ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LAS MANERAS DE DESPLAZARSE DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO DE S. BECKETT

MIGUEL IBÁÑEZ RODRÍGUEZ
Universidad de La Rioja

Introducción

Según Antonin Artaud (1964: 46/64-66/107), el lenguaje articulado expolia y deseca las ideas expresadas. En él, éstas aparecen inertes, sin fuerza. Por eso se pregunta lo siguiente: ¿qué efecto pueden provocar en el teatro, donde se trata de afectar y perturbar al espectador? El único capaz de desempeñar ésta función es el lenguaje de las imágenes, ya que gracias a su aspecto físico y objetivo, conmueve inmediatamente al espectador. Lógicamente, el lenguaje articulado deberá ceder su espacio al de las imágenes, al que nosotros preferimos llamar lenguaje visual. Artaud (1964: 112) dice lo siguiente, refiriéndose a la función en el teatro del lenguaje articulado: "Il ne s´agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l´importance qu´ils ont dans les rêves"

Estas consideraciones, expuestas a nivel teórico por Artaud, se reflejan muy claramente en las obras teatrales de Samuel Beckett. En ellas, el espacio ocupado por el lenguaje de las imágenes o lenguaje visual es mucho más importante que el reservado al lenguaje articulado. Los momentos que Samuel Beckett dedica al silencio son muy numerosos a lo largo de su producción teatral. La mayor parte de sus obras comienzan y acaban con algunos segundos de silencio completo. En las acotaciones escénicas, los términos: "un temps", "silence" y "pause" (en el caso de *La dernière bande*) aparecen con una asiduidad sorprendente[1]. Por ejemplo, en el primer acto de *En attendant Godot*, se cita "silence" 49 veces y "un temps" 50.

Estos espacios de silencio permiten una mejor observación y contemplación de los componentes físicos de la escena: el decorado, los accesorios, los objetos y los personajes con su apariencia externa, localización, desplazamientos, posturas y gestos. Todos estos elementos constituyen los signos que dan lugar al alfabeto del lenguaje visual. Se trata de un

1 En *Comédie* se precisa, señalando los segundos, la duración de los momentos de silencio. Hay siete de cinco segundos y dos de tres; la obra comienza y acaba con un silencio de cinco segundos.

nuevo lenguaje o de un lenguaje esencialmente teatral, según Artaud (1964: 87), gracias al cual se llega a una "poésie dans l´espace" Para leerlo es necesario observar y contemplar. Quedando en un segundo plano el lenguaje hablado, el espectador intenta asimilar las informaciones que los elementos anteriormente citados le proporcionan. El lenguaje visual se impone y arrincona al hablado. Los personajes se callan para que todo lo que constituye y forma parte de la escena, incluido su propio cuerpo, hable.

Siendo así las cosas, resultaría muy interesante analizar ese lenguaje visual en el teatro de Samuel Beckett. Dicho análisis ya lo iniciamos con la realización de nuestra Memoria de Licenciatura[2] y lo hemos proseguido con varios artículos publicados en diferentes revistas[3] y lo intentamos continuar con la presente comunicación. Nos hemos ocupado hasta la fecha sólo de los personajes, dejando el escenario, luces, accesorios, objetos etc. para posteriores investigaciones.

Para llevar a cabo dicha tarea, hemos recurrido, como lo hacemos en esta ocasión, al Método de Análisis Semiótico Teatral propuesto por Tadeusz Kowzan (1975)[4]. Y, en concreto, al conjunto de sistemas de signos que establece para toda representación que, no incluyendo los correspondientes al texto pronunciado y ciñéndonos al cuerpo de los personajes son los siguientes: maquillaje, peinado y vestuario para la apariencia externa, y movimientos, gestos y mímica para la expresión corporal.

En la presente comunicación nos ocuparemos de uno de estos sistemas de signos, el referido a los movimientos. En concreto, pretendemos hacer un estudio pormenorizado de las diferentes maneras de desplazarse de los personajes del teatro de S. Beckett. Es decir, sólo analizaremos cómo se realizan los desplazamientos. Éstos dependen, como veremos, en la mayoría de los casos de la mayor o menor habilidad física de los personajes y sobre todo de su estado físico.

Una vez establecidos las diferentes maneras de desplazarse, iremos estudiando los distintos signos, adoptando para ello, al igual que Kowzan (1975: 179), "le schème saussurien signifié et signifiant, deux composants du signe (le signifié correspond au contenu, le signifiant à l´expression)"

El presente estudio se centra en la producción teatral beckettiana desde su inicio con *En attendant Godot*, escrita en 1952, hasta *Quoi où* que data de 1983. Dado el carácter del trabajo, nos ceñimos exclusivamente a las acotaciones escénicas, completadas con la consulta de los cuadernos de las puestas en escena de Beckett[5], las representaciones que hemos podido ver y las referencias indirectas al tema elegido que aparecen en los propios diálogos.

Análisis de las maneras de desplazarse

La dificultad es un rasgo que caracteriza a los personajes beckettianos a la hora de desplazarse. Clov, por ejemplo, tiene problemas locomotrices que le obligan a moverse de manera torpe y le impiden sentarse. En las acotaciones escénicas, Beckett describe con estos

2 Véase bibliografía.

3 Véase bibliografía.

4 Nos referimos, ante todo, a la tercera parte de esta obra.

5 Estos están recogidos en el capítulo V de *Revue d´Esthétique. Samuel Beckett.* (véase bibliografía).

términos la manera de desplazarse de este personaje: "Démarche raide et vacillante", según recoge Chabert (1986: 13). "Quand vous marchez, vous devez donner l´impression que vous voulez marcher mais que vous ne le pouvez pas", indica Beckett al actor que debe representar el papel de Clov en una de sus muchas representaciones, así lo recoge Haerdter (1986: 305). En una ocasión Hamm pide a Clov que se siente y éste responde: "Je ne peux pas m´asseoir" (25)[6].

Pero éste no es el único caso. Krapp también demuestra poca agilidad en sus desplazamientos. Su "démarche laborieuse" (8) se hace más pesada a medida que aumentan sus desapariciones en el fondo del escenario. La cuarta y última vez que se acerca a este lugar "il revient d´un pas mal assuré" (26). Tres de las cuatro desapariciones coinciden con ruidos de descorche de una botella y de cristal golpeado. Lo que nos hace pensar que Krapp va al fondo del escenario con el fin de beber; de manera que el progresