamente hablando; son los ladrillos huecos del refugio (Véase Lawney, 2000: 13):

CLOV:  
Take away your hand.  
(*Hamm withdraws his hand. Clov rams chair against wall.*)  
There!  
(*Hamm leans towards wall, applies his ear to it.*)  
HAMM:  
Do you hear?  
(*He strikes the wall with his knuckles.*)  
Do you hear? Hollow bricks!  
(*He strikes again.*)  
All that's hollow!  
(*Pause. He straightens up. Violently.*)  
That's enough. Back! (Beckett, 1958: 26)

Los huecos en el lenguaje y en los ladrillos del refugio también se pueden asociar con los huecos de los personajes que no alcanzan a ser completamente. La imagen de huecos también se refuerza con la forma de cubo de la cocina de Clov: “ten feet by ten feet by ten feet...Nice dimensions, nice proportions...” (Beckett, 1958: 2). Las imágenes de huecos refuerzan la asociación con los cubos y rectángulos tridimensionales utilizados en las composiciones de Mondrian.

De modo que existe una forma del lenguaje que llama la atención porque tiene paralelismos con el tema de la obra y la organización de la misma, lo cual sugiere la presencia de una estructura simbólica compleja. La forma es atribuida al filósofo Sextus Empiricus. “Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, the impossible hip” (Beckett, 1958: 1). Un montón de granos es una palabra ambigua, ya que cada sujeto determina el montón de diferente manera. Hamm utiliza la metáfora para decir que la acumulación de momentos forma una vida y la obra misma:

HAMM: ...  
(Pause)  
Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of...  
(he hesitates)  
...that old Greek, and all life long you wait for that to mount up to a life (Beckett, 1958: 70).

El texto de *Endgame* es menos poético y con más conflictos dramáticos que *Godot*, basado en las tensiones y en las diferentes estrategias utilizadas en la estructura dramática. El *cross-talk* del *music hall* está sublimado y no es evidente. El soliloquio final de Hamm, en el cual comenta acerca de su propia ceguera —“it seems the’ve gone all white”— es llevado a un clímax irónico por su composición tomada de un verso de Baudelaire:

HAMM:  
A little poetry.  
(Pause.)  
You prayed-  
(Pause. He corrects himself.)  
You CRIED for night; it comes-  
(Pause. He corrects himself.)  
It FALLS: now cry in darkness.  
(He repeats, chanting.)  
You cried for night; it falls: now cry in darkness.  
(Pause.)  
Nicely put, that.  
(Pause.) (Beckett, 1958: 83).

El humor también es menos evidente, quizás porque la ironía, violencia y crueldad son mayores. Hamm insulta a Clov al igual que a sus padres. Un posible pasaje de humor podría ser cuando Nagg le cuenta la anécdota del sastre y del pantalón<sup>137</sup> a Nell, en la que un sastre tarda más de tres meses (seis meses en “Les peinture de Van Velde”) en entregarle un pantalón a un cliente. Pero como sabemos, cuenta la misma anécdota a cada rato, y por la risa forzada de Nagg, el humor nunca se logra, con lo cual no hace reír a nadie:

NAGG:  
Let me tell it again.  
(Raconteur’s voice.)

---

<sup>137</sup> Recordemos que es la misma historia del ensayo “Les peinture des Van Velde; ou le monde et le pantalón”.

An Englishman, needing a pair of striped trousers in a hurry for the New Year festivities, goes to his tailor who takes his measurements.

*(Tailor's voice.)*

"That's the lot, come back in four days, I'll have it ready"...I tell this story worse and worse.

*(Pause. Raconteur's voice.)*

Well, to make it short, the bluebells are blowing and he ballockses the buttonholes.

*(Customer's voice.)*

"God damn you to hell, Sir, no, it's indecent, there are limits! In six days, do you hear me, six days, God made the world. Yes sir, no less Sir, the WORLD! And you are not bloody well capable of making me a pair of trousers in three months!"...

"But my dear Sir, my dear Sir, look-...at the world-*(pause)* and look-...at my TROUSERS!  
*(Pause. He looks at Nell who has remained impassive, her eyes unseeing, breaks into a high force laugh, cuts it short, pokes his head towards Nell, launches his laugh again.)* (Beckett, 1958: 22-23).

Un diálogo violento entre Clov y Hamm es el siguiente:

CLOV:

There's your dog for you!

*(The dog falls to the ground. Pause.)*

HAMM:

He hit me!

CLOV:

You drive me mad, I'm mad!

HAMM:

If you must hit me, hit me with the axe.

*(Pause.)* (Beckett, 1958: 77).

En el siguiente diálogo existe violencia y humor negro, está en la página 7 y se repite en la página 35:

HAMM:

How are your eyes?

CLOV:

Bad.

HAMM:

How are your legs?

CLOV:

Bad.

HAMM:

But you can move.

CLOV:

Yes (Beckett, 1958: 7).

La rutina con la escalera del principio de la obra también tiene que ver con la memoria, ya que Clov olvida constantemente la escalera (al igual que Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot*). Su subida hacia ambas ventanas y las risas en cada una está sacada del circo y del *music-hall*.

Otra característica más del *music hall* la encontramos cuando los personajes están conscientes de ellos mismos como actores, y más cuando sus parlamentos se les están olvidando:

CLOV:  
What is there to keep me here?  
HAMM:  
The dialogue.  
(Pause.)  
I've got on well with my story.  
(Pause.)  
I've got on with it well.  
(Pause. Irritably)  
Ask me where I've got to.  
CLOV:  
Oh, by the way, your story?  
HAMM (surprised):  
What story?  
CLOV:  
The one you've been telling yourself all your days.  
HAMM:  
Ah, you mean my chronicle?  
CLOV:  
That's the one.  
(Pause.) (Beckett, 1958: 58).

*Endgame* está plagada de objetos inacabados, imperfectos y huecos: los cuatro personajes incompletos; la rata muerta a medias; el perro de peluche inconcluso, casi blanco; la crónica inacabada de Hamm; la imagen de los granos de mijo que forman un montón, lo que asemeja a la acumulación de momentos en una vida; la obra misma que no termina, porque la última frase que dice Hamm es: "...you...remain".

La obra trabaja indirectamente por imágenes, símbolos, narrativas y repeticiones, todo lo cual converge parcialmente en un centro inestable e inexistente, como Hamm. Esto se puede relacionar con las composiciones de Mondrian, que muestran repeticiones de líneas horizontales y verticales, las cuales forman rectángulos, sin un centro.

Para terminar con nuestra aplicación del modelo en *Endgame*, realicé, como en las obras anteriores, un cuadro con el análisis de las repeticiones que conforman la estructura visual, musical y abstracta.

En este texto dramático se incrementa el aumento de la repetición de pausas. Los silencios en *Godot* se transforman en pausas en *Endgame*. A lo largo del texto existen 290 pausas, dos momentos en los que no se mueve Clov, y dos momentos de inmovilidad en la obra que asemejan un *tableux vivant*, descritos en la acotación como “Brief tableau”. Uno está escrito en la acotación del principio: *Bare interior. Grey light...Motionless by the door, his eyes fixed on Hamm, Clov. Very red face. Brief tableau* (Beckett, 1958: 1). El otro ejemplo lo localizamos al final:

HAMM:

...Old stancher!

(Pause.)

You...remain.

(Pause. He covers his face with handkerchief, lowers his arms to armrests, remain motionless.)

(Brief tableau.)

Curtain (Beckett, 1958: 84).

Al aplicar el cubo tridimensional del diagrama como una habitación, la obra se dividió en cuatro partes. Se utilizó la división realizada por Beckett para su puesta en escena de Berlín en 1967. La obra fue dividida en dieciséis partes<sup>138</sup>, por lo que en cada pared se utilizarán cuatro divisiones beckettianas. La primera pared es la parte posterior del cubo y corresponde desde las acotaciones del lugar hasta el segundo diálogo de Hamm y Clov, y la primera vuelta de Hamm por la habitación en la página 29. Para la composición de las paredes del cubo, se repetirán los mismos cuadros de Mondrian utilizadas en la obra anterior. Se

---

<sup>138</sup> Las divisiones son: “1. Pantomima de Clov y primer monólogo; 2. Despertar de Hamm y primer monólogo; primer diálogo con Clov.; 3. Diálogo de Nagg y Neil.; 4. Segundo diálogo de Hamm y Clov. Primera ‘vuelta’ de Hamm por la habitación, que finaliza con las palabras de Clov: ‘si pudiera matarle...’; 5. Comedia de Clov con la escalera y el telescopio.; 6. Interrogatorio de Hamm a Clov, que tiene como punto culminante la escena cómica de la pulga.; 7. Diálogo de Hamm y Clov, que finaliza con la irónica imagen del perro de trapo.; 8. Rebelión de Clov. Hamm narra el ‘cuento loco’. Escena del despertador.; 9. ‘Cuento del mendigo’ narrado por Hamm.; 10. Oración que finaliza con la maldición de Nagg.; 11. Hamm y Clov asumen su papel de actores: ‘se acabó la función...’, hasta: ‘que yo sepa no’. Hamm continúa su historia.; 12. Segunda ‘vuelta’ de Hamm en su silla de ruedas.; 13. Diálogo de Hamm y Clov, éste se niega a tocar a Hamm.; 14. Monólogo profético de Hamm: ‘Me toca actuar...’; 15. Emancipación de Clov y su monólogo final.; 16. Monólogo final de Hamm” (Rodríguez, 1990: 22).



quitarán los colores y en los rectángulos se podrán las frases y palabras con mayor número de repeticiones. El cuadrado central descentrado hacia la derecha no tendrá ninguna palabra, y representa las repeticiones de la palabra “Pause”.

La frase repetida por Hamm tres veces es “my pain-killer”, al principio, casi en medio y al final de esta división. La frase “ten feet” y “I feel a little” se repiten en tres ocasiones, y “I’ll leave you, I have things to do” en dos. Las palabras con repeticiones más abundantes son: “*Pause*” con 107 ocasiones, “pap” con siete, “finished”, “hollow” y “end” con cinco.

Los dos primeros rectángulos de la primera hilera corresponden a la frase “my pain-killer”. El tercer rectángulo corresponde a la primera palabra de la frase “ten feet.” El primer rectángulo de la segunda hilera corresponde a “feet”. El segundo rectángulo es para la palabra “I...”. El cuadrado central corresponde a la palabra “*Pause*”. Los tres rectángulos de la tercera hilera están asociados con la frase “feel a little” (fig. 26).

La segunda pared de la izquierda de la primera se compone con las repeticiones de la segunda cuarta parte de la obra, desde las acciones de Clov con la escalera y el telescopio, página 30, hasta la 44, con la rebelión de Clov y la narración del cuento del pintor loco de Hamm: “I once knew a madman who thought the end of the world had come. He was a painter-and engraver” (Beckett, 1965, 44). La frase repetida tres veces es: “I leave you”, y dos veces: “He was a painter-and engraver”. Las palabras más repetidas son: “*Pause*” con 39, “gray” con cinco, “something” y “finish” con cuatro ocasiones.

Los tres primeros rectángulos corresponden a la frase “I leave you”. El primer rectángulo de la segunda hilera corresponde a la primera palabra de la frase “He...”. El cuadrado de la segunda hilera corresponde con la palabra “*Pause*”. Los tres rectángulos de la tercera hilera están asociados con la continuación de la frase “was a painter” (fig. 27).

A la tercera pared a la derecha de la primera, le corresponde la tercera parte de la obra, desde la página 45, lo cual incluye el cuento del mendigo narrado por Hamm hasta la página 65, cuando se realiza la segunda vuelta de Hamm por la habitación. La narración del cuento de Hamm comienza como el inicio de la obra: “It’s finished, we’re finished. (*Pause.*) Nearly finished” (Becket, 1965: 50). La frase “Me sugar-plum!” es repetida tres veces. La frase dicha por Nagg, “Keep going, can’t you, keep going!”, es repetida un poco

después por Clov: Las palabras repetidas son: “*Pause*” con 104 ocasiones, “story” en siete, “good” y “window” en cinco, “well”, “finished”, “idea” y “light” en cuatro ocasiones.

La composición consiste nuevamente en la misma que la anterior. Los dos primeros rectángulos corresponden a la frase: “Me sugar-plum!”. El tercero se asocia a la primera palabra de la frase: “Keep...”. El cuadrado corresponde a la palabra “*Pause*”. Los tres rectángulos de la tercera hilera están asociados con la continuación de la frase: “can’t you, keep...!” (fig. 28).

La cuarta pared frente a la primera se compone con las repeticiones de la última parte de la obra, desde la página 66, con el diálogo entre Hamm y Clov, hasta el final. Las frases más repetidas son: “And then?” y “What’s happened”, con cuatro ocasiones, “I leave you”, “I was never there” y “from your heart” con dos repeticiones. Las palabras más repetidas son: “*Pause*” con 104 ocasiones, “end” y “dog”, con cinco.

La composición propuesta consiste en el mismo cuadro de la primera pared. Los dos primeros rectángulos corresponden a la frase “And then?”. El tercero a la primera palabra de la frase: “What’s...”. El primer rectángulo de la segunda hilera se asocia con la palabra “happened”. El cuadrado corresponde a la palabra “*Pause*”. El segundo rectángulo de la segunda hilera corresponde a la primera palabra de la frase: “I...”. Los dos rectángulos de la tercera hilera están asociados con la continuación de la frase: “...leave you”. El tercer rectángulo lo asociamos con la primera palabra de la frase: “I was never...” (fig. 29).

Las cuatro paredes, con el piso y el techo color negro forman una caja cúbica (fig. 30). El efecto producido por el espacio virtual, visto desde adentro es algo parecido al estudio parisino de Mondrian. De esta manera al finalizar la obra Hamm, Clov, Nagg y Nell dentro de sus botes, permanecen inmóviles en la escena, aguardando el día siguiente, encerrados en esta habitación-bunker-cráneo cerrado, de noche, alrededor de la cual no existe nada ni nadie: solamente escombros y muerte. Los lectores-espectadores, como en un eco, construyen en sus mentes las cuatro paredes y cada quien se queda encerrado en la oscuridad de su cráneo-mente, en su presente, escuchando las frases y palabras repetidas<sup>139</sup> y esperando a que algo finalice en sus vidas (Ver *Endgame* video 2, del DVD anexo).

---

<sup>139</sup> “my pain-killer”, “ten feet”, “I feel a little”, “*Pause*”; “I leave you”, “He was a painter...”, “*Pause*”; “Me sugar-plum!”, “Keep going”, “can’t you”, “keep...!”, “*Pause*”; “And then?”, “What’s happened”, “I leave you”, “I...”, “*Pause*”.

Al complementar los cuatro diagramas analíticos en *Endgame*, me acerco al conocimiento del espacio cerrado en un cuarto y a sus características geométricas. Como lo menciono en *Waiting for Godot*, con los tres primeros diagramas obtengo una investigación con el pensamiento relacional sobre la estructura dramática de la obra, principalmente con los binomios y las repeticiones. El último diagrama me permite obtener una experiencia teatral con las sensaciones multilineales del espacio abstracto, los rectángulos de colores rojo, amarillo, azul y gris, y con las repeticiones de frases y palabras de *Endgame* en el espacio virtual. Es una experiencia compleja de la obra desde su esencia misma.

#### 4.2.1 Sus puestas en escena

*Fin de Partie* fue estrenada en el teatro Royal Court de Londres el 3 de abril de 1957 y fue dirigida por Roger Blin. El elenco estaba integrado de la siguiente manera: Roger Blin como Hamm, Jean Martin como Clov, Georges Adet como Nagg y Christine Tsingos como Nell. Posteriormente se traslada al Studio des Champs-Élysées en París el 26 de abril de 1957. El elenco fue el mismo, salvo Germaine de France como Nell (fig. 31).

Sobre la puesta en escena Blin comentó lo siguiente: “J’ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de Partie* comme un tableau de Mondrian, avec de cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale” (Blin en *Revue d’Esthétique*, 1990: 164).

Blin agregó: “Beckett saw his text in musical terms, with absolutely strict divisions” (Duckworth, 2007: 24). Beckett exigió al actor Jean Martin (Clov) y a él mismo (Hamm) decir algunas palabras como si tocaran un instrumento musical, el cual reproducía las mismas notas, sin preocuparse de la evolución dramática del personaje (Véase Duckworth, 2007: 25). Con esto constato que para Beckett los valores fónicos de la repetición y la música tienen prioridad sobre los dramáticos, porque suprime claridad y emoción. Las separaciones geométricas también se hicieron entre los tonos, ya que cada personaje estaba en un tono diferente.

El espacio escénico de una habitación sin objetos y con el marco de dos ventanas, un cuadro al revés, dos puertas, dos botes de basura y un sofá con ruedas, resaltan las formas geométricas, entre la luz y la oscuridad (fig. 32). En este espacio se sostiene la ilusión de un drama realista, esto es porque no existe una ubicación en el tiempo ni el

espacio real. A los personajes parece no importarles, ya que no se hacen preguntas esenciales sobre su situación. En este lugar ambiguo (*nowhere land*), se pueden observar separaciones espaciales muy claras, ya que cada personaje tiene su lugar: Hamm el centro, Clov la cocina y Nagg y Nell sus botes de basura.

En la puesta en escena existen acciones cómicas sin texto como las de la escalera o con el polvo contra los insectos.

El estreno de *Endgame* fue en Nueva York dirigida por Alan Schneider<sup>140</sup> en enero de 1958 en el Cherry Lane Theater. Desafortunadamente no tenemos fotografías sobre la puesta en escena.<sup>141</sup> Solamente puedo relatar la siguiente información. Schneider viajó a París en el verano de 1957 a ver varias veces la puesta de Blin y a reunirse con Beckett para discutir sobre la obra como parte de la pre-producción de *Endgame*, de la misma forma como lo hizo para su puesta de *Waiting for Godot* en 1955. Beckett le deseó lo mejor para su dirección: “Do it the way you like, Alan, do it any way you like”. Estas palabras fueron la demostración de la confianza que tenía Beckett hacia la puesta de Schneider de *Godot*. De hecho Schneider escribió varias cartas con muchas preguntas que le surgían en los ensayos con los actores, y Beckett le contestó oportunamente. La crítica del *New York Times* escrita por Brooks Atkinson y la de Walter Kerr del *New York Herald Tribune* fueron positivas. Comentaban la fidelidad del texto y que el director Schneider había hecho su propia evaluación y presentado su propuesta escénica con toda seriedad. La obra duró tres meses en temporada en el off-Broadway (Véase Beckett en Bianchini, 2007:122-124).

La escenografía presentó dos ventanas pintadas en la pared posterior de ladrillos y en la escena final Clov llevaba esquís para la nieve. La producción se publicó con una grabación en alta fidelidad por Grove Press en discos Evergreen.

---

<sup>140</sup> Alan Schneider (1917-1984) Director estadounidense que hizo su reputación en off Broadway y en el Arena Theater de Washington. Puso en escena por primera vez en Estado Unidos de Norteamérica a Samuel Beckett, Edward Albee, Harold Pinter y Edward Bond. Las obras beckettianas que dirigió fueron: *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days*, *Rockaby*, *Ohio Improntu* y su único guión para cine *Film*. Realizó alrededor de 175 producciones, tanto en el teatro profesional como en el académico. Algunas de las Universidades donde trabajó son: Catholic University, Boston University, Julliard Theater Center, University of California en San Diego (Ackerley, 2004: 505-506).

<sup>141</sup> Existe un sitio <http://librariesucsd.edu/special/teting/html/mss0103html>, The Register of Alan Schneider Papers 1937-2001, en el cual existen los siguientes registros sobre *Endgame* 1958: Notas comentadas sobre el elenco, correspondencia con Beckett, transcripciones mecanografiadas y anotadas por Schneider, notas sobre la dirección, fotografías: un folder en buenas condiciones.

En Londres se representó en octubre de 1958 en el Royal Court dirigida por George Devine, quien actuó al personaje Hamm.<sup>142</sup>

Samuel Beckett dirigió la versión en alemán *Endspiel* traducida por él mismo en el teatro estudio Werkstatt del teatro Schiller de Berlín en 1967. En su cuaderno de dirección dejó la información más importante sobre su puesta en escena. Primero dividió el texto en 16 escenas y aparte trabajó con las acciones más importantes, por ejemplo los paseos de Hamm alrededor de la escena.

La mayoría de los cambios que Beckett efectuó en el montaje, tanto en el texto como en la acción, estaban destinados a establecer la estructura visual de la obra, y para esto, puso énfasis en acentuar las analogías y repeticiones, las cuales creaban un sistema preciso de ecos, tanto en los movimientos como en los gestos, las risas, etcétera. Estos cambios servían también para estructurar musicalmente el montaje. Como un director de orquesta buscaba un sonido muy particular en sus obras, con contrastes, matices, sonidos articulados donde todo se oiga y vea perfecto. En las obras de Beckett nada sucede simplemente, sino ocurre dos veces o más. Por ejemplo, cuando Clov anuncia que se acabaron las galletas, Hamm lo hace también de una manera diferente en el texto: “Do you hear that? There’s no more pap. You’ll never get any more pap” (Beckett, 1958: 9). En la puesta en escena Beckett quería que Clov repitiera la misma frase, para que esta se convirtiera en una especie de estribillo que se escuchara varias veces en la obra. “CLOV: There’s no more pap” (Beckett, 1958: 9). “CLOV:... There’s no more nature” (Beckett, 1958, 11).

En lo que respecta a la escenografía e iluminación, Beckett quería conseguir una poderosa imagen escénica utilizando los elementos esenciales. El tono predominante era el gris, distintas tonalidades de gris, con toques blancos y negros. La luz era uniforme y fría. Suprimió las caras rojas de Hamm y Clov, como lo indicaba el texto y el color de maquillaje de las caras de los cuatro personajes fue un poco más natural, aunque un poco pálido (Véase Rodríguez, 1990: 25) (fig. 33).

Los movimientos de Clov eran siempre lineales, trazando ángulos sobre la escena. El actor Horst Bollman (Clov) consiguió un modo de andar mecánico, dando siempre ocho

---

<sup>142</sup> Sobre la puesta en escena de Londres no tenemos más información.

pasos desde la puerta hasta la silla. Beckett mismo afirmó: “es como un baile, un número igual de pasos mantienen el mismo ritmo” (Beckett en Rodríguez, 1990: 25).

Hamm en sus paseos en su silla de ruedas por la escena se movía siempre en forma circular. La tensión constante de Clov por irse y su ciega obediencia a Hamm se acentuaban con un determinado ritmo escénico. Beckett dijo al actor Ernst Schröder, quien interpretaba a Hamm, que su relación con Clov era: “como el fuego y la ceniza, se encendía y se apagaba continuamente” (Beckett en Rodríguez; 1990: 23).

Asimismo, los desplazamientos hacia la puerta de la cocina,<sup>143</sup> o hacia los botes, estaban siempre interrumpidos por preguntas de Hamm. Beckett anotó 16 entradas y salidas de Clov, y las 26 veces que la acción se interrumpe momentáneamente. Igualmente, la frase de Clov: “I’ll leave you” (otra frase estribillo de la obra) estaba siempre acompañada de un movimiento hacia la puerta de la cocina, interrumpido por una pregunta o una orden de Hamm. Con esto se creaba un paralelismo entre las acciones visuales y verbales de la obra (Véase Rodríguez, 1990: 23-24).

Los textos de Nagg y Nell son breves pero difíciles, ya que sólo tienen el gesto y la mirada como medios de comunicación. Sus diálogos han de decirse rápidamente y sus voces serán “blancas, sin ningún colorido” (Beckett en Rodríguez, 1990: 24), excepto en determinados momentos. Como en el chiste de Nagg sobre el sastre y los pantalones.

El carácter de juego en la obra está emparentado con el ajedrez, el cual es retomado en la representación de Beckett:

Hamm es un rey en un juego de ajedrez perdido desde el principio. Desde el principio se sabe que está haciendo ruidosos movimientos sin sentido, que no avanzará con el garfío...solamente trata de aplazar el inevitable final. Cada uno de sus gestos es un nuevo movimiento inútil que pospone el fin. Es un mal jugador (Beckett en Rodríguez, 1990: 24).

También existen frases cómicas en la obra dichas por Nell: “NELL: Nothing is funnier than unhappiness. I grant you that” (Beckett, 1958: 18), o frases en las que se muestran los actores:

---

<sup>143</sup> En el cuaderno de dirección, Beckett anota las dieciséis entradas y salidas de Clov, y las veintiséis veces que la acción se interrumpe momentáneamente. Se explica en detalle cada una de estas entradas. Clov responde seis veces al silbato de Hamm, cinco veces llega cerca de su silla y una se detiene al lado de la puerta. En otras once trae un objeto consigo. Algunas veces entra en escena pronunciando la frase eco: “he vuelto con él/ella...”, (escalera, telescopio, galleta, etcétera.), y otras entra en silencio con el objeto en la mano, que ha de sujetar con la mano izquierda, según Beckett, “para que esté a la vista del público”, ya que en este montaje la puerta de la cocina estaba situada a la derecha (Rodríguez, 1990: 24).

HAMM:  
We're not beginning to...to...mean something?  
CLOV:  
Mean something! You and I, mean something!  
(*Brief laugh.*)  
Ah that's a good one!  
HAMM:  
I wonder.  
(*Pause.*) (Beckett, 1958: 32-33).

De acuerdo con nuestro dramaturgo las frases cómicas debían subrayarse de la misma manera como los aspectos trágicos de la obra. Es interesante resaltar que este montaje de Beckett duraba ochenta y cinco minutos, ya que creía que la pieza debía tener “un ritmo ligero”.

*Waiting for Godot* y *Endgame* terminan en un *tableux vivant*, lo cual lleva a una posible repetición de la acción, una y otra vez hasta el infinito, sin un desenlace, e invita a habitar en las imágenes sonoras y plásticas propuestas en cada obra. De una forma semejante a mis diagramas.

Al seguir los diagramas analíticos propuestos me doy cuenta que me acercan al conocimiento de las diferentes resoluciones del espacio escénico en las diferentes puestas en escena analizadas.

#### 4.3 *Ohio Impromptu*

La estructura de las obras beckettianas cambió a partir de *Krapp's Last Tape* (1959), ya que ahora la situación vocal y los elementos visuales dependen uno del otro. En otras palabras, son inseparables los elementos de la escena con la acción de la escena. Por ejemplo, es posible imaginarnos a *Waiting for Godot* y a *Endgame* en una variedad de escenarios, pero no es posible imaginarnos a Krapp, un hombre viejo tratando de recuperar sus memorias oyendo las repeticiones de su propia voz en una grabadora, sin una grabadora. En *Happy Days* (1960) no tendría sentido representar la obra sin Winnie enterrada, primero hasta la cintura en el primer acto y en el segundo acto enterrada hasta el cuello, con lo cual el texto plantea que su mundo físico está en ruinas y su paisaje mental la está alcanzando. Asimismo, no es posible imaginar *Ohio Impromptu* (1981) sin dos actores vestidos iguales, dos sillas, una mesa y un libro.

Por otra parte, es importante señalar que desde *Come and go* (1965) Beckett comenzará con la última forma de su poética dramática llamada por él mismo *dramaticule*.<sup>144</sup> En sus obras breves<sup>145</sup> o fragmentos textuales, Beckett experimentará con varios modos de reducción, oscuridad, repetición, omisión, evasión y circularidad. Las características principales de estas obras son: 1) no sobrepasan las ocho páginas impresas o la media hora de representación; 2) los personajes están encerrados sin poder salir en una especie de purgatorio sin redención, por lo que repiten una y otra vez las mismas acciones; 3) el escenario queda acotado por la oscuridad, no hay trastos escenográficos y solo existen ciertas áreas iluminadas; 4) existe una relación estrecha entre el tema y su fragmentación textual; 5) los personajes no hablan del tema central, sino que el espectador infiere sobre el mismo; 6) se anhela un espacio más allá, como un lugar después de la muerte, por analogía un purgatorio o infierno, por analogía la vida como una anticipación de la muerte y como alegoría el drama visto como un modo de vapuleo y condena.

El análisis de *Ohio Impromptu* lo realicé a partir de una antología de Grove Press, *Collected Shorter Plays* de 1984, donde la editorial retoma la versión publicada por ellos mismos en 1981. El lugar donde están los dos personajes sentados con cabello blanco y largo, y con largos abrigos negros, rodeados de oscuridad, recuerdan los retratos de la pintura holandesa del siglo XVII, posiblemente un Rembrandt (1606-1669), o a un Johannes Vermeer (1632-1675) (fig. 39). El crítico Michael Billington escribió en *The Guardian*<sup>146</sup> acerca del uso del escenario beckettiano para pintar poderosas imágenes: “brilliant minimalist theatre proving that Beckett uses the stage like a painter to create images that will haunt you to the grave” (Billington en Knowlson, 1996: 585).

El final de la obra se puede leer como algo lineal y terminado, ya que la acción de leer el texto está completa y existe reconciliación con el recuerdo del ser amado. Asimismo, el final puede leerse como circular, ya que el sobreviviente de un amor perdido puede a voluntad, con el arrepentimiento y la tristeza, evocar nuevamente el recuerdo del ser amado y en consecuencia volver a comenzar a leer el texto.

---

<sup>144</sup>“*Come and Go. A dramaticule. For John Calder*” (Beckett, 1984:191).

<sup>145</sup> Las obras correspondientes a su última etapa son: *Come and Go* (1965); *Eh Joe* ((pieza para televisión de 1965); *Breath* (1969); *Not I* (1972); *That Time* (1975); *Footfalls* (1975); *Ghost Trio* (pieza para televisión de 1975); *...but the clouds...* (pieza para televisión de 1976); *A Piece of Monologue* (1979); *Rockaby* (1980); *Ohio Impromptu* (1981); *Quad* (1982); *Catsastrophe* (1982); *Nacht und Träume* (1982) y *What Where* (1983).

<sup>146</sup> El periódico inglés *The Guardian* del 15 de agosto de 1984 (Knowlson, 1996: 738).



El círculo del diagrama corresponde al espacio diegético construido como un purgatorio sin redención, circular y cerrado. De acuerdo con información de la narración del relato, el lugar escénico es una habitación: “a single room on the far bank” (Beckett, 1985: 285), la cual no se puede ver en su totalidad, ya que solamente está iluminada la mesa, las dos sillas y los dos personajes casi idénticos, sentados.

De la misma manera que las obras anteriores, el lugar diegético no se puede definir geográficamente aunque existe la referencia a la Isla de los Cisnes en el río Sena en París. “From its single window he could see the downstream extremity of the Isle of Swans<sup>147</sup>. (Pause.)” (Beckett, 1984: 285). En la escena solamente tenemos elementos realistas como la mesa, las sillas, el sombrero y los dos personajes, R (Reader) y L (Listener), rodeados de oscuridad. Con esto se sostiene la ilusión de un drama realista, pero ubicado en un *nowhere land*, un lugar fuera del tiempo que sostiene una situación irracional y ambigua: “Relief he had hoped would flow from unfamiliarity. Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared...” (Beckett, 1984: 285).

Los dos personajes parecen haber sido abandonados en este lugar desconocido, ya que no existe ninguna información acerca de ellos o del lugar; la única referencia es la historia que se lee y lo que se observa en la escena. En la escena se observa “un comedor”, el cual representa la prisión del tiempo, espacio y circunstancias en las que están atrapados estos personajes; también el remordimiento y el recuerdo de un amor perdido, cuyo alrededor todo es oscuridad y no hay nada, todo está vacío.

Con la aplicación del cuadrado dividido en dos de nuestro modelo, encuentro varios binomios en la obra. Los binomios analizados son: 1) acciones con diálogo y sin diálogo, 2) patio de butacas y escenario, 3) un acto con dos partes, 4) historia y tema, 5) forma y contenido y 6) pares de personajes.

1) Es interesante notar que en esta obra no existe un diálogo común, definido éste como una conversación entre dos o más personajes, porque el personaje Listener (L) solamente escucha a Reader (R). Sin embargo, ocurre un diálogo al existir un intercambio entre ambos personajes y una reversibilidad de la comunicación con los golpes en la mesa dados por L y, al final, con el intercambio de miradas entre ambos. Por lo anteriormente

---

<sup>147</sup> Anthony Cronin comenta que en la Ile des Cygnes junto al Sena en París, Beckett solía pasear con Joyce en el año 1929. *Ohio Impromptu*, escrita cincuenta años después podría recordar la compañía de estas caminatas (Cronin, 1999:101).

dicho, en la obra no existen acciones con diálogo y acciones sin diálogo; la diferencia se borra y se lleva a cabo un diálogo sin intercambio de palabras. L da golpes en la mesa para que R detenga la lectura y repita la frase anteriormente dicha. Posteriormente da otro golpe para que éste continúe la lectura. En total son 12 golpes: seis para detenerse y seis para reanudar la lectura. Podemos observar la simetría y las repeticiones buscadas desde el principio del texto:

R: (*Reading.*) Little is left to tell. In a last –

(L *knocks with left hand on table.*)

Little is left to tell.

(*Pause. Knock.*)

In a last attempt to obtain relief he moved from where they had been so long together to a single room on the far bank. From its single window he could see the downstream extremity of the Isle of Swans.

(*Pause.*) (Beckett, 1984: 285).

También los golpes sirven para que L reflexione, les dé algún significado a las palabras repetidas, y para hacer que continúe la lectura. No existen en la obra más acciones que las anteriormente descritas: leer, escuchar, golpear en la mesa y verse a los ojos. Los golpes tienen que ver con la memoria, ya que el personaje olvida constantemente y necesita escucharlo de nuevo para darle una existencia en su mente.

2) En la obra no existe la intención de borrar las diferencias entre el patio de butacas y el escenario, ya que en ningún momento alguno de los dos personajes mira al público como en las obras anteriores. La obra *Ohio* propone una experiencia aceptando la convención del teatro frontal y de la cuarta pared sin alterarla en lo más mínimo. El juego con el público consiste en su forma de mirar la escena, observar la acción de leer y escuchar. Porque una cosa es lo que se ve y otra cuando se escucha la lectura, ya que la información escuchada se dirige a los personajes y a la escena. Otra forma de participación pedida por la obra es cuando el texto no menciona el nombre del ser amado, lo cual deja la oportunidad de que cada lector-espectador ponga el nombre de algún ser amado que quiera olvidar. “I have been sent by- and here he named the dear name – to comfort you” (Beckett, 1984: 287).

3) La obra propone un solo acto y dos personajes. Sin embargo el binomio con que juega la obra es con el de construir dos realidades que se empatan al final. Una es el transcurrir de la escena, y otra es la lectura. Conforme pasa la escena la lectura misma da la información faltante, lo cual complementa la escena. Se ve a dos personajes sentados: uno

comienza a leer y el otro lo escucha y hace sus interrupciones. De los personajes sentados no tengo ninguna información sobre su identidad, o sobre lo que hacen ahí; solamente reconozco, por la primera acotación, que son dos personas muy parecidas del sexo masculino sentadas frente a una mesa, que son de edad madura por su largo pelo blanco, y que traen puestos abrigos largos y negros similares. Podría ser el mismo personaje desdoblado.

*L= Listener.*

*R= Reader.*

*As alike in appearance as possible.*

*Light on table midstage. Rest of stage in darkness.*

*Plain white deal table say 8' x 4'.*

*Two plain armless white deal chairs.*

*L seated at table facing front towards end of long side audience right. Bowed head propped on right hand. Face hidden. Left hand on table. Long black coat. Long white hair.*

*R seated at table in profile center of short side audience right. Bowed head propped on right hand. Left hand on table. Book on table before him open at last pages. Long black coat. Long white hair.*

*Black wide-brimmed hat at center of table.*

*Fade up.*

*Ten seconds.*

*R turns page.*

*Pause (Beckett, 1984: 285).*

4) La acción de la historia está derivada en el tema, el recuerdo del ser amado, el cual está personificado por L (Listener), quien realiza el simple acto de escuchar, y es el poseedor del recuerdo del ser amado. R (Reader), quien lee, es el mensajero del ser amado para reconfortarlo, el cual realiza la última lectura del libro para poner fin a dicho recuerdo.

La historia del relato es la misma que la de la obra, y trata acerca del sobreviviente de un amor perdido, el cual es advertido por el espíritu amado, para que no huya y se consuele en el espíritu de ella. Sin embargo, él huye y se va a vivir a una habitación en la isla del cisne (“Isle of Swan<sup>148</sup>”) rodeada por el río Sena. Él comienza a sufrir de insomnio en las “blancas noches” (“white nights”) y es visitado por otro espíritu, enviado por su ser amado perdido, para consolarlo: “I have been sent by – and here he named the dear name-to comfort you” (Beckett, 1985: 287). El espíritu visitante llega en la noche (“come”), le lee un libro hasta el amanecer y después se marcha sin decir palabra (“go”). En este momento, el lector-espectador se da cuenta de que el relato tiene una relación directa con los dos

---

<sup>148</sup> En un extremo de la Île de Cygnes en París está una reproducción de la Estatua de la Libertad desde 1899, quizás por eso es el lugar escogido por Beckett para *Ohio Impromptu*.

personajes que están sentados en la mesa, de tal forma que R es el visitante y L es el sobreviviente del amor perdido. El visitante es un eco de la imagen del lector en el escenario.

La historia del relato continúa, y menciona que el visitante, una noche, al cerrar el libro, dice que ya no volverá otra vez:

Finally he said, I have had word from- and here he named the dear name- that I shall not come again. I saw the dear face and heard the unspoken words, No need to go to him again, even were it in your power.

*(Pause.)* (Beckett, 1984: 287).

El visitante dice que ya no es necesaria su presencia, y el relato triste se termina. En la escena el Lector asegura que ya no hay nada que decirse, dos veces, y ambos hombres se miran y se quedan inmóviles diez segundos hasta el oscuro final:

R:

Nothing is left to tell.

*(Pause. R makes to close book. Knock. Book half closed.)*

Nothing is left to tell.

*(Pause. R closes book.*

*Knock.*

*Silence. Five seconds.*

*Simultaneously they lower their right hands to table, raise their heads and look at each other. Unblinking.*

*Expressionless.*

*Ten seconds.*

*Fade out.)* (Beckett, 1984: 288).

5) En *Ohio* la forma y el contenido están totalmente imbricados, la forma está desarrollada en el acto de leer y escuchar, y está personificada por L (Listener) y R (Reader). A su vez, los dos personajes le dan sentido al tema del recuerdo del ser amado, ya que L es el que tiene el recuerdo y R es el que da toda la información en el presente, en el mismo acto de su lectura de los acontecimientos que están sucediendo. Los personajes desarrollan su tema con ciertas repeticiones de diálogos que producen diferentes melodías. En la obra no existen otros ejemplos musicales como canciones o tonadas propuestas en el texto o en las acotaciones.

Hacia el final, las repeticiones con las mismas palabras crean el ritmo y la sensación de ser piedras y tierra aventadas hacia la fosa del recuerdo, hasta haberlo sepultado.

To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of

mindlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone.  
The sad tale a las time told (Beckett, 1984: 288).

6) Los personajes opuestos y complementarios son L y R. En nuestro esquema, en el rectángulo inferior está L, que escucha, recibe y manda, pero no puede hablar. Juega un papel activo, sin embargo no puede salirse del lugar. En el rectángulo superior ubicamos a R, quien lee y transmite. Es una especie de sombra del inconsciente y parece ser enviada por el ser amado. A diferencia de Hamm, que escribe una historia que nunca termina en *Endgame*, Reader lee una historia ya escrita en un libro; es una historia que tiene un final, sin embargo, él anuncia que se va, pero nunca lo hace, como le sucede a Clov.

La mirada final entre ambos me lleva al tema de la unión del cuerpo del escucha y el espíritu del lector, como la imagen de la unión de los dos brazos del río Sena, que se separan por la isla y se vuelven a juntar. De acuerdo con Jung, la sombra<sup>149</sup> se presenta con el mismo sexo que el que sueña, por lo tanto el espíritu visitante puede ser la sombra del sobreviviente de un amor perdido: "...my shade will comfort you" (Beckett, 1984: 286).

Los personajes se asemejan a "voces" de un mismo Yo, o al recuerdo recurrente en lo más profundo y oscuro del interior de la mente, que no puede desaparecer.

Existe una correspondencia entre su macrocosmos, el cual está representado por la realidad del hecho del abandono del ser amado, y su microcosmos, relacionado con el enfrentamiento con su sombra dentro de su mente. Asimismo, como parte de sus circunstancias el escucha controla al lector, una especie de fantasma, tocando en la mesa con su mano ("*Knock*"), cuando quiere que pare, repita o detenga la lectura. También en el texto las palabras con "n" de negación tienen predominancia. "No need to go to him again, even where it in your power" (Beckett, 1984: 287). "Nothing is left to tell" (Beckett, 1984: 288). En las obras cortas beckettianas, aunque exista la negación, existe al mismo tiempo la absoluta necesidad de contar.

En *Ohio Impromptu* el recuerdo del objeto amado parece crear toda la situación, y existe una necesidad de olvidar, pero sin lograr hacerlo. En las obras cortas de este último

---

<sup>149</sup> "Sombra. La parte inferior de la personalidad...La sombra se comporta respecto a la conciencia como compensadora; su influencia, pues, puede ser tanto negativa como positiva. Como figura onírica la sombra tiene el mismo sexo que el que sueña. Como parte del inconsciente personal, la sombra pertenece al Yo; pero como arquetipo del 'adversario' pertenece al inconsciente colectivo. El devenir consciente de la sombra es el trabajo inicial del análisis" (Jung, 1989: 419).

periodo, el humor parece haber desaparecido, incluso cumplen con la última sentencia “Nothing is left to tell”, ya que en verdad es lo último escrito en la obra, lo cual no es gracioso.

Al aplicar el diagrama del cubo tridimensional en *Ohio* como una habitación, también realicé un cuadro con el análisis de las repeticiones que conforman la estructura visual y musical.

En *Ohio* se utilizan las pausas como en *Endgame*. Existen a lo largo del texto 18 pausas y dos momentos de inmovilidad que asemejan un *tableux vivant* o *Wartestellen*. El primer momento es cuando comienza la obra. Dura diez segundos mientras se sube la intensidad de la luz y los personajes están inmóviles en sus posiciones indicadas.

*...Fade up.*  
*Ten seconds.*  
*R turns page.*  
*Pause* (Beckett, 1958: 285).

El segundo ejemplo está en la acotación final.

*(Silence. Five seconds.*  
*Simultaneously they lower their right hand to table,*  
*raise their heads and look at each other. Unblinking.*  
*Expressionless.*  
*Ten seconds.*  
*Fade out.)* (Beckett, 1958: 288).

La obra utiliza las repeticiones de frases como en *Waiting for Godot* y *Endgame*; sin embargo, en esta obra las repeticiones de las frases están controladas por L, quien con un golpe en la mesa (*knock*), provoca que R repita la lectura. Existen dieciocho repeticiones con frases iguales a lo largo del texto, las cuales son: “Little is left to tell”; “Then turn and his slow steps retrace.”; “In his dreams”; “Seen the dear face and heard the unspoken words, Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you.”; “alone together” y “he had ever done alone could not be undone.” “Then disappeared without a word.”; “Little is left to tell.”; “and hear he name the dear name-.”; “one night” “Saw the dear face and heard the unspoken words, No need to go to him again, even were it in your power.”; “The sad tale a last time told.”; “sat on as though turned to stone”; “no light”; “no sound”; “buried in who knows”; “profounds of mind” y “Nothing is left to tell.”

Es importante señalar que a partir de la mitad de la obra las repeticiones son más del doble que en la primera parte, dándonos una sensación de aplastamiento debido a las

palabras y a las repeticiones, dos en la primera, cuatro en la segunda y tercera, y ocho en la cuarta parte. Ejemplo de la última frase repetida:

Nothing is left to tell.  
(*Pause. R makes to close book.*  
*Knock. Book half closed.*)  
Nothing is left to tell.  
(*Pause. R closes book.*  
*Knock.*  
*Silence. Five seconds*) (Beckett, 1958: 288).

Las repeticiones pueden formar un poema que resume la historia. La imagen del poema nos deja con nuestros recuerdos, inmóviles, pesados como piedras, enterrados en lo más profundo de nuestra mente, sin luz y sin sonido. Asimismo, las frases repetitivas dan constancia del paso del tiempo en la obra.

Al aplicar el cubo tridimensional del modelo, la obra se dividió en tres partes de 32 renglones y la última de 33 renglones. La primera tiene dos frases repetidas, la segunda cuatro, la tercera tres y la cuarta ocho.

La primera pared corresponde al espacio escénico y a las dos primeras frases repetidas dos veces: “Little is left to tell” y “Then turn and his slow steps retrace.” La palabra “*Pause*” tiene cuatro repeticiones, “relief” tiene tres, “unfamiliar”, “room”, “day” y “hour” tiene dos repeticiones.

Para la composición de las paredes del cubo, se tomaron los mismos dos cuadros de Mondrian utilizados en las dos obras anteriores: *Composition with Red, Yellow, Black and Gray* para las paredes 1 y 4, y *Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray*, para las paredes 2 y 3.

La primera pared está compuesta por los tres rectángulos de la primera hilera con la frase: “Little is left...”. El primer y segundo rectángulo de la segunda hilera es para “to tell”. El cuadrado es para la palabra “*Pause*” que tiene 4 repeticiones. Los tres rectángulos de la tercera hilera son para la frase, “Then turn and...” (fig. 34).

La segunda pared de la izquierda de la primera se compone de dos frases repetidas dos veces en la segunda cuarta parte de la obra: “In his dreams”, “Seen the dear face and heard the unspoken words”, “Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you”. Al cuadrado le corresponde la palabra “*Pause*” con cinco repeticiones.

La composición corresponde al segundo cuadro de Mondrian utilizado anteriormente. Los tres primeros rectángulos de la primera hilera son para la frase: “In his dreams”. El primer rectángulo de la segunda hilera es para el inicio de la segunda frase: “Seen...”. Al cuadrado le corresponde la palabra “*Pause*” con cinco repeticiones. Los tres rectángulos de la tercera hilera son para la frase: “...the dear face...” (fig. 35).

Para la composición de la tercera pared a la derecha de la primera le corresponden dos frases, la primera tiene tres repeticiones: “Then disappeared without a word”. “Little is left to tell” tiene dos repeticiones. La palabra “*Pause*” tiene siete repeticiones.

A la composición le corresponde el mismo cuadro que el anterior. Los cinco rectángulos de la primera hilera son para la frase: “Then disappeared without...”. El segundo rectángulo de la segunda hilera le corresponde “a”. Al cuadrado le corresponde “*Pause*”. El primer rectángulo de la tercera hilera es para la palabra “word”. Los dos rectángulos siguientes son para la frase: “Little is....” (fig. 36).

La cuarta pared frente a la primera se compone con la primera frase con dos repeticiones de la última parte de la obra: “Saw the dear face and heard the unspoken...” y con tres repeticiones de la palabra “*Pause*”.

A la composición le corresponde el mismo cuadro que a la primera pared. Los tres rectángulos de la primera hilera son para las palabras: “Saw the dear...” Los dos rectángulos de la segunda hilera son para las palabras: “face and”. Al círculo le corresponde la palabra “*Pause*”. Los siguientes tres rectángulos de la tercera hilera le corresponden las palabras “... Heard the unspoken...” (fig. 37).

Las cuatro paredes, con el piso y el techo de color negro forman un cubo (fig. 38). De esta manera, al finalizar la obra permanecen en la escena inmóviles Listener y Reader, como piedras, esperando que los recuerdos se hayan borrado, o en espera de volverlos a recordar y comenzar la obra de nuevo. La habitación cerrada se vuelve una mente-ataúd, en cuyo alrededor no existe nadie ni nada, solamente la oscuridad y el silencio. Los lectores-espectadores como en un repetición también construyen en sus mentes las cuatro paredes y cada quien se queda encerrado, enterrado en la oscuridad de su mente-recuerdos-ataúd, en



su presente, escuchando las frases y palabras repetidas,<sup>150</sup> esperando a que algo finalice en sus vidas.

Al mover las paredes en un espacio virtual, el efecto producido para el lector-espectador es el de estar encerrado dentro del estudio de Mondrian. Este efecto es reforzado en la obra misma por las repeticiones que parecen caer encima y con ellas recibir un enterramiento con nuestros recuerdos, sin luz y sin sonidos, como dice el poema compuesto por las frases repetidas. “Buried in who knows what profound of mind” (Beckett, 1984: 288). (Ver los videos de *Ohio Impromptu* en el DC anexo).

Al aplicar los cuatro diagramas analíticos a *Ohio Impromptu*, me acerco al conocimiento del espacio beckettiano y a su estructura dramática, principalmente con la utilización de los binomios y las repeticiones. El último diagrama me permite obtener una experiencia teatral que abre al pensamiento que no se deja apresar y crea vínculos multilineales con las sensaciones del espacio abstracto y con las repeticiones de *Ohio Impromptu* en el espacio virtual. El lector-espectador está inmerso en los sentidos de las palabras, de los rectángulos y de los colores rojo, amarillo, azul y gris, y crea una estructura vivencial con la esencia misma de la obra.

#### 4.3.1 Su puesta en escena

No cuento con suficiente documentación escrita y visual para poder afirmar que Alan Schneider haya podido coincidir con algunas características de mis diagramas. Sin embargo, la amistad con Beckett de muchos años, y haber dirigido antes de *Ohio Impromptu*, las siguientes obras: *Waiting for Godot* (1956), *Endgame* (1958), *Krapp’s Last Tape* (1960), *Happy Days* (1961), *Play* (1964), *Eh Joe* (1966), *Breath, Come and Go* (1970), *Act without Words* (1972), *Not I* (1972), *Rockaby* (1981), y la estrecha colaboración que tuvo directamente con Beckett en *Film*, así como las declaraciones de Schneider sobre su forma de dirigir a Beckett, y con las fotografías de la puesta en escena, podemos deducir ciertas características del estreno. La metodología de dirección de Schneider consistía en hacer preguntas al texto. ¿Quiénes son los personajes en su condición de seres humanos y

---

<sup>150</sup> “Little is left to tell”, “Pause”, “Then turn and...”; “In his dreams”, “Pause”, “Seen the dear face...”; “Then disappeared without a word”, “Pause”, “Little is...”; “Saw the dear face and heard the unspoken words”, “Pause”.

cual es su situación existencial? ¿Qué desean y qué obtienen los personajes? ¿Cómo evolucionan los personajes? ¿Cuál es su relación con los otros personajes? ¿Cómo es su consciencia de los acontecimientos de la obra y como los registran los personajes? Schneider nunca se pregunta por los significados de los objetos. Lo más importante es la realidad física y sensorial de sus personajes. Los personajes siempre han estado en la situación de la obra, no importa cómo llegaron ahí, es simplemente una condición de su existencia (Véase Schneider en *Revue d'Esthétique*, 1990: 182). Schneider compara las obras de Beckett con las obras chejovianas por la mezcla de lo cómico con lo serio. Sin embargo las obras beckettianas son menos naturalistas. El director estadounidense tiene la convicción profunda de seguir las indicaciones escénicas de los textos beckettianos al pie de la letra:

J'ai toujours eu la conviction démodée que lorsqu'une pièce est mise en scène pour la première fois, surtout s'il s'agit de l'oeuvre d'un auteur vivant et particulièrement d'un auteur dont les indications scéniques sont aussi claires et explicites que celles de Beckett l'ont toujours été, -un metteur en scène doit s'efforcer de donner vie sur scène à la pièce de cet auteur d'une façon aussi exacte que possible (Schneider en *Revue d'Esthétique*, 1990: 183).

En lo que respecta a la puesta en escena de *Ohio Impromptu*, el estreno fue el 9 de mayo de 1981 en el Stadium II Theater bajo la dirección de Alan Schneider (con preguntas de por medio a Beckett) con David Warrillow como Reader y Rand Mitchell como Listener, frente a cuatrocientos críticos. El productor fue S. E. Gontarski. La obra duraba alrededor de doce minutos. Posteriormente la obra fue presentada en el Centro Georges Pompidou en París el 14 de octubre de 1981.

Alan Schneider, Gontarski y Beckett escogieron a David Warrillow para actuar como el personaje Reader. Las recomendaciones de Beckett para la lectura de la obra: "calm, steady, designed to soothe. Bedtime story" (Beckett en Knowlson, 1996: 586). Beckett estaba muy impresionado por la habilidad de Warrillow para actuar la obra tanto en inglés como en francés. En la foto se puede observar el binomio de personajes, con el mismo tipo de pelo largo, el vestuario y los gestos. El sombrero en la mesa se asemeja a dos círculos, el círculo de en medio tiene volumen y es un cilindro. La estética es de claro-oscuro en la escenografía, las luces y el vestuario (fig. 39). Warrillow se convirtió en amigo personal y admirador de Beckett, a quien visitaba cada vez que viajaba a París.

La obra se presentó en inglés en Nueva York, Edinburgo (1984), Londres y París. Michael Billington la publicó en *The Guardian* el 15 de agosto de 1984: “Beckett’s ability to combine a potent, Rembrandtesque puritan image, with language that is concrete and allusive at the same time” (Billington en Knowlson, 1996: 586).

Nuevamente el modelo de dirección Schneider-Beckett se impuso, como en obras anteriores, al escoger al actor y guiarlo en la forma de leer en la obra. Schneider se volvió el principal director de las obras de Beckett en Estados Unidos de Norteamérica.

Los siguientes rasgos de Beckett como director resumen y complementan algunas características de mis diagramas en sus puestas en escena. 1. Atención minuciosa a todos y cada uno de los detalles escénicos, para que todos estuvieran integrados en la estructura general de la pieza. Exigía a los actores una precisión total. 2. Abordar los textos de un modo musical, no realista ni psicológico. Estructura la puesta en escena siguiendo principios de repetición y recurrencia en movimientos, gestos, ritmos, tono, sonidos, etcétera. 3. Preocupación por la imagen escénica central. El espacio físico de la escena le preocupaba a Beckett tanto como a Artaud. 4. Dicotomía entre el gesto y la palabra. Raramente en sus propios montajes los personajes hablan y se mueven al mismo tiempo. 5. Consideraba la puesta en escena como el último paso en el proceso creativo, no algo añadido a él (Véase Rodríguez, 1990: 20).

Los diagramas analíticos son una forma de acercarme al conocimiento del espacio beckettiano y también pueden servir como una guía para comprender el funcionamiento del texto dramático para el lector-espectador y un posible director de escena. El círculo del primer diagrama, lo relaciono con el espacio cerrado en donde los personajes existen en las tres obras, *están ahí*, como parte del espacio en el presente de la lectura o representación, sin poder abandonar el lugar. Los lugares están fuera de la realidad geográfica, en otras palabras existen en otro espacio-tiempo.

El cuadrado con la línea en medio del segundo diagrama, indica las ideas expresadas en binomios, los cuales me sirven para conocer el funcionamiento de la estructura dramática. Los binomios analizados son: 1) acciones con diálogo y sin diálogo, 2) primer acto y segundo acto, 3) patio de butacas y escenario, 4) historia y tema, 5) forma y contenido, 6) los pares de personajes.

El cubo tridimensional y el cubo-habitación en movimiento relacionan el concepto de neoplasticidad de Mondrian con las repeticiones frecuentes de frases, palabras y silencios en los textos becketianos. El diagrama en realidad virtual pone al lector-espectador solo, en medio del cubo, y como si girara sobre su propio eje, las paredes se ponen en movimiento, lo que me permite experimentar con el pensamiento complejo, como en el estudio de Mondrian, con un espacio abstracto y con las sensaciones multilineales con la obra misma y sus repeticiones, con la posibilidad de acercarse a un significado de la obra misma.

Asimismo, los diagramas me permiten comprender a los directores y sus puestas en escena, así como, dar al lector-espectador relaciones nuevas con el conocimiento, ideas y conceptos para nuevas lecturas y escenificaciones.

## CONCLUSIONES

Sin duda alguna, Samuel Beckett (1906-1989) está entre los escritores más estudiados del siglo XX. Su obra comprende poesía, novela, ensayos, obra dramática, radiofónica, para televisión y una obra para cine *Film*, todas caracterizadas por la búsqueda de una experimentación continua. A partir de la posguerra, escribió poemas, novelas, ensayos y sus primeras obras dramáticas en francés, las cuales tradujo él mismo al inglés. Desde el estreno de *En attendant Godot*, en 1952, se le consideró como el dramaturgo más representativo de la desesperanza de la posguerra.

En 1965, recibió el Premio Nobel de literatura por sus constantes exploraciones con el lenguaje y la escena. Su obra se ha traducido a más de 20 idiomas y se ha puesto en escena en alrededor de 70 países. De 1975 en adelante, dirigió trece de sus obras dramáticas tanto en inglés como en alemán y francés con sus propias adaptaciones y traducciones. Todo lo anterior ha permitido que su obra crítica comprenda la lengua inglesa, francesa, alemana, española, lo cual ha contribuido a que su importancia siga vigente.

El drama beckettiano es una expresión de posguerra que forma parte del movimiento “anti-literario”, el cual buscó su expresión a partir de la pintura abstracta, con un rechazo a los elementos narrativos en la pintura; lo mismo que la “nueva novela” francesa rompía con la dependencia de la descripción de los objetos y rechazaba la empatía y el antropomorfismo. En el drama “anti-literario”, el lenguaje se ve reducido a un papel subordinado mediante una devaluación del mismo entendido como instrumento lógico de comunicación. Se retoma el concepto multidimensional de la escena, donde el lenguaje se considera un elemento más entre otros de la misma importancia como son: componentes visuales y lumínicos, movimientos, gestos y elementos sonoros. En otras palabras, recibimos de la escena simultáneamente una totalidad compleja de diferentes percepciones y sentimientos.

Como lo manifesté en la introducción, para la construcción de los diagramas analíticos que propongo estudié los cinco ensayos de Beckett, las características del espacio en las obras dramáticas y sus relaciones con el espacio pictórico en Piet Mondrian. Los tres conceptos estéticos que están presentes en todas las obras beckettianas son: 1) la reducción a lo esencial y a la universalización por medio de figuras geométricas; 2) la manifestación del equilibrio dinámico a través de evitar y hacer preponderante el centro, la expresión de la

presencia de la ausencia; 3) el establecimiento de las relaciones a través de la diferenciación.

Las diferentes formas de utilización de la geometría en escena me permitieron relacionar visualmente la obra dramática beckettiana con la pintura abstracta geométrica de Piet Mondrian. Ambos artistas exploran con espacios en dos dimensiones que no son reconocibles en tercera dimensión o en la “realidad”. Beckett lo consiguió a través de la reducción a lo esencial, de ahí la geometrización en escena y el uso de imágenes sencillas y simétricas. Mondrian, por su parte, desarrolló una metodología de la desmaterialización y procesos de abstracción reductiva, que lo llevaron a buscar lo esencial del arte plástico y lo encontró en la geometría, líneas verticales y horizontales, en los colores primarios y en el negro, blanco y gris. Su teoría neoplástica para todas las artes y el jazz, las consideró como las manifestaciones para construir “la nueva vida”.

En cuanto a las aportaciones de Beckett al pensamiento filosófico podemos decir que retoma la reflexión schopenhaueriana del pesimismo y la figura trágica de la expiación del pecado de haber nacido, así como la insatisfacción proustiana, para conformar la filosofía del fracaso. En ésta, el artista sabe que nunca llegará a su objetivo, ya que es un sujeto con modificaciones incesantes en el tiempo y contamina lo observado en el espacio con su inestabilidad. Sin embargo, propone la experiencia estética para acceder a otros planos de la existencia. Ante la pregunta ¿quién soy yo?, la filosofía del fracaso se utiliza como una crítica de la subjetividad, porque nunca se podrá saber de dónde proviene la voz o voces que se escuchan y que se confunden con nuestro “yo”. Las voces masculinas y femeninas se mezclan con los rumores, los recuerdos y las voces de los muertos. Todo acaba cuando las palabras y las voces se apaguen en el gran silencio de la nada.

Asimismo, todas sus obras están impregnadas de las ideas de la filosofía del fracaso, principalmente en su aspecto de inacabadas, ya que siempre están en proceso. Lo que prometen los títulos y los temas de las obras nunca se cumplen. Los personajes están incompletos y al final desaparecen cuando la luz se desvanece. La acción de la historia en *Godot*, *Endgame* y *Ohio Impromptu* se traslada al tema de la espera, de la partida y del abandono del recuerdo, respectivamente. En estas obras los personajes con problemas físicos y de memoria narran partes de sus biografías, sus pensamientos inmediatos y sus deseos primarios.

La filosofía del fracaso, como las otras herramientas dramáticas beckettianas, lleva a la esencialidad de las formas estéticas. La escritura de Beckett posee un movimiento excavatorio personal y ancestral sobre los recuerdos, miedos, sentimientos, preguntas, silencios y esperanzas expresadas en un lenguaje poético. Los textos exploran los límites del lenguaje con su *Literature of the unwords*, ya que ven en el lenguaje un obstáculo o un impedimento para llegar al objeto, con lo cual evidencian a la nada como única realidad posible. En la poesía, explora con nuevas formas y musicalidades como con el *music hall*, el circo, las películas mudas y la repetición. En el lenguaje escénico explora con espacios cerrados donde solamente existe lo esencial y la simetría, pues aspira a liberarse del servilismo del espacio para capturar los objetos. Así como le interesan los límites del espacio, también le interesan los límites de la condición humana y del tiempo.

Por otra parte, amplía la forma poética de presentar el cuerpo en la escena, lo degrada y enferma, lo entierra, lo pone en silla de ruedas, lo encierra en botes de basura o urnas, o los cuerpos están reducidos a un rostro o una boca. Inclusive pueden ser portadores de colores primarios; ejecutar movimientos repetitivos y en línea recta; no estar presentes en el escenario pero emitir sus voces, llantos o respiraciones.

Los diagramas analíticos los dividí en un plano, tres planos y espacio virtual, y se complementaron en tres obras escritas en inglés: *Waiting for Godot*, *Endgame* y *Ohio Impromptu*, y en sus primeras puestas en escena. A pesar de que de sus puestas sólo existen reseñas y fotografías, pude apreciar que el espacio cerrado, los diferentes binomios y el espacio virtual me sirven para acercarme a las diferentes puestas en escena. Asimismo, la hipótesis sobre la espacialidad, la estructura dramática por binomios y la actuación beckettiana se vio fortalecida por los diversos testimonios de Roger Blin, Samuel Beckett y Antonia Rodríguez-Gago. Blin comentó sobre *Fin de Partie*: “J’ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de Partie* comme un tableau de Mondrian, avec de cloisons très nettes, des séparations géométrie musicale” (Beckett, 1990: 164). Beckett agregó una piedra para completar el binomio con el árbol en su versión de *Warten auf Godot* en Berlín. Rodríguez-Gago menciona los trazos de los personajes en línea recta, con movimientos mecánicos, precisos y repetitivos. Asimismo, menciona que la relación entre los personajes de *Endgame*, Hamm y Clov eran: “como el fuego y la ceniza, se encendía y se apagaba continuamente” (Beckett en Rodríguez, 1990: 23).

Así, es posible concluir que, después de haber desarrollado nuestros diagramas analíticos, en donde los primeros tres plantean un pensamiento relacional binario y el cuarto, propone un pensamiento complejo, y haberlos complementado en las tres obras y sus puestas en escena, se logró profundizar en torno a la evolución del espacio beckettiano y clarificar la geometrización del espacio escénico de los textos, su propuesta de un espacio articulado entre la imagen, el trazo escénico y la palabra. Igualmente, el espacio virtual me permitió construir una forma de experimentación teatral con los lectores-espectadores, de acuerdo a lo propuesto por Esslin y Metman, en donde el espacio en movimiento es un cuarto-estudio con composiciones neoplásticas de Mondrian y con frases y palabras repetidas de cada obra beckettiana escogida. En una experiencia neoplástica el observador queda confrontado con un plano que no tiene tiempo, ni dimensión, ni noción de perspectiva, y tal era la experiencia que Mondrian quería provocar en su estudio. El pintor quería dejar el tiempo de lado para poder alcanzar la pureza abstracta de una visión interna. En otras palabras, el espacio es una vía para la promoción de las “visiones internas”, un estado donde no exista la conciencia del tiempo o del espacio. Los espacios dramáticos beckettianos también proponen un lugar en ninguna parte sin tiempo-espacio, el cual promueve las visiones internas y la elaboración de múltiples preguntas.

Mondrian maneja tres conceptos estéticos en estos cuadros, *Composición con rojo, azul, amarillo, negro y gris* (1922). (fig. 7) *Composición con azul, amarillo, rojo, negro y gris* (1922) (fig. 8), similares a los utilizados en *Quad I y II*. El primero es la reducción de elementos para la universalización a través de elementos geométricos como son las líneas horizontales y verticales, así como los cuadrados y rectángulos resultantes de los cruces de las líneas, los tres colores primarios y los tres tonos neutrales: negro, blanco y gris. Estos elementos son lenguajes visuales comunes a todos los individuos. En *Composición con rojo* la ilusión de la tercera dimensión, la perspectiva, la relación espacial de primer plano y segundo y la modelización desaparecen.

El segundo es la manifestación del equilibrio dinámico a través de la anulación del poder del centro, en donde cada elemento es importante y parte del todo. Los colores primarios están fuera del centro y al no estar rodeados de líneas negras dan la sensación de continuidad y expansión fuera del marco. El cuadrado causa la percepción de tirar del ojo



del observador hacia el centro. Ambas percepciones buscan un equilibrio en continuo movimiento a través de un ritmo. Con esta técnica se manifiesta la presencia de la ausencia.

El tercero es el establecimiento de relaciones a través de la diferenciación. Mondrian y Beckett buscan revelar la visión de la naturaleza y la vida a través de las relaciones en la plasticidad pura y el proceso gradual de reducción. Los elementos esenciales, formas, líneas y color, por su forma dinámica de relacionarse son transformados en espacios, pesos, planos de acuerdo al ordenamiento en cada composición. Mondrian explica cómo las relaciones de un objeto hacia otro producen significado.

De manera que, el objetivo de encontrar las relaciones de la obra dramática beckettiana con la pintura abstracta geométrica fue resuelto por la tesis de Lim Chang Chinhong y retomado para mi estudio del espacio y la creación de los diagramas analíticos.

La hipótesis de este trabajo consiste en lo siguiente: el espacio en la obra dramática de Samuel Beckett tiene las características de sencillez y geometría. La espacialidad geométrica es una herramienta fundamental e imprescindible para construir atmósferas que atrapen la realidad y así proyecten y transmitan emociones al servicio de la reflexión. Los diagramas analíticos que propongo quieren constituir un vehículo para acercarse al conocimiento del espacio y de la estructura de la obra beckettiana.

Asimismo, se comprueba la hipótesis sobre un espacio sencillo y geométrico en la obra dramática de Samuel Beckett mediante el análisis de la construcción del espacio en todas sus obras. En este espacio, ubicado en “ningún lugar”, se construyen atmósferas en dónde diferentes temas sobre la espera y la memoria, la espera y la muerte, la memoria y su muerte, el hablar y el escuchar, así como binomios de personajes y objetos, proyectan y transmiten emociones al servicio de la reflexión del lector-espectador. Los diagramas analíticos son una forma de acercarme al conocimiento del espacio y a las características de la estructura dramática beckettiana. El diagrama en realidad virtual permite al lector-espectador experimentar una estructura vivencial compleja en un espacio sin tiempo similar al estudio de Mondrian, con las frases y palabras más repetidas de cada obra analizada.

Es evidente que las aportaciones de Beckett representan una contribución al conocimiento universal. Por esta misma razón, pienso que aún quedan varias líneas de investigación abiertas. Una de ellas es que, en México, no se ha estudiado la recepción del teatro beckettiano y sus repercusiones. Habría que hacer una indagación que partiera del

estreno de *Esperando a Godot* con traducción y dirección de Salvador Novo en 1955, así como el estreno de *Fin de partida*, con dirección de Alejandro Jodorowski en 1957. El dramaturgo y crítico teatral Carlos Solórzano apuntaba que el teatro beckettiano profundizaba en la psicología del texto y de la recepción, ante lo cual la crítica y el público del momento tuvieron dificultades para apreciarlo.

En consecuencia, considero que el teatro beckettiano debido a su gran relevancia seguirá creciendo en la crítica francesa, inglesa, alemana, y, sin duda en la española y latinoamericana.

Por otra parte, la perspectiva del espectador puede ser un espacio desde el cual es factible repensar la teatrología; en otras palabras, se trata de investigar al espectador en un laboratorio de percepción y de autopercepción. El trabajo del espectador es el de realizar el ejercicio de la expectación como espacio de actividad y de auto observación de dicha actividad. A fin de cuentas, el espectador constituye la teatralidad, ya que no hay otra forma de inteligir el teatro si no es desde la frecuentación de la praxis o acontecimiento teatral como espectador; no podemos comprender la tragedia y la comedia y, por extensión, el teatro si no tenemos la experiencia viviente del hecho teatral.

El espectador entrenado sabe ver lo que el teatro sabe y lo pone en evidencia para otros; conoce que la naturaleza del espectáculo teatral, entre actores y espectadores, a diferencia de la literatura escrita, el cine o la plástica, es una experiencia que va mucho más allá del lenguaje. El teatro posee saberes axiológicos, críticos, teóricos, metafísicos, terapéuticos y poéticos, y brinda al ser humano una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo. En palabras de M. Bajtin en *Hacia una filosofía del acto ético*, el teatro otorga una *arquitectónica* que modela no sólo los objetos artísticos, sino también la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, traducción de Alfredo N. Galletti, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ackerley, C.J y S.E Gontarski. *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Nueva York: Grove Press, 2004.
- Adorno, Theodor, W. “Trying to Understand Endgame” en *Notes to Literature* (1958), Volumen Uno, Editado por Rolf Tiedemann, traducido por Shierry Weber Nicholzen, Nueva York: Columbia Press, 1991.
- Teoría Estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal Ediciones, 2004.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, Partes segunda y tercera, traducción de D. Cayetano Rosell, notas y prólogo biográfico-crítico escrito por D. Juan Eugenio Hartzenbusch, México: Hispano-americana, 1949.
- Arnheim, Rudolf. *El poder del centro. Un estudio de la composición de las artes visuales*, traductora R. Gómez Díaz, Madrid: Alianza Forma, 1984.
- Ávila Crespo, R. “Pesimismo y filosofía en A. Schopenhauer” en *Pensamiento*, 177, 45. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Beckett, Samuel. *Act Without Words II* en *Collected Shorter Plays*, Nueva York: Grove Press, 1984.
- . *Assumption* en *Samuel Beckett, The Grove Centenary Edition*, volume IV, Nueva York: Grove Press, 2006.
- . *Bing* en *Têtes-mortes*. París: Minuit, 1967.
- . “Dante...Bruno. Vico...Joyce” en *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition*, editado por Paul Auster Nueva York: Grove Press, 2006.
- Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* by Samuel Beckett, Ruby Cohn (editor), Londres, John Calder, 1983.
- . *Eleutheria*. París: Les Éditions de Minuit, 1995.
- . *Eleutheria*, traductor José Sanchis Sinisterra, Barcelona: Tusuqts, 1996.
- . *Endgame*, Nueva York: Grover Press, 1958.
- . *Happy Days*, Londres: Grove Press, 1961.
- . “La peinture des van Velde; ou: le monde et le pantalon” en *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments* by Samuel Beckett,

editada por Ruby Cohn. Londres: John Calder, Nueva York, Grove Press, 1983.

. *Molloy* en *Samuel Beckett Molloy, Malone dies, The Unnamable*. Nueva York: Everyman's Library, 1997.

. *Murphy*, Nueva York: Grove Press, 1957.

. *Nohow on (Company, Ill seen ill said, Worstward Ho)*. Londres: John Calder editor, 1990.

. *Ohio Impromptu* en *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Nueva York: Grove Press, 1984.

. "Peintre de l'empêchement" en *Derrière le Miroir*. París: Maeght 11-12, junio de 1948.

. "Pintores del impedimento" en *Bram van Velde*, traductora Anna Montero, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1990.

. *Proust* en Nueva York: Grove Press, 1957.

. "Proust" en *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition*, editado por Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.

. *Quad I y Quad II* en *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Nueva York: Grove Press, 1984.

. *The Unnamable* en *Samuel Beckett Molloy, Malone dies, The Unnamable*. Nueva York: Everyman's Library, 1977.

. "Three Dialogues" en *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, Volúmen IV, editado por Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.

. "Se voir" en *Pour finir encore et autres foirades*. París: Minuit, 1976.

. *Three Novels, Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Nueva York: Grove Press, 1955.

. "Whoroscope" en *Samuel Beckett, The Grove Centenary Edition*, Volúmen IV, editado por Paul Auster. Nueva York: Grove Press, 2006.

. *Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1965.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1994.

- Blotkamp, Carel. *Mondrian, The Art of Destruction*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc., 1995.
- Bobes Naves, María del Carmen Comp. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1997.
- Bradby, David, *Beckett. Waiting for Godot*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Breyer, Gaston. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- . *La escena presente*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005.
- Boulter, Jonathan, *Interpeting Narrative in the Novel of Samuel Beckett*, Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- Cohn, Ruby, editor. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Londres: John Calder, 1983.
- Chang, Lim Chinhong. "Unveil the Veiled: An Interdisciplinary Study of Aesthetic Ideas in the Works of Piet Mondrian and Samuel Beckett". Ohio: Ohio University Press, 2003. (en internet 20 de septiembre de 2012)
- Connor, Steven. *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text*. Nueva York: Basil Blackwell, 1988.
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett, The Last Modernist*. Nueva York: Da Capo Press, 1999.
- Descartes, René, *A Discourse on Method, Meditations and Principles*, traducción de John Veitch e introducción de A. Lindsay (Everyman), Londres, Dent, 1912.
- Duckworth, Colin. "Re-Evaluating Endgame", en *Samuel Beckett's Endgame*, editado por Mark S. Bayron, Amsterdam- Nueva York: Rodopi, 2007.
- Eliot, T. S. *The three voices of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1953.
- Esslin, Martin. *Theatre of the Absurd*, Londres, Penguin, 1961.
- . *Theatre of the Absurd*, Londres, Penguin, 1980.
- . "A Poetry of Moving Images" en *Beckett Translating/Translating Beckett*, Ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman and Dina Sherzer, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1987.
- García Barrientos, José Luís. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Golding, John. *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Washington D.C: Thames and Hudson, 2000.

- Gontarski, S.E. *Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Graver, Lawrence y Federman, Raymond. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Londres: Routledge y Kegan Paul, 1979.
- Harrison, Charles, Francis Frascina y Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. Yale: Yale University Press, 1993.
- Harrison, Charles y Paul Wood (editores). *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford y Cambridge: Blackwell, 1996.
- Ingarden, Roman. "Las funciones del lenguaje en el teatro" en *Teoría del Teatro* de Bobbes Naves. Madrid: Arco/Libro, 1997.
- Jamoussi, Lassaad. *Le pictural dans l'œuvre de Beckett: Approche poétique de la choseté*. Bordeaux, Sud Editions/Press Univ. De Bordeaux, 2007.
- Jung, Gustave. *Recuerdos, sueños y pensamientos*, traductora Ma. Rosas Borrás, México: Seix Barral, 1989.
- . *Psicología y Alquimia, Obras Completas*, volumen 12, Madrid: Trotta, 2005.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press, 1996.
- Lawney, Paul. "Symbolic Structure and Creative Obligation in Endgame en *Samuel Beckett's Endgame* editor Harold Bloom. Nueva York: Chelsea Publishers, 1988.
- Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*. Nueva York: Cornell University Press, 1980.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- McMillan, Dougald y Fehsenfeld, Martha. *Beckett in the Theater*, Londres: Calder, 1988.
- Carlton, Lake y Robert, Maillard. *A Dictionary of Modern Painting*. Londres: Methuen, 1956.
- Metman, Eva. "Reflections on Samuel Beckett's Plays" en *Journal of Analytical Psychology*. Londres, 1960.
- Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*, traducción de Rafael Santos Torroella. México: Ediciones Coyoacán, 2005.
- Navarro, Javier. *Forma y representación. Un análisis geométrico*. Madrid: Akal, 2008.

- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*, traductor Fernando de Toro, Barcelona: Paidós, 1990.
- Pilling, John. "Beckett's Proust" en *The Beckett Studies Reader*, editado por S. E. Gontarski. Tampa: University Press of Florida, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo Veintiuno, 1998.  
*. El espacio en la ficción*. México: UNAM-Siglo Veintiuno, 2001.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, Du Coté Chez Swan*, París: Gallimard, 1954.
- Rodríguez-Gago, Antonia. "Beckett dirige Beckett" en revista *primer acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, Número 233, Segunda Época. Madrid: Dayton S.A., 1990.
- Rousseau, Jacques. "Eco en Beckett" en *La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1983.
- Schapiro Meyer. *On the Humanity of Abstract Painting*. Nueva York: George Braziller Inc., 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y como representación* (trad. de E. Ovejero y Mauri) 3 vol. Madrid: Aguilar, Buenos Aires, México, 1960.
- Seuphor, Michel, editor, *A Dictionary of Abstract Painting*, Londres, Methuen, 1958.
- Soto, González, Mario. *Edgar Morín, Introducción al pensamiento complejo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999. (en internet 20 de septiembre de 2012)
- Stoullig, Claire. "Bram van Velde. Un cierto estado de la fortuna crítica" en *Bram van Velde*, catálogo para la exposición Bram van Velde. Madrid: Centro de arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1990.
- Tufte, Edward, *Beautiful Evidence*, Connecticut, Graphics Press LLC, 2006.
- Veltruský, Jirí. *El drama como literatura*, traducción del inglés por Milena Grass. Buenos Aires: Editorial Galerna, IICTL, 1990.
- Wood, Rupert. "An endgame of aesthetics: Beckett as essayist" en *The Cambridge Companion to Beckett*, editado por John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

#### Otras Fuentes

*Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: 1970.

*Revue d'Esthétique*, "Samuel Beckett", Paris, Editions Jean Michel Place, 1990.



## APÉNDICE

### ÍNDICE

Figura 1. Planta del escenario para *Quad I*. (1982)

Figura 2. Planta del escenario para *Quad II*. (1982)

Figura 3. *Evolución* (1911) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, tríptico, 178 x 84, 178 x 87, 178 x 84. Haags Gremeentemuseum, La Haya (Blotkamp, 1994: 55).

Figura 4. *Mujer* (1913) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, 76 x 57.5. Museo Kröller-Müller, Otterlo (Blotkamp, 1994: 64).

Figura 5. *Composición A*, *Composición B*, y *Composición con líneas* (1917) de Mondrian. Instalación fotográfica de tres pinturas en el “Hollandesche Kunstenarsking” (Blotkamp, 1994:101).

Figura 6. *Composición con colores planos y líneas grises I* (1918) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, 49 x 60.5. Colección Max Bill, Zumikon, Suiza. (Blotkamp, 1994: 108).

Figura 7. *Composition with Red, Blue, Yellow, Black and Gray* (1922) de Mondrian. Óleo sobre lienzo. The Toledo Museum of Art.

Figura 8. *Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray* (1922) de Mondrian. Óleo sobre lienzo. Museo Stedelijik, Amsterdam.

Figura 9. Caballete del Estudio de Piet Mondrian (1927), Rue de Départ número 26, París. (Blotkamp, 1994: 133).

Figura 10. Diagrama analítico. Círculo con cuadrado.

Figura 11. Diagrama analítico. Círculo con dos rectángulos.

Figura 12. Diagrama analítico. Círculo con cubo.

Figura 13. Diagrama analítico. Cubo tridimensional.

Figura 14. Disco Compacto con dos videos por cada obra. *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Ohio Impromptu*.

Figura 15. *Mann und Frau* de Caspar David Freidrich (1830-35).

Figura 16. *Zwei Männer* de Caspar David Friedrich (1819).

Figura 17. Cuaderno de dirección de Beckett para *Warten auf Godot*, Berlín, 1975.

Figura 18. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.

