

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

*We watch beings made of flesh and bone enter the stage, and through the play, become archangels and gods [...], their bodies are theatrical objects representing the very notion of transcendence [...], they are aware of the theatre as a whole, and what goes on in the flies, the wings, in the control room, and at the organizational level is just as important as what takes place on stage.*

Robert Lepage

Teatro y puesta en escena son dos conceptos que la historia ha separado o unido, de acuerdo a contextos sociales y culturales. Para el presente capítulo se plantea el concepto de la «puesta en escena» como aquello que constituye la síntesis de un proceso donde toman parte muchos factores y va dirigida a un público. “Hablar de teatro en la actualidad implica reconocer en el una forma artística con rasgos propios y no como un fenómeno dependiente de la obra dramática literaria [...] el texto no garantiza por sí mismo la realización plena de un hecho teatral” (García Villegas 15). Se consideran como dos fenómenos en tensión, que se relacionan y dependen el uno del otro, siendo el texto un estatuto sin el cual el teatro no puede existir, pero sin la puesta en escena no alcanza la plenitud de interpretación. Por ejemplo, en otros géneros literarios, resulta, de tal forma que la interpretación se da en cada lector empírico; sin embargo, en el texto dramático, la interpretación hecha por un director tiene como resultado una metacreación que da lugar a la puesta en escena. Posturas tan radicales como éstas, se desarrollan en distintas líneas teniendo pertinencia no solamente en la figura del director, sino en cuanto a la concepción del teatro mismo. Si bien es cierto que hay cierto tipo de teatro que se origina en el texto dramático, existe su contraparte, donde el texto se construye a partir de las acciones; es por ello que hacer generalizaciones con respecto a la relación texto-teatro-espectáculo, resulta vago e impreciso.

Al abordar el análisis de la puesta en escena cabe tomar en consideración no solamente lo que acontece en el momento del espectáculo, sino también en el proceso de dramaturgia<sup>1</sup>. Partiendo de este término de Eugenio Barba, se puede abordar el problema no solamente del

---

<sup>1</sup> En primera instancia, tomando en consideración que Barba hace referencia a las acciones como fundamento del teatro, no solamente de la dramaturgia o del espectáculo. Partiendo de la definición del texto y del propio término de «dramaturgia», entendiendo éste como obra de acciones.

análisis de la representación, sino la concepción de la misma como un concepto abstracto. Barba clasifica dos tipos de trama; taxonomía que no necesariamente va aunada a la visión texto-espectáculo, sino a la simultaneidad y la concatenación, las cuales

constituyen las dos dimensiones de la trama. No son dos alternativas estéticas o dos opciones distintas de método: son los dos polos que a través de su tensión o de su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: *las acciones operantes-la dramaturgia. (Diccionario 77)*

Ahora bien, me resulta sumamente confusa esta relación que establece entre la dramaturgia y el propio espectáculo, puesto que el texto de Barba hace referencia, en su mayoría, a la percepción y recepción del espectáculo en sí. Por ejemplo, concuerdo con su argumento: “mientras que el texto escrito puede ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el texto preformativo sólo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido” (*Diccionario 77*). Esto es claro, pero resulta incierta la distinción que hace entre el «teatro tradicional» y el «nuevo teatro», ya que retoma nuevamente el concepto de dramaturgia, pero ahora como el proceso o las posibilidades en un montaje. Ahora bien, Barba plantea la existencia de equilibrio entre los dos polos; sin embargo, no establece claramente cómo es que se debe romper la linealidad de las acciones o si esto depende del texto dramático o solamente del montaje. Barba se concentra en la experiencia teatral como experiencia que va más allá de las posibilidades de interpretación racional. Considero relevante la postura de Barba en tanto que se muestra como un alejamiento de la idea del teatro como una ilustración o potencialización de los significados textuales. Si bien es cierto que una puesta en escena que parte de un texto literario se ve afectada por el mismo, la construcción escénica no necesariamente ha de tener un fundamento literario. Así pues, se puede observar la contrastante visión de Anne Ubersfeld con respecto a la puesta en escena:

[1]a teatralidad es un proceso dinámico de percepción que une a un observador con un observado, cuya base es la acción contenida en el texto teatral definido como el modo de ser literario y espectacular del texto expresado como un

imperativo plástico plasmado en documento y dirigido a los técnicos teatrales y al público. (180)

En un inicio esto representa un problema para establecer las categorías de análisis necesarias para la puesta en escena, especialmente si se parte de un texto literario que, en sí mismo, es un objeto autónomo y sujeto a la interpretación. La figura del director, entonces, se torna en un intérprete-creador. En el proceso que lleva a cabo, sea consciente o inconscientemente, logra cerrar las posibilidades interpretativas del texto literario y abre las mismas a partir de un espectáculo escénico. De acuerdo a Domingo Adame,

[1]la comprensión del texto teatral se alcanza como representación. Por lo tanto, los momentos de análisis son dos: 1) descripción del texto creado por el autor; 2) concretización del discurso realizado por el receptor en su interpretación. De este modo, la obra teatral es el lugar donde convergen texto y lector. (Adame, *El director teatral* 56)

A pesar de que esta «convergencia», no es privativa de la obra teatral o del espectáculo mismo, considero pertinentes los dos momentos del análisis que propone Adame. El primero, como se ha observado, radica en el análisis estructural de la obra misma; por su parte, el segundo, trasciende los límites de la descripción de la puesta en escena. En el caso de *Esperando a Godot*, cabe mencionar que, como se ha destacado anteriormente, las posibles interpretaciones a partir del texto radican, generalmente, en el ámbito filosófico, aún a partir de la estructura de la obra, puesto que tienen como única base el lenguaje y las indeterminaciones del mismo. Sin embargo, la puesta en escena logra potenciar distintos significados a partir de la lectura particular del director, por lo que, si bien los análisis literarios no son prescindibles, tampoco son necesariamente la base para estructurar la representación.

Desde el punto de vista analítico es complicado entrever las relaciones existentes entre el texto y la representación. Las categorías de análisis propuestas por diversos teóricos tienden a radicalizarse en cuanto a la separación del texto y la puesta en escena. Por una parte, teóricos como Pavis o Fischer-Lichte, son sumamente abstractos en lo que respecta a los conceptos y, en el análisis concreto, devienen en descripciones excesivas. Por otra parte, los directores o artistas

que han escrito al respecto del proceso creativo y de la misma representación, suelen ser empiristas y, por tanto, extremadamente subjetivos. De este modo, en el presente análisis, se pretende unir determinadas categorías de análisis con la visión y conceptos de los artistas.

El análisis de la representación implica el entender no solamente el espectáculo como una descripción de elementos independientes, sino su interrelación y significación a nivel global en la puesta en escena. Así pues, a nivel textual, el análisis de la representación implica una objetivación de los diferentes aspectos, visuales y auditivos, de la misma, sintetizando y relacionando estos elementos con su significación. De acuerdo con Pavis,

[I]a escena se debe entender como un dominio autónomo que no tiene por qué concretar, realizar o invalidar, contrariamente a lo que piensa Ingarden, un texto dramático preexistente, y que hay que considerarla por tanto como «una práctica artística estrictamente imprevisible desde una perspectiva textual»  
(*Análisis de los espectáculos* 37)

El análisis de la representación teatral puede recurrir igualmente a la narratología, que distingue sus componentes y explicita la dinámica de la fábula y de los acontecimientos escénicos. Sin embargo, para una obra como *Esperando a Godot* el modelo analítico propuesto por Genette resulta insuficiente dado que la fábula tiene menos peso en el texto que las acciones mismas: es un texto que se fundamenta en la metáfora y no en la sucesión de los hechos. Pavis establece, no obstante, que “el modelo narratológico no se debe fundar únicamente en el texto, sino también en la escena” (37). Sin embargo, a nivel escénico, *Esperando a Godot*, cuenta con personajes que más que narrar a través del diálogo se describen a sí mismos través de las acciones. De este modo, el posible “narrador” de la obra se encuentra en los diálogos mismos. Esto se enfatiza en la puesta en escena, en tanto que el entrenamiento y la técnica seguidos por Meza son poco indicativos<sup>2</sup>, además de no-ilustrativos, debido a que ni su entrenamiento ni su técnica pretenden *ilustrar* un texto. En realidad, Pavis, como se ha mencionado anteriormente,

---

<sup>2</sup> El término «indicativo» hace referencia a las acciones que pretenden describir lo dicho en el diálogo; así mismo, es una característica mimética de cierto tipo de actuación y propuestas escénicas.

solamente toma en consideración en el análisis el texto dicho en escena, por lo que la cuestión de la narratología aplicaría únicamente en el ámbito de la fábula narrada escénicamente.

Las distintas propuestas escénicas del llamado teatro «de arte» en el México contemporáneo se avocan, por lo general, a un trabajo corporal intenso y a una reducción de diálogos. En un intento por continuar con esta estética de la incomunicación verbal, la propuesta escénica de Meza busca un establecimiento del absurdo a partir de la creación de un universo que completa esta vaciedad lingüística con otros códigos no verbales. Desde el punto de vista de De Toro, esto implica una visión posmoderna del teatro, puesto que se enfatiza la disolución de las convenciones teatrales tradicionales.

En el presente capítulo se analizaran diferentes elementos de la puesta en escena de *Esperando a Godot*, dirigida por Agustín Meza. Para dicho efecto, se tomaron determinados conceptos propuestos por Pavis en *El análisis de los espectáculos*, tales como su concepción del espacio. Asimismo, se consideraron las divisiones hechas por Ficher-Lichte en lo que compete a los elementos de la obra teatral que se dividen en elementos relativos al actor y elementos relativos al espacio.

En primera instancia se consideró una contextualización del trabajo del director y del grupo *El Ghetto*, debido que el proceso seguido para el montaje y lo que se pretende comunicar a través del mismo forman parte de una estética grupal e individual. En segunda instancia, los elementos visuales fueron analizados a partir de las categorías propuestas por Pavis y Fischer-Lichte; tomando en consideración el edificio teatral, el espacio escénico, la iluminación y el vestuario y maquillaje de los actores. En lo que respecta a los elementos visuales, a diferencia de los teóricos antes mencionados, no limito este análisis a la escenografía e iluminación, sino que incluyo tanto el vestuario como el maquillaje puesto que forma parte de la plástica escénica, a pesar de ser parte de la imagen del actor. Posteriormente, se analizó la significación de los sonidos en la puesta en escena, dando mayor importancia a la banda sonora y a su importancia a nivel global. Finalmente, se abordó el trabajo actoral tanto a nivel individual como su importancia para potenciar los significados propios del texto literario. De la misma forma, en el trabajo actoral, hallo un punto fundamental de la puesta en escena. Para el análisis del mismo se

tomaron en consideración las propuestas de Barba y Grotowski, debido a que dichos directores son un parteaguas en la concepción del actor y su trabajo corporal. De esta manera, no se consideró solamente un teórico para establecer las categorías de análisis, sino que se tomaron en consideración aquellos conceptos que se adecuan a las intenciones del presente trabajo. A través del análisis de la representación de *Esperando a Godot*, se pretende no solamente lograr una descripción de la misma, sino establecer los procedimientos que sigue el director escénico para la plasmación del texto dramático en un texto espectacular.

### 3.1 ENTORNO A *ESPERANDO A GODOT*

#### 3.1.1 PROCESO TEATRAL

El análisis estructuralista, como se ha especificado anteriormente, no toma en consideración el contexto sociohistórico en que se construye la obra. Sin embargo, Varela Jacome plantea, para el caso de las obras dramáticas, la necesidad de establecer la “serie literaria” del objeto de estudio. De acuerdo con este autor, ésta debe ser analizada en torno al “proceso de evolución teatral” (782). Esta importancia radica en que “[l]a práctica escénica se relaciona con la complejidad social; está condicionada por factores artísticos e ideológicos” (Varela Jacome 782); dicha influencia se denota en la construcción de la trama y en las acotaciones escénicas que responden a un tipo de edificio teatral. Debido a la innovación que se da en las artes escénicas y dramáticas a partir de principios del siglo XX, es que considero fundamental señalar la serie literaria a la que pertenece no solamente *Esperando a Godot*, sino el teatro beckettiano, en general. En el caso de las presentes observaciones críticas, cabe mencionar que éstas son útiles solamente en el proceso de montaje de Meza.

Ahora bien, el caso de Beckett es bastante particular por varios motivos. En primera instancia, este autor tiene una época sumamente prolífica entre 1945 y 1950, tiempo en el cual se exilia voluntariamente en París. Es en este período que escribe *Mercier et Camier* (1945), *Nouvelles* (1956-1946), *Eleuthéria* –obra dramática no publicada– (1947), *Molloy, Malone Meurt*, *En attendant Godot*, *L’Innommable* (1947-1949) y *Texts pour rien* (1950), en orden cronológico. De acuerdo a varios críticos, que escriben antes de la muerte de Beckett, en estas

obras se concentra y mejor se expresa la poética beckettiana. En *L'Innommable*, dice Robinson, finaliza lo explorado en *Esperando a Godot*. Lo que, además, resume o finaliza un período de continuidad dentro de la obra beckettiana, tanto a nivel temático como idiomático, puesto que todos estos textos fueron escritos originalmente en francés.

Algunas de las recurrencias estilísticas de Beckett, además de las apuntadas anteriormente, son las que refieren a las repeticiones, cuya importancia se destaca en otras obras, tales como *Acto sin palabras*; puesto que las palabras se repiten, lo mismo que las acciones. Dicha circunstancia es un elemento retomado por Meza en su montaje, ya que siguiendo este estilo, los actores repiten ciertos movimientos que no necesariamente están relacionados con las repeticiones textuales. Así, pues, los silencios, son también un elemento frecuente en la obra beckettiana, particularmente en su teatro, ya que éstos marcan el *tempo* propio de la obra, así como los espacios de indeterminación del lenguaje, es decir, ponen en evidencia la imposibilidad del lenguaje ante ciertas situaciones y enfatizan los falsos movimientos, como sucede en *Final de partida*.

Otra de las recurrencias a lo largo de su producción teatral es la figura del «clown» que, como se ha anotado, es de suma importancia en *Esperando a Godot*. Como asevera Robinson, la impresión de ser éste el mejor exponente tanto de la teatralidad, a nivel corporal, como de las posibilidades de nuevas formas de comunicación más allá del lenguaje. Por otra parte, tanto Robinson como Bloom, afirman la visión de los personajes tanto de *Final de partida* como de *Esperando a Godot*, como jugadores o piezas de una partida de ajedrez.

Hamm es un rey de ajedrez siempre en jaque, y un mal jugador, aunque los únicos que tenemos claro quién es su contrincante somos nosotros, el público. Estragón y Vladimir, que juegan sólo a esperar, necesitan ser interpretados por y como grandes hombres-espectáculo, y disfrutan de una amable relación con el público. (Bloom 509)

Otro de los elementos que son fundamentales en el teatro beckettiano es la presencia de las lágrimas y la risa que, no cambian de apreciación cuantitativa, “lo cual les quita interés y anula la compasión y, por descontado, la gratitud” (Hernández 27). Del mismo modo, elimina todo

enjuiciamiento, puesto que no hay tiempos mejores ni peores, si acaso más o menos personas, pero eso quizá solo puede ser un factor determinante para la cantidad de lágrimas y risas, aunque no para su apreciación cualitativa. Es de notarse, además, que las risas aparecen siempre en situaciones crueles o, en situaciones, que para la lógica común, son inaceptables.

Asimismo, la presencia de su poesía tanto en el teatro como en su narrativa, es una recurrencia de Beckett, como apunta Pablo Sigg. Muchos de estos poemas han sido reestructurados y reescritos para las obras en las cuales aparecen –en tanto que no sea una antología poética. Como sucede en *Esperando a Godot*, la canción que entona Vladimir al principio del segundo acto, fue posteriormente incluida en *El innombrable*. Este poema es creación original del autor pese a encontrar su origen en una canción de cuna. A lo largo de su producción literaria, Beckett hace uso recurrentemente de la poesía para enfatizar ciertos aspectos o cualidades de sus personajes.

La tragedia puede ser definida como un intento de recuperar la distancia que existe entre el hombre y las cosas con un nuevo valor, una nueva significación; por tanto, ésta existe como una falsificación, una trampa producida por el humanismo. Sin embargo, la particularidad de *Esperando a Godot* en este sentido es que la asimilación trágica es vista como autodestrucción.

The stage privileged site of *presence*, has not resisted the contagion for long. [...] After having believed for a moment that we had grasped the real man, we are obliged to confess our mistake. Didi was only an illusion [...] He, too, was only the creature of a dream falling back into the realm of dreams and fiction. (Grillet en Morrissette 69)

Nada termina en esta infinidad que está compuesta por un número infinito de períodos finitos que por siempre se repiten. Esto se demuestra por el principio de renovación en las convenciones dramáticas en la estructura y diálogo de *Esperando a Godot*. El segundo acto es una repetición del primero en muchos aspectos. Solamente que éste fluye mucho más rápido y, escénicamente, es de resolución más evidente. Se pierde la dimensión de todo, del tiempo, del espacio dando como resultado la sensación de infinito; a saber, la canción circular del perro que es cantada por Vladimir al inicio del segundo acto y que termina por llevarle a la desesperación.



Hay una multiplicidad de oraciones (y acciones) que son interrumpidas. Aún en el primer acto, Lucky es incapaz de terminar su monólogo. Sin embargo, hay temas recurrentes como el de los dos ladrones. De este modo, las interrupciones se complementan con las repeticiones de la obra. “Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it’s awful” (Beckett 27), se lamenta Estragón. Es en los silencios que los vagabundos sufren o, al menos, expresan su sufrimiento verdaderamente. Esto se hace evidente en *Esperando a Godot*, donde, en palabras de Pascal, se describe al hombre en la agonía del descanso o la espera:

Nothing is so insufferable to man as to be completely at rest [...]. He feels his nothingness, his forlornness, his insufficiency, his dependence, his weakness, his emptiness. There will immediately arise from the depths of his heart weariness, gloom, sadness, fretfulness, vexation, despair. (Pascal en Robinson 248)

*Esperando a Godot* encuentra su base en la obsesión beckettiana del viaje (dinamismo) y la espera (estatismo). Entre el primer acto y el segundo se hacen cinco ajustes, lógicamente imponderables: Lucky queda mudo, Pozzo se queda ciego, el árbol florece, los zapatos de Estragón han cambiado y Lucky ha obtenido un nuevo sombrero, pero no la capacidad de pensar de nuevo. No hay un cambio completo, no obstante; puesto que los cambios son ilógicamente rápidos en relación con el tiempo de los vagabundos y, por tanto, en cuanto a la realidad, ya que el tiempo que se percibe es solamente el de Vladimir y Estragón. Incluso, Pozzo y Lucky parecen estar en un tiempo distinto.

*Esperando a Godot* está alimentada por la tradición teatral. En su número limitado de actores, sus crisis fuera de escenario y la expectativa de un *deus ex machina*, que no aparece, son una reminiscencia al teatro griego. “With the symbolic tree in the background and the ritual dance, the dance of the net performed by Lucky, it also reveals elements of the Japanese Noh play, but the most persuasive influence is the tradition of a non-literary theatre” (Robinson 236).

### 3.1.2 BECKETT Y *ESPERANDO A GODOT*

Beckett se inicia en el terreno de la dramaturgia con *Eleutheria*, obra inacabada que no fue publicada sino hasta varias décadas después. En cuanto a su producción dramática, la siguiente obra que escribe es *En Attendant Godot*. Este texto le abre las puertas al mundo del teatro en todo sentido: en un nivel estrictamente literario y como director de escena. Además de su trabajo como dramaturgo, Beckett incursiona en el guionismo tanto para cine como para radio, como son ejemplo *Film* y *Krapp's Last Tape*.

Roger Blin, el primer director en llevar *Esperando a Godot* a la escena el 5 de enero de 1953, trabajó de forma muy cercana al autor del texto. Como menciona Blin en varias de sus entrevistas, esta obra, en un principio, tuvo poca aceptación por parte tanto de la crítica como de los directores de vanguardia. Sin embargo, este trabajo escénico fue el que le concedió gran popularidad a la obra, pese a que Blin era un director inexperto. “For Blin directing consisted of executing within the constraints of the real stage what was placed out on the limitless horizon of the playwright’s imagination” (Oppenheim 9), por lo que su montaje es sumamente apegado a las indicaciones de Beckett. La historia de las producciones no solamente de *Esperando a Godot*, sino de la obra beckettiana en general, tiende a la fidelidad con respecto al texto y, sobre todo, a esta primera representación. Un ejemplo de esto es el concepto de los personajes como vagabundos, característica no descrita en el texto pero considerada como tradicional en el teatro beckettiano, particularmente en *Esperando a Godot*. Asimismo, Blin concibe el mundo de *Esperando a Godot* como un circo, imagen enfatizada a través del trabajo corporal y los referentes a Charles Chaplin y Buster Keaton. Al respecto de esto, cabe destacar que tanto Beckett como Blin, los concebían como los actores ideales para los roles de Vladimir y Estragón. Sin embargo, no pudieron acceder a trabajar en este montaje debido a que, en ese momento se encontraban rodando la película de *Limelights (Candilejas)*. Haciendo un referente a este hecho, Meza propone una escena añadida<sup>3</sup> como una suerte de homenaje sinestésico al autor.

---

<sup>3</sup> Escena que se ubica al final del segundo acto tras la partida del Muchacho en que Estragón saca un violín de un baúl e interpreta, sentado bajo el árbol, la melodía de dicha película.

Los textos de Beckett crean una inusual demanda en términos de la enunciación del texto y del manejo emocional del actor. El monólogo de Lucky es un ejemplo del problema que plantea un *tempo* rápido en la elocución de un intermitente flujo de oscuras e interrumpidas proposiciones. Fundamentalmente, Beckett permite al actor organizar, por tanto, un flujo de energía más que un flujo de emociones, como sucedía en el teatro realista.

Beckett's plays ask the actor to perform first and seek significance second, as a dancer or musician would approach a choreography or a score [...] Playing determined actions, he encounters a detailed environment that is the performance context of his "doings". This constitutes the familiar array of restrictions that surrounds the Beckett character [...] are not visual representations of characters but, rather, actual restrictions placed on the actor. Beckett uses the forms of life and thought as they can be composed with the actor's body and mental experience. (Merrit pars. 12)

Beckett le plantea al actor, por ende, no el problema de la interpretación, sino de la representación en sí, del *performance*. Esto es notorio en tanto que las indicaciones –silencios, pausas, entre otros- están dirigidas más a un lector que a un espectador, dejando así muchos espacios de indeterminación propicios para ser llenados por el director.

De acuerdo a varios directores que se dedicaron casi exclusivamente al montaje de textos del irlandés, el autor, en tanto le fue posible, se involucró con las distintas representaciones y procesos. Puede establecerse claramente un contexto teatral a partir del cual Beckett trabaja. En primera instancia, y como se observa en la estructura misma de los textos, tanto el cine mudo como el «clown» y el vaudeville son influencias fundamentales en su idea de una puesta en escena. Sin embargo, de acuerdo con las cartas y conversaciones que Oppenheim recopila, la mayor preocupación de Beckett es la musicalidad tanto del texto como de las imágenes planteadas en escena. “Beckett saw his text in musical terms, with absolutely strict divisions” (Blin en Oppenheim 308).

You also have the Beckett characters: there's not a single adult. They are all immature. [...] I tried to lead them to an understanding of it once they had a

basis for understanding on a primary level, on a material level, on the level of the life force of the play, the words, the ideas. [...] There is another thing about Godot [*s/c*] that is relevant to my work. I started by making the characters move, by making them live the thing. I started from their sickness, their physical peculiarities. (Blin en Oppenheim 315)

Así pues, los impedimentos físicos se han vuelto primordiales en las distintas representaciones de *Esperando a Godot*. Esto, además de las alusiones al «clown» que existen en el texto mismo, conlleva la necesidad de abordar esta obra desde un punto de vista del teatro corporal.

A lo largo de la historia de las diferentes producciones de *Esperando a Godot*, se destacan el montaje que dirigió el mismo autor para la prisión de San Quentin y la versión hecha para la televisión también dirigida por el irlandés. Beckett se involucraba personalmente con casi todos los montajes, llegando incluso a pedir que se cancelaran algunos por su falta de fidelidad al texto. Esto se traduce en una corriente de directores, que, como Roger Blin o Alain Schneider, se consideran a sí mismos como «constructores» y no «compositores»; es decir, verdaderos ilustradores de un texto dramático. Pese a que en muchas ocasiones el director oficialmente era otro artista, era Beckett quien establecía las condiciones del montaje y sugería actores. Beckett establece ciertas reglas en su proceso de dirección como la separación del diálogo y del movimiento. De acuerdo con Antoni Libera, la forma en que Beckett dirige tiene, principalmente los siguientes elementos:

1. Approaching a play [...] as if it were a musical score. [...]
2. Treating each text as if it were poetry. [...]
3. A very precise designing of the stage movements, as in ballet. [...]
4. The pace of the action and speaking. [...] Pauses marking a falling silence should be distinctively different from pauses that mark a change of tone (or topic).
5. [...] classics of the silent movies (Chaplin, Keaton).
6. [...] No black gloom.
7. The spirit of German romanticism [...] (en Oppenheim 108-109)

Sin embargo, pese a la estética que buscaba el autor, esta obra ha sido abordada desde diferentes puntos de vista, intentando, en ocasiones una verdadera actualización del texto. Se destaca, por ejemplo el trabajo de Ian Ronen, quien hizo un montaje bilingüe (en hebreo y árabe), entendiendo la obra desde del punto de vista del teatro político. Esta puesta en escena respetaba la idea de Beckett con respecto a la apariencia de los personajes, así como los diálogos (casi en su totalidad); sin embargo, el bilingüismo era, debido al contexto sociopolítico, un estatuto en sí mismo. El caso de este montaje es particularmente interesante no solamente por la postura política planteada a partir de un texto, en principio, apolítico, sino por su cualidad bilingüe. Al igual que en el texto original, en ocasiones, la traducción no es suficiente para los juegos del lenguaje. De este modo, se establece un idioma de nadie, un lenguaje que no es solamente verbal. En el caso del montaje de Ronen, se destaca que los idiomas utilizados pertenecen a grupos políticamente enfrentados, por lo que la unión en escena de éstos implica una utopía de tolerancia a pesar de la incomprensión. Así pues, a pesar de que la puesta en escena transgrede las intenciones del autor, logra conciliar dos lenguas del mismo modo en que Beckett lo intentaba en sus traducciones y ediciones bilingües.

Asimismo, se intentó montar esta obra en escenarios no planeados para el teatro como una estación de metro. Así pues, independientemente de las producciones escolares (universitarias) de *Esperando a Godot*, esta obra ha sido tomada como uno de los paradigmas para hacer actualizaciones a partir de un tema universal, precisamente por la ambigüedad propia del texto.

En lo que respecta a la historia de las producciones hechas de Beckett en México, es curioso el fenómeno de la recepción de este autor. Pese al montaje muy temprano a cargo de Salvador Novo en 1955, no es sino hasta mediados de los setenta que Beckett y su acervo literario se empiezan a difundir en el país. En primera instancia, son las novelas de Beckett las primeras traducciones que hallan lugar en las librerías y bibliotecas del país. No obstante, particularmente a partir de la visita que hace Beckett en 1980 a México, el auge de su obra a nivel teatral es considerable. A partir de ese momento, distintas instituciones de enseñanza media superior y superior se interesan por llevar a la escena diversos textos del irlandés, incluyendo varias versiones universitarias de *Esperando a Godot*. Sin embargo, a nivel profesional, no es sino

hasta el 2003, que *Esperando a Godot* vuelve a ser llevado a los escenarios mexicanos. Tras el montaje de Novo, el siguiente montaje a nivel profesional de Beckett fue el realizado por Andrea Cianci en el 2003. Este montaje buscaba adecuar el texto a una perspectiva mexicana, siguiendo una estética cercana al muralismo. Cabe mencionar que dicho montaje tenía una intención distinta en lo que respecta al público al que estaba dirigido, así como la particularidad de pertenecer a un grupo independiente, siendo un proyecto no institucionalizado. En ese mismo año se estrenó la versión dirigida por Agustín Meza, quien a diferencia de la argentina buscaba la mayor fidelidad posible no solamente al texto sino a la tradición estética iniciada con el montaje de Blin. Retomando el concepto del circo como el eje central de su propuesta escénica, Meza plantea la posibilidad de incluir un texto europeo de mediados de siglo en el contexto mexicano del siglo XXI a partir de la universalización del concepto de la «espera». Incluyendo guiños directos a la tradición teatral, así como al contexto del primer montaje de *Esperando a Godot*, Meza buscaba hacer énfasis en la plástica y en el juego circense. Como muestra el análisis de la representación, presentado en el siguiente capítulo, Meza busca incluir la modernidad y la innovación a través de elementos y códigos no verbales como el trabajo corporal de los actores y la música que acompaña y ambienta la representación.

### 3.1.3 EL GHETTO Y EL DIRECTOR ESCÉNICO

Como se ha mencionado anteriormente, *Esperando a Godot* fue escrita en 1952 estrenándose en 1953, justamente 50 años antes de que *El Ghetto* reiniciara temporada en el Foro La Gruta, tras haberla estrenado un año antes en el Teatro Salvador Novo del Centro Nacional de las Artes. Se trata del tercer montaje profesional en México de este texto ubicado en la corriente del teatro del absurdo de los años 50. Esta nueva versión de *Esperando a Godot* cuenta con la traducción de Alfredo Valero, la adaptación a la escena de Agustín Meza y el auspicio del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID), del CENART. “A partir de un libreto enigmático y no complaciente, la compañía *El Ghetto* presenta un espectáculo propositivo que no traiciona el libreto original, además de llevar al público la reflexión ontológica del hombre y el mundo, desde la perspectiva del propio autor” (en Altamirano pars.

3), comenta el director escénico. Estas palabras hacen referencia a la poética propuesta por Meza en las distintas obras que ha llevado a la escena. Sin embargo, los planteamientos estéticos de su grupo de trabajo conciernen no solamente al tratamiento de textos clásicos siendo fieles al libreto, sino que además, buscan hacer patente las inquietudes que pudieran universalizarse a partir de un texto en específico. Cabe mencionar que, pese a que el trabajo de este grupo es ciertamente propositivo, no es posible considerarles como un fenómeno aislado de la búsqueda que se presenta en el teatro actualmente. El trabajo actoral de este grupo halla su principal influencia, de acuerdo con Meza, en las propuestas de Jerzy Grotowski y de Eugenio Barba. Para ambos directores-teóricos, el actor es uno de los elementos centrales del teatro y debe ser entrenado y preparado para comunicar y significar en escena; asimismo, ambos tienen su fundamento en el trabajo corporal y gestual del actor. En lo que respecta a Meza, éste considera al actor como una parte fundamental del teatro puesto que es quien resuelve, mediante acciones, las distintas tensiones dramáticas de una obra. Asimismo, como se puede destacar a lo largo de su trabajo, la música juega un papel fundamental dentro de las representaciones.

Agustín Meza (1974) funda junto con varios actores el grupo de teatro *El Ghetto* en 1994. Las primeras propuestas escénicas surgen de textos de su autoría. El mexicano estudió en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), donde se origina el grupo de actores que trabajan en *El Ghetto*. Meza, pese a considerar la actuación como su primera opción, menciona en entrevista (Meza, Ene) que es la carencia de una exploración social artística y la ausencia de un «director ideal», lo que le lleva al campo de la dirección. Pese a que en el CENART se aboca a la actuación y creación colectiva, no es sino hasta años recientes que ha retomado esta vertiente en su trabajo; teniendo como base textos del tipo «antidrama» para el resto de sus montajes. Actualmente es becario del FONCA, con el montaje de la obra *Woyseck* de Büchner.

La primera obra de este grupo es *El pasatiempo de los derrotados*, del propio Meza, que formaba parte del círculo dedicado a los jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Estrenada en la Sala Xavier Villaurrutia el 10 de diciembre 1994, de acuerdo a Pablo Mandoki:

[e]sta *ópera prima* deja en claro el interés de su autor por el teatro del absurdo al utilizar el Ubu Rey [sic] de Jarry como referencia para hablar sobre las vicisitudes por las que atraviesa un actor, prescindiendo también de una anécdota formal, y con la misma tendencia a verbalizar más de lo necesario. (pars. 9)

Las capacidades de Meza para la plástica escénica, se revelan desde este primer montaje. El director opta por transformar el espacio escénico a través de la alteración de los planos visuales, incorporando

con gran naturalidad la óptica cinematográfica al punto de vista del espectador. [...] Otro elemento interesante que logra utilizar con mucha facilidad es el rompimiento de la realidad en varios planos. El personaje llamado “Recolector de cartas” rompe la acción escénica de los personajes, sustituyéndola por la lectura en voz alta del guión escénico, de tal forma que dichos personajes, ya liberados de su tarea anterior, participan lúdicamente en acciones repetitivas y muy dinámicas que sugieren apenas alguna relación con el guión, promoviendo, así, una lectura más rica que la ofrecida por la mera anécdota. (Mandoki pars. 9)

*El pasatiempo de los derrotados*, obra con la que participaron en el Internacional Festival of Higher Education Theatre Institutes en Seúl, Corea (Organizador ITI-UNESCO), marca las pautas para la musicalización de sus obras posteriores. En *El pasatiempo de los derrotados* se destaca el papel que juega la música en relación con el poder evocativo de las imágenes. “Sin embargo, ciertas canciones muy reconocibles rebasan -con mucho- a las mismas imágenes, dada la fuerte carga subjetiva que ya existe en la historia personal del espectador con respecto a dicha música” (Mandoki 7). En *Esperando a Godot*, por ejemplo, ésta tiene un papel preponderante, rebasando, incluso, el poder evocativo de las imágenes. Asimismo, la creación colectiva *Artaud* (2004), la música remite, incluso, a conocidas caricaturas como *La pantera rosa*; y en *Entropía* (2005), también creación colectiva, la música utilizada es fundamentalmente occidental y conocida, por lo que el espectador puede evocar momentos de su cotidianeidad.



En 1999 el grupo estrena *Fe de erratas*, también de la autoría de Meza. En este montaje participan tanto Harif Ovalle como Gustavo Muñoz, quienes encarnan a los vagabundos beckettianos. Otros directores mexicanos mencionan que “el gusto de Agustín por el absurdo se veía desde *Fe de erratas*; de hecho, a mi parecer, esa obra es una lectura más honesta de *Godot* que la misma puesta” (Villarreal, Jun).

Cabe mencionar al respecto del trabajo de ambos actores, que es fundamental el manejo corporal y las partituras escénicas casi coreográficas. Una de las principales áreas de acción de la compañía es el entrenamiento actoral que, de acuerdo con Meza, es solamente un complemento para la actuación. Sin embargo, en su caso, éste complemento es el cimiento de la plasmación escénica de los personajes debido al papel preponderante de los cuadros plásticos en relación con el texto pronunciado o la acción. Por ejemplo, en *Fe de erratas*, haciendo una evocación del trabajo pictórico de Magritte, veintiocho cubetas de metal flotan en el aire contra un atardecer naranja; de ellas cae una lluvia de pepinos que inunda el escenario.

Tras exitosa temporada en el Centro Nacional de las Artes (CENART), el montaje escénico *Fe de erratas*, original de Agustín Meza, viajó a Rumania para ofrecer dos funciones en el marco de la sexta edición del Sibiu Theater International Festival. Esta puesta en escena, resultado de la participación de Meza en el Diplomado en Dirección y Producción Escénica impartido en la ENAT en meses anteriores, representó a México en esta importante muestra en la cual se dan cita diversas compañías profesionales de teatro, pertenecientes a 52 países.

En ese viaje, dice Meza que “tuv[o] una visión a media noche en el lúgubre y desierto paraje de Rumania. Eso, aunado a ciertas experiencias personales, [lo] hicieron comprender la universalización de la espera” (Meza, Ene). Partiendo, pues de una imagen es que Meza comenzó a desarrollar el proyecto correspondiente a *Esperando a Godot*. A partir de 1999 y hasta el 2002, se llevó a cabo el proceso de montaje de esta obra. Empezando por el arduo entrenamiento de los actores a nivel tanto corporal como literario, con una duración de 165 minutos, *Esperando a Godot* es el tercer montaje de la Compañía de Teatro *El Ghetto*. Sus puestas en escena: *El pasatiempo de los derrotados* y *Fe de erratas*, ambas escritas y dirigidas

por Agustín Meza, han significado para el público una nueva alternativa escénica para el quehacer teatral mexicano.

Agustín Meza respeta los mil 576 diálogos del original, repartidos entre cinco personajes que esperan algo que nunca se concreta; vagabundos en el desamparo del silencio sin respuestas a una serie de preguntas sobre el sentido de la vida. Fiel a la obra de Beckett, Meza presenta una estética auténtica creada a partir de la fusión del trabajo del mimo inglés Charles Chaplin y del cineasta ruso André Tarkovsky. (Altamirano pars. 4)

La estética que propone Meza para sus representaciones es sumamente visual y, ante todo, auditiva. La música tiene una importancia preponderante, así como el texto que se esté trabajando. De acuerdo con el director escénico, las obras que se llevan a la escena deben ser de trascendental importancia para él, y cumplir con sus necesidades expresivas y las necesidades receptoras del público. Meza, para el montaje de *Esperando a Godot*, parte de un interés y una búsqueda personales en torno al desarrollo del proyecto. Utiliza como «textos aledaños» películas como *Tan lejos y tan cerca* de Wim Wenders como referencia a los procesos de incomunicación a pesar de las palabras; de hecho, esta obra puede relacionarse con la película *Falsche Bewegung* del mismo director en cuanto al tratamiento de los falsos movimientos. “El cine, como referencia directa está André Tarkovsky [...] mucho Chaplin” (Meza, Sep). Asimismo, la versión para la televisión de esta obra, dirigida por el propio Beckett, en la cual Roman Polanski actúa a Lucky, sirvió como marco de referencia de la imagen escénica –a nivel físico y de energía- para la creación de este personaje. El director busca actualizar la poética beckettiana a partir de la experiencia universal de la espera. No obstante, presenta una inversión de valores, propia del texto, a partir de la lógica del sin sentido. Meza opina que esto puede mostrarse al crear un universo absurdo pero verosímil sobre el escenario.

Es importante mencionar que este director, pese a las pocas obras que ha dirigido, junto con otros jóvenes directores, se presenta como una de las nuevas alternativas en cuanto a lo que a estética escénica se refiere. Ello debido no solo a su preocupación con respecto al trabajo corporal, sino a la actualización de textos clásicos. El grupo *El Ghetto* propone una lectura

temática de estas obras a través de diferentes enfoques<sup>4</sup>. Meza, por su parte, en el montaje de *Esperando a Godot*, buscaba, ante todo, hacer un homenaje a Beckett, teniendo rigurosos límites en cuanto a la fidelidad al texto, así como al contexto que rodeaba el primer montaje de esta obra.

Cabe destacar que este grupo de jóvenes teatristas manifiestan una inquietud con respecto a las posibilidades de cuestionar el absurdo y la incomunicación a través de un texto que corresponde a la realidad de la posguerra. Con esto me refiero a que la propuesta escénica intenta corresponderse con el contexto en que fue montada; ya que tanto el director como los actores consideran que Beckett es capaz de cuestionar principios fundamentales del ser. La escalofriante respuesta es que el desánimo y el temor de la generación de la Guerra Fría se desdobra para la actual en esta ácida parodia de la existencia humana en que la difusa espera de un cambio sólo es soportable con lo que Vladimir y Estragón llaman "una diversión". El otro recurso metafísico, el de las diferencias en el devenir del tiempo para los distintos personajes y para los espectadores mismos, se mantiene como un enigma bergsoniano entre el tiempo externo y el interno.

### 3.2 ELEMENTOS ESPACIALES Y VISUALES

La primera impresión que se tiene de una puesta en escena es siempre mediante imágenes. La propia palabra griega «theatron» hace alusión «al lugar donde se mira». Además debido a que actualmente somos una cultura primordialmente visual, la experiencia del teatro, como momento vivo, permanece, principalmente a través de cuadros plásticos logrados en escena. Es por ello que los elementos espaciales y visuales son, por lo general, aquellos en los que se enfatiza más el trabajo de dirección. Particularmente en los textos contemporáneos, como el de Beckett, la búsqueda no mimética, permite que en el texto haya mayores espacios de indeterminación para ser llenados por el director. Asimismo, las propuestas de Craig, a principios de siglo, dieron una importancia fundamental a la concepción del espacio escénico y

---

<sup>4</sup> Al respecto de este trabajo, existen actualmente varios directores que buscan actualizar los clásicos a un nivel temático; es decir, los temas de vigencia en el México contemporáneo a partir de los textos canónicos. Ejemplos de este trabajo son algunos montajes de Alberto Villareal y David Hevia, entre otros.

a su relación directa con el espectador. Junto con Adolphe Appia, propone la concepción del espacio más allá del decorado, al pensarlo como un elemento vivo dentro de la puesta en escena.

Uno de los planteamientos de Craig es que el espacio debía significar por sí mismo, aún estando vacío, dando la impresión de movimiento (posteriormente diseñaría estructuras hidráulicas con movimiento) a través del contraste de tamaños y la verticalidad de los monolitos. Sin embargo, esta concepción espacial va unida a una visión particular con respecto al actor.

El espacio teatral establece las condiciones para que se lleve a cabo la representación, es el lugar de la ficción. Más allá de la sola escenografía, el espacio teatral integra escena y sala, en tanto que el espacio escénico es *mimesis* de un lugar físico y/o psíquico además del lugar del trabajo de los actores, cuyos movimientos producen sentido. “Since spatial signs can signify theater in a wide variety of ways, it would seem to make sense to begin by looking into those functions of the architectonics sign system that theater is generally capable of performing” (Fischer-Lichte 93). De modo tal que los signos se crean no solamente en el espacio, sino también a través del espacio mismo. “Podríamos esperar que el espacio, el tiempo y la acción fueran elementos más tangibles del espectáculo, pero la dificultad consiste, no en describirlos separadamente, sino en observar su interacción” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 157). Sin embargo, la descripción de cada uno de estos elementos de forma aislada permite, después, observar su interacción a nivel escénico y receptivo. Además, cabe destacar que en la propuesta escénica de Meza, desde sus primeros montajes, la plástica tiene una importancia fundamental en cuanto a la creación de imágenes a través del cuerpo y la escenografía, siempre en relación con la música.

### 3.2.1 EL ESPACIO

Tomando como punto de partida el espacio arquitectónico donde se llevó a cabo la puesta en escena de Meza, cabe señalar que, a pesar de ser un teatro no comercial, es un centro cultural institucionalizado. El teatro Salvador Novo, ubicado en el Centro Nacional de las Artes, fue el espacio donde se estrenó *Esperando a Godot*; posteriormente se reestrenó en La Gruta y en El

Granero. De acuerdo a las categorías propuestas por Pavis para el análisis del espacio, en primera instancia se debe determinar el «espacio objetivo exterior». Se pueden, a su vez, diferenciar varias categorías que conforman este espacio.

En primera instancia, «el lugar teatral», que corresponde a la arquitectura del edificio teatral (o el lugar no previsto para una representación), tomando en consideración su inscripción en la ciudad o paisaje que le circundan. Esto tiene repercusión en el análisis del espectáculo debido a que dichos espacios connotan, asimismo, características del posible público.

El teatro Salvador Novo, construido en una forma tradicional, es decir, a la italiana, se encuentra en las instalaciones de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Esto determina, en primera instancia, el público a quien está dirigido el espectáculo: la comunidad universitaria (planta docente y alumnado), por lo que ha de esperarse un determinado bagaje cultural. En este caso el edificio es de suma importancia en tanto que el público que asiste a estas representaciones está en constante contacto con el teatro y las artes escénicas; por otra parte, cabe mencionar que es un centro cultural institucionalizado y con la infraestructura necesaria para montajes con alta producción técnica. Este tipo de teatro, a pesar de ser experimental, responde a las necesidades y exigencias de determinados cánones legalizados por el contexto cultural. A pesar de que Meza arguye que Grotowski es una de sus mayores influencias, se puede destacar que hay una contradicción entre el «Teatro pobre», planteado por el polaco y la legalización e institucionalización propias de quién hace teatro no solamente en un recinto construido para ello, sino con el apoyo de dichas instituciones hegemónicas. Por otra parte, es un edificio alto, con buena acústica. El escenario es sumamente grande, incluso más que el espacio designado al público, el cual se distribuye en dos pisos. Para el montaje de *Esperando a Godot* se adaptó el escenario para que tanto el público como el espacio de la representación estuviesen sobre él. Cabe destacar que esta adecuación del espacio lograba una interacción mayor con el público; asimismo, la ubicación del teatro permitió un acercamiento de la obra a un público mayoritariamente joven.

En segunda instancia, como parte del «espacio objetivo exterior», Pavis señala el «espacio escénico»<sup>5</sup>. En este caso, el «espacio escénico» es de tipo arena, lo que permite que el espectáculo sea observado desde todos los ángulos. Este tipo de escenario se hizo muy popular desde mediados de los años sesenta, puesto que establece un acercamiento a la *ficción teatral*. El espacio escénico no tiene variedad de niveles y tampoco hay un telón que lo separe ostensiblemente del auditorio. De acuerdo con Meza, esto logra que se rompa la predisposición del público hacia la ficción escénica; sin embargo, este tipo de escenario permite una visión del espectáculo determinada por la posición del espectador. Esto influye en la apreciación del mismo, puesto que permite un acercamiento mayor entre el público y los actores, llevando al extremo el mecanismo de denegación.

En lo que respecta al «espacio escénico», este es del tipo *caja negra*. Esto, en terminología teatral, significa que es un espacio vacío susceptible a cambios tanto de estructura como de utilización del espacio mismo. En el caso de la sala Salvador Novo, para la representación de *Esperando a Godot*, el «espacio escénico» fue adecuado de modo tal que éste es un cuadrado de aproximadamente dos metros de largo por lado. Al centro de éste se encuentra un árbol seco que asemeja un sauce llorón, tal como se especifica en el texto de Beckett. No obstante, el resto del decorado, así como el uso del espacio, no corresponden directamente a las acotaciones halladas en el texto dramático. En primera instancia, se destaca que, como se ha dicho anteriormente, no es un escenario «a la italiana»; por otra parte, tampoco hay una rampa como la especificada por Beckett. Sin embargo, el uso de ésta es sustituido, en ocasiones, por las acciones de los personajes que se mueven por todo el escenario alrededor del árbol. Asimismo, la propuesta escenográfica incluye el uso de cinco sillas colocadas en las cuatro esquinas del escenario. Éstas tienen la utilidad de bambalinas, ya que los actores permanecen sentados neutralmente<sup>6</sup> en tanto

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar que para Pavis el «espacio escénico» incluye tanto la elección del director como la estructura propia del edificio teatral. En el presente caso, el espacio del tipo *caja negra* es dado en la estructura teatral y, a partir de ésta, el director elige trabajar un espacio tipo *arena*. Sin embargo, como se ha mencionado, ambos son «espacio escénico» en tanto que la representación se lleva a cabo sobre este espacio que no compete físicamente al público.

<sup>6</sup> Escénicamente, se considera que un actor es «neutral» cuando no está representando nada, sea miméticamente o no; es decir, que simplemente está presente sin remitir a ninguna sensación o concepto, pretendiendo, en el caso presente, que no están participando de lo que ocurre en escena.

que no participan de la escena que se lleva a cabo en el «espacio escénico». Sin embargo, los actores también suben a ellas para ver hacia el horizonte, cuando Estragón ve enemigos por todas partes o la escena en la que intercambian sombreros en el segundo acto.

Finalmente, el «espacio liminar», el espacio que divide la sala del escenario, es la última clasificación de la que habla Pavis en cuanto al «espacio objetivo exterior». En el caso de *Esperando a Godot*, éste está señalado por varios elementos físicos. Siendo que la sala se encuentra al mismo nivel que el escenario, Meza usa elementos tanto de iluminotecnia como escenográficos para señalar dicho espacio. Las luces ubicadas a lo largo de los cuatro lados del cuadrado que forma el escenario, así como una cuerda que recorre todo el perímetro del mismo, señalan esta división. Del mismo modo, el uso de cinco sillas plegables colocadas en las esquinas del cuadrado, sirve para señalar el «espacio liminar», puesto que son usadas como espacio limítrofe (fungen como espacio dentro y fuera de escena). Pese a que Beckett en sus textos establece una relación demasiado cercana con el espectador, proponiendo una posible eliminación del espacio liminar (sugerido por las acciones de los personajes), en el montaje de Agustín Meza, se puede destacar claramente la diferencia y la distancia entre el espacio escénico y el exterior, ya que no solamente existe una diferencia de niveles, en cuanto altura, sino que la iluminación alrededor de las orillas acentúa este distanciamiento entre la ficción y la realidad.

Por otra parte, Pavis hace una división en la cual se especifica el «espacio gestual». Éste es el espacio creado por la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; es un “espacio «emitido» y trazado por el actor” (*Análisis de los espectáculos* 160). Particularmente se toma en cuenta el espacio que es percibido por el espectador mediante los movimientos de los actores. Se divide en el «terreno», la «experiencia kinestésica», la «subpartitura», la «proxémica» y el «espacio centrífugo». En «terreno» hace referencia al espacio que el actor cubre con sus desplazamientos. Esto se destaca grandemente cuando el público descubre que la movilidad de Lucky ha cambiado, del primer al segundo acto, porque la cuerda, que trae atada al cuello, es más corta. Al hacer el movimiento de darle vuelo a la cuerda a través del movimiento de la espalda, ello con el objetivo de que la punta de la cuerda cayera

en su mano. Al ver que no cae porque es más corta, el público ríe, porque descubre la diferencia en el plano de lo terreno del personaje y ahora ese movimiento se convierte en un movimiento innecesario, pero que Lucky no puede dejar de hacer porque forma parte de su «espacio terreno». Asimismo, el hecho de que parte del movimiento terreno de poder de Pozzo sea estar parado, y en el segundo acto ya no se puede parar para ejercer poder y lo tienen que ayudar. Eso implica una transformación en su «espacio terreno». En lo que respecta a la «experiencia kinestésica» se puede destacar la cualidad terrena de Vladimir. Esto hace referencia a la exploración que hace de los distintos niveles, en su corporalidad, y la constante rigidez que se manifiesta en las extremidades. Sin embargo, considero que este rubro debe ser tratado en la corporalidad del actor y su trabajo escénico debido a que el *tempo-ritmo* depende de la interacción entre los actores.

Pavis, a diferencia de otros teóricos como Spang y Fischer-Lichte, ubica la «subpartitura» dentro del «espacio gestual» debido a que los movimientos “facilitan su anclaje en el espacio” (*Análisis de los espectáculos* 161). Gestualmente, la trayectoria de Estragón, por ejemplo, es muy apegada al piso, manteniéndose, por lo general, en un nivel medio-bajo. Vladimir, por su parte, es quien trabaja más espacios dentro del escenario, siendo más móvil y vertical que el resto de los actores. Lucky tiene un movimiento cadencioso y casi imperceptible, con rompimientos rápidos cuando corre bajo las órdenes de Pozzo, a las cuales reacciona inmediatamente y sin vacilamientos.

En lo que respecta al «espacio centrífugo», cabe señalar que éste se “constituye desde el cuerpo hacia el mundo exterior. El cuerpo encuentra una prolongación dinámica del movimiento, A veces, el cuerpo se prolonga con accesorios o vestuario” (161). El caso más notorio de «espacio centrífugo» en *Esperando a Godot* se presenta con Pozzo, cuyo uso tanto del látigo como de la cuerda que lo une a Lucky son extensiones de sus extremidades superiores. Del mismo modo, el manejo del equipaje por parte de Lucky es un ejemplo de este espacio, puesto que tanto la maleta como el cesto llegan a ser una prolongación del cuerpo del actor, siguiéndole en el ritmo de su balanceo y proporcionando elementos para el equilibrio. También la composición coreográfica es un ejemplo del «espacio centrífugo» cuando, en el



segundo acto, Pozzo, al salir de escena, se encuentra arriba de una silla con el látigo y Lucky lo jala por la cuerda, valiéndose de otra silla para arrastrarlo. De tal forma que se forma un trineo y Lucky se convierte en la extensión de Pozzo.

Finalmente, dentro de la categoría del espacio, Pavis hace una distinción entre el «espacio dramático» y el «espacio escénico». “El espacio dramático, que comprende las indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, incide necesariamente en el espacio escénico” (*Análisis de los espectáculos* 161). Pavis en este caso aborda las indicaciones escenográficas establecidas en el texto dramático. Sin embargo, el texto de Beckett se caracteriza por la indeterminación espacial, a nivel histórico; éste es, como menciona Estragón, “un compartimiento”, un lugar de la nada. Ahora bien, en el caso de esta representación, Meza modifica dichas indicaciones, puesto que no hace uso de la rampa propuesta por Beckett y añade otros elementos que cambian el movimiento de los actores en el espacio. Como se destaca desde el inicio de la obra, la escenografía cuenta con más elementos de los propuestos por el autor, como son las sillas en las cuales se encuentran sentados los personajes en tanto que no están en escena. Éstas podrían considerarse como parte del «espacio liminar», puesto que se encuentran ubicadas sumamente cerca del público, además de que los actores están en una suerte de limbo en la que deben permanecer en personaje a pesar de que no formen parte de la escena que se está desarrollando. Además, como se ha mencionado anteriormente, el cambio de un escenario a la italiana por un tipo arena, modifica la partitura que el director establece para los actores. Esto, en términos de Pavis, corresponde al «espacio escénico». Ahora bien, en este punto cabe considerar las categorías propuestas por Erika Fischer-Lichte para el análisis del espacio – escénico- que forma parte de los elementos «fuera del actor». Para poder establecer estos elementos, es necesario recurrir a las distintas instancias que forman parte del «espacio escénico», lo que incluye la escenografía.

### 3.2.2 LA ESCENOGRAFÍA

Dentro de este rubro, considero lo que corresponde a la «escenografía» o arte escenográfico. Como se mencionó anteriormente, tanto para Craig como para Appia, el espacio tiene

implicaciones más importantes que la de acompañamiento o ilustración de una determinada época o situación: “es la oposición del cuerpo que anima las formas del espacio. El espacio *viviente* representa la victoria de las formas corpóreas sobre las formas inanimadas” (Appia 16). Sin embargo, Appia da propuestas para la construcción del espacio, no para su análisis.

En lo que respecta al análisis de los elementos escenográficos, para otros teóricos como Fischer-Lichte, no basta con la descripción de los elementos espaciales y escenográficos, sino que se acerca a éstos como signos (en términos semióticos). De modo que “[o]ur definition of stage space implies both a practical and a symbolic function: it signifies (1) the space in which A acts, and (2) the space in which X is found” (Fischer-Lichte 10). Así pues, el espacio escénico en forma de arena permite movimientos (partituras) circulares por parte de los actores. Esto tiene consecuencias en la partitura de las acciones que ocurren en dicho espacio. Cabe destacar que Meza acentúa la paradoja inicial planteada por Beckett con respecto a la dualidad libertad-prisión, puesto que el espacio abierto y vacío no solamente impide una lectura referencial, históricamente hablando, sino que da la sensación constante de una posible ruptura con la ficción teatral. Asimismo, da la sensación de que los personajes podrían salir en cualquier momento, pese a que están atados a su espera de la llegada de Godot. Igualmente, el manejo de un espacio escénico expresamente cercano al auditorio enfatiza la intención que Meza tiene de lograr una “vivencia real de lo que ocurre en el escenario; que el público se relacione directamente con la espera” (Meza, may). Dentro de los signos espaciales, Fischer-Lichte ubica el «decorado»:

[i]n other words, we have to assume that as far as decoration is concerned, the theater is forced for fundamental reasons to develop a code that is specific to theater. [...] The decoration, as the sign for space, becomes a sign for both practical and symbolic functions signified by this space. (102-103)

En *Esperando a Godot* la escenografía es sumamente minimalista. Este consiste en un árbol al centro del escenario, tal como sugieren las indicaciones de Beckett. Sin embargo, la propuesta de Meza incluye el uso de seis sillas plegables color arena: cinco en las aristas y una sobre el árbol, pendiendo de la tramoya central. La escenografía se completa con una soga, del mismo

material que lleva Lucky al cuello, que rodea el perímetro del escenario. Esta funge un papel importante en el segundo acto cuando Estragón, al tratar de huir, se lanza al piso y pasa la cabeza por debajo de la cuerda; sin embargo, Vladimir lo jala de los pies, regresándolo a la ficción. Meza añade el uso de un baúl ubicado junto a la silla de Estragón, cuya utilidad reside en hacer las veces de silla; cabe destacar que dicho elemento, no se mueve a lo largo de la obra. Tal como sugiere Beckett, no hay cambios en la escenografía sino hasta el segundo acto; excepto el agregar unas cuantas hojas al árbol seco (cabe destacar que no “llena” de hojas como sugiere la acotación).

En este caso la escenografía no funge como caracterizador de los personajes ni de un determinado momento histórico, sino de la espera, es decir, de la situación. El espacio vacío da la impresión de estatismo; además, permite que la plástica sea pulcra y que dependa casi exclusivamente de la corporalidad de los actores y de las imágenes que se logran mediante su posición en el escenario. Por tanto, este elemento visual enfatiza la sensación de vacío e indeterminación sociohistórica que tanto el autor como el director buscaban para lograr universalizar la espera (y todo lo que ésta conlleva) en *Esperando a Godot*.

Cabe mencionar que el propio «espacio escénico» vacío significa en sí mismo. Es decir, la imagen que el público tiene aún antes de comenzar la representación es de un espacio vacío. La escenografía connota un espacio abierto, con posibilidad de movimiento. Sin embargo, el escenario tipo *arena*, con el público rodeándolo, implica, asimismo, una prisión para los personajes y distintas posibilidades visuales para el espectador. A partir de este momento la espera se hace patente; además, el espacio abierto y vacío, con los actores sentados a las orillas del escenario, acentúa las dicotomías que, posteriormente, el texto y la puesta en escena pondrán en evidencia. Desde la perspectiva de Meza “el espacio vacío y la soga como contenedor y el público como voyerista. [...] Es exactamente el espacio que propone Beckett [...] un espacio impreciso” (Meza, sep).



### 3.2.3 LA ILUMINACIÓN

En cuanto a las consideraciones espaciales, Fischer-Lichte considera la iluminación y los elementos de vestuario, tales como accesorios, como parte de la concepción escénica. Sin embargo, Pavis toma en cuenta la percepción del espacio como elemento ajeno tanto a la iluminación como al vestuario y los objetos utilizados por los actores. Como se puede notar en las categorías propuestas por este teórico, las consideraciones espaciales competen más que a la plástica de la representación, a la recepción de la misma. Para el presente análisis, se tomarán en cuenta las consideraciones técnicas hechas por Pavis, pero el punto de vista de Fischer-Lichte debido a que la iluminación es una parte esencial en la plástica de la puesta en escena, tanto a nivel visual como sígnico. Asimismo, “[l]a iluminación ocupa un lugar clave en la representación: la hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales [...] confiriéndoles una determinada atmósfera” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 195). A diferencia de lo que establece Grotowski<sup>7</sup>, considero que la iluminación es realmente importante puesto que puede lograr gran énfasis en un texto o un actor, es decir, en un determinado momento de la representación.

---

<sup>7</sup> Cabe mencionar que para Grotowski todos los elementos aledaños al actor son prescindibles dentro de una representación. Como se mencionó anteriormente, Meza considera a Grotowski como una de sus grades influencias; sin embargo, la iluminación puede ser sumamente importante para enfatizar momentos de tensión dramática.

A diferencia de las obras decimonónicas y de principios del siglo XX, en *Esperando a Godot*, Beckett hace acotaciones pertinentes en el ámbito de la iluminotecnia para ambientar la obra especificando que la hora del día es el anochecer. Además, indica que, al final de ambos actos la noche cae. Sin embargo, ante la ausencia de un ciclorama, la iluminación es el único elemento con el que cuenta Meza para la creación de la atmósfera y para enfatizar la indeterminación del lugar, así como la lentitud en el paso del tiempo. Para ello, se colocó una serie de reflectores a lo largo del perímetro del escenario. Esta se mantiene encendida a lo largo de toda la representación, con excepción de dos momentos en que se acentúa la tensión dramática a través de los diálogos. Estas luces, llamadas «candilejas», tienen una relación, no planeada por el director, con el contexto no teatral de la primera representación de *Esperando a Godot*.

Además de estos reflectores que delimitan el «espacio escénico», hay una luz que cae sobre el árbol que se encuentra al centro del escenario. Asimismo, cuando Pozzo y Lucky entran a escena, una luz cenital les ilumina, apagándose ésta en cuanto se apropian del espacio; es decir, cuando el escenario se convierte en su espacio «natural». El efecto de la luz de la iluminación en el desarrollo de la obra es el de acentuar lo lento del tiempo que pasa, así como la cotidianeidad. Enfatiza, por otra parte, la ambigüedad del día y del transcurrir del tiempo, como se señala en los diálogos. De este modo, el atardecer en el cual se desarrollan los hechos, se prolonga por más de dos horas, sin cambios graduales. Sin embargo, en el segundo acto, hay dos momentos en que la iluminación toma una importancia considerable. Ambos se presentan al final del mismo: cuando Vladimir recita su monólogo final y, posteriormente, cuando Estragón saca el violín y toca. El último momento es sumamente desconcertante para el público, pero logra un énfasis bastante interesante en la enorme tristeza y decepción que implica la ausencia definitiva de Godot. También logra acrecentar el sentimiento de desesperanza que culmina con la llegada del Muchacho, puesto que, a lo largo del segundo acto, los cambios tanto en los personajes como en la escenografía parecían prefigurar un verdadero cambio en el destino de los vagabundos. Además, en determinados momentos en que se efectúa una acción importante o

hay un rompimiento con el estatismo de la obra, la iluminación cambia a tonos más rojizos y anaranjados; esto logra, como menciona Piñeiro, un cambio en el énfasis dado a la acción.

Para Meza la iluminación es sumamente importante; sobre todo en tanto que, como es estática, los cambios tiene una función verdaderamente significativa. A lo largo del primer acto se presenta el primer cambio de iluminación cuando Estragón, sobre una silla, da su texto “Nada ocurre, nadie viene, nadie se va”: se apagan las luces laterales y cae una luz cenital en color azul sobre el actor, acentuando la importancia del texto. A pesar de que, efectivamente, el texto cambia de ritmo y temática, la imagen lograda no es particularmente fuerte. Aunque las luces sirven para enfatizar este texto, la ubicación de los otros actores y el rápido rompimiento de la atmósfera (regresa a la luz inicial) distrae la atención y tensión de este momento, por lo que la fuerza de esa imagen se ve menguada. El siguiente cambio en la iluminación se presenta con la salida de Pozzo y Lucky, volviéndose todo de un tono rojizo y más tenue, para después volver a la luz blanca inicial. Siguiendo las indicaciones escénicas de Beckett, la noche cae de repente en escena: la luz se torna azulosa, dejando el escenario en penumbras, creando con el árbol una gran sombra de apariencia ominosa. Finalmente, al terminar el primer acto, todo se ensombrece gradualmente hasta llegar al oscuro total; marcando el final del acto.

Al iniciar el segundo acto, las luces son iguales a las usadas en el acto anterior. El segundo acto hace mayor énfasis en los cambios que el texto plantea, dando una falsa esperanza al público. La iluminación presenta más variantes, aunque sean sutiles. El primer cambio se lleva a cabo cuando Estragón se queda dormido: las luces bajan un poco y vuelven a la intensidad inicial en cuanto el personaje despierta. El segundo cambio de luces, el más enfático, que, por cierto, no se encuentra señalado en las acotaciones, tiene lugar al iniciar el último monólogo de Vladimir: las luces laterales se apagan y una luz «tipo ducha» en tono azul baña a Harif Ovalle que se encuentra sobre una silla. La función de este cambio es el enfatizar la poeticidad y dramaticidad del texto. La imagen que se logra es una de las más melancólicas de toda la obra; además, acentúa el cambio tanto de ritmo como de temática que acontece en este momento de la representación. El último cambio se lleva a cabo de acuerdo a las indicaciones de Beckett. Al salir el Muchacho, “[e] / *sol se pone, la luna sale*” (Beckett 151). Esto lleva a un oscuro casi

total, lo que marca una diferencia con el anochecer del acto primero. Estragón saca un violín del baúl que se encuentra junto a su silla, de donde sale una luz blanca. Al terminar esta escena, la luz se mantiene, llegando al oscuro total gradualmente al final de la representación. De este modo, la iluminación sustituye las funciones de un telón.

Como se ha destacado, la iluminotecnia está cuidadosamente planeada de acuerdo a las escuetas indicaciones de Beckett en este ámbito. Cabe mencionar que los cambios en la iluminación a lo largo de ambos actos tiende a los tonos cálidos. Esto contrasta con el oscurecimiento al final de cada acto, puesto que la luz azulosa, cae en la gama de los colores fríos. Esta iluminación enfatiza las sombras y las figuras en escena, tanto los actores como el árbol, se observan casi negros, acentuando la imagen cuasi fotográfica que denota el fin de ciclo. Además, el uso de hielo seco, favorece la ambientación y la creación de una atmósfera parcialmente melancólica y, sobre todo, solitaria. Sin embargo, cabe mencionar que el diseño de iluminación fue mejorando considerablemente a lo largo de las distintas representaciones en diferentes edificios teatrales; hecho que no se puede notar en el video, lo que representa una desventaja en el análisis de la representación que, como se ha mencionado, es efímera. Tal como destaca la crítica, las imágenes propuestas por Meza son sumamente repetitivas. Hay ocasiones, incluso, que parecieran injustificados dichos cambios, puesto que hay muchos *leitmotifs* a lo largo de la obra y no todas las veces son enfatizados del mismo modo. Pese al buen trabajo de iluminación, éste se caracteriza por su sencillez, parquedad e ingenuidad que contrasta con la complejidad evocativa de la música.

#### 3.2.4 LOS ACCESORIOS

Otro de los elementos a analizar es el uso de los accesorios. Estos son los accesorios que, sin formar parte del vestuario, tampoco competen propiamente a la escenografía aunque se ocupen en ambos niveles. Pavis, a diferencia de Fischer-Lichte, solamente hace la división entre escenografía y vestuario, y, en lo que compete a los objetos cuya movilidad es mayor, los describe situacionalmente. En el caso presente, se describirán los objetos de acuerdo a la clasificación propuesta por Fischer-Lichte.

Debido a que la propuesta de Meza es bastante reduccionista<sup>8</sup>, a diferencia de *Fe de erratas*, son pocos accesorios observados en escena. Cabe destacar el gran acierto por parte del director escénico al no incluir accesorios o escenografía gratuitos en el montaje.

Los primeros accesorios que se observan son la maleta, el cesto y la silla que Lucky lleva consigo al entrar a escena. De acuerdo con las indicaciones de Beckett, no se especifica ni el tipo ni la cantidad de maletas que ha de llevar el personaje; solamente se hace referencia al cesto y a la maleta como tal: “*Lucky lleva una pesada maleta, una silla plegable, un cesto de provisiones y un abrigo [en el brazo]*” (Beckett 32). La maleta, en este caso, es antigua, color amarillo ocre; asemeja un baúl. Este accesorio es utilizado por los demás actores en distintos modos: como escalón, silla, plataforma, pared, etc. Esto es un ejemplo de la «movilidad sígnica» de los objetos en escena; es decir, que un mismo objeto al cambiar su uso, cambia, de igual manera sus implicaciones semiológicas. Es muy significativo, a nivel plástico, que cuando Lucky está en el suelo junto con Pozzo, Vladimir y Estragón utilicen la maleta como plataforma. Visualmente enfatiza los distintos niveles de altura –sobre todo si toma en consideración la alta estatura de Ovalle-. Por otra parte, sirve para acentuar el poder recién adquirido por parte de los vagabundos; particularmente en comparación con las jerarquías articuladas en el acto primero. Asimismo, en una búsqueda de diferentes formas de observar a Lucky, la maleta funge como una pared que los distancia de esta criatura. A diferencia de lo sugerido en el texto de Beckett, Meza busca diferentes formas de interacción entre los personajes, utilizando estos accesorios como mediadores de la acción o pretexto para ciertos movimientos, como los que se llevan a cabo cuando preguntan porqué no deja el equipaje.

Por otra parte, el cesto de provisiones que lleva Lucky es de mimbre oscuro. Este evoca la imagen de un cesto de picnic (como lugar común), y asemeja un pequeño baúl de mimbre. Esto acentúa la idea de Meza al respecto de esta segunda pareja: Pozzo y Lucky no pertenecen al espacio vacío –de espera- de Vladimir y Estragón, están solamente de paso, temporalmente y

---

<sup>8</sup> Esta palabra no tiene el usual tono peyorativo, sino que hace referencia a la reducción de los elementos a nivel visual, apelando a una pulcritud escénica y precisión corporal. No empata con la estética minimalista, pese a su similitud, puesto que lo que se busca es reducir al máximo los elementos visuales (accesorios y escenografía), lo que tiene como resultado un énfasis en la indeterminación del espacio.



quizá no recurrentemente. El cesto es solamente útil en tanto a las órdenes de Pozzo. Es por ello que, para el segundo acto, Meza sustituye el cesto por otra maleta; ya que es más funcional a nivel escenográfico. Las implicaciones sónicas de este cambio tienen relación con los motivos del viaje de estos personajes. Como menciona Pozzo en el segundo acto, no hay destino fijo ni un objetivo en el viaje, a diferencia de las intenciones que tiene en el primer acto. De modo que es más lógico que lleven dos maletas, puesto que el cesto evoca un día de campo, un paseo, no un viaje, propiamente.

Tanto la cuerda como el látigo forman parte de los accesorios escénicos. El látigo es utilizado solamente por Pozzo. Como se mencionó anteriormente, el uso principal del látigo es a nivel auditivo, con una remarcada función fática<sup>9</sup>. Pero simbólicamente es más que eso: Pozzo se convierte en Domador y eso enfatiza más la posición de bestia de Lucky, así como la de Amo de Pozzo. La cuerda que Lucky lleva al cuello es uno de los accesorios que recibe más atención en lo que respecta a la partitura de los actores. En el primer acto, la cuerda es mucho más larga (como apuntan las acotaciones), por lo que el juego con ésta tienen un efecto mayor sobre la imagen global de la escena. Cuando entran a escena Pozzo y Lucky, los actores avanzan lo suficiente para que la cuerda rodee el árbol, dibujando un amplio círculo alrededor del escenario. Un ejemplo de esto es cuando Pozzo se acomoda (acción de sentarse) y la cuerda cae junto a él. Estragón es el primero en interactuar con Lucky jalando la cuerda. Pozzo lo amenaza, dando a entender que él es el único con derecho a hacer uso de la fuerza (o sometimiento) hacia Lucky.