- Figura 19. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.
- Figura 20. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.
- Figura 21. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.
- Figura 22. *En attendant Godot* dirección de Roger Blin en 1953 (Bradby, 2001: 63).
- Figura 23. *Waiting for Godot* dirección de Peter Hall en 1956 (Bradby, 2001: 80).
- Figura 24. Cuaderno de dirección de Beckett para *Warten auf Godot*, Berlín, 1975.
- Figura 25. *Warten auf Godot* . Vladimir, Estragon y árbol, dirección de Beckett en Berlín en 1975.
- Figura 26. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.
- Figura 27. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.
- Figura 28. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.
- Figura 29. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.
- Figura 30. Cubo tridimensional con las cuatro composiciones de *Endgame*.
- Figura 31. *Fin de Partie*. Dirección Roger Blin 1957, París.
- Figura 32. *Fin de Partie*. Dirección Roger Blin, 1968, París.
- Figura. 33. *Endspiel* dirección de Beckett en Berlín en 1967.
- Figura 34. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.
- Figura 35. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.
- Figura 36. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.
- Figura 37. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.
- Figura 38. Cubo tridimensional con las cuatro composiciones de *Ohio Impromptu*.
- Figura 39. *Ohio Impromptu* dirección de Alan Schneider en 1981 en Ohio University.



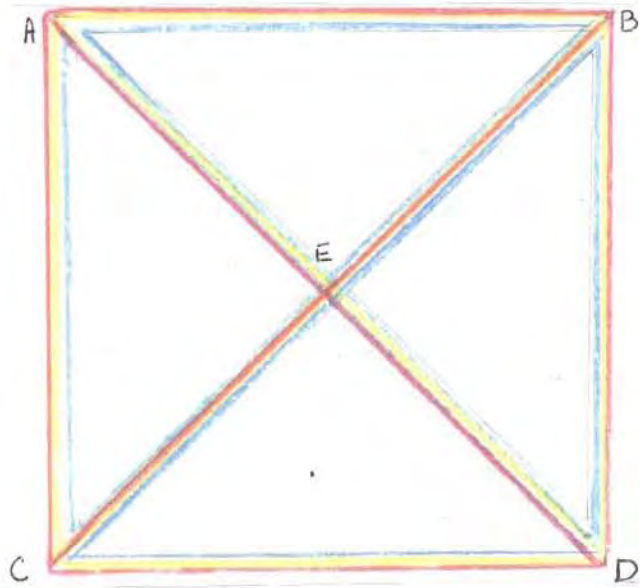


Figura 1. Planta del escenario para *Quad I*. (1982)

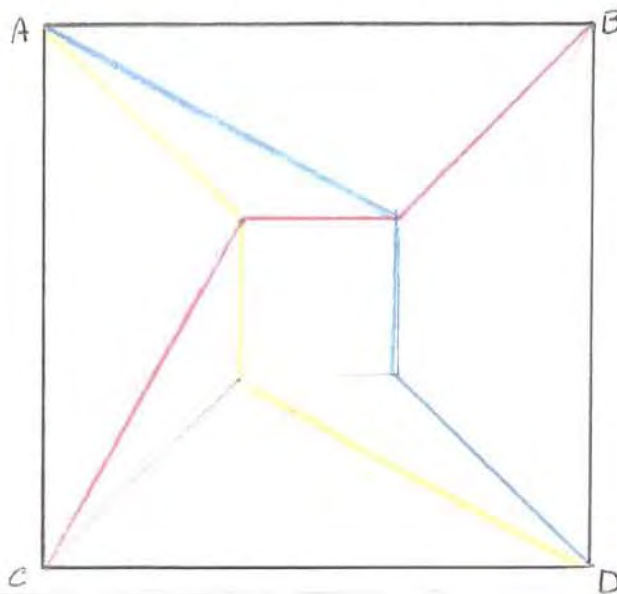


Figura 2. Planta del escenario para *Quad II*. (1982)

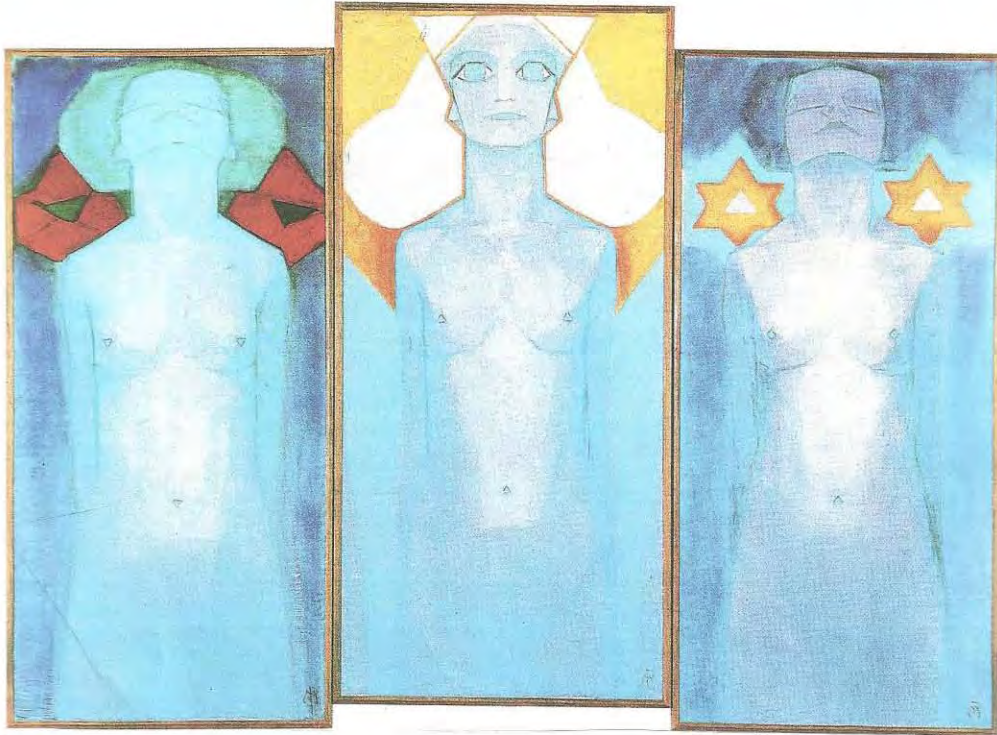


Figura 3. *Evolución* (1911) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, tríptico, 178 x 84, 178 x 87, 178 x 84. Haags Gemeentemuseum, La Haya (Blotkamp, 1994: 55).



Figura 4. *Mujer* (1913) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, 76 x 57.5. Museo Kröller-Müller, Otterlo (Blotkamp, 1994: 64).

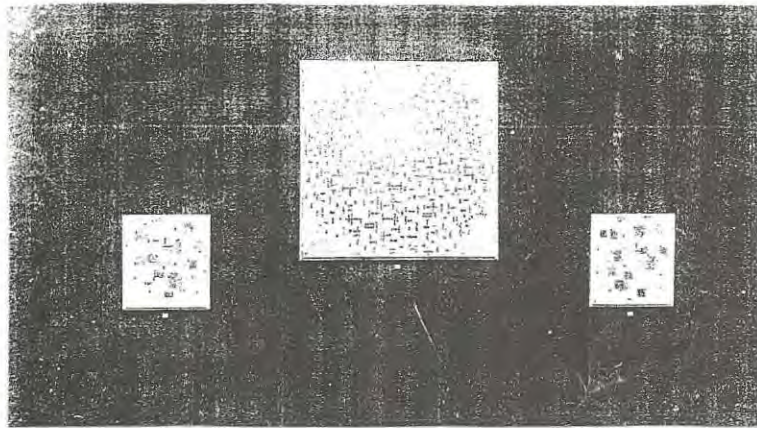


Figura 5. *Composición A*, *Composición B*, y *Composición con líneas* (1917) de Mondrian. Instalación fotográfica de tres pinturas en el “Hollandesche Kunstenarsking” (Blotkamp, 1994:101).

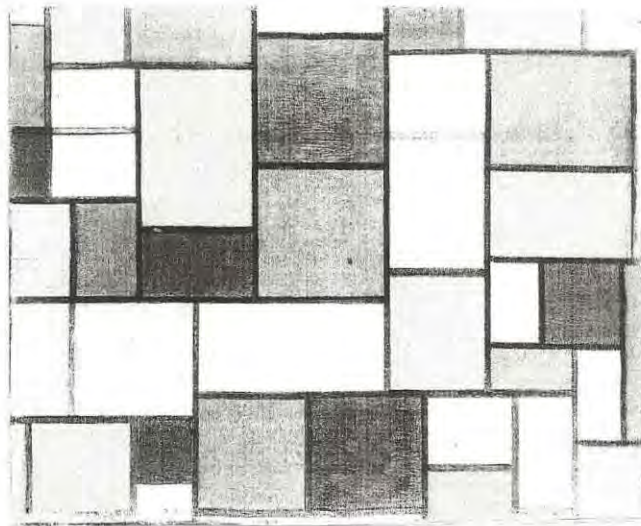


Figura 6. *Composición con colores planos y líneas grises I* (1918) de Mondrian. Óleo sobre lienzo, 49 x 60.5. Colección Max Bill, Zumikon, Suiza. (Blotkamp, 1994: 108).

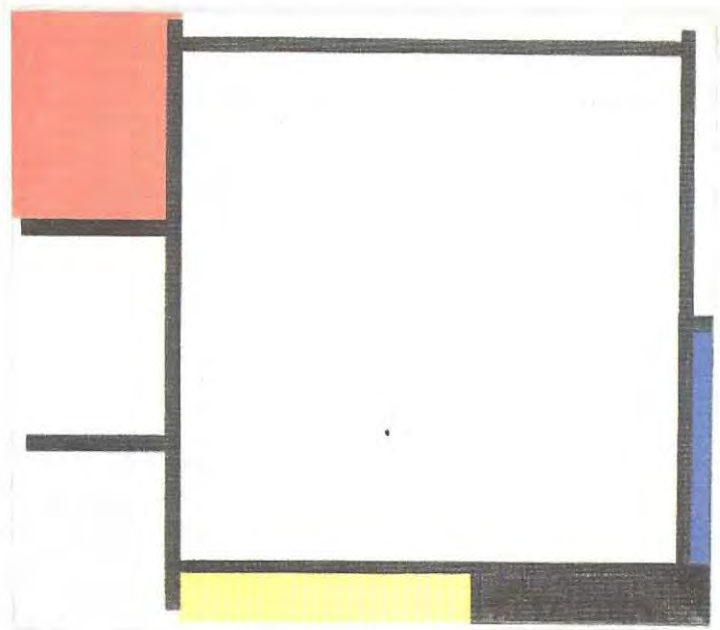


Figura 7. *Composition with Red, Blue, Yellow, Black and Gray* (1922) de Mondrian. Óleo sobre lienzo. The Toledo Museum of Art.



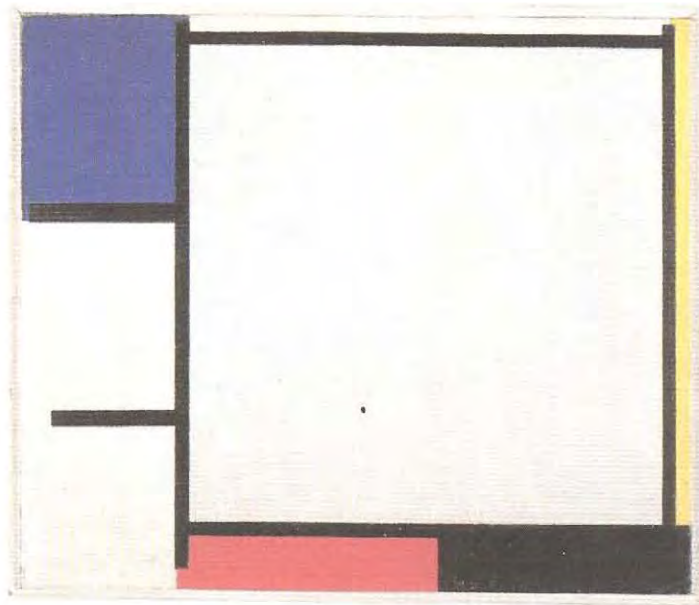


Figura 8. *Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray* (1922) de Mondrian. Óleo sobre lienzo. Museo Stedelijik, Amsterdam.

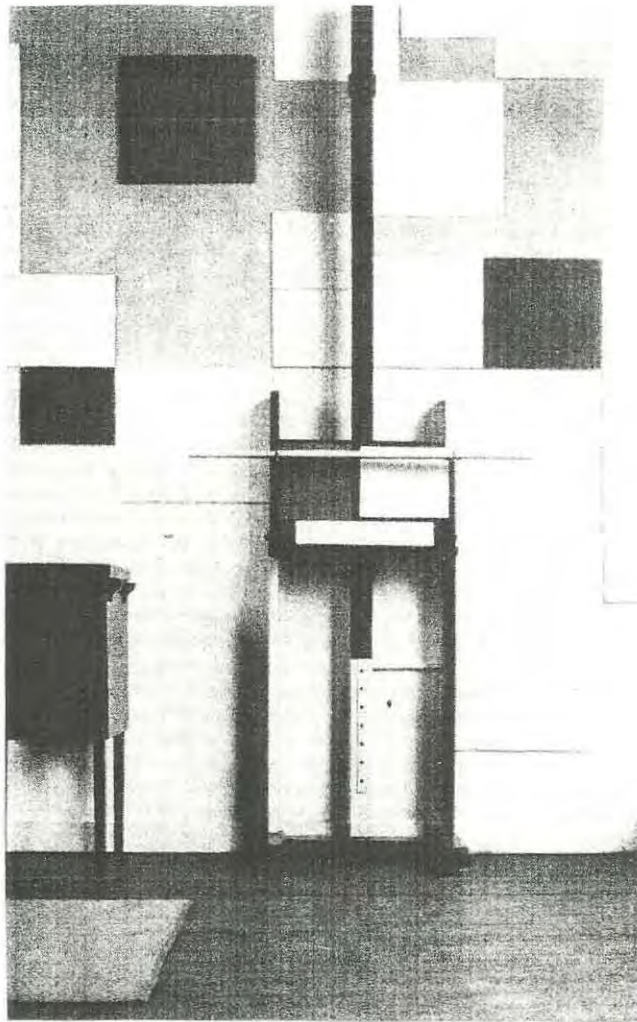


Figura 9. Caballete del Estudio de Piet Mondrian (1927), Rue de Départ número 26, París.  
(Blotkamp, 1994: 133).

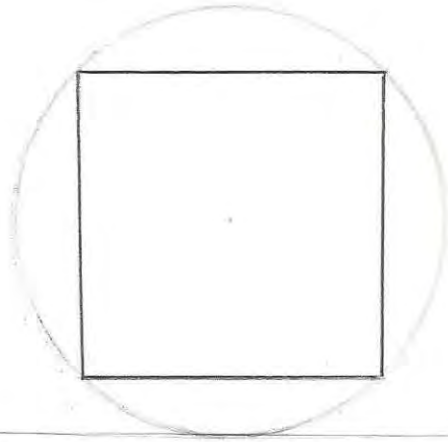


Figura 10. Diagrama analítico. Círculo con cuadrado.

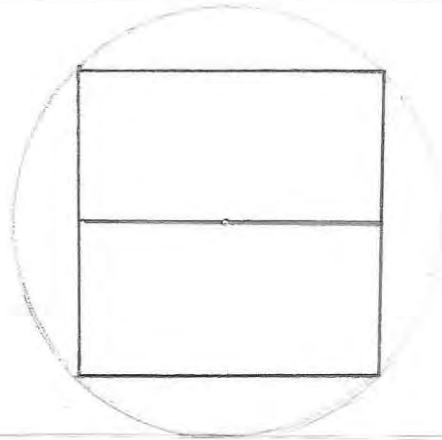


Figura 11. Diagrama analítico. Círculo con dos rectángulos.

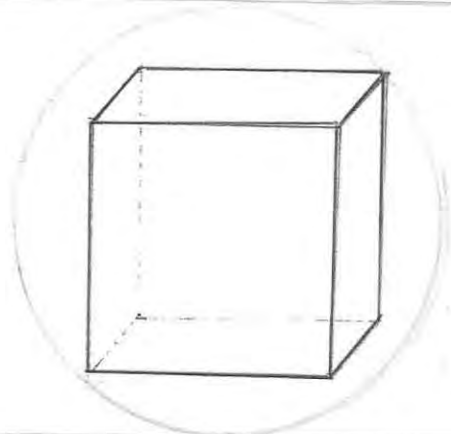


Figura 12. Diagrama analítico. Círculo con cubo.