Pozzo hace uso de la cuerda para llamar la atención de su criado; de hecho, una recurrencia en su partitura es el dar pequeños jalones a dicho accesorio. Cuando el monólogo de Lucky está por terminar, la cuerda juega un papel fundamental en cuanto a las acciones que se desarrollan en escena y a lo que anteriormente se determinó como la «proxémica». Tras jalar fuertemente de, Lucky cae; se levanta y comienzan a «jugar a la cuerda». Primer, Pozzo vs Lucky; luego se une Vladimir al bando de Pozzo, colocando un pañuelo al centro; finalmente, Estragón

---

<sup>9</sup> De acuerdo a Roman Jakobson, la «función fática» es aquella en la que se busca mantener la atención del receptor mediante mecanismos apelativos al mismo.

participa. Es en este juego que, tras caer Vladimir en una voltereta, logran apoderarse del sombrero de Lucky. Asimismo, la cuerda representa un espacio limítrofe en tanto que se encuentra sobre el piso y, tanto Vladimir como Estragón, dan un brinco<sup>10</sup> cuando intentan cruzarla. Este movimiento, es un leitmotiv a lo largo de la obra. Esta índole de movimientos son sumamente recurrente en los montajes de Meza como se mencionará más adelante.

Cabe destacar que el nudo de la cuerda remite al de una horca, lo que se relaciona con las intenciones frustradas de Vladimir y Estragón de ahorcarse. Meza hace una suerte de burla a esta frustración al mostrar irónicamente el elemento que les hace falta para llevar a cabo sus propósitos (y, con ello, librarse de sus ataduras). Es importante enfatizar que Vladimir y Estragón no tienen cuerda para ahorcarse y Pozzo y Lucky sí, pero nunca se la piden. La sogu une a Pozzo y Lucky, pero creo que lo que determina es que no la necesitan para estar unidos ya que Lucky siempre entrega la punta de ésta a Pozzo así como el látigo. La cuerda define a Pozzo y Lucky, pero no la dependencia de Vladimir y Estragón. Ahora bien, el juego de la cuerda, que tiene lugar durante el monólogo de Lucky, demuestra la esclavitud de todos, al instante, al tiempo.

En el segundo acto, la cuerda es considerablemente más corta; es por ello que los movimientos alrededor de este accesorio son más limitados. A diferencia de las vectorizaciones de la cuerda en el acto primero, en el segundo, éstas forman parte de la partitura de Lucky, principalmente, teniendo efecto a nivel particular y no global. Lucky, cada vez que necesita volver a darle la cuerda a Pozzo, repite un movimiento preciso y sutil: le da impulso a la cuerda con el cuello, moviéndolo de forma circular, y patea el extremo de la cuerda con el talón de modo tal que llegue a sus manos. A pesar de que se utiliza este accesorio para levantarle y llamarle, debido a que hay poco movimiento por parte de Lucky, la cuerda tiene menor peso a nivel plástico; aunque sus implicaciones sígnicas sigan siendo las mismas. En lo que compete a las acciones, la longitud de la cuerda permite que Lucky arrastre a Pozzo en la silla, a modo de carreta, debido a la tensión. Esto crea una imagen mucho más arriesgada e innovadora que la

---

<sup>10</sup> Uno de los leitmotivs a nivel corporal es el brinco que dan Vladimir y Estragón en ciertos momentos cuando han de desplazarse por el escenario. Éste consiste en brincar con una pierna doblada y la otra estirada, teniendo ambos brazos estirados al frente.

presentada e el primer acto. A nivel de significación, Meza plantea una paradoja entre la fortaleza física que es directamente proporcional a la decadencia racional del personaje. Cabe señalar que una de las características más interesantes en el uso de este accesorio son las imágenes que se logran a partir de la posición de la soga en el piso. Ésta queda, en muchas ocasiones estirada y, en otras, hace forma de espiral en torno al árbol. Esta creación de imágenes a partir de un objeto, implica, asimismo, una gran precisión en el trabajo de los actores, así como remite a la imagen del domador y, por ende, del circo.

La silla que lleva Lucky para el uso de Pozzo es un ejemplo de la «movilidad de signos» o «vector de tipo embrague», ya que, en un principio es un elemento escenográfico pero al ser utilizado en escena se torna en un accesorio. El uso que se le da a este objeto varía. La mayor parte del tiempo ésta significa el «trono» de Pozzo, un espacio jerárquico otorgado por la *libertad* que le da tanto el poder como el aspecto y actitud dominante. Asimismo, también es utilizado como una suerte de pedestal donde, en el primer acto, Estragón da la línea: “Nada ocurre, nadie viene, nadie se va”. De igual manera, es indicador de acciones cuando, por ejemplo, al caer la silla, también lo hace Lucky. También funge como una suerte de yugo en el cuello de Lucky y como una carreta sobre la cual se sienta o se para Pozzo en el segundo acto<sup>11</sup>.

Finalmente, el violín es un accesorio que es utilizado solamente en una escena y por un personaje. Como un homenaje a Beckett, Meza incluye esta escena en que Estragón saca un violín del baúl que está a lado de su silla y se sienta bajo el árbol a tocar la canción de la película *Candilejas*. Esta escena es sumamente melancólica y, pese a la buena recepción de la misma, cabe apuntar el lugar común del vagabundo como una suerte de payaso triste en un circo decadente.

Como se ha mencionado ninguno de los accesorios utilizados en la representación es gratuito. Sin embargo, no todos los accesorios, o usos dados a éstos, tienen una función que trascienda la plástica, la coreografía, la composición visual, la estética corporal.

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que, a nivel visual, una de las imágenes mejor logradas es cuando Pozzo se levanta sobre la silla y Lucky le arrastra pesadamente.

### 3.2.5 VESTUARIO Y MAQUILLAJE

Pavis establece dentro de los «elementos materiales de la representación» tanto el vestuario como el maquillaje. El vestuario tiene funciones semiológicas en la representación tales como la caracterización, la localización dramática de las circunstancias de la acción y la “localización del *gestus* global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 180). En este caso, Meza homogeneiza a los personajes mediante el vestuario. Como apunta Olga Harmony en su comentario a la puesta en escena:

Si Beckett pedía que todos sus personajes usaran bombín, Meza los uniforma en el vestuario, con lo que la abstracción lograda es mayor, aunque sus rasgos característicos no sean borrados. Vladimir sigue siendo el más activo y Estragón el aturdido y pasivo de toda pareja de clowns; Pozzo es el rico petimetre y el pobre Pozzo [*s/c*] el sometido. (pars. 5)

Todos los actores llevan frac, corbata de moño, chaleco y pantalón en distintos tonos de gris; complementa el traje con una camisa blanca, zapatos negros y sombrero de bombín en color negro. Los trajes, no obstante, se presentan en tonalidades dentro del rango de los grises y, cabe mencionar, no se adecuan al tamaño de los actores; con el fin de acentuar ciertos rasgos físicos de los actores. El traje que porta Vladimir es demasiado corto para el cuerpo alto y esbelto de Harif Ovalle. El traje de este personaje está roto en la manga derecha, el pantalón que porta es color negro, en contraste con el chaleco que lleva en tono gris claro. Los zapatos de Vladimir con tipo mocasín. Por otra parte, el cuerpo, considerablemente más bajo de Gustavo Muñoz, se ve enfatizado en la desproporción y contraste con el de Vladimir mediante el uso de un traje amplio y holgado. Estragón va vestido en color negro. El pantalón es de tela a rayas (delgadas) en tono gris oscuro y está roto de la pierna izquierda. El chaleco es sumamente ajustado y los puños abiertos de la camisa sobresalen de las mangas. Los zapatos que porta son botines negros. Cabe destacar que estos dos actores no llevan los calcetines ni otro elemento de vestuario –excepto la cuerda que lleva Estragón a modo de cinturón-. Por su parte, el traje del Muchacho es el que aparece sumamente desproporcionado ya que se eligió un traje para adulto

siendo que el actor es un niño. Lucky y Pozzo son quienes llevan trajes en mejor estado; en contraste con los de Vladimir y Estragón que están raídos y polvosos. Pozzo porta un pantalón gris claro y un chaleco oscuro. Durante el primer acto, se pone un largo abrigo negro que lo distingue de los demás personajes. Además, porta un monóculo, reloj de cadena y guantes negros; mismo que en el segundo acto cambia por unos sin dedos en el mismo tono. Lucky, por su parte, lleva un pantalón en tono gris claro y el saco lo lleva cerrado durante toda la representación. Cabe destacar que su vestuario es el más neutral de todos. A pesar de la homogeneidad en los trajes, los personajes son fácilmente distinguibles tanto por su trabajo corporal como por su caracterización en cuanto a maquillaje y gestualidad. Sin embargo, Meza busca demostrar la individualidad disuelta de los cuatro vagabundos. En cuanto a la posición social que evidencian los trajes, es notorio que Meza, aunque destaca su marginalización, no cae en el lugar común con respecto a la imagen del vagabundo. Como se ha mencionado anteriormente, esta estética es un seguimiento a la tradición propuesta por Roger Blin en el primer montaje, apoyado, además en la imagen tradicional del *clochard*. Del mismo modo, continúa la estética reduccionista del «espacio escénico» con los vestuarios utilizados, manteniendo la pulcritud visual.

En lo que respecta al maquillaje y al peinado, se destaca que éste es neutro; es decir, que su función únicamente es la de remarcar los rasgos físicos de los actores sin caer en una exageración de los mismos. Vladimir y Estragón, por una parte, parecen llevar los rostros sucios; en tanto que Pozzo, Lucky y el Muchacho aparecen mucho más pulcros. En cuanto a las facciones, el rostro de Lucky es sumamente plano e inexpresivo, lo que contrasta con su abundante, rubia y rizada cabellera que le llega hasta debajo de los hombros y con la larga barba de piocha que lleva también en un rubio casi blanco. Estragón, quien lleva los cabellos algo encanecidos debajo de las orejas, ondulados y despeinados, tiene los ojos y la boca acentuados mediante un énfasis en las cejas y la barba de candado que le rodea la boca. Vladimir tiene los ojos sumamente hundidos, los cabellos muy oscuros y a la altura de las orejas, despeinados, lo que contrasta grandemente con Pozzo, cuyos ojos son más bien saltones, enfatizados por la separación de las cejas, y, tal como lo indican las acotaciones textuales, está calvo. Sin embargo,

se destaca que al exagerar la parquedad del maquillaje al grado de dar la apariencia de ser mimos, se logra una coherencia visual con la intención de vestuario de lograr cierta homogeneización entre los personaje y al mismo tiempo un rompimiento con la contextualización de los personajes a un ámbito social y cultural específico. Esto implicaría que “son la humanidad”, frase recurrente a lo largo de la obra.

### 3.3 ELEMENTOS ACÚSTICOS

En lo que respecta a los “Nonverbal Acoustic Signs” Fischer-Lichte hace una división entre los sonidos y la música; considera, asimismo, que el uso de la voz no solamente es un elemento del trabajo actoral, sino el más importante. A pesar de ello, afirma que “[t]he nonverbal acoustic signs can generally function as a system that creates meaning on the basis of units of tone, pitch, melody, rythm and meter” (Fischer-Lichte 116). De modo tal que este tipo de signos establecen el *tempo* de la representación, por lo que son fundamentales en la percepción que el espectador tiene de la misma. Pavis, por su parte, considera la voz como uno de los elementos a analizar que están fuera del actor, pese a que ésta es emitida por el mismo. Concuero con la propuesta de Pavis en tanto que la voz no es el único medio expresivo del actor, y, por otra parte, se relaciona con los elementos sonoros de la obra siendo un elemento fundamental en el «ritmo» de la misma.

“Antepondremos una semiología de tipo barthesiano a la semiología clásica, pues, para esta última, la voz tan sólo es el mero significado del personaje” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 144). La teatralización de la voz consiste en su exteriorización y su plasmación en el espacio de la representación. Por tanto, ésta es siempre una exageración de los mecanismos vocales en relación con la norma habitual, siendo que todo lo que acontece en escena son, generalmente, situaciones extracotidianas. Sin embargo, considero que la voz, por su naturaleza, es menos susceptible de un análisis objetivo.

#### 3.3.1 LOS SONIDOS

En primera instancia cabe analizar los sonidos. Sin embargo, “[f]or the same reason, however, all those signs that appear on the stage, which have not been planned but are rather unavoidable [...] must not be regarded and interpreted as theatrical signs” (Fischer-Lichte 117). De este modo, para el análisis de los sonidos debe evitarse incluir aquellos que no forman parte explícitamente de la partitura sonora de la representación. Fischer-Lichte divide los sonidos en tres categorías:

1. Sonidos naturales. Éstos se refieren a los sonidos propios de los procesos de la naturaleza, tales como la lluvia, el trueno y semejantes. En *Esperando a Godot* no se presentan sonidos pertenecientes a esta clasificación debido a que el espacio es indeterminado y, como menciona Estragón en un momento dado, están en un “compartimiento de la nada” y, por tanto, la naturaleza no juega un papel determinante en la situación de los personajes.

2. Sonidos de maquinaria. Esta categoría hace referencia al uso de un determinado elemento para producir un sonido. Pese a que Fischer-Lichte hace referencia particularmente a sonidos propios de máquinas, hay elementos que producen un sonido específico a pesar de que no sean mecánicos. En este caso, considero que el látigo y el chasquido que produce al ser azotado contra el piso pertenecen a este rubro debido a que es un instrumento y, aunque pertenece a una acción en específico, es repetitivo y se convierte en un elemento sinestésico. Pozzo utiliza este instrumento para llamar la atención de Lucky, principalmente, y la de los demás personajes en determinados momentos de la representación, particularmente, cuando enfatiza ciertas oraciones. Sin embargo, Mario Balandra, quien interpreta a Pozzo, hace uso de este elemento para llamar la atención del público también. De este modo, logra centrar la atención en un solo punto de la escena de forma tanto auditiva como visual.

3. Sonidos de ocurren como consecuencia de acciones específicas. Este es el tipo de sonidos que se presenta de forma más recurrente no sólo en *Esperando a Godot*, sino en las obras en general, ya que dentro de este rubro se incluyen los sonidos no verbales producidos por el actor. Al respecto de esto, es posible describir los distintos sonidos que se producen en el escenario y sus implicaciones a nivel sígnico.

La primera intervención por parte de uno de los actores son los ruidos guturales que emite Estragón cuando intenta descalzarse. Estos remiten a un esfuerzo que se complementa con las acciones físicas del actor. Dichos gemidos no se ven interrumpidos sino hasta que el personaje logra descalzarse y ríe históricamente en señal de triunfo. Cabe destacar que esta risa no forma parte de las indicaciones escénicas de Beckett. Sin embargo, esta acción resalta la cualidad impulsiva y un tanto ruidosa de Estragón (que se contrapone a la naturaleza más bien reservada de Vladimir). Si se toma en consideración que esta es la primera impresión de dicho personaje, el público logra apreciar las cualidades terrenales y un poco infantiles de Estragón. A lo largo de la representación los sonidos guturales son los más frecuentes, siendo Estragón quien en más ocasiones acompaña sus acciones físicas con sonidos tales como el llanto, el escupir, gritos, gemidos y otro tipo de quejas no verbales. Este modo de expresarse contrasta con los diálogos de Vladimir, quien habla mucho más y de forma más racional que Estragón. Vladimir, por su parte, solamente se caracteriza en este rubro, por emitir un sonido que remite a un adulto llamando a un infante en las dos ocasiones en que quiere hacer caminar a Estragón. Además, este sonido va acompañado de una postura física que refuerza la imagen de ser Vladimir el “hermano mayor” del otro vagabundo.

Por su parte, Pozzo también tiene varias intervenciones de este tipo a lo largo de la obra. Antes de entrar a escena por primera vez, Pozzo emite un grito agudo y prolongado, que rompe completamente con los signos auditivos que se han manejado a lo largo de la puesta en escena hasta ese momento. Cabe destacar que este sonido contrasta con la voz de Pozzo, que es más bien grave; no obstante, es un primer acercamiento al carácter dominante y llamativo de este personaje. Además de esto, el actor emite sonidos cuando se acomoda en la silla después de comer; lo cual implica una necesidad de atención y de hacer énfasis en su posición dominante: es el único que en algún momento, aunque sea por poco tiempo, está verdaderamente cómodo en el lugar de la espera sin tener que recurrir al sueño. Como se ha mencionado anteriormente, Pozzo es el personaje que más ríe a lo largo de la obra. La risa de este personaje es más bien aguda y corta. A diferencia de lo propuesto por las acotaciones de Beckett, la risa de los personajes no es gradual en cuanto a la intensidad o duración de la misma. En la puesta en



escena, la risa se aprecia como una «acción orgánica»<sup>12</sup>, no acotada. En este sentido, los personajes ríen menos, pero su patética seriedad es lo que causa la risa por parte del público. Sin embargo, el tono que maneja Mario Balandra es sumamente amargo y no tiene la connotación de humor que la risa suele tener. De modo tal que los momentos en que Pozzo ríe, logra enfatizar lo absurdo de las situaciones a las cuales se enfrentan estos personajes.

Otro de los movimientos recurrentes en todos los personajes, con excepción de Lucky, que va aunado a un sonido es el brincar con las piernas separadas. El primero en llevar a cabo dicha acción es Vladimir para llamar la atención de Estragón. A pesar de no formar parte de las indicaciones textuales, esta acción refuerza la intención del texto. El uso general de esta acción es fático, con respecto a los demás personajes. Implica el sonido de los zapatos azotando contra el piso que es lo que ocasiona una ruptura con el silencio o la conversación que se esté llevando a cabo para dar lugar a una nueva secuencia temática. Como se menciona anteriormente, la identidad diluida es una de las características de *Esperando a Godot*, a nivel textual; sin embargo, a través de un movimiento como éste, que es repetitivo pero no característico de un individuo, se logra transmitir esta idea de la identidad diluida o, como se menciona en el capítulo anterior, un «leitmotiv invertido».

---

<sup>12</sup> Varios directores-teóricos hablan acerca de lo «orgánico» en escena; esto no implica una determinada naturalidad en los actores; es decir, que la acción que ejercen sea también parte de su propia construcción del personaje. Para mayor información del tema, véase: “El ejercicio del «mágico sí»” de Constantin Stanislavski y “Apuntes para los perplejos” de Eugenio Barba, ambos en *Máscara* Año II No. 9-10 Abr-Jul (1992).



Por otra parte, el sonido del llanto de Lucky, agudo y débil (solamente es un gemido aislado) marca la primera vez que este personaje articula un sonido y, fuera del monólogo, es el único que emitirá durante la representación. Incluso, a pesar de que se mueve por el escenario cargado con el equipaje, no hace muchos ruidos fuera de los propios de las caídas. Esto enfatiza la imagen de este personaje como una presencia sumamente ausente; es decir, que su presencia física es casi imperceptible y su silencio ayuda a que sea un personaje importante a nivel de imagen visual pero no auditiva, lo que resalta la perorata de su monólogo.

Así pues, los sonidos en esta representación son importantes en tanto que acompañan las acciones de los personajes o son producto de las mismas. Esto me remite a la estética de Grotowski, en que la mayor importancia tanto visual como auditiva reside en el actor; en el caso de *Esperando a Godot*, se puede observar que la mayoría de los sonidos provienen de la voz de los actores y del acompañamiento musical. Asimismo, me parece, dado que la obra enfatiza la pérdida del tiempo, que la exageración de los detalles más simples, sonoros y gestuales, conducen a la risa, a la exagerada teatralidad de los payasos de circo. Meza, a través de esta propuesta, exalta los detalles para hacer más evidente la intención de la pérdida de tiempo.

### 3.3.2 LA MÚSICA

Al acercarse a la música en una representación, se trata de examinar el modo en que la puesta en escena las utiliza y las pone al servicio del acontecimiento teatral; siendo importante, pues, solamente su función dramática. Como menciona Meyerhold, el teatro tiene como base la música, puesto que conceptos como el «tempo» y el «ritmo» son empréstitos de esta disciplina; y, de acuerdo a la opinión de Meza, el «ritmo» es el elemento fundamental para la recepción de un determinado montaje. En esta representación, la música, aunada al trabajo corporal y al propio texto, juega un papel fundamental tanto en el «ritmo» como en el «tempo» de la misma. A pesar de que Pavis establece que “[h]emos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras [...] La música, pues, debe entenderse más ampliamente como una suma organizada, en la medida de lo posible voluntariamente, de los mensajes sonoros que llegan al auditor” (*Análisis de los espectáculos* 145-146).

De este modo se comprende que la música es también un medio codificado que permite al espectador evocar imágenes o situaciones a partir de la creación de un ambiente, reafirmación o negación de una determinada acción o texto. Asimismo, cabe mencionar que la tradición teatral seguida por Beckett, tiene relación con el vodevil, por lo que es importante considerar que “[e]n el vodevil la vida fluye de acuerdo a todas las leyes de la lógica y la psicología [*s/c*], pero se ve constantemente interrumpido por lo inesperado. [...] Otra característica del vodevil es su música” (Gorchakov 146).

A diferencia de Fischer-Lichte, Pavis no hace una distinción entre la música y los sonidos del espectáculo que provienen de otros medios. Sin embargo, adoptando el modelo analítico propuesto por Fischer-Lichte, considero que la música es distinguible de otros efectos sonoros de la puesta en escena. Pese a que ambos crean una atmósfera determinada, el efecto de la música es distinto y, por lo general, hace alusión a un determinado motivo que el director pretenda plasmar en escena.

Pavis arguye que

[e]n una puesta en escena occidental de un texto clásico, la música produce ante todo el efecto de acompañamiento. Será música *incidental* y, por lo tanto,

siempre «indirecta» e incidente, y será juzgada según los servicios que preste a la comprensión del texto y del juego. (*Análisis de los espectáculos* 151)

Sin embargo, en *Esperando a Godot* la selección musical, no es «incidental», sino que funciona para señalar las pausas y silencios que tienen un significado, acompaña acciones y momentos de gran tensión dramática. Meza ha planeado cuidadosamente cuándo la música debe sustituir a las palabras y cuándo los demás sonidos son solamente complemento de la acción. Así pues, tanto la elección de las melodías como los momentos en que éstas son utilizadas tienen una intención en el universo de la obra, ya sea como evocadoras de una situación externa o como *leitmotifs* dentro de la misma representación. De acuerdo con el director, la música fue primordial como un estímulo en el proceso de montaje y como catalizador del significado del propio texto.

La música que se utiliza para este montaje pertenece, en su mayoría, a bandas sonoras de distintas películas, por lo que, hay ocasiones en que la música parece demasiado connotada *a priori*. Algunos de los compositores que Meza eligió para musicalizar esta representación son Yann Tiersen, Nino Rota, Zbigniew Preisner, Charles Chaplin, Tiziano Popoli y Pascal Comelade, entre otros; cabe destacar que estos músicos son, en su mayoría, centroeuropeos. A pesar de que la música no es siquiera sugerida por el texto de Beckett, la propia estética del texto y de la representación marcan una clara línea para la inclusión de estas melodías. Todas las canciones remiten, de una u otra forma, a un circo; en ocasiones decadente y en ocasiones haciendo referencia al «clown». En este sentido la música juega un papel fundamental para enfatizar la intención del director de hacer un homenaje a Beckett y a la representación dirigida por Blin, así como a las circunstancias que rodearon dicha obra<sup>13</sup>. Así pues, Meza, además de utilizar artistas contemporáneos, musicaliza su montaje con temas de películas de Chaplin e, incluso, un tema de los hermanos Marx<sup>14</sup>

En primera instancia, se señalan las piezas que, a lo largo de la obra, funcionan como ambientación emotiva a escenas que, por lo general, carecen de diálogos. La obra da inicio con

---

<sup>13</sup> Como se ha mencionado anteriormente, Buster Keaton y Charles Chaplin, los actores que Beckett deseaba que protagonizaran *Esperando a Godot*, estaban filmando la película *Candilejas*, por lo que no pudieron participar en dicho montaje.

<sup>14</sup> La melodía *The Woodpecker Song*, perteneciente a *Groucho*, utilizada en el segundo acto es de Chico Marx.

un tema de Zbigniew Preisner<sup>15</sup> titulado *Tu ne mentiras pas*, la cual acompaña los primeros movimientos de Estragón que no corresponden a las acotaciones textuales. Esta melodía enfatiza la sensación de abandono que se percibe gracias a la escenografía y al vestuario del personaje; aunado a los movimientos del actor dan una introducción al tono de la puesta en escena.

Otro ejemplo es la melodía *Amacorde* de Pascal Comelade, *cover* de la canción homónima de Nino Rota, es evocativa y dulce. Sin embargo, la elección de esta versión y no de la melodía original, evita que las reminiscencias sean al filme para el cual Rota la compuso. Esta pieza es usada en la secuencia de los sombreros que, a diferencia de lo planteado por Beckett en las acotaciones, es más bien lenta; esta imagen, que pareciera ser tomada en cámara lenta, es enfatizada mediante la música cuyo tempo de adagio es lento, acentuando solamente determinados acordes.

Por su parte, el trabajo del compositor italiano Nino Rota, conocido por la musicalización de diversas películas de Fellini, es de acordes más acentuados y cuya repetición de frases, remiten a las cajas musicales. Cabe destacar que la música de Rota es mucho más teatral<sup>16</sup> y que sigue una línea melódica muy similar en sus distintas canciones. La melodía *Giuletta Degli Spiriti*, tema de la película homónima dirigida por Fellini, es un *leitmotiv* del sueño de Estragón. La música le sirve de acompañamiento, a pesar de no ser de evocación onírica, sino de soledad; esto enfatiza la dependencia entre Vladimir y Estragón que va más allá de lo físico. En el primer acto este sueño es interrumpido explícitamente por Vladimir, quien no tolera el abandono de su compañero; en tanto que en el segundo acto Estragón se despierta sobresaltado y recibe consuelo por parte de su pareja. Así pues, es posible notar una evolución en el personaje de Vladimir quien, para el segundo acto, ha tomado una actitud más protectora para con Estragón, quizá con la conciencia de su desolada situación. En esta misma tónica de abandono, *Tu ne*

---

<sup>15</sup> El trabajo del polaco Zbigniew Preisner se dio a conocer a través de la sonorización de diferentes filmes, entre los que se cuenta la trilogía *Blue, Rouge y Blanc*. Pese a que experimenta con distintos sonidos y temáticas, las melodías elegidas para *Esperando a Godot*, que pertenecen al *Dekalog*, son sumamente melancólicas y lentas. Dadas sus características, el trabajo de este músico es utilizado para enfatizar (realzar) la parte poética de los diálogos.

<sup>16</sup> Con esto me refiero a que presenta cambios más dramáticos tanto en tono como en melodía; esto no implica que sea un ritmo más acelerado, pero sí más enfático.

*seras pas luxurieux* de Preisner sirve de fondo, en el primer acto, a partir de que el Muchacho sale de escena y hasta que Estragón plantea la posibilidad de separarse. A pesar de que los diálogos sugieren la futilidad de la espera y del retorno de los vagabundos, los tonos al piano de esta melodía configuran el espacio emotivo necesario para los cambios que se presentan en el segundo acto.

Éste comienza con una secuencia de acciones físicas de Vladimir que denotan una búsqueda y un tanto de desesperación. La música, a diferencia del primer acto, inicia junto con la entrada del personaje a escena. A diferencia de las otras melodías, ésta presenta acordes sumamente remarcados que se adecuan a los movimientos rígidos y súbitos de Vladimir. Esta es una de las canciones más enfáticas de la obra que, además, es sumamente larga y debido a que el personaje no ha pronunciado palabra alguna, tiene una cualidad casi verbal. En este caso, la canción *La ballerina* de Tiziano Popoli, juega un papel fundamental para remarcar los cambios que han sucedido en el escenario, a guisa de esperanza. Además, la fuerza de la música llama la atención del espectador desde un inicio, por lo que es sumamente funcional en la puesta en escena. A pesar de que esta melodía sigue los parámetros de la música de circo –en el sentido en que he usado el término hasta el momento–, considero que esta melodía es más funcional e incidental que propiamente significativa. Asimismo contrasta grandemente con la voz de Vladimir que comienza a recitar el poema en cuanto termina la canción, puesto la música es sustituida por una “canción” que es recitada a voz de cuello, sin ritmo y melodía alguna. Inmediatamente después, se escucha otra canción de Popoli titulada *La diva* que ilustra los movimientos de Vladimir: “*Calla, permanece inmóvil un momento, luego recorre de nuevo el escenario, febrilmente, en todas direcciones, Vuelve a detenerse delante del árbol, va y viene, se detiene ante los zapatos*” (Beckett 93), los cuales, a diferencia de lo establecido en la acotación, son súbitos y rítmicos. Cabe destacar que es el único momento en la representación en que los actores responden a los estímulos musicales. Esta pieza precede a la entrada de Estragón a escena. El final de esta melodía, si bien un poco estridente, funge como contrapunto a la entrada de este personaje cabizbajo, denotando el cambio de atmósfera ante la irremediable y fallida espera.

Por otra parte, algunas de las piezas son utilizadas para evocar la imagen circense. La melodía que es utilizada cuando Pozzo y Lucky entran al escenario, *The Middle of the Moment* de Fred Frith, es un *leitmotiv* que, en el segundo acto remite al espectador a la primera situación. Cabe señalar que la base melódica de la canción de Lödig, utilizada en su salida en el segundo acto, es muy similar a *The Middle of the Moment*, aunque más lenta y melancólica, complementando el *leitmotiv*. Esta música circense, aunada al trabajo «clown», refuerza la imagen de circo decadente que el director quiere transmitir, siendo una de las imágenes más explícitas con respecto al circo decadente<sup>17</sup>.

En contraste con este circo decadente, se destaca el uso de *Eight and a Half* de Rota para ambientar la secuencia de movimientos que se dan a partir de que Vladimir le ayuda a Estragón a ponerse los zapatos. Esta secuencia además de ser sumamente rica en cuanto al trabajo corporal, da una dimensión distinta a la acotación propuesta por Beckett, ya que tanto la música como de los movimientos, configuran una imagen auténtica de un circo al estilo chaplinesco. En la misma tónica chaplinesca, *The Woodpecker Song* de Chico Marx remite invariablemente al vaudeville. Es por ello que esta pieza es utilizada en la secuencia de movimientos en Vladimir intenta calzar a Estragón durante el segundo acto. Esta música, junto con los movimientos, remite tanto al vaudeville y sus características de cabaret, como al cine mudo, al que pertenecen los Hermanos Marx.

Haciendo una alusión directa a Chaplin, la canción *The Flowerseller*, de la película *City Lights* funge como acompañamiento a una secuencia que carece de diálogos, cumpliendo una función casi verbal. La música inicia en un volumen bajo, luego sube, alcanzando un punto climático (acompañado de las acciones) para descender hasta el silencio, mientras ilustra la acotación de Beckett: “*Gestures of Estragon like those of a spectator encouraging a pugilist*” (Beckett 11) cuando Vladimir sale como consecuencia de su incontinencia. La música, de cualidades circenses, enfatiza la comicidad de los movimientos de Estragón a pesar de lo desagradable y lastimero de la situación de Vladimir. Este es uno de los ejemplos en los cuales

---

<sup>17</sup> Esta imagen es común a varias obras de Meza, explotada más a fondo en su montaje de *Rosencrantz y Guildenstern* presentado en la Universidad de las Américas, Puebla en el 2004.

la música connota el cine mudo, particularmente el chaplinesco, en tanto a su cualidad patética y cómica a la vez.

Otra de las escenas que remite a la tradición no teatral de Beckett, es la ilustrada por *La valse des monstres* de Yann Tiersen<sup>18</sup>. Ésta comienza cuando Lucky llora en el primer acto, llegando a un punto climático cuando Estragón “*Se echa hacia atrás y da la vuelta al escenario cojeando y aullando de dolor*” (Beckett 49), para terminar con un *fade out* que sirve de fondo a los diálogos que siguen. Los tonos más bien alegres y circenses de esta melodía acentúan lo patético de la situación. No obstante, en este caso la imagen escénica es pobre en relación con la música que, por ser conocida, es mucho más evocativa que los hechos escénicos. Esta melodía es utilizada tras el oscuro al finalizar ambos actos; por lo que sirve únicamente de acompañamiento a la obra como conclusión. Debido a que esta melodía ha sido utilizada anteriormente, podría significar una reiteración de la situación de los personajes, que no se ven librados de su espera. Sin embargo, en el espectador no cumple esta función puesto que no remite a momentos de la obra, sino a la película *Le fabuleux destin de Amélie Poulain*, a cuya banda sonora pertenece.

Otras melodías, no obstante, a pesar de pertenecer al cine mudo, no remiten a la idea circense. Un ejemplo es *Cafeteria and Cigar Shop*, de la película *Modern Times* de Charles Chaplin<sup>19</sup>, que se escucha cuando Estragón “[s]e levanta penosamente, avanza cojeando [...] mira a lo lejos” (Beckett 18) y posteriormente se sube a las sillas, buscando algo. En esta secuencia, los movimientos, en los cuales el actor presenta gestos que denotan desesperanza e ilusión de un mejor lugar, se complementan con el diálogo: “Delicioso lugar. (*Se vuelve [...], mira hacia el público.*) Semblantes alegres” (Beckett 19), son enfatizados por la melodía elegida. Esta canción se repite durante el segundo acto cuando

---

<sup>18</sup> Con respecto al trabajo de Yann Tiersen pese a su larga carrera musical, se dio a conocer con su trabajo en el soundtrack del filme *Le fabuleux destin de Amélie Poulain*, mismo del que Meza toma melodías para esta puesta en escena. La música de este francés se caracteriza por ser sumamente melodiosa y simétrica; es decir que presenta la repetición de frases y la intensificación (o desaceleración) gradual del *tempo*.

<sup>19</sup> La música en muchos momentos alude a Charles Chaplin; el director evidencia la estética que se busca en esta representación, enfatizando la tradición del music hall y del vaudeville del propio texto. Asimismo, como se ha mencionado esto enfatiza la imagen circense (decadente) de la representación. De igual manera, como parte de esta intertextualidad con su contexto, Meza incluye una pieza de Chico Marx que se caracteriza por remitir al vaudeville.



*Estragón levanta la cabeza. Se miran un buen rato retrocediendo, avanzando e inclinando la cabeza como ante un objeto artístico, van el uno hacia el otro, temblando cada vez más; después, de pronto, se abrazan y se dan palmadas en la espalda. Termina el abrazo. (Beckett 94)*

La cualidad melancólica, pero fraternal de ambos momentos se ve enfatizada por la música, dado que, en ambos casos la música acompaña la gestualidad de los actores quienes denotan una ilusión y una esperanza. En el primer caso es con respecto al paisaje y el segundo con respecto uno del otro. Sin embargo, el momento de ruptura, que en el acto primero se da mediante la anunciación de la espera de Godot y en el acto segundo con el fin repentino del abrazo. Esto enfatiza las dualidades y contradicciones propias de la obra que marcan los «falsos movimientos», que, en este caso, es una falsa esperanza de cambio.

También funge como un fondo musical la canción *Tu ne comenttras point de parjure* de Preisner que atenúa la discusión que tienen Estragón y Vladimir, quienes, en escena están gritando. La suavidad y armonía instrumental de la canción de Preisner sirven como mediador entre esta situación y el diálogo de Vladimir que le sucede: “Esta noche quizá durmamos en su casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, sobre un jergón. Vale la pena esperar, ¿no?” (Beckett 29) La música sirve de fondo a este argumento, enfatizando y acrecentado sus cualidades dramáticas, puesto que se establece un deseo por parte de los actantes.

Con esta misma función es utilizada *Portrait III* de Fred Frith, cuya melodía es lenta y suave, cuando Pozzo pronuncia el discurso acerca de los crepúsculos y también al final del segundo acto, después de que Estragón toca el violín; acentuando, en ambos casos, la cualidad nostálgica de la escena. Sin embargo, el momento en que la música comienza y termina connota de forma distinta cada uno de los momentos, por lo que el espectador se encuentra ante un «leitmotiv invertido». En el primer acto, el discurso de Pozzo se ve enmarcado por una ambiente sumamente teatral, todos los personajes le observan y se crea un mundo ficticio a partir de la descripción de la naturaleza. Por el contrario, en el segundo acto, tras que el Muchacho sale, la atmósfera de la escena está cargada de una irremediable desesperanza. Asimismo, el cambio en las luces y en las actitudes de los personajes realza las cualidades emotivas de este momento.

Esta melodía, por tanto, refuerza la carga semántica anunciando el final de la representación, acentuando la desolación absoluta ante la perenne ausencia de Godot.

Por otra parte, a modo de contrapunto, se destaca el uso de la melodía de Ken Griffin, *Lazy Up a River*, como inicio de una secuencia sumamente metateatral en el texto.

POZZO: [...] ¿Dónde he puesto mi pipa?

VLADIMIR: Encantadora velada.

ESTRAGÓN: Inolvidable.

VLAD: Y aún no ha acabado.

EST: Parece que no.

VLAD: Acaba de empezar.

EST: Es terrible.

VLAD: Es como si estuviéramos en un espectáculo.

EST: De circo.

VLAD: En un music-hall.

EST: En el circo. (Beckett 53)

A pesar de que el texto sugiere la referencia al circo, esta canción es la que remite menos a un espectáculo de vaudeville o uno circense, por lo que el contraste entre el texto dicho en escena y la música resulta extrañadora para el espectador, sobre todo si se tiene en consideración las cualidades melódicas de las canciones anteriores. En este caso la música sirve, más que para terminar una determinada secuencia, para iniciar el cambio tanto temático como de tono que hay en la obra.

Señalando un contraste distinto al del texto y la música, evocativamente hablando, se destaca el baile de Lucky. Cuando este personaje hace la “danza de la red”, apesar de que el texto de Beckett no tiene ninguna referencia ni a los movimientos ni a la música, la resolución de Meza me parece acertada en tanto que acentúa lo grotesco de este personaje. Significativamente, los movimientos son absolutamente discordes con la armonía de la música. La incapacidad de Lucky para comunicarse con el mundo circundante y su alienación de la situación es enfatizada debido a que tanto la música como los movimientos, pese a su

comicidad, no tienen un referente claro o evidente, por lo que la imagen que percibe el espectador es menos connotada.

El único momento, digamos, *agregado* por parte del director al texto de Beckett es la escena en que Estragón saca un violín de un baúl para sentarse a tocar junto al árbol el tema principal de la película *Limelights*. Así pues, Meza hace un homenaje casi impúdico al sentar a Estragón a tocar dicha pieza dirigiéndose a la silla que pende sobre el árbol, en una imagen conocida: la del payaso triste.

De este modo, se puede destacar la importancia de la música en *Esperando a Godot* debido a su fuerza evocativa y a la complementación tanto de las imágenes como del propio texto. La música en *Esperando a Godot* tiene mayor importancia en el segundo acto debido a las intenciones del director con respecto a la recepción de los cambios que suceden en éste: resalta las tensiones dramáticas que, de acuerdo con Meza, están mucho mejor construidas. En el caso de esta representación la música juega un papel fundamental en la percepción del *tempo*, puesto que, a pesar de que en el mismo número de *tracks* son utilizados en ambos actos, tanto las cualidades tonales como rítmicas de las piezas usadas para el segundo acentúan las cualidades lúdicas, que se exaltan en la segunda parte, y que dan la sensación de una aceleración en el *tempo*. El uso de *leitmotifs* mantiene coherencia y unidad a lo largo de la representación a nivel auditivo, además de remarcar la imagen del «eterno retorno» propia de la representación.

### 3.4 ELEMENTOS TEMPORALES

El tiempo es uno de los elementos más importantes en el orden de la recepción teatral; sin embargo, presenta la dificultad de su subjetividad, en cuanto a lo que su percepción se refiere. Pavis hace una clasificación semejante para los elementos temporales a la que hace del espacio. A diferencia de Fischer-Lichte, quien no toma en consideración el tiempo como parte de los elementos de la representación, Pavis establece la importancia de la interacción entre el tiempo, el espacio y la acción. Para ello, es necesario, en primera instancia, definir y describir estas nociones para poder, posteriormente, hallar su relación. Cabe mencionar que el «ritmo» y el

«tempo» forman parte de los elementos temporales a pesar de que éstos sean configurados por otros elementos de la representación tales como la música y el trabajo actoral.

Podríamos creer que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. En realidad, la produce y se produce en la enunciación. El presente es propiamente la fuente del tiempo. Es esa presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible, pues, si se quiere pensar en ello, el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el «ahora» y de hacerlo actual que realizarlo por la inserción del discurso en el mundo. (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 165)

Al hablar de “la inserción del discurso en el mundo”, en el caso del teatro, corresponde a la disposición del escenario y de un aparato teatral que produzca una duración, una fábula y una acción.

En primera instancia, Pavis hace una división entre el «tiempo objetivo exterior» y el «tiempo subjetivo interior»<sup>20</sup>. Con respecto al primero, establece que “este tiempo es el de la medida de la duración del espectáculo [...] es también el tiempo de la armazón dramática, con sus puntos de paso obligados” (*Análisis de los espectáculos* 164). En el caso de *Esperando a Godot*, es de aproximadamente dos horas con cuarenta minutos. Ahora bien, esta gestión objetiva del tiempo, esta medición del espacio impuesta aparentemente desde el exterior por el director de escena, y esta evidenciación de la prosodia del texto, de su espacio textual y de su *gesto eurítmico* caracterizan al «ritmo». El ritmo es, en efecto, el retorno de los tiempos o los acentos rítmicos a intervalos regulares. En *Esperando a Godot*, puede determinarse un ritmo, de manera global, que es rápido, es decir, que contiene muchas repeticiones en poco tiempo. Los *leitmotivs*, tanto a nivel léxico como a nivel corporal y musical, son sumamente recurrentes en la obra. Por ejemplo, el primer acto incide necesariamente en las acciones que suceden en el

---

<sup>20</sup> Análogamente a la clasificación propuesta por Pavis sobre el espacio, este teórico hace una división del «tiempo dramático» y el «tiempo escénico». El primero, como compete a la clasificación, se ha comentado en el análisis textual. En lo que respecta al «tiempo escénico», puede ser empatado con aquél definido como el «tiempo objetivo exterior». De este modo se observa que, en realidad la propuesta analítica de Pavis, se limita a sí misma en sus propias categorías, por lo que me parecen más útiles las categorías de «tempo» y «ritmo».

segundo; sin embargo, Meza atina a acelerar el «ritmo» del segundo acto mediante la repetición de movimientos que, en el primer acto, caracterizaban a un personaje, por parte de todos o varios actores. De modo tal que, además de mantener cambios constantes, que apoyan el sentido de esperanza de la obra, propone más secuencias, aunque más cortas, en un tiempo casi igual.

Debido a que el texto de Beckett es un «antidrama», la tensión dramática se desarrolla a través del ritmo de las secuencias, no mediante el esquema tradicional que consta de presentación, clímax y desenlace. A través de las rupturas textuales, en cuanto a temática y tono, se logra un ritmo a nivel fonético. Asimismo, el énfasis que hacen los actores en determinadas frases, así como los momentos en que hay una desaceleración en la pronunciación del texto, marcan gran parte de este ritmo escénico. Sin embargo, retomando el concepto del «tiempo objetivo exterior», cabe destacar que el primer acto es considerablemente más largo a nivel textual y con un ritmo más lento, durando aproximadamente hora y media, casi veinte minutos más que el segundo acto. Como se mencionó anteriormente, las secuencias y recurrencias son más frecuentes en el segundo acto, por lo que, añadido a la menor duración a nivel cronométrico, éste tiene un ritmo más constante y, por tanto, más llevadero para el espectador.

En lo que respecta al «tiempo subjetivo interior», cabe mencionar que éste es propio del cada espectador. De acuerdo con Pavis, “[e]sta impresión de duración no es sólo individual, sino también cultural, y está ligada a los hábitos y a las expectativas del público” (*Análisis de los espectáculos* 164). Debido a que este tiempo no puede ser cronometrado, depende de la percepción del público, de sus sensaciones con respecto a la puesta en escena. Este tiempo subjetivo de la variación es el del «tempo», el de la inscripción de un mayor o menor número de unidades en un tiempo cronométrico determinado. Pavis establece que “[e]l *tempo* es invisible e interior. Determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena, recorta o prolonga la acción, y acelera o reduce la velocidad de la dicción” (*Análisis de los espectáculos* 154). En el caso de *Esperando a Godot* se presenta una paradoja en tanto que la concatenación de réplicas, que es recurrente y acelera el «tempo», es constantemente interrumpida por la repetición de movimientos y largos silencios. Pese a que en el texto las repeticiones y pausas (o silencios) son

señalados, Meza enfatiza los momentos en que nada sucede a nivel dialogal, es decir, momentos de inmovilidad, a través de partituras físicas y de un alentamiento en la dicción.

Pavis señala una fundamental diferencia en cuanto al «tempo» y al «ritmo», siendo el segundo un “asunto de acentuación y de percepción de los momentos acentuados y no acentuados. [...] El ritmo es el sentido del tiempo [...] por efecto del director” (*Análisis de los espectáculos* 155). El cuerpo del actor es uno de los principales ejes del ritmo ya que, en él, confluyen distintos sistemas rítmicos que no están necesariamente sincronizados. En *Esperando a Godot* la ausencia o presencia de la música es también otro elemento que resulta fundamental en el montaje de esta obra a nivel temporal, puesto que las melodías imponen su propio ritmo a las escenas. Cabe destacar, no obstante, que hay escenas que se caracterizan por contraponer el ritmo de la música con el tempo de los actores.

El primer acto es considerablemente más lento que el segundo, en gran medida porque las pausas son más enfáticas en los diálogos y hay más silencios –sin música– que recorren la primera parte de la obra. En contraposición, en el segundo acto la música enfatiza los cambios que parecen prefigurar un verdadero cambio en la situación de los personajes, a través de constantes altibajos en el ritmo de las secuencias logrados con trabajo corporal y más inclusiones musicales. No obstante, al final del segundo acto hay un rompimiento con el «tempo» mediante el monólogo de Vladimir, que es largo y pausado. Esta desesperanza halla una reiteración en la escena en que Estragón toca el violín. Los cambios de ritmo, mayores y más frecuentes en el segundo acto son un elemento fundamental en la aceleración del «tempo».

Otro resultado de esta convergencia, en el espectador, del tiempo dramático, de la objetividad y de la subjetividad, del ritmo cuantitativo y del tempo subjetivo, es la noción de *tempo-ritmo* de Stanislavski. Este término compuesto concilia la regularidad objetiva de un tiempo medible o espacializable con la variabilidad subjetiva de un tiempo modelable. “El *tempo-ritmo* de la representación marca a la vez la línea continua de la acción (objetividad del *ritmo*) y las sutilezas imprevisibles del subtexto, con sus pausas y silencios (subjetividad del *tempo*)” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 166). En el caso de *Esperando a Godot*, se puede establecer un ritmo a través de la música y de las entradas y salidas de los personajes. La música

es uno de los elementos que marcan inicio, fin y acompañamiento de ciertos textos y acciones, por lo que es una partitura clara a nivel temporal y rítmico. Sin embargo, cada uno de los actores tiene un «tempo» distinto, acorde con una partitura corporal y, sobre todo, en el distinto manejo de la voz y la elocución del texto. Se destaca, por ejemplo, los rompimientos que marcan los monólogos de los distintos personajes, cuya entonación va acompañada de la gestualidad de los demás actores. Otro punto que me parece de suma relevancia en este sentido, es la convergencia de los mundos y tiempos simultáneos que se presentan en *Esperando a Godot*. Los desplazamientos de los actores a través del espacio, con las diferentes velocidades y movimientos que presentan, sugieren la existencia de un tiempo exterior al que viven Vladimir y Estargón. En este sentido la presencia del Muchacho es sumamente importante en la representación, puesto que a lo largo de los dos actos, se encuentra sentado en una de las sillas y, cuando entra a escena, la partitura es un juego de espejos con la de Vladimir. Ahora bien, cabe mencionar que la percepción del tiempo de la obra depende, en gran medida, de los movimientos de los actores puesto que su partitura corporal ayuda a mantener o disminuir la tensión dramática de la obra, logrando, de este modo, enfatizar la imposibilidad de cambios en el mundo de *Esperando a Godot*.