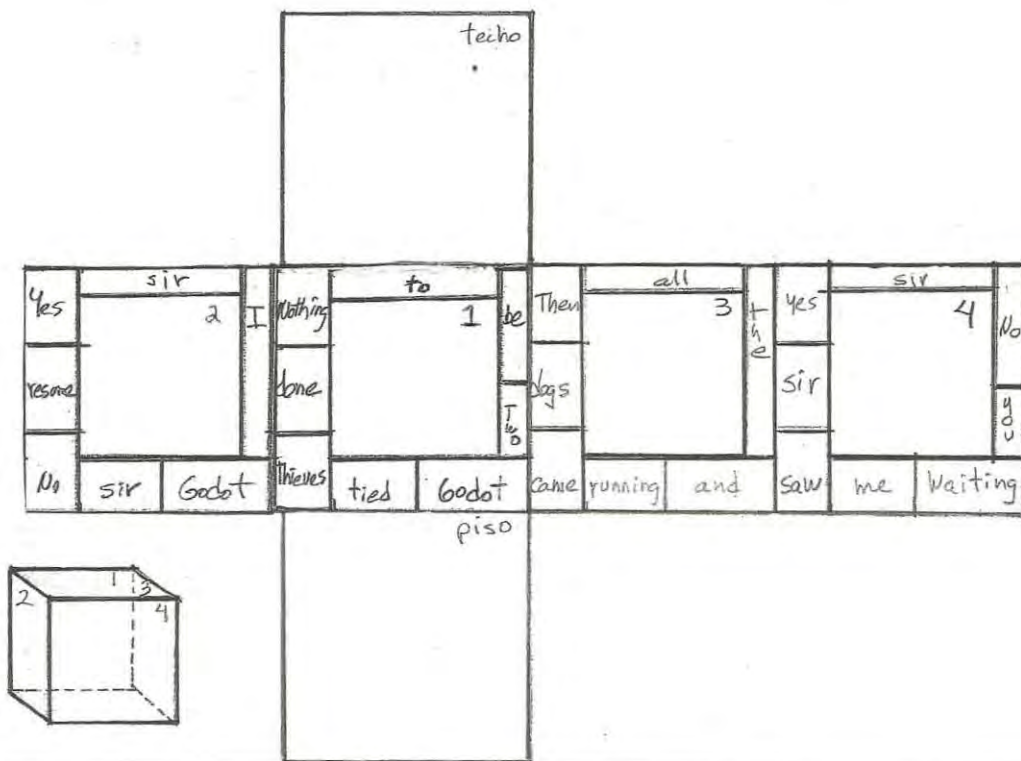


Figura 13. Diagrama analítico. Cubo tridimensional.



Figura 14. Disco Compacto con dos videos por cada obra. *Waiting for Godot, Endgame, Ohio Impromptu.*



Figura 15. *Mann und Frau* de Caspar David Freidrich (1830-35).



Figura 16. *Zwei Männer* de Caspar David Friedrich (1819).

36

V's boots demonstration: deine... seine wick  
 forfinger echoing (avancing) Gogo leicht - Didi schwer.

[Redacted]

E's eyes to a fro [Redacted] from  
 boots to V to boots to V  
 incomprehending

Samuel Beckett  
**WARTEN AUF GODOT**

Estregon: Horst Bollmann  
 Wladimir: Stefan Wigger  
 Pozzo: Carl Raddatz  
 Lucky: Klaus Herm  
 Ein Junge: Torsten Sense

Inszenierung: Samuel Beckett  
 Bühne, Kostüme: Matias

**SCHILLER-THEATER ab 8 MÄRZ 1975**

after Ka und 2 hold up pass auch. [Redacted]  
 cf. At E's response to Wie finden die mich  
 after Night number.

37

B2 cont'd  
 can sehen V ← to E

Siehe dich EK starts towards radial position  
 reached with das ist alles 2

dann gibt mir V ← to E, gives radial  
 starts away →, stopped by es ist schwarz  
 dann gibt es her V ← to E to take radial,  
 then → drifts away USA stopped by  
 ich gehe + for nun wird es.

Wg (?) or V to wander in silence  
 before hitting on next Zeitvertreiber.

Natürlich E → V ↓ converge on boots

movements to try on twice interrupted  
 (up from stool) by E with wir schlagen +  
 wir finden

First L foot after hooter of R, V on E's L  
 [Redacted] half round anti CW. V ← a little to  
 observe E's → so on E's right for R foot  
 + 2<sup>nd</sup> half round CW. E's 2<sup>nd</sup> ← on other  
 side giving position at hör auf

E E V

1 Boot on 2. Passt

1 Boot on 2. Passt auch

No return to have him near stone

Jetzt setze ich E ← to stone + bid leaving ledge for V  
 on his L

Fig. 17. Cuaderno de dirección de Beckett para *Warten auf Godot*, Berlin, 1975.



*Waiting for Godot*

Primera pared (atrás)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“Nothing to be done” con tres,

“Two thieves” con tres,

“Silence” con siete,

“tied” con siete,

“Godot” con seis.

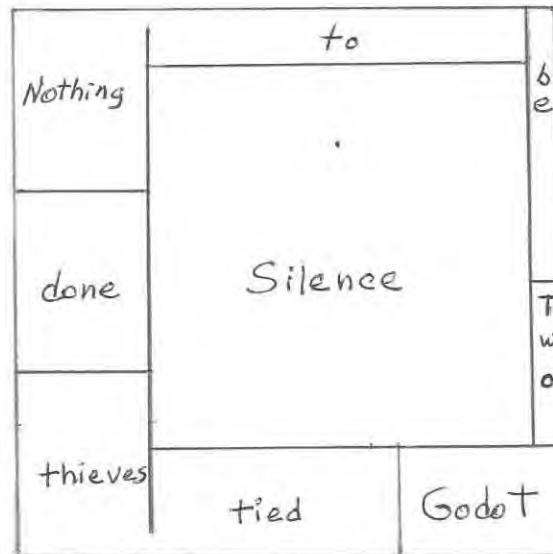


Figura 18. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.

*Waiting for Godot*

Segunda pared (izquierda de la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“Yes sir.” con trece,

“I resume” con cinco,

“No sir.” con cinco,

“*Silence*” con diecinueve,

“Godot” con catorce.

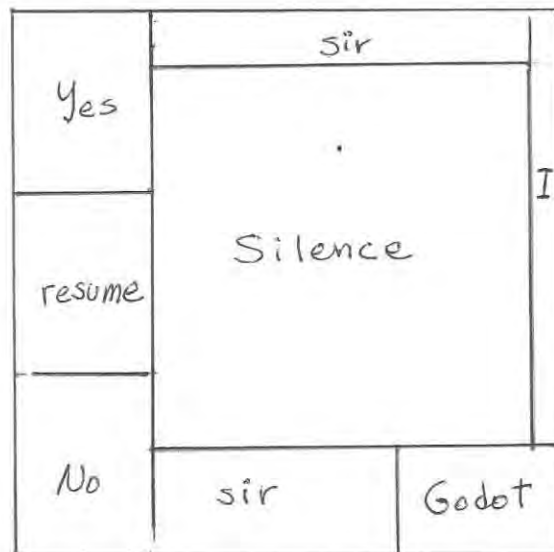


Figura 19. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.

---

*Waiting for Godot*

Tercera pared (derecha de la primera)

La frase y palabra con mayor número de repeticiones son:

“Then all the dogs came running, and dug the dog a tumb” con cuatro.

“Silence” con diez.

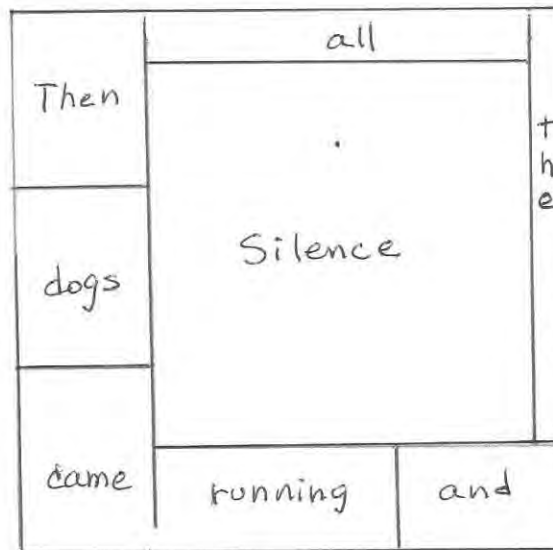


Figura 20. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.

*Waiting for Godot*

Cuarta pared (frente a la primera)

Las frases y palabra con mayor número de repeticiones son:

“Yes sir.” con siete.

“No sir.” con cuatro.

“You saw me” con dos.

“Waiting for Godot” con tres.

“Silence” con treinta.

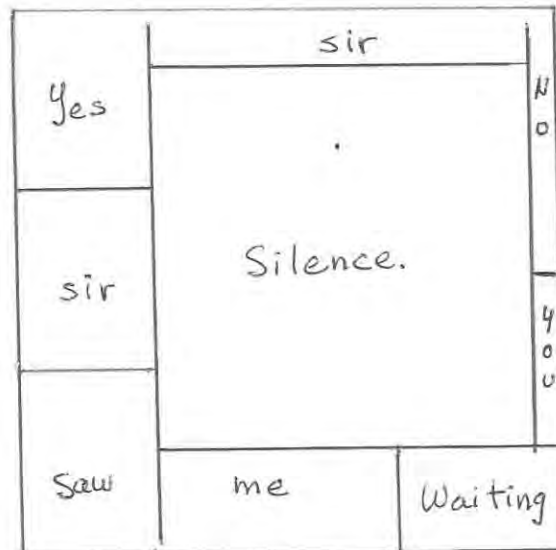


Figura 21. *Waiting for Godot*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.



Figura 22. *En attendant Godot* dirección de Roger Blin en 1953 (Bradby, 2001: 63).



Figura 23. *Waiting for Godot* dirección de Peter Hall en 1956 (Bradby, 2001: 80).

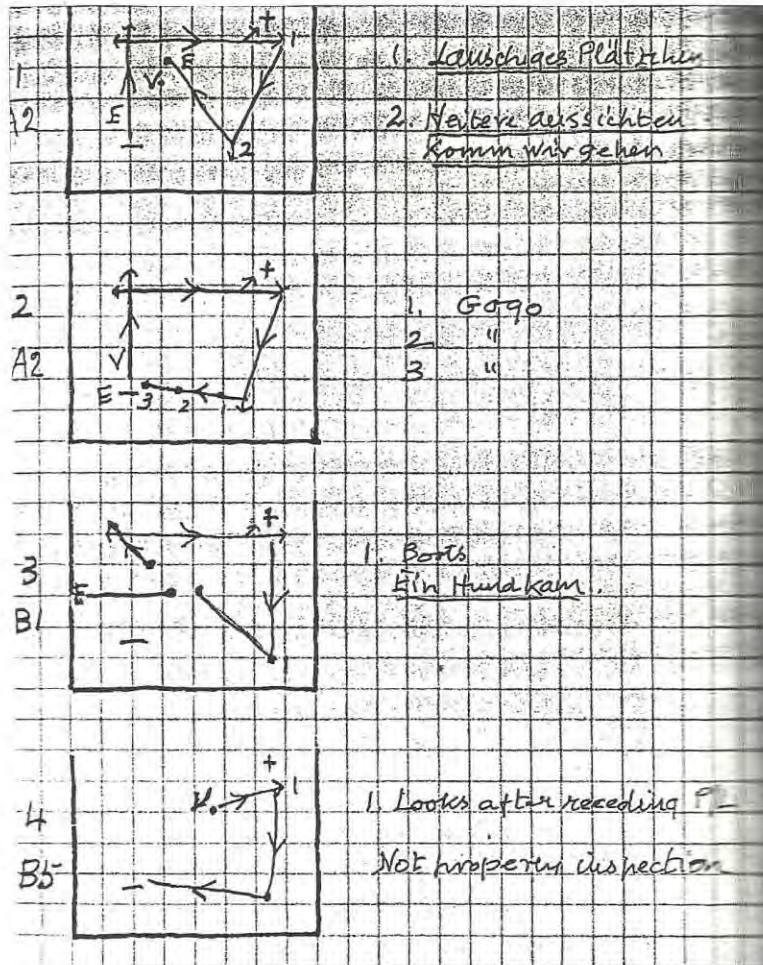


Figura 24. Cuaderno de dirección de Beckett para *Warten auf Godot*, Berlín, 1975.

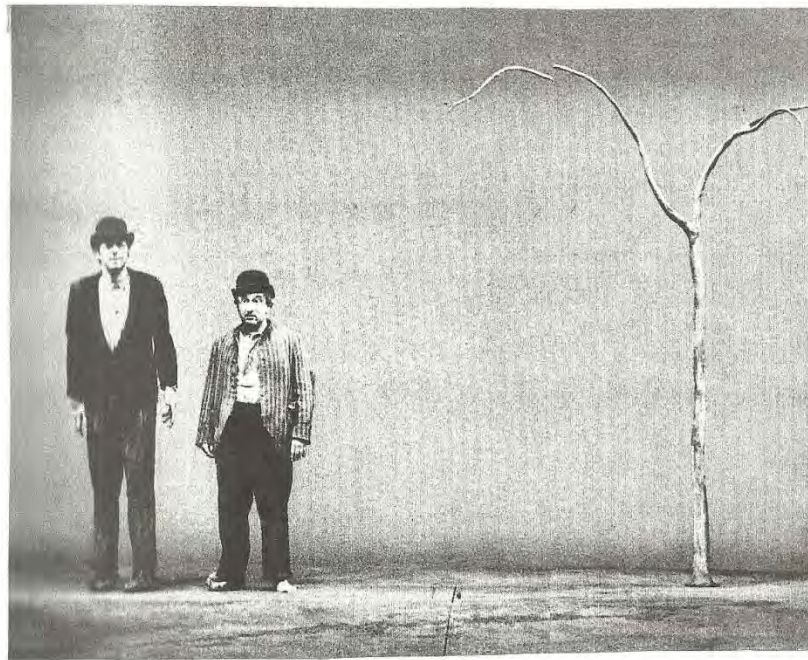


Figura 25. *Warten auf Godot*. Vladimir, Estragon y árbol, dirección de Beckett en Berlín en 1975.



*Endgame*

Primera pared (atrás)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“My pain-killer” con tres,

“ten feet” con tres,

“I feel a little.” con tres,

“Pause” con ciento siete.

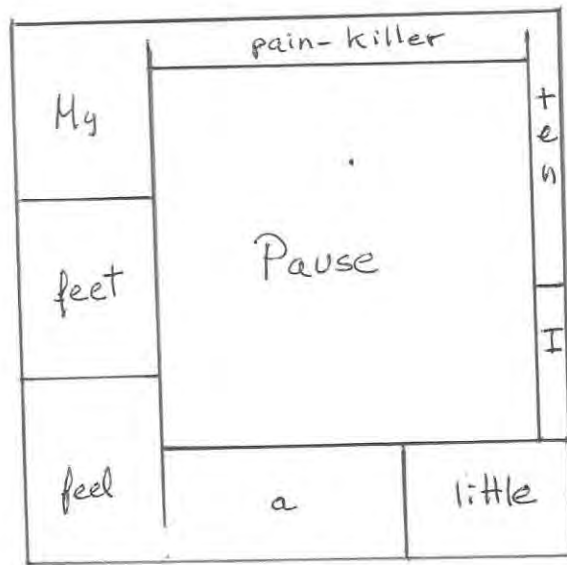


Figura 26. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.

*Endgame*

Segunda pared (a la derecha de la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“I leave you” con tres,

“He was a painter and engraver” con dos.

“Pause” con treinta y nueve.

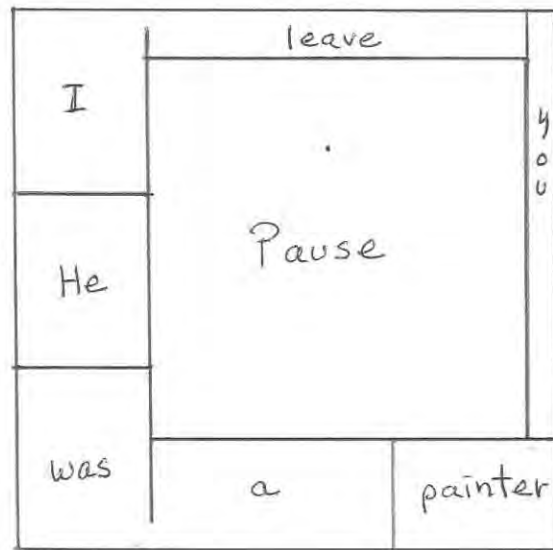


Figura 27. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.