Finalmente, al enlazar sobre el escenario la enunciación concreta del espacio y el tiempo, se puede considerar el espacio-tiempo en relación con las acciones físicas encarnadas por el actor. Pavis hace un empréstito del término bajtiniano de *cronotopo* para relacionar el espacio-tiempo, como entidad abstracta, con el concreto de las imágenes creadas en su relación con los actores. “Lo que comprende al análisis estructural de la representación teatral es la serie de cronotopos en los que un determinado uso del tiempo y del espacio produce una corporalidad específica” (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 167). Pavis establece una tipología fundamental de los cronotopos teatrales de acuerdo a las combinaciones básicas de las características del espacio y del tiempo. En el caso de *Esperando a Godot*, se puede establecer un cronotopo teatral –no necesariamente independiente del literario–, que corresponde al de un espacio abierto en combinación con un tiempo infinito, en lo que respecta a la espera, y largo, en lo que respecta a la realidad de los personajes involucrados en la situación establecida escénicamente. Sin

embargo, creo que la importancia de dicho cronotopo, como menciona Villarreal en entrevista, radica en que “la especificidad del teatro es que son acciones en un tiempo y espacio definido, irrepetible, pero que sucede solamente en el espectador” (Sep). En este sentido, considero que en *Esperando a Godot*, la cercanía con los actores y los propios juegos verbales (Vladimir habla de haber estado ahí la noche anterior, cuando el espectador no estuvo ayer sino hoy) enfatiza que el tiempo del teatro es presente constante. Lo interesante es cómo Meza logra a través de la movilidad construir la sensación de que está inmerso en un instante que dura de la mañana a la noche e incluso varios días. Es un instante largo: como la Madalena de Proust. La luz, las repeticiones, los *leitmotifs*, construyen esa sensación de no movilidad, frente a la linealidad habitual del tiempo.

### 3.5 EL TRABAJO DEL ACTOR

Una de las características primordiales del teatro, más allá del propio texto dramático, es la presencia de actores, personas que encarnan personajes o entidades abstractas sobre el escenario. El actor juega un papel primordial en el espectáculo teatral debido a que no solamente significa por sí mismo, sino que significa en un espacio y sobre un espacio determinado. Mediante acciones y el texto, es que el actor construye un universo y da unidad a los distintos elementos de la representación. Cabe mencionar que el actor es un elemento del teatro que, si bien se encuentra regido por la visión del director con respecto a una obra, es independiente (en cierta medida) a nivel creativo. No solamente en la concepción y la propia interpretación de un personaje dado, sino que es a nivel resolutivo que el actor es quien transmite el significado de la obra. Por tanto, el actor es, de acuerdo a diversos teóricos, el elemento fundamental del teatro, puesto que todo mensaje debe pasar a través de él para llegar al espectador.

El actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral; es el vínculo vivo entre el texto del autor (diálogos o indicaciones escénicas), las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador; y es el punto por el que



pasan todas las descripciones del espectáculo. (Pavis, *Análisis de los espectáculos* 70)

Sin embargo, es sumamente interesante la contrastante postura de Craig al respecto del actor, considerándolo como la parte menos previsible del teatro y, por tanto, la más prescindible; idea a partir de la cual se desarrolla posteriormente su teoría de la *Übermarionette*. Craig es uno de los directores-teóricos que plantean argumentos en torno a las facultades creativas del actor; sus planteamientos parten del uso de la máscara como un símbolo universal, una *desindividualización*. Sin embargo, tal cuestionamiento de la capacidad creadora del actor, le lleva a una negación posterior, donde se radicaliza su postura en tanto que se le toma en cuenta como un títere del director. Esta postura es radicalmente opuesta a la posición que tiene el actor en el teatro mexicano contemporáneo.<sup>21</sup>

A partir de esta polémica, considero importante mencionar que el actor tiene un papel que trasciende el propio trabajo hermenéutico del director. En distintas corrientes o escuelas teatrales, como el «Teatro pobre» de Jerzy Grotowski, el actor es, en contraste, el centro de la creación escénica. Este director basa su trabajo en el estudio del actor y su gestualidad. Considero pertinente mencionar la estética propuesta por Grotowski en tanto que influencia para el trabajo de Meza. Grotowski define el «Teatro pobre» como aquél cuyo centro es el actor, librado, lo más posible, de todo tipo de artificio mecánico:

un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales [...], los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz. (27)

A partir de esta importancia dada al actor como un elemento no solamente factible de análisis dentro de la puesta, sino que es una entidad independiente y creadora, por tanto que requiere de mayor precisión en su observación. Dicho análisis no se basa solamente en un trabajo descriptivo alrededor del físico de los personajes, ni de una reconstrucción de la puesta,

---

<sup>21</sup> Para mayor información, consúltese: Gordon Craig, Edward. “El actor super marioneta” *Máscara* Año II No. 9-10 Abr-Jul (1992). Grande Rosales, Ma. Ángeles. “La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral.” *Anexos revista teatro* No. 5. Serv. Publ. Universidad Alcalá de Henares (1997): 67-82.

sino de encontrar la significación de las acciones de los personajes en relación con el texto y la corporalidad. El análisis actoral o del trabajo del actor puede ser abordado desde diferentes puntos de vista. Para Pavis, “[l]a teoría de las emociones aplicada al teatro sólo valdría, en el mejor de los casos, para un tipo específico de actor, el del teatro de la mimesis psicológica y de la tradición de la retórica de las pasiones” (*Análisis de los espectáculos* 69). Más allá de la construcción psicológica de Stanislavski, es decir la teoría de las emociones, en la cual la memoria emocional del actor juega un papel fundamental, se destaca que “a cada acción física exterior le corresponde una acción interior que hizo nacer aquella. Y en cada acción interior hay siempre una acción física que expresa el comportamiento del personaje: la unidad entre estas dos, constituye la acción orgánica” (Gorchakov 75). Este concepto es de suma importancia en cuanto al trabajo actoral, debido a que implica naturalidad y, al tiempo, la construcción de un artificio. Ahora bien, cabe destacar que el trabajo actoral tiene mayores repercusiones que la mimesis de situaciones cotidianas en lo que respecta a la emotividad o a la identificación del espectador con las situaciones escénicas. Sin embargo, esto va más allá de la verosimilitud emotiva, tiene relación con las acciones “extracotidianas” de las que habla Barba.

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio ‘natural’ el actor interviene en el espacio con un equilibrio ‘de lujo’: complejo, aparentemente superfluo y con alto costo de energía. (*Canoa de papel* 39)

El equilibrio es uno de los ejemplos más abordados por los distintos directores-teóricos, puesto que éste controla tanto la postura como la energía de los actores. Sin embargo, no solamente es una cuestión corporal, sino de la creación de una ficción a partir del manejo de signos que son comunes y legalizados como la palabra y el caminar. Esto hace referencia a las posibilidades creativas del actor, creando un nuevo lenguaje a partir de signos ya connotados. Esta es una búsqueda común en los directores actuales: la actualización de un texto clásico a

través de la dramaturgia<sup>22</sup> del actor. El actor “[d]ebe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje de sonidos y gestos” (Grotowski 29).

Por otra parte, de acuerdo a Pavis, “hace falta que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador y que, de este modo, la situación teatral quede claramente definida” (*Análisis de los espectáculos* 71). De modo tal que el mecanismo de denegación se hace explícito tanto para el actor como para el espectador. En este sentido, esta visión del teatro se asemeja a la opinión de Barba con respecto al teatro mismo: “La materia prima del teatro no es el actor, el espacio, el texto, sino la atención, la mirada, el escuchar, el pensamiento del espectador. *El teatro es el arte del espectador* [cursivas mías]” (*Canoa de papel* 69). Esto, no obstante, no contradice la importancia que da al actor en sus estudios, dado que, a pesar de que Barba trabaja a partir de la experiencia personal e íntima del actor, parte de lo que el espectador observa desde fuera del acontecimiento escénico.

Ahora bien, en lo que respecta a *Esperando a Godot*, conviene señalar el tipo de actuación que se sigue en la propuesta de Meza. La puesta en escena de Meza persigue la estética actoral propuesta tanto por Keaton y Chaplin, como la de los Hermanos Marx (actores provenientes del cine mudo): un trabajo primordialmente corporal, cuya importancia reside en una autonomía del texto pronunciado. Ahora bien, este tipo de teatro corporal cercano a la mímica tiene parte de su base en el estudio anatómico de Lecoq<sup>23</sup> con respecto a las posturas y relaciones óseo-musculares. En el caso de los actores de *Esperando a Godot*, dicha exploración corporal, halla su base en imágenes a partir de las cuales los actores desarrollan las diferentes acciones; asimismo, la música como estímulo y acompañamiento de las exploraciones, juega un papel fundamental.

---

<sup>22</sup> “Lo que concierne al ‘texto’ (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como ‘dramaturgia’; es decir *drama-ergon*, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretajan las acciones, es la trama” (Barba, *Diccionario* 51). Barba define las acciones como “todas las relaciones, todas las interacciones entre los personajes o entre los personajes y las luces, el sonido, el espacio. También son las acciones las que operan directamente sobre la atención del espectador” (76).

<sup>23</sup> Véase Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. Lourdes, Jean. et. al. *Educación psicomotriz y actividades físicas*. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1978.

En el aspecto académico-teórico, para Meza los dos directores-teóricos que él considera más influyentes en su trabajo son Grotowski y Barba, ambos cuyos estudios sobre el actor son fundamentales en lo que actualmente se considera como «teatro del cuerpo». “La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica” (Barba, *Canoa de papel* 25), por lo que la descripción de la técnica utilizada depende de los mecanismos extracotidianos de los actores. Los planteamientos de Barba, por una parte, tienen como fundamento la presencia y energía del actor en escena, tomando como principio la concepción de actor-bailarín propia de la tradición oriental. Ciertamente, en el trabajo de los actores, así como en los ensayos, es posible observar la influencia de Barba, sobre todo en lo que respecta al concepto de *pre-expresividad*<sup>24</sup>, según el cual

[I]a comprobación de una cualidad particular de presencia escénica lleva a la distinción entre técnicas cotidianas, técnicas del virtuosismo y técnicas extra-cotidianas del cuerpo. Son éstas últimas las que tienen relación con la pre-expresividad, la vida del actor. *Ellas la caracterizan aún antes que esta vida comience a querer representar algo.* (Barba, *Canoa de papel* 35)

Sin embargo, a pesar de que Grotowski es uno de los teóricos más influyentes en el teatro contemporáneo –sobre a todo a nivel discursivo–, debido a su radicalismo, el teatro de Meza tiene menos carga grotowskiana en tanto que es un teatro institucionalizado a pesar de la experimentación y la búsqueda. Sin embargo, esta experimentación parte de la redefinición del concepto de teatro:

[t]ratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. [...] nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.* (Grotowski 9)

---

<sup>24</sup> También al respecto de este tema, consúltese “La «presencia que no representa»” de Etienne Decroux en *Máscara* Año II No. 9-10 Abr-Jul (1992): 33-34.

Además de las influencias propias de los creadores de teatro como Craig y Barba, Meza toma en consideración la propuesta escénica de Roger Blin y la musicalidad de los espectáculos de Pina Bausch. Esto se evidencia en cuanto a la imagen de los personajes, en lo que se refiere a vestuario y maquillaje, y a la relación existente entre los movimientos y la música que acompaña a éstos.

Ahora bien, en lo que respecta al análisis del trabajo del actor, éste debe considerar elementos que radican en lo que se observa a nivel escénico, no solamente en la opinión del director. Al respecto del análisis actoral, hay diferentes posturas, tales como la que propone Pavis, que parte de la descripción del gesto y los movimientos de los actores. Incluye en este rubro la descripción y análisis del vestuario y el maquillaje, debido a que, de acuerdo con esta visión, éstos influyen no solamente en la creación del personaje, sino también en la recepción y significación del mismo. De este modo, toma en cuenta los elementos externos dentro de la construcción de un personaje; sin embargo, las categorías de análisis de Pavis no se reducen a la descripción del actor y su aspecto físico. Como se mencionó anteriormente, Pavis hace referencia al trabajo actoral en su propuesta para el análisis del espacio, particularmente en lo que respecta al «espacio gestual». Este teórico también toma en consideración dentro del trabajo del actor, el texto dicho en escena; cuya propuesta se asemeja al análisis textual, añadiendo la pronunciación y entonación del mismo. Sin embargo, en el caso de *Esperando a Godot*, estos aspectos no son tan importantes, puesto que la significación del texto y las intenciones se ven acentuadas gracias al trabajo corporal.

En este rubro, cabe mencionar que hay categorías de distinta índole a pesar de que todas tienen relación con el uso del espacio escénico. En este aspecto, Fischer-Lichte también considera que “[t]he concept of kinesic signs shall be used to include all facial and body movements. We shall subdivide kinesic signs into groups of mimic, gestual, and proxemic signs” (30). Además de ello, cabe mencionar que ella hace una división en lo que respecta a los signos escénicos en dos grandes rubros: elementos fuera y dentro del actor. Esta división es muy similar a lo que propone Tadeus Kowzan. Nuevamente, en el aspecto actoral se toma en consideración los elementos visuales, tales como vestuario y maquillaje que Fischer-Lichte

incluye en la descripción de la «máscara». Con esto se hace referencia al gesto que el actor mantiene a lo largo de la representación y le diferencia de los demás actores, es decir, la imagen que le individualiza frente al resto del elenco. En este aspecto, Fischer-Lichte considera que en el actor confluyen los signos tanto lingüísticos como los no lingüísticos. Esta teórica arguye que la importancia del actor radica en que

[s]ince the actor speaking is factually present on stage as the producer of gestural and possibly of proxemic signs, these signs are factually perceivable; they cannot be replaced by linguistic signs. Language can, by contrast, function as a substitute for all other semiotic systems. (Fischer-Lichte 21)

De este modo, la mayoría de los teóricos consideran que la interpretación de los signos creados tanto por la presencia como por las acciones de los actores son factibles de análisis en tanto su descripción minuciosa tanto a nivel individual como grupal. No obstante, concuerdo con Marinis en tanto que no todo lo que acontece en escena tiene una intención semiótica y, por tanto, significa algo determinado. De este modo, el análisis de la representación y, sobre todo, del trabajo actoral, no radica en una reconstrucción de los hechos escénicos. Asimismo, cabe mencionar que estos teóricos no consideran conceptos que se relacionan más con el trabajo interno de los actores y que competen a su entrenamiento y preparación anterior a la representación. Para ello, considero algunos términos que Eugenio Barba desarrolla en su *Diccionario de antropología teatral*, tales como el «sats», el equilibrio, el principio de oposición y la energía. Aunados a estos conceptos, existen otros que, aunque menos objetivados, son útiles para expresar determinadas actitudes o sensaciones de los actores sobre el escenario. Sin embargo, para el presente trabajo se pretende trabajar solamente con aquellos términos que pueden relacionarse objetivamente con la observación anatómica del actor.

En este caso, las categorías de análisis han sido reconsideradas en torno a la producción de significado a partir del cuerpo del actor y su relación con el texto dicho en escena. En lo que respecta a los principios actorales, cabe mencionar varios términos tales como el «sats»: “[e]l *sats* es la postura de base que se reencuentra en el deporte [...] cuando se debe estar preparado para reaccionar” (Barba, *Canoa de papel* 19). Esto es de suma importancia en el trabajo de los

actores de *Esperando a Godot* en tanto que permanecen a la vista del público durante toda la representación y debido a que hay muchos momentos de inmovilidad que, no obstante, no implican un abandono del cuerpo; ya que “[e]l punto de partida de la expresión. El estado de reposo, de calma, de distensión o deconcentración [*sic*], de silencio, de simpleza” (Copeau 21).

De acuerdo al texto dramático, la mayoría de las acotaciones de movimiento se refieren a desplazamientos sobre el escenario. En el caso de la representación los actores mantienen esta postura base aún cuando no estén *haciendo o diciendo* nada. El «sats» es evidente en la postura del cuerpo, ya que tienen el peso concentrado en la pelvis y las rodillas, manteniendo una postura semejante a la del esgrimista antes de atacar. Ahora bien, el «sats» no solamente se observa en tanto la inmovilidad, sino que también se observa en los momentos transitorios entre una rutina de movimientos y otra.

La cualidad de la tonalidad muscular que determina la pre-expresividad está directamente ligada a la posición de la espina dorsal y a sus fuerzas dirigentes. [...] Cada técnica extracotidiana es la consecuencia de un cambio de un punto de equilibrio que caracteriza la técnica cotidiana. Este cambio repercute esencialmente en el tórax, es decir con a manera de extender la parte superior del cuerpo, y en la pelvis; es decir, en la manera de caminar y de desplazarse en el espacio. (Barba, *Diccionario* 40-41)

Ahora bien, en lo que respecta a la energía, cabe mencionar que es uno de los términos de más difícil descripción y análisis dentro del trabajo actoral. “Hablar de ‘energía’ del actor significa utilizar una imagen que se presta a mil equívocos. La palabra ‘energía’ se llena inmediatamente de significados muy concretos. Etimológicamente significa ‘entrar en actividad, estar en trabajo’” (Barba, *Diccionario* 18). Cabe mencionar que la energía del actor no respecta solamente a una percepción subjetiva de las intenciones del mismo, sino que hace referencia también a la velocidad con que se mueven los actores. De acuerdo con Barba, “[l]as técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía. A veces hasta parecieran sugerir un principio opuesto del que caracteriza las técnicas cotidianas, el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado” (*Canoa de papel* 34). En este sentido, en

*Esperando a Godot*, este principio se presenta en todo momento, ya que los personajes realizan movimientos que, a primera vista parecieran innecesarios, en tanto al objetivo. Sin embargo, como menciona Barba, este principio es lo que denota la diferencia en una acción cotidiana sobre el escenario. Los comportamientos escénicos que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple.

Por otra parte, cabe mencionar que una de las principales aportaciones de Barba a la observación y análisis de los actores tiene que ver con el principio de la oposición. Uno de los principios mediante el cual el actor revela su vida al espectador, reside pues, en una tensión entre fuerzas opuestas: *es el principio de la oposición*.

Sobre este principio, que evidentemente también pertenece a la experiencia del actor occidental, las tradiciones codificadas del oriente han edificado diferentes sistemas de composición. [...] El principio que se revela a través de la danza de las oposiciones en el cuerpo es –contra todas las apariencias– un principio que procede por eliminación. Es un trabajo aislado de su contexto, y que, debido a esto, se revela. (Barba, *Diccionario* 21,23)

De este modo, el actor muestra con su cuerpo determinada actitud, a pesar de que el objetivo o intención que se realice sea otro. El principio de oposición tiene gran relación con lo que el actor revela ante su público. Son tensiones en el cuerpo que se contraponen, como el intentar ir hacia un lugar pero el primer movimiento se marca hacia el lado opuesto. En *Esperando a Godot*, se puede observar este principio no solamente en el trabajo actoral, sino también en las dicotomías propuestas por el propio texto. De este modo, es que la obra pareciera hecha de contradicciones a pesar de que su unidad se halle, precisamente, en este principio. De hecho, no solamente puede omitirse la complejidad del uso cotidiano del cuerpo para dejar que emerja la esencia de su trabajo, “su *bios*, que se manifiesta a través de oposiciones fundamentales, sino que puede también omitirse la realización de la acción en el espacio” (Barba, *Diccionario* 23).



Ahora bien, cabe mencionar que la complejidad del actor también radica en la relación existente entre el cuerpo y la mente, aquello que no se puede decir o mostrar en escena sino a través de esta dualidad indisoluble. El pensamiento atraviesa la materia en forma tangible; no debe manifestarse solamente en el cuerpo en acción, sino que debe también atravesar lo obvio, la inercia, aquello que surge automáticamente delante nuestro cuando imaginamos, reflexionamos, obramos. Barba define esta relación como “[e]l *cuerpo-mente* –Existe un aspecto físico del pensamiento, un modo suyo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su ‘comportamiento’. La dilatación no pertenece a lo físico, sino al cuerpo-mente” (*Canoa de papel* 138). Asimismo, se puede relacionar con la disciplina del actor, con la introspección necesaria para darle vida a un personaje. Grotowski afirma que

mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros –en el exceso, en la exposición, en la autopetración-, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad. (Grotowski 34)

### 3.5.1 ANÁLISIS POR PERSONAJE

En lo que respecta al trabajo individual de los actores cabe mencionar que todos provienen de distintas escuelas, por lo que su tipo de entrenamiento y formación difieren. Sin embargo, todos ellos trabajan la actuación corporal<sup>25</sup>. Como se ha mencionado anteriormente, los personajes pueden dividirse en parejas de acuerdo a su relación. En el caso de la pareja Vladimir-Estragón, no solamente son los que permanecen en el escenario más tiempo, sino que su trabajo corporal se basa en movimientos simultáneos, paralelos e, incluso, un juego de espejo en lo que respecta a sus movimientos. Esto destaca la codependencia de los personajes que había sido apuntada anteriormente en el texto dramático. El respeto a los diálogos es de suma importancia en este montaje; sin embargo, estos son acentuados a través de las intenciones de los personajes al hablarlos. Cabe señalar que hay diálogos que a nivel textual son sumamente ricos en

---

<sup>25</sup> Cabe mencionar que César Estrada, quien interpreta a Lucky, es músico de profesión. Esta elección, de acuerdo con Meza, se debe a que buscaba a un actor cuya torpeza retórica y capacidad de inmovilidad, fuesen más evidentes que en el resto de los actores para enfatizar las cualidades de este personaje.

interpretación y que, no obstante, en la representación pasan desapercibidos; por el contrario, hay textos o momentos cuya tensión dramática a nivel textual es pobre, pero que resultan muy bien logrados a nivel escénico, teniendo una mayor carga semiótica.

Para el presente análisis, pretendo hacer un acercamiento a los actores de forma individual y por actos. La división en los dos actos que conforman la obra se debe a que los actores cambian sus cualidades escénicas y, al igual que sucede en el texto, se puede observar una disolución de identidades. Sin embargo, para poder destacar esto, así como los distintos *leitmotifs* de la obra, es necesario hacer, en primera instancia un acercamiento al primer acto y, posteriormente, compararlo con el segundo de acuerdo a las mismas categorías de análisis.

Estragón, interpretado por Gustavo Muñoz, es el primer personaje que entra a escena, por lo que es la imagen inicial de la obra. La extensión y diversificación del campo de visibilidad, que hace referencia a las cualidades físicas del personaje, se destaca porque el actor está cubierto de cabeza a pies<sup>26</sup>. Asimismo, no presenta ninguna deformación física. La «máscara» del actor se caracteriza por presentar un rostro abierto: las cejas acentuadas y los ojos abiertos en extremo; las mejillas parecen caídas, dando a la cara un gesto que connota tristeza. Sin embargo, cabe mencionar que Estragón sonrío más que el resto de los personajes, lo que acentúa lo absurdo de la situación en la que se encuentran. Esta «máscara» es la que más remite a la imagen tradicional del «clown», pese a que los movimientos de Muñoz no pertenecen del todo a esta técnica. De acuerdo con Pavis, estas características que se destacan a primera vista, que incluyen el maquillaje y vestuario del actor, corresponden a la iconicidad.