*Endgame*

Tercera pared (a la izquierda de la primera)  
Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:  
“Me sugar-plum!” con tres,  
“Keep going, can’t you, keep going!” con dos.  
“Pause” con ciento cuatro.

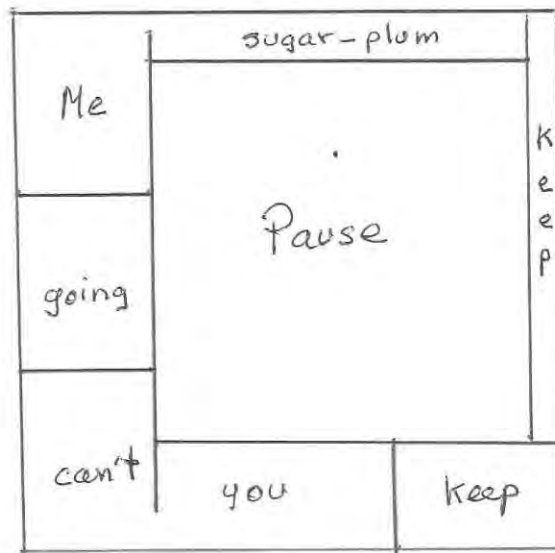


Figura 28. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.

*Endgame*

Cuarta pared (frente a la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“And then?” con cuatro,

“What’s happened” con cuatro,

“I leave you” con dos,

“Pause” con ciento cuatro.

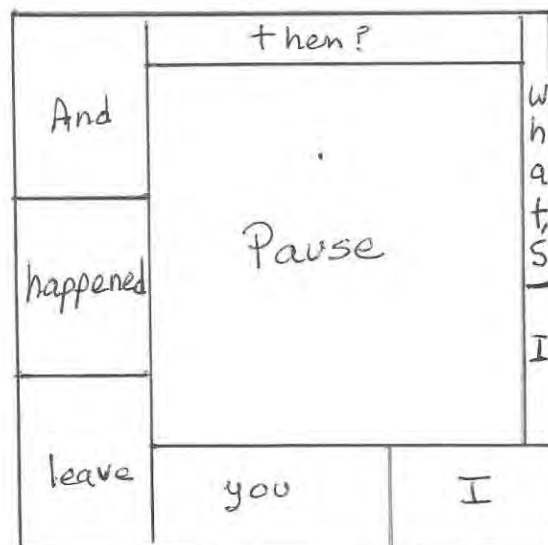


Figura 29. *Endgame*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.

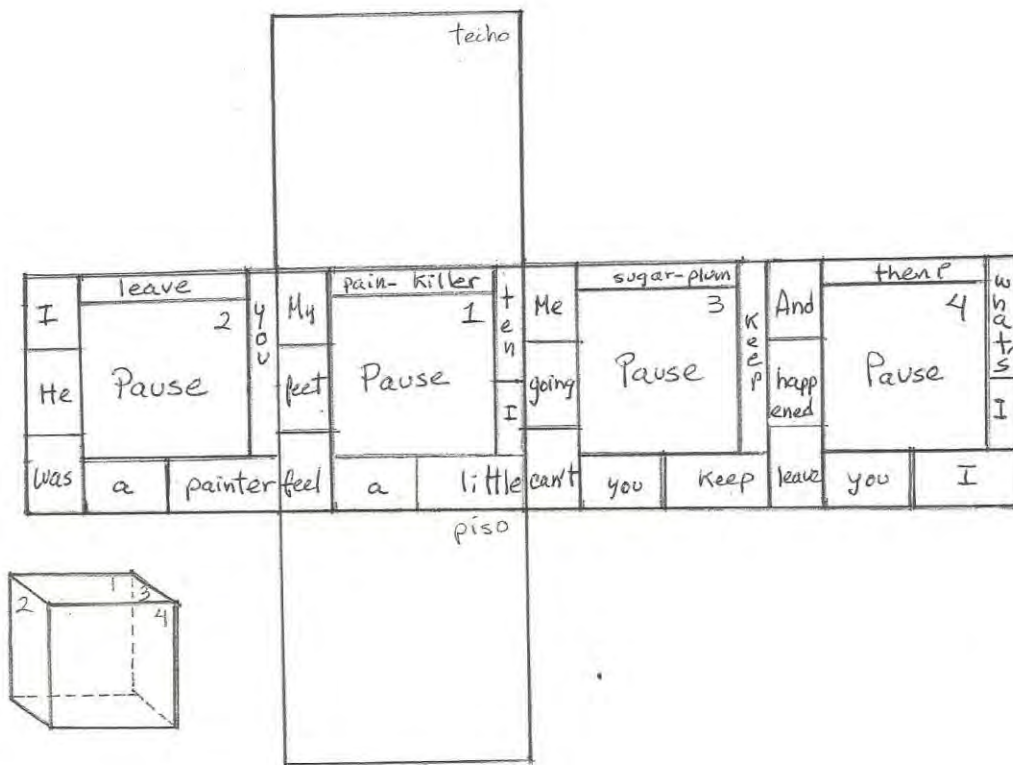


Figura 30. Cubo tridimensional con las composiciones de *Endgame*.



Figura 31. *Endgame*. Dirección Roger Blin 1957, París.

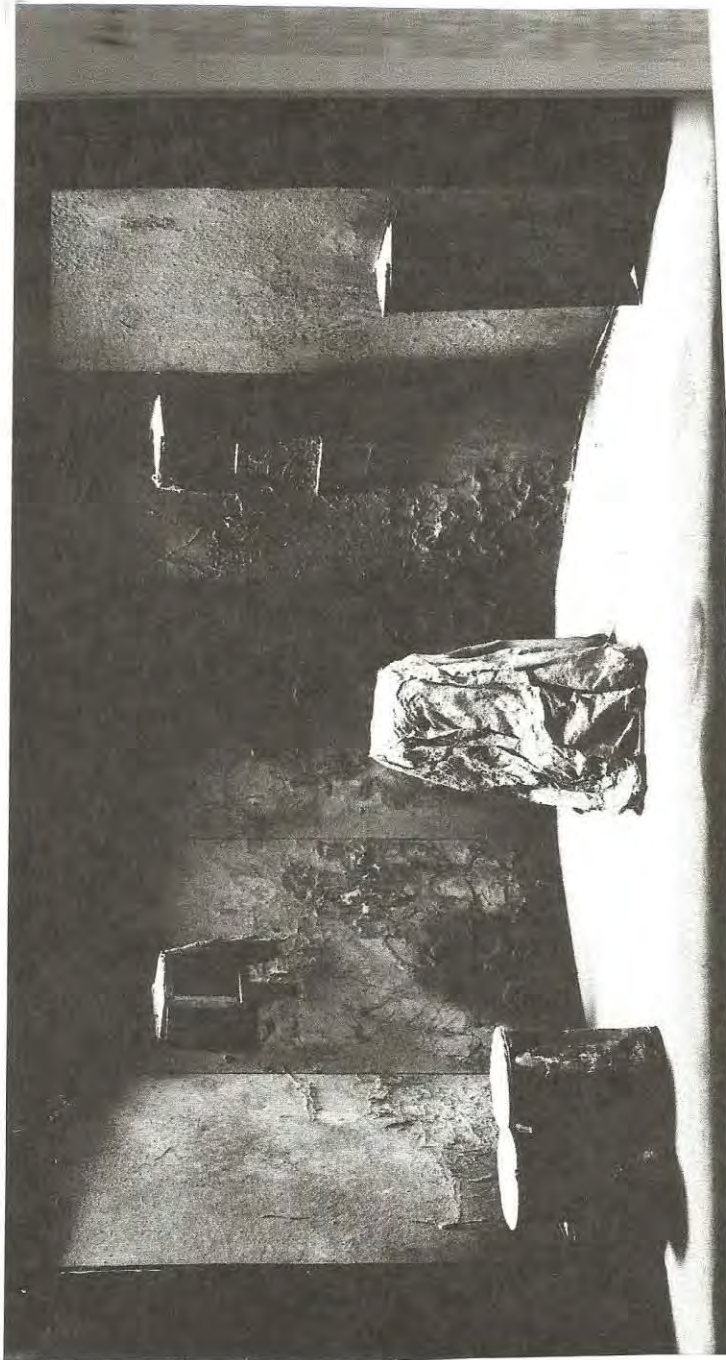


Figura 32. Endgame. Dirección Roger Blin, 1968, París.



Figura. 33. *Endspiel* dirección de Beckett en Berlín en 1967.



*Ohio Impromptu*

Primera pared (atrás)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“Little is left to tell” con dos,

“Then turn and his slow steps retrace.” con dos,

“Pause” con cuatro.

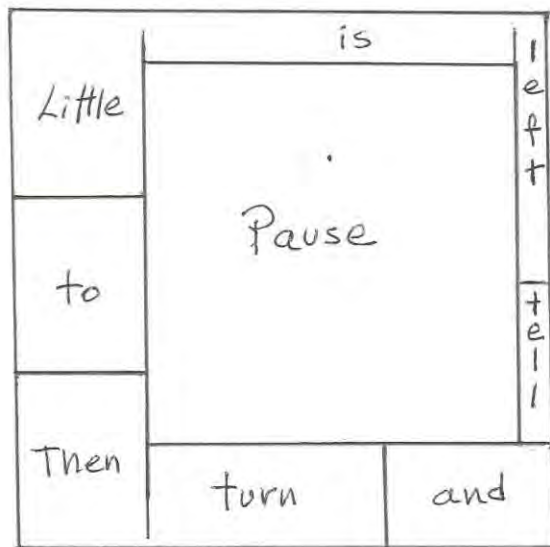


Figura 34. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la primera pared.

*Ohio Impromptu*

Segunda pared (izquierda de la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“In his dreams” con dos,

“Seen the dear face and heard the unspoken words...” con dos,

“Pause” con cinco.

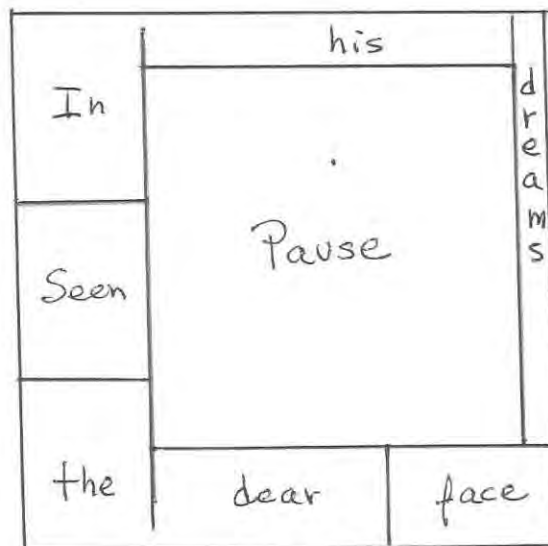


Figura 35. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la segunda pared.

*Ohio Impromptu*

Tercera pared (derecha de la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:

“Then disappeared without a Word” con tres,

“Little is left to tell” con dos,

“Pause” con siete.

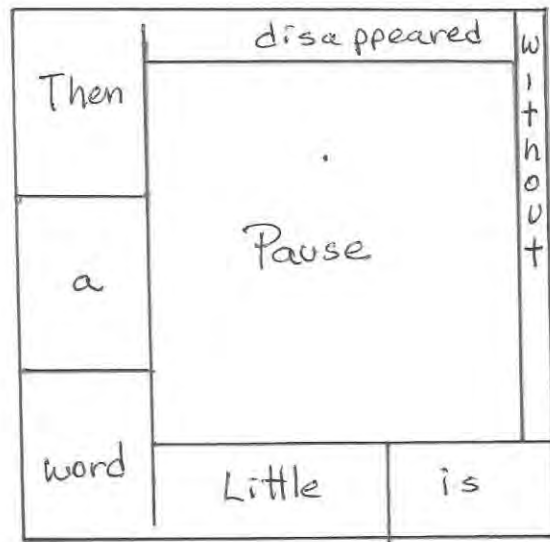


Figura 36. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la tercera pared.

*Ohio Impromptu*

Cuarta pared (frente a la primera)

Las frases y palabras con mayor número de repeticiones son:  
"Saw the dear face and heard the unspoken words..." con dos,  
"Pause" con tres.

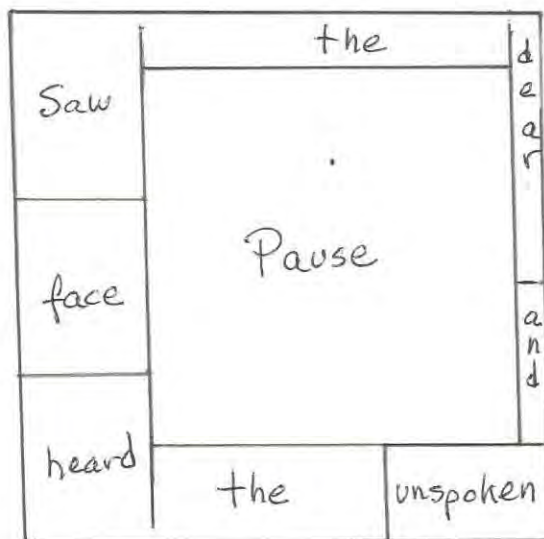


Figura 37. *Ohio Impromptu*. Cuadro de repeticiones con la composición de la cuarta pared.

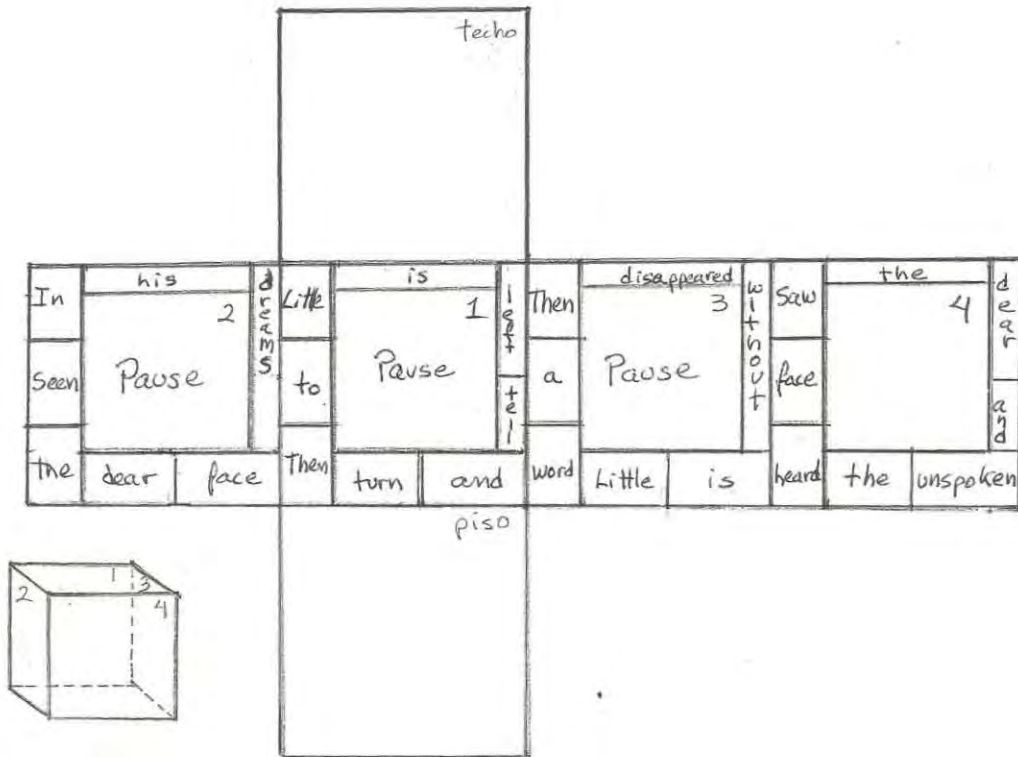


Figura 38. Cubo tridimensional con las cuatro composiciones de *Ohio Impromptu*.



Figura 39. *Ohio Impromptu* dirección de A. Schneider en 1981 en Ohio University.