En lo que respecta a la orientación o disposición de los lados corporales, es decir, la relación entre la posición del actor y el público, no es posible establecer si éste se encuentra de espaldas, de frente, tres cuartos, etc., debido a que no se trata de un escenario a la italiana. La orientación de Estragón, depende, generalmente, de la posición de los demás actores, ya que es el actor que parece estar más pendiente de lo que sucede con los demás personajes. En este sentido es importante mencionar que Estragón es el más dependiente de esta pareja en lo que respecta a las

---

<sup>26</sup> Al iniciar el primer acto, Estragón se descalza de un pie; conservando el otro calzado hasta el final de ese acto. El zapato que carga en la mano funge como un objeto con que Muñoz juega para ilustrar determinadas imágenes a lo largo de este acto.

necesidades físicas y de atención, con lo que Meza respeta las propuestas textuales. Las posturas de Estragón son de nivel bajo, es decir, en el suelo. Esto enfatiza las cualidades «terrenales» del personaje. Ahora bien, cabe destacar esto no se refiere exclusivamente a las quejas y necesidades físicas que se manifiestan a través de los diálogos; sino también al tipo de movimientos que realiza el actor. A lo largo de la primera parte del primer acto, Estragón pasa la mayor parte del tiempo en el suelo. Sin embargo, esto no implica una carencia de exploración con respecto a los movimientos corporales. Por lo general, lleva las piernas flexionadas, ya sea sobre el suelo o en el aire. De este modo, el peso del cuerpo del actor y, por tanto, su equilibrio, radican en la pelvis de Muñoz. Así pues, el principio de oposición del que habla Barba se manifiesta en tanto que Estragón es quien habla de marcharse, pero se mantiene en el piso, con un impulso horizontal. El tipo de movimientos que realiza Muñoz enfatiza la lentitud en el «tempo» del primer acto, por lo que la sensación de espera se hace patente.

En muchas ocasiones, el derroche de energía por parte de este actor se presenta cuando intenta descalzarse, dado que lleva los pies a la parte superior del torso y no viceversa; logrando, de esta manera, hacer de una actividad cotidiana una extracotidiana. Otra característica de este personaje que denota sus afecciones físicas, es su caminar. Esta forma de caminar, alenta todos sus movimientos, por lo que, a pesar de estar de pie, el ritmo que marca este personaje es sumamente lento. De este modo, es posible que el público tenga una mejor percepción de la espera y angustia del personaje. Estragón cojea todo el tiempo debido al dolor de sus pies; en este caminar, puede destacarse que la columna vertebral de Muñoz se encuentra erguida, por lo que, nuevamente, el peso recae en la pelvis del actor. Este cambio en el equilibrio usual, acrecienta la fuerza del personaje en su andar; es decir, su «espacio gestual» deja una estela del movimiento; además, esta limitación hace su caminar más lento. Asimismo, el «espacio kinésico» del actor se observa en sus caídas constantes, las cuales señalan una mayor cohesión con el piso, puesto que tanto la pelvis como las extremidades, que marcan su eje de gravedad, están en la horizontal.

En lo que respecta a sus actitudes, Estragón se caracteriza por su infantilismo, tanto a nivel gestual como en la pronunciación del texto. Esto se destaca particularmente cuando hace

peticiones a Vladimir o en juegos de burla simplona como el juego que hace con el pañuelo<sup>27</sup>. Durante el primer acto, Estragón pide más de lo que reclama. Por su parte, la curiosidad es algo que destaca Muñoz en las actitudes que Estragón tiene hacia Pozzo y Lucky: observándoles de cerca, interesándose por sus sentimientos, por su comida, con el respeto que manifiesta hacia el amo. Esto, a nivel escénico, connota la posición de inferioridad que tiene Estragón frente al resto del grupo, puesto que se ve menguado por sus limitaciones físicas ocasionadas por la espera. Por otra parte, la voz de Estragón es mucho más gutural. No solamente se destaca esto a través de los diálogos, sino que emite sonidos con la garganta que connotan vejez y decrepitud. Estragón suele levantar la voz más a menudo, añadiendo a su actitud corporal un tono de desesperación, que se contrapone por la constante serenidad de Vladimir.

Ahora bien, en el segundo acto se presentan varias diferencias y *contaminaciones*<sup>28</sup> en la actuación de Muñoz. Estas contaminaciones se destacan en el juego de espejo que hace con Vladimir, el cual es más marcado que en el primer acto, donde la mayoría de estas acciones son simultáneas aunque no idénticas. En primera instancia, el actor va descalzo y, tras una rutina que remite al «clown», logra calzarse. Esto implica que sus pies, que se habían destacado por su uso sumamente expresivo en el primer acto, se ven ahora cubiertos y, por tanto, pierden importancia. Sin embargo, Estragón camina más en el segundo acto, marcando con estos desplazamientos amplios un ritmo más acelerado que en la primera parte de la obra. A pesar de que se bambolea no solamente cuando está quieto sino también cuando camina, Estragón presenta una mayor estabilidad en sus movimientos que durante el primer acto. Esto señala los cambios que se llevan a cabo de un atardecer a otro y que acentúan la falsa esperanza implícita en el texto. En lo que respecta a la orientación del actor, la posición de Estragón tiende a ser más cercana al público, estando frente a él en más ocasiones. Asimismo, Muñoz hace uso del nivel medio mucho más que del bajo; a diferencia del acto primero, donde el nivel bajo es

---

<sup>27</sup> Cuando Pozzo le ofrece el pañuelo a Estragón para que consuele a Lucky, quien llora, éste hace una burla a Vladimir con el mismo, fingiendo que se lo arrebató y lo «torea» con él.

<sup>28</sup> Con este término me refiero a actitudes o movimientos que caracterizan a otros personajes y que destacan la disolución de identidades.

preponderante. Sin embargo, el eje de gravedad del actor sigue siendo la pelvis, hecho que se destaca a través de la constante flexión de las rodillas de Muñoz. Esta postura connota un mayor cansancio y vejez que en los demás personajes, limitando la «vitalidad» del mismo.

La energía de este actor es femenina, de acuerdo con Lecoq, esto se nota porque su cuerpo tiende a estar cerrado en los hombros y abierto a la altura de la pelvis y las rodillas. Esto tiene implicaciones en tanto su relación de dependencia hacia Vladimir y la protección que busca en él; situación enfatizada por la marcada diferencia de estatura entre ambos actores. El desequilibrio o equilibrio de lujo, según Barba, es más evidente en este acto. A través de diversos juegos corporales en los cuales Vladimir sostiene a Estragón (por ejemplo cuando le revisa la pierna<sup>29</sup>), se presenta una técnica más «clownesca» que en el primer acto. Esto tiene relación con la influencia del cine mudo en la estética de Meza, puesto que la comicidad se da a partir de estos movimientos, no siempre con base en el texto. En lo que respecta a la comicidad, en el caso de Estragón esta cae en el patetismo y lo grotesco puesto que este personaje presenta más altibajos emocionales que se acentúan por movimientos incómodos e, incluso, «ridículos» que acompañan al texto.

Finalmente una de las escenas más significativas en toda la obra, tanto a nivel emocional como por las referencias culturales que se hacen, recae en Estragón. Al final del segundo acto, Meza incluye una escena no escrita en el texto de Beckett. Estragón, tras despertar, camina cojeando hasta el baúl que se ubica junto a su silla. Cabe mencionar que el cambio de iluminación influye en la atmósfera melancólica de la escena. De este baúl, saca un violín con el cual se encamina hacia el árbol. Al pie de este, se sienta trabajosamente. La posición de Estragón es rígida: lleva las piernas estiradas al frente y el torso ligeramente encorvado, los brazos los coloca en la posición propicia para tocar el violín. Comienza a rasgar las cuerdas con el arco, tocando la el tema principal de la banda sonora de *Candilejas*. Su rostro se contrae, denotando mayor angustia y tristeza conforme se acelera la música. La boca está entreabierta y los ojos casi cerrados. Al terminar la canción, deja escapar un gemido gutural y sólo entonces

---

<sup>29</sup> Estragón levanta la pierna a la altura de Vladimir y ha de sostenerse durante algunos segundos flexionando la pierna de sostén. Esta imagen se asemejan a las que crean cuando ambos actores “hacen el árbol”.

dobla las piernas súbitamente, denotando la liberación de tensión. Esta escena, pese a que remite al lugar común del *clochard* y del payaso triste, es sumamente importante, ya que es el homenaje explícito por parte de Meza tanto a Beckett como a la tradición del cine mudo y del primer montaje de *Esperando a Godot*.



En lo que respecta a Vladimir, quien es interpretado por Hariff Ovalle, la extensión y diversificación del campo de visibilidad es de una completa ausencia de desnudez, es decir, solamente es la cabeza lo que se descubre en momentos específicos de la representación. A pesar de no presentar ninguna deformación física, las extremidades y el tronco de Ovalle están rígidos y erectos todo el tiempo, denotando su incontinencia y su negación al cambio y a la renuncia de la esperanza. Por lo general, la posición de sus pies es unida en los talones y separada en las puntas, lo que enfatiza la rigidez del resto del cuerpo. La posición de la columna vertebral es erecta, formándose una curvatura a la altura de los omóplatos, que están encorvados hacia adelante. En este sentido, el equilibrio del actor se encuentra en la columna vertebral y los talones. Esto se puede observar, asimismo, cuando al sentarse para escuchar los distintos monólogos de Pozzo, Ovalle, se pone en cuclillas para, posteriormente, estirar con las manos las piernas. De este modo, logra que una acción cotidiana, tome tintes teatrales a partir del derroche de energía y la incomodidad del movimiento. Se puede observar que su «máscara» es una de amplitud y serenidad, teniendo énfasis en el uso de la boca y los ojos. Esta «máscara» es la que no remite tan claramente a la imagen del «clown»; no obstante, la técnica actoral de Ovalle es

más cercana al «clown» que la de cualquier otro actor en escena. Esto logra un contraste entre el racionalismo del personaje y sus afecciones físicas que lo hacen sumamente grotesco.

Al igual que en el caso de Estragón, la orientación o disposición de los lados corporales, es decir, depende de la relación con los demás actores, pese a que es el personaje que recurre más al uso de las sillas para enfatizar determinados diálogos. Cabe mencionar que, en este sentido, este personaje es quien logra un mayor énfasis en las cualidades metateatrales de la obra. Las posturas de Vladimir son preponderantemente pertenecientes al nivel alto y medio. Incluso en la horizontal, Ovalle continúa estirado, demarcando la linealidad de su cuerpo, lo que marca una oposición complementaria a nivel visual entre Vladimir y Estragón. Esto enfatiza la imagen de «hermano mayor» que Meza pretende comunicar a través de la relación entre Vladimir y Estragón. Ahora bien, cabe mencionar que esta imagen de Vladimir es enfatizada por la protección que, textualmente implícita, proporciona a Estragón. Sin embargo, ésta se acrecienta en determinados momentos en que Vladimir llama a Estragón imitando a un adulto que incita a un infante a andar y cuando lo cubre mientras duerme. En lo que respecta a sus desplazamientos, éstos se presentan en una cuadrícula que abarca todo el escenario, siendo el «espacio gestual» más amplio. Aún cuando Vladimir se dirige al piso o se inclina, su espalda se mantiene estirada, señalando el «principio de oposición» de Barba a través de la intención y lo que realiza el cuerpo del actor. En lo que respecta al derroche de energía, se puede observar que todo movimiento de las extremidades superiores parte de la parte superior del tórax y del abdomen, agrandando los movimientos. Esto se contrapone con la contención gestual por parte de Ovalle. Otra de las características que diferencian a Vladimir del resto de los personajes es el uso de las extremidades inferiores para acompañar textos que se repiten<sup>30</sup>, lo que disminuye la monotonía visual con respecto a las repeticiones textuales.

En lo que respecta a las actitudes, Vladimir se caracteriza por parecer el hermano mayor de todos los personajes, siendo el más racional tanto en los diálogos, como el más consistente en

---

<sup>30</sup> Por ejemplo, cuando Vladimir pregunta en varias ocasiones a Pozzo si desea dejar a Lucky, utiliza las piernas para acercarse a la silla donde Pozzo está sentado. Asimismo, al final del primer acto, cuando Estragón intenta atacar al Muchacho y Vladimir pregunta en dos ocasiones “¿Qué te sucede?”, sube la pierna al hombro de su compañero logrando una imagen muy cómica.

sus acciones. Asimismo, se muestra sumamente protector con respecto a Estragón. El manejo de la voz, por lo general, grave y ecuánime, enfatiza la seguridad del personaje de la llegada de Godot y, por tanto, de su salvación. Sin embargo, los repentinos altibajos emocionales, son signo de la desesperanza que se apodera de Vladimir. Del mismo modo, esta serenidad en cuando a la elocución del texto, tiene relación con la propia lógica del personaje textual. Sin embargo, es el trabajo corporal lo que denota las dicotomías en tanto a prisión y libertad, así como la de estatismo-dinamismo. Esto se debe a que este personaje se mueve constantemente por el escenario, en distintos niveles de energía, pero es quien está más seguro de la utilidad de la espera.

Ahora bien, en el segundo acto, al igual que en el caso de Estragón, se presentan varias diferencias y *contaminaciones*. Estas contaminaciones, no obstante, tienen mayor relación con el texto. Sin embargo, cuando pide a Estragón que jueguen a ser Pozzo y Lucky, Ovalle gira en su propio eje estando en cuclillas, esto le hace ver como un mal payaso y los insultos que en el primer acto eran crueles, devienen en hilaridad. Asimismo, el tono de voz y las intenciones se asemejan a la actitud autoritaria de Pozzo, ya que, en un momento dado, está en manos de Vladimir el prestar ayuda a los personajes caídos. En primera instancia, cabe mencionar que la «máscara» del actor cambia de un acto a otro, mostrándose en el segundo el ceño fruncido. Las manos, por otra parte, toman gran importancia a nivel expresivo en el trabajo de Ovalle en el segundo acto de la obra. El constante movimiento de los dedos, es un gesto que denota la desesperación en el personaje a pesar de su aparente esperanza en Godoy. En la secuencia de movimientos anterior al primer diálogo, Vladimir recorre el escenario con movimientos cuyo desequilibrio y principio de oposición es muy notorio debido al ritmo con que realiza dichas acciones. Además, cabe señalar que la música, a destiempo en relación con los movimientos, enfatiza la cualidad «clownesca» de la escena. Se observa el trabajo de «clown» por parte de Ovalle, en tanto que es el actor que presenta más movimientos acrobáticos en escena, tales como la maroma que durante el monólogo de Lucky o el juego que realiza con las maletas a lo largo de la representación. A diferencia del primer acto, en donde Vladimir parece respetar la poeticidad del texto, cuando recita la canción con que inicia la segunda parte de la obra, no hay



musicalidad alguna en la elocución del texto. Con esto, se acentúa la aceleración del tiempo, así como la circularidad de la obra anunciada en esta canción. Asimismo, en un momento dado, tras descalzarse, corre con los zapatos en mano, tornando sigilosa la atmósfera de la escena. Otra diferencia que se observa en el trabajo actoral, es que Vladimir carga más a Estragón en el segundo acto que en el primero, centrando el eje de gravedad en las piernas y no en los talones. Debido a que Vladimir y Estragón caminan más, la verticalidad en el segundo acto se ve enfatizada. Esto implica una aceleración en la tensión dramática y en el dinamismo de las escenas, por lo que el *tempo* del segundo acto es mucho más ligero que el del primero. El uso del sombrero, sin embargo, se mantiene a lo largo de la representación. De modo tal que la propuesta de Meza, además de seguir las acotaciones de Beckett, presenta una unidad visual y permite al espectador ejercitar su memoria inmediata.

Por último, cabe mencionar que una de las escenas en que el texto adquiere mayor peso, tanto a nivel poético como significativo, está a cargo de Vladimir. El último de sus monólogos, que Meza señala como su parte favorita del texto, adquiere, mediante la iluminación y la actuación una carga emotiva sumamente importante. Cabe mencionar que el texto fue adecuado por Meza tomando en consideración tanto la versión en inglés como la de francés, para lograr la mayor carga a nivel de imágenes, acentuando la inminente soledad.

¿Habré dormido mientras los otros sufrían? (*Cambio de luces*) ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este momento? ¿Que he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? ¿Qué ha pasado Pozzo, con su criado, y que me ha hablado? Sin duda. Pero, pero, ¿qué habrá de verdad en todo esto? (*Vladimir sube a la silla, desde donde observa a Estragón dormido.*) Él no sabrá nada. Recordará los golpes encajados y yo le daré una zanahoria. (*Pausa*) A horcajadas sobre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, lentamente, el sepulturero aplica los fórceps. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos. Pero el hábito es un gran amortiguador. (*Mira a*

*Estragón*) A mí también, otro me mira, diciéndose: Duerme, no sabe nada, que siga durmiendo. No puedo seguir. (adaptación de Meza)

Cabe mencionar que no es solamente el texto lo que carga semióticamente esta escena, sino también el tono de voz que denota una absoluta desesperanza y el rostro de Vladimir que, conforme avanza el texto, se torna más desolado. Ahora bien, pese a que esta escena no se caracteriza por mostrar las cualidades del trabajo corporal de los actores, es un rompimiento rítmico y visual con el resto de la representación, por lo que esta escena adquiere mayor importancia en cuanto a la tensión dramática y la recepción por parte del espectador.



En lo que respecta a Pozzo y Lucky, la otra pareja de la obra, es importante mencionar que ellos no se encuentran en escena todo el tiempo, como Vladimir y Estragón. Estos dos actores, junto con el Muchacho, son los que permanecen la mayoría de la obra en el estado de *pre-expresividad*.

En primera instancia, Pozzo, interpretado por Mario Balandra, aparece en escena arrastrando a Lucky, lo que difiere de las acotaciones de Beckett. Da un grito agudo y prolongado, lo que hace que el espectador centre su atención en estos personajes. La extensión y diversificación del campo visual, está marcada por su calvicie y por el uso de un abrigo, que lo diferencia de los demás personajes. Pozzo no tiene ninguna limitación física en el primer acto; no obstante, los impedimentos que a otros personajes da su cuerpo, a él se la dan los accesorios. La ceguera que lo caracteriza en el segundo acto, hace que los gestos del actor sean más

marcados en cuanto al uso de otras partes de su cuerpo, puesto que la mirada la mantiene fija. La «máscara» de este actor está basada en el uso de las cejas, teniendo, por lo general, un gesto amenazador. Balandra centra su peso en los muslos y las rodillas, manteniéndolas dobladas en casi todo momento, por lo que su andar está limitado. Sin embargo, a partir de esta posición base, el actor tiene una búsqueda en los distintos ritmos y posturas para andar: desde el trote ligero hasta el arrastrar los pies causando presión sobre el piso y alentando la acción. A pesar de mantenerse en la vertical, el uso de sus piernas marca una diferencia en cuanto a los niveles que manejan los demás actores. Balandra es quien da menos giros acrobáticos, lo que enfatiza su postura autoritaria frente a los demás personajes. Esta autoridad y necesidad de atención son remarcados mediante el uso del látigo y los saltos que da como elemento fático. Dichos brincos son siempre partiendo de su posición base, las rodillas dobladas y el torso erguido, para retornar a la misma posición ocasionando un ruido seco y fuerte contra el piso.

El torso siempre rígido a partir de la contención en las caderas y, por lo general, erguido, implica un equilibrio precario. Asimismo, a través de esta postura se puede apuntar el principio de oposición, debido a que los brazos están en constante movimiento. De este modo, la expresividad de Pozzo recae en la parte superior del cuerpo: rostro, cuello y, sobre todo, brazos y manos. Esto se nota, principalmente, en el segundo acto cuando caen; puesto que, en la inmovilidad, son sus manos las que reflejan la necesidad de ayuda. El constante y lento movimiento de los dedos connota la desesperación del personaje ante tal situación. Con respecto a este momento, cabe mencionar que la posición en la que queda tirado es la misma que la postura base, pero recostado sobre la espalda. La rigidez en el cuerpo y actitud de Pozzo se contraponen al momento en que peste es cargado por Vladimir y Estragón. Abandona su cuerpo, que queda laxo, para ser sostenido por el contrapeso de los otros actores. Primero, queda entre Vladimir y Estragón en dirección opuesta a éstos. Posteriormente, le sostienen del saco, logrando una imagen visualmente muy rica: Estragón le jala del abrigo, quedando Pozzo en diagonal con respecto al piso. A partir de este momento de debilidad absoluta, todo el supuesto poder de Pozzo es desmeritado y su autoridad es cuestionada.

Balandra maneja, al igual que Muñoz, una energía femenina. Esto se destaca a partir de la postura cerrada de los hombros y la posición abierta de la pelvis y las piernas. Asimismo, los movimientos de Pozzo son de una delicadeza sublime a pesar de su violencia en lo que respecta al trato hacia los otros. Esta violencia es enfatizada mediante el uso del látigo y las inflexiones de la voz. En primera instancia, el grito agudo y prolongado con que se presenta al público es de llamar la atención. La voz pausada y grave con que dice su nombre, no obstante, se contraponen a la suavidad con que dice sus monólogos; también se presentan grandes cambios en lo que respecta a velocidad y volumen en la elocución del texto. Sus actitudes, por tanto, dependen tanto del texto como de su voz y de su caminar amenazador que, al tiempo, connota la curiosidad que le causan los otros personajes que encuentra en su camino. Otra característica de este personaje es la conciencia de la ficción que representa.



Por su parte el trabajo actoral de César Estrada, quien representa a Lucky, es sumamente interesante debido a su monotonía e inmovilidad. Es el actor cuyo «sats» es el más evidente, puesto que la *pre-expresividad* es más prolongada que en el resto del elenco. La diversificación y extensión del espacio visual de este actor está señalada a partir de su neutralidad. Va cubierto a lo largo de toda la obra, con excepción del primer acto cuando se quita el sombrero. En ese momento, la imagen lograda es sumamente interesante. La larga y rubia cabellera de Lucky queda al descubierto en un movimiento sutil y mecánico; ésta contrasta con el elaborado movimiento de Pozzo que descubre su calva cabeza. Lucky, al igual que Pozzo, no tiene ninguna limitación física. De acuerdo con las acotaciones de Beckett y con el diálogo de Pozzo,

en el segundo acto Lucky se ha quedado mudo. Sin embargo, es conveniente señalar que su corporalidad no presenta ningún cambio y, con excepción del monólogo y su llanto, Lucky no articula sonido alguno durante la representación. De modo tal que esta limitación, en realidad, no significa un verdadero impedimento a nivel escénico, aunque sí a nivel de construcción de personaje<sup>31</sup>. La «máscara» de Lucky es neutral a lo largo de toda la representación. Esta es una de las características más interesantes en el trabajo actoral de Estrada, puesto que pese a los distintos movimientos escénicos, que incluyen muchas caídas, la expresión en su rostro no cambia. Esto implica un aislamiento ante los estímulos externos tales como los diálogos o gestos del resto de los actores. Los ojos de Estrada, que no son expresivos, se cierran cuando se queda dormido en pie o cuando cae. Sin embargo, este gesto es solamente una reacción física, el parpadeo, y no tiene implicaciones semióticas escénicamente. “Lo más complicad, era la violencia que tenía que ejercer sobre César Estrada; puesto que el personaje exigía humillación constante, así como un controlar la fuerza, porque, de lo contrario, había lesiones” (Balandra). Así pues, a pesar de que el trazo es producto de la visión del director, la resolución es una cuestión de trabajo individual.

De acuerdo al texto de Beckett este personaje es el que presenta menos movimiento independiente. Con esto hago referencia a que los movimientos escénicos acotados para Lucky son, por lo general, en reacción a algún estímulo externo: las órdenes de Pozzo, sean éstas verbales o mediante el látigo y/o la cuerda. La postura base es de neutralidad: pies a la altura de las caderas, brazos a los costados, cabeza al frente, mirada al horizonte. Por el peso de las maletas, parece que está jorobado. Sin embargo, está erecto a pesar de que los brazos parecen estar “abandonados” junto a su cuerpo. El peso de su cuerpo radica en su columna vertebral y la fuerza en el abdomen. En esta postura neutral, que, de acuerdo con Barba, implica la *pre-expresividad*, Estrada, a primera vista, es el actor cuyo trabajo resulta más cómodo. No obstante, este actor marca su equilibrio precario o de lujo en el uso de las maletas. Estas que, a lo largo del primer acto, carga más que en el segundo, cuelgan a su costado, sin tocar el piso; de este

---

<sup>31</sup> En entrevista, Mario Balandra (junio 2005) afirma que durante el montaje del segundo acto, Meza exhortaba a Estrada a mantenerse silencioso durante todo el ensayo para poder crear un lenguaje independiente de las posibilidades lingüísticas.

modo, cuando aparenta dormir (de acuerdo a las acotaciones de Beckett), el actor se bambolea junto con el equipaje, dando una impresión de desequilibrio estable. Este término implica que el actor está en una aparente inestabilidad ocasionada por el peso del equipaje; sin embargo, el bamboleo de su cuerpo está controlado rítmicamente mediante la fuerza del abdomen. Según Lecoq, esta fuerza es fundamental para que el actor pueda realizar movimientos repentinos y volver, súbitamente, a la inactividad. Cabe señalar que Estrada marca una búsqueda de posturas con respecto a las maletas: cuando se recarga en ellas, cuando cae, cuando las deja en el piso... Siendo éstas el objeto con que se relaciona, es necesario, para evitar la monotonía, que se les dé un uso acorde a cada circunstancia; incluso cuando solamente representen el peso con que carga Lucky. Por otra parte, la soga juega un papel fundamental tanto en la imagen de Lucky como en sus movimientos. Reacciona ante cada jalón de cuerda, es su unión con Pozzo y, en el momento del monólogo, es el elemento lúdico de la escena. Ahora bien, cabe señalar que, durante el segundo acto, Lucky tiene una partitura claramente marcada para utilizar la cuerda: patearla por detrás para llevársela a las manos y, posteriormente, dársela a Pozzo. A pesar de ser un gesto sutil, éste requiere de gran precisión y es una solución mediante acciones<sup>32</sup>.

Ahora bien, en el caso de Lucky sus desplazamientos son súbitas reacciones a las órdenes de Pozzo. De este modo, puede decirse que el motor del movimiento no está dentro del personaje, sino en el otro. El «derroche de energía» es evidente puesto que contrario a las acotaciones de Beckett, Lucky no solamente se mueve hacia algún lugar, sino que hace un movimiento, por lo general curvo alrededor del árbol para llegar a su destino. Asimismo, hay determinados movimientos que caracterizan su andar. Por ejemplo, cada vez que pasa junto a Vladimir y Estragón, se lleva la mano al sombrero a modo de saludo. De igual manera saluda al público antes de su baile. Este, por otra parte, es sumamente interesante en relación con la música. Ciertamente Beckett no acota el tipo de movimientos para dicha escena; sin embargo, Meza resuelve en un estilo que se contrapone al «clown» que hasta el momento ha manejado en la representación. Lucky va al piso, boca arriba, contrayendo el abdomen para llevar la cabeza,

---

<sup>32</sup> A este respecto, Meza afirma en entrevista que “el teatro debe resolverse mediante acciones que signifiquen más de lo que la cotidianidad implica. Es decir, que el personaje o la escena pueda ser resumido en una acción física y emocional” (marzo 2005).

brazos y piernas al aire. En esta posición, empieza a sacudirse con movimientos espasmódicos cuyo ritmo no tiene relación con la música. Este momento está cargado de una comicidad que toca los límites del patetismo en tanto que la música es sumamente lenta y los movimientos torpes en nada asemejan a la danza occidental. Sin embargo, cabe mencionar que este baile remite a movimientos del teatro-danza oriental.

Finalmente, uno de los momentos más significativos en *Esperando a Godot*, a nivel textual, es el monólogo de Lucky, cargado de referencias a la caída del racionalismo y a distintas instancias culturales. Sin embargo, como afirma Meza, a nivel escénico, es uno de los momentos de mayor complejidad debido a la pobreza en las acciones. Lucky comienza a caminar al tiempo que dice sus líneas. El ritmo de su caminar es pausado y constante. El tono de su voz, por otra parte, es monótono; lo que contrasta con la aceleración gradual de la velocidad y el volumen de la misma. Gradualmente, esta perorata racionalista deviene en un discurso desesperado. Sin embargo, cabe mencionar que la tensión durante el monólogo se manifiesta gracias a las reacciones y acciones de los otros personajes, quienes comienzan a gemir y, finalmente, comienzan un juego con el propio Lucky, cuya voz continúa inmutable. La aparente simplicidad actoral de Estrada, es en realidad un trabajo de constante contención, lo que exalta el servilismo propio del personaje beckettiano y su alineación del mundo narrado.



Como se puede destacar, el trabajo a nivel individual es sumamente importante para la construcción de los personajes y para la plasmación del texto dramático en la escena. El actor es

el intermediario entre el público y la ficción, es quien da vida a los personajes y cuya labor constituye gran parte de la significación de la puesta en escena. El trabajo del actor, como se ha mencionado anteriormente, a pesar de que sigue las propuestas planteadas por el director, implica un trabajo de creación individual que, sin embargo, es muy complicado de observar objetivamente. Tanto la revaloración del texto propuesta por Meza, como su homenaje a nivel visual, como la propia técnica actoral de cada uno de los intérpretes logra que, a nivel grupal haya una unidad estética en lo que respecta al trabajo actoral. No es solamente en la técnica utilizada, sino también a través de distintas recurrencias en la partitura corporal lo que permite la creación de una atmósfera y de una memoria visual y emotiva en el espectador.

### 3.5.2 LEITMOTIVS CORPORALES

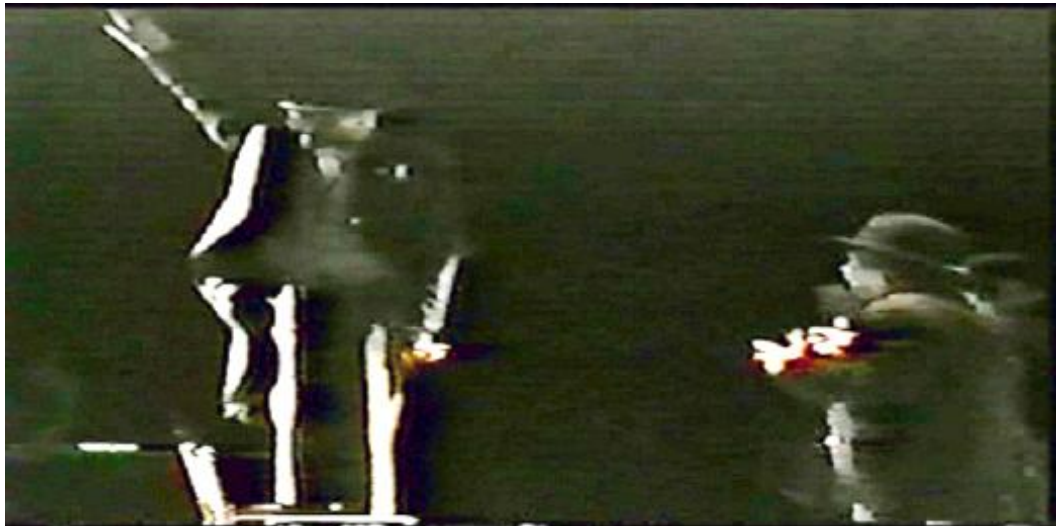
Como se ha mencionado anteriormente, el uso de movimientos recurrentes a lo largo de la obra ayudan, por una parte, a identificar a los personajes y, por otra, a crear una unidad a visual. Además, cabe mencionar que estos movimientos, más que caracterizar a uno de los personajes, muestran la disolución de identidades que se observa textualmente. De este modo, el tiempo detenido se aprecia más; por otra parte, dichos *leitmotivs* implican una memoria activa por parte del espectador, manteniéndolo atento a pesar del ritmo alentado de la representación.

Vladimir, por ejemplo, maneja su sombrero, acorde con las acotaciones de Beckett, cada vez que aparenta pensar. Ovalle toma el sombrero con una mano, siempre de forma repentina, estira el brazo y mira dentro de él; luego, vuelve a ponérselo. Lo rígido y preciso de los movimientos hace parecer que hubiese algo dentro del sombrero que le lastimase, lo que contrasta con la comodidad con que suele llevarlo. A pesar de que todos los actores en un momento dado se quitan el sombrero, esta partitura caracteriza al personaje de Vladimir. Éste movimiento, además, tiene un efecto de comicidad en el público, por lo que las afecciones del personaje son más bien graciosas que trágicas, lo que destaca su cualidad patética.

Por otra parte, cabe mencionar que en ambos actos es Vladimir quien hace más uso de las sillas, dándole importancia a distintos textos y creando *leitmotivs* a partir de movimientos que realiza sobre ellas. Por ejemplo, cuando dice: “He aquí al hombre íntegro arremetiendo contra



su calzado cuando el culpable es el pie” (Beckett 15) y, posteriormente, en el segundo acto, “Cada cual con su cruz” (99). Esta actitud da la impresión de una sentencia, acentuado por la diferencia e los niveles manejados por los demás personajes, quienes están en un nivel bajo. La mayor ironía es que, a pesar de lo sentencioso de las frases y del uso de la voz, el resto de los personajes no parecen ponerle atención. Esto denota la incomunicación que existe a lo largo de la obra, a pesar de las múltiples inflexiones de la voz.



Otra postura recurrente en la obra es la que adopta Estragón al dormir. Esta consiste en estar sentado en el piso con las piernas estiradas y abiertas en un ángulo de 45°. El torso se curva, con los brazos sueltos, para que la cabeza quede entre sus piernas. Al igual que el movimiento del sombrero, aunque éste es indicado en el texto dramático, la solución visual que logra Meza es sumamente interesante. Esto se debe a que el actor no se abandona en el piso, sino que se presenta una tensión en la espalda, haciendo de una actividad cotidiana, una extracotidiana a partir de la incomodidad. Cabe mencionar que ambos momentos, uno el primer acto y el otro en el segundo, se diferencian de los posturas que adoptan los personajes en el piso, por ejemplo cuando caen. Esto tiene relación con la posibilidad del sueño como un escape. En ambos actos, cuando Estragón se queda dormido, se hace referencia a los sueños que tiene. A diferencia de los demás momentos en el suelo, éstos marcan una clara separación con Vladimir, ausentándose del tiempo-espacio de la espera. Sin embargo, lo onírico no es siempre reconfortante. En ambos casos, cuando Estragón despierta, lo hace sobresaltado, por lo que la postura anteriormente

mencionada, es un trampolín a partir del cual el actor puede llevar a cabo movimientos bruscos. El dormir, por tanto, implica, tanto textual como escénicamente, una alineación del resto de los personajes y, por tanto, de su desolación.



Otro de los *leitmotifs corporales* es el «brinquito» que dan Vladimir y Estragón en determinados momentos de la representación. Saltando con una pierna estirada y la otra doblada, llevan los brazos rectos al frente y el torso erguido. Generalmente, utilizan este movimiento para cruzar sobre la cuerda que une a Pozzo y a Lucky. No obstante, también brincan para llegar de un lugar a otro. Este salto, a pesar de no tener una carga semiótica importante, puesto que no significa nada, es una de las soluciones que propone Meza para evitar la monotonía actoral. Este movimiento, por otra parte, refleja el proceso en tanto que las acciones simples resultan significativas a nivel reflexivo, que no tanto a nivel semiótico. Con esto quiero decir que son acciones que el espectador reconoce e identifica al ser observados en una segunda ocasión; no obstante, a nivel comunicativo no tienen un significado determinado, ya sea a nivel escénico o en relación con el texto dramático. De acuerdo con Ovalle, este movimiento era, inicialmente, un juego para evitar la monotonía durante los ensayos; sin embargo, “nos dimos cuenta que las imágenes más tontas eran las más útiles, porque, finalmente, cuando esperas, haces cosas tontas. Eso es lo que hace que funcione. Las cosas que normalmente parecen absurdas y que en el escenario se ven geniales” (Balandra Jun).

Finalmente, me parece importante mencionar otra acción por parte de Vladimir y Estragón que ilustra los silencios acotados por Beckett como una ruptura de las concatenaciones y de un

diálogo con un determinado campo semántico. Al respecto de esta ilustración de los silencios, Meza considera que estos son los espacios de indeterminación que, sin modificar el texto (como es su propuesta en este montaje), pueden ser llenados a partir de juegos actorales. Un ejemplo de esto, es el juego de «avioncito»<sup>33</sup> que hacen los actores. Tras la secuencia de diálogos en los cuales hablan sobre las posibles causas de la ausencia de Godot, rompen la secuencia con este movimiento. Asimismo, en el segundo acto, cuando se cuestionan sobre las posibles actividades que pueden realizar para matar el tiempo, rompen en dos ocasiones con este movimiento. En ambas ocasiones este marcaje es repentino; le sigue otra serie de diálogos concatenados y vuelven a repetir el movimiento cambiando de dirección. Esta partitura que remite a un juego infantil<sup>34</sup>, enfatiza lo absurdo de las discusiones de los personajes y el sin sentido de las rupturas semánticas. Esto implica, más que una ilustración del texto, una precisión en el uso de espacio y tiempo.



### 3.6 ANÁLISIS GLOBAL

Finalmente, el análisis de la representación no puede ser sino en conjunto, puesto que el espectador percibe los distintos estímulos de forma simultánea. De este modo, considero, en

---

<sup>33</sup> Este es un juego infantil en el cual los jugadores brincan en un pie a lo largo de un dibujo hecho con tiza sobre el piso. Este también es conocido como rayuela.

<sup>34</sup> En contraste con los adultos que tienen actitudes infantiles, el Muchacho se mantiene siempre serio y se dirige a Vladimir y Estragón con gran compostura, lo que enfatiza lo ridículo de su espera.

relación con el texto, dos momentos que, escénicamente, logran mayores significados y, visualmente, completan los distintos espacios de indeterminación. A lo largo de la obra, hay infinidad de momentos en que el texto pierde importancia o se pontencializa gracias a los distintos elementos teatrales que lo rodean. En este sentido decidí elegir dos escenas en las cuales considero los distintos elementos analizados anteriormente se pueden observar como un conjunto, en plena interrelación. Con ello busco mostrar la serie de interpretaciones sucesivas que ha trabajado Meza para lograr el montaje de *Esperando a Godot*.

En el primer acto, durante el segundo monólogo de Pozzo, la atmósfera adquiere un tinte melancólico y hay una ruptura con el «tempo» y el ritmo: éstos se tornan sumamente lentos, lo que contrasta con la escena anterior puesto que los silencios y las pausas se tornan más largos. Esta elocución de los diálogos se enfatiza debido a que los personajes se mueven lentamente hasta que es solamente Pozzo quien tiene toda la atención. Esta escena, sin embargo, deviene de una atmósfera que se ha ido construyendo a lo largo de varios momentos, desde que regresa Vladimir a escena. La lentitud con que se mueven los personajes, prefigura un cambio en el foco de atención y en las posibilidades de acción. En contraste con los movimientos violentos que hasta el momento han hecho los actores, la suavidad con que se desplazan por el escenario hasta sus posiciones de escuchas<sup>35</sup>. Esta desaceleración es el inicio de una secuencia en que el texto toma una gran importancia a pesar de los elementos que le acompañan. En este sentido, la actuación de Balandra es muy relevante, puesto que el acento en la voz y en el dramatismo y lirismo de su texto, acompañan a los movimientos enfáticos. A su vez, esta grandilocuencia en la corporalidad de Balandra, discrepa con los gestos de Ovalle y Muñoz, quienes, poco a poco, van entristeciendo hasta darle la espalda. De este modo, la escena tiene una tonalidad débil en cuanto a energía de los actores, lo que hace aún más contrastante el repentino fin del monólogo. Sin embargo, esta atmósfera en que la imposibilidad de la espera se hace presente, se alarga hasta que Pozzo hace evidente la cualidad metateatral de su propio discurso.

---

35 Vladimir y Estragón se encuentran sentados frente a Pozzo, con las piernas estiradas al frente y el torso laxo en señal de decepción y desesperanza. Lucky, por su parte, se encuentra en diagonal a estos personajes en la misma postura de siempre.

POZZO: *(que no ha escuchado)* ¡Ah, sí, la noche! *(Levanta la cabeza.)* Pero presenten más atención, de lo contrario nunca llegaremos a nada. *(Mira el cielo.)* Miren. *(Todos miran al cielo, menos Lucky, quien ha vuelto a adormecerse. Pozzo, al advertirlo, tira de la cuerda.)* ¿Quieres mirar al cielo, cerdo? *(Lucky vuelve la cabeza.)* Bueno, es suficiente. *(Bajan la cabeza. [Entra música])* ¿Qué es lo extraordinario de este cielo? Es pálido y luminoso como cualquier otro cielo a esta hora del día. *(Pausa.)* En estas latitudes. *(Pausa.)* Cuando el tiempo es bueno. *(Su voz se vuelve cantarina.)* Hace una hora *(Consulta el reloj, tono prosaico.)* aproximadamente *(De nuevo tono lírico.)*, después de habernos enviado desde *(Duda, baja la voz.)* digamos las diez de la mañana *(Alza la voz.)*, sin disminuir los torrentes de luz roja y blanca, ha empezado a perder su brillo, a palidecer *(Gesto con las manos descendíéndolas progresivamente.)*, a palidecer, cada vez un poco más, un poco más, hasta que *(Pausa dramática, con un amplio gesto separa las manos en sentido horizontal.)* ¡Zas! ¡se acabó! ¡ya no se mueve! *(Silencio.)* Pero *(Levanta una mano admonitoria.)*..., pero, detrás de ese velo de dulzura y de calma *(Levanta la mirada al cielo, los otros lo imitan, salvo Lucky.)*, la noche galopa *(La voz se torna vibrante.)* y caerá sobre nosotros *(Hace chasquear los dedos. [Lucky lo imita])*, ¡ptac!, así *(Se le acaba la inspiración.)*, en el momento en que menos lo esperemos. *(Silencio. Voz apagada.)* Esto es lo que sucede en esta puta tierra. *(Largo silencio.)* (Beckett 57-58)

En este momento, se puede observar una gran fidelidad al texto en tanto a los movimientos y a las inflexiones de la voz hechas por Balandra. Sin embargo, la posición de los demás actores, así como su gestualidad, juegan un papel fundamental en la recepción del discurso de Pozzo. En este sentido, los propios personajes son espectadores, aludiendo, nuevamente, al fenómeno escénico. Ahora bien, la música es también un elemento fundamental en la creación de la atmósfera. Considero, por otra parte, que esta escena es muy significativa dentro del primer acto, puesto que acrecienta la sensación de espera, lo que permite que el espectador entre

en convención con el mundo de lo narrado. Asimismo, cabe mencionar que a pesar de la creación de imágenes y sensaciones, este acto es mucho más lento y, dramáticamente, más débil que el segundo; es por ello, que la propuesta de Meza enfatiza estas cualidades y diferencias en el propio texto dramático.



Por su parte, en el segundo acto, desde un inicio, la música es de cualidades más circenses y los movimientos de los actores remiten de forma mucho más clara a la técnica del «clown» y, por consiguiente, al trabajo actoral del cine mudo. Al respecto considero muy representativa la escena en que Vladimir calza a Estragón, puesto que musical y actoralmente es una de las escenas mejor logradas desde el punto de vista de la dirección. La acotación es sumamente parca, por lo cual Meza logra hacer de un momento que a nivel dramático no es muy relevante una de las escenas más dinámicas de la obra.

ESTRAGÓN: Juntos, no nos las arreglamos del todo mal, ¿verdad, Didi?

VLADIMIR: Claro que no. Anda, primero con el izquierdo.

EST: Siempre encontramos alguna cosa que nos produce la sensación de existir, ¿no es cierto, Didi?

VLAD: (*impaciente*) Claro que sí, claro que sí, somos magos. Pero no nos desdijamos de lo que hemos decidido. (*Recoge un zapato.*) Ven, dame un pie. (*Estragón se le acerca y levanta un pie.*) ¡El otro, cerdo! (*Estragón levanta el otro pie.*) ¡Más alto! (*Pegados el uno al otro, tambaleándose, recorren el escenario. Por fin, Vladimir consigue ponerle el zapato.*) Intenta andar. (*Estragón anda.*) ¿Qué?

EST: Me queda bien.

VLAD: (*Saca un cordón del bolsillo.*) Vamos a atarlo.

EST: (*vehemente*) ¡No, no, lazos, no, lazos, no!

VLAD: Te equivocas. Probemos el otro. (*Lo mismo.*) ¿Qué?

EST: También me queda bien. (Beckett 110-111)

Cabe mencionar que a esta escena le precede un momento lento cuya importancia textual es interesante. A nivel literario, el texto tiene implicaciones de la inutilidad de la espera; así como la existencia como posible solamente en tanto útil. Sin embargo, escénicamente, el texto queda relegado a un segundo plano ante la poderosa imagen lograda a partir del cuerpo de los actores. La música circense y dinámica comienza cuando Vladimir pide a Estragón que levante el pie para calzarlo. Ovalle y Muñoz se encuentran de pie frente al público, tras este diálogo, Muñoz, ubicado detrás de Ovalle, levanta la pierna a la altura de la cintura de su compañero; siguiendo las acotaciones, se equivoca de pie y luego sube el otro. Tras el señalamiento de levantarlo más alto, Estragón levanta la pierna hasta el hombro de Vladimir. La música sube de volumen, en tanto que Vladimir carga a Estragón en sus espaldas y recorre el escenario con él a cuestas. Tras ponerse el zapato, Estragón brinca sobre un pie, el descalzo, lo que acentúa lo absurdo de que el zapato ahora le quede bien, en tanto que en el acto anterior le hacían daño. De acuerdo con las acotaciones, los actores repiten los mismos movimientos, con excepción de la posición final de este recorrido. Cabe mencionar que la precisión de los actores con respecto a la música y entre



sí es notable en esta escena debido a la complejidad de los movimientos que plantean. Al igual que en otros momentos de la representación, los detalles en los gestos de los actores acrecienta la comicidad y la sensación de absurdo del momento escénico. Los principios de oposición y desequilibrio, así como el «derroche de energía», son evidentes en los movimientos realizados en esta escena, puesto que, a partir de ellos es que los actores logran las posturas cómicas y, al tiempo, grotescas, con las que se disponen a realizar una acción cotidiana (calzarse). En este sentido, la mediación entre ficción y realidad es importante, puesto que la aparente torpeza de los actores es un juego corporal complicado en tanto que el control de su cuerpo debe permitir que los movimientos parezcan naturales aunque no lo sean.

Tanto la pieza musical, *The Woodpecker Song*, como los movimientos, son una reminiscencia de la comicidad del cine mudo. Con esto, es posible observar algunos de los textos aludidos y de los elementos utilizados por Meza en las interpretaciones sucesivas realizadas antes de concretar la propuesta escénica. Este es otro de los momentos en que Meza potencializa el homenaje a Beckett no solamente a través de una fidelidad al texto, sino de una relectura de las palabras y en su traducción a un lenguaje escénico.







Así pues, como se mencionaba al inicio de este capítulo, la descripción y análisis de una representación es sumamente complicado en tanto que la obra es un conjunto y la cualidad efímera del espectáculo teatral impide una reconstrucción fiel del fenómeno. Es por ello, que este sucinto análisis, pretende mostrar las características principales de la representación en relación con el texto dramático y la propuesta de Meza en torno a la figura de Beckett. Consciente de la omisión de detalles que son sumamente interesantes visualmente, considero, no obstante, que esta carencia es parte del proceso del análisis de un fenómeno cuyo registro no puede reproducir las circunstancias en las cuales se dio originalmente. Asimismo, como se mencionó anteriormente, la descripción minuciosa de la obra no implica su reconstrucción, sino un acercamiento a las particularidades de la misma y la relación existente entre los distintos elementos que la conforman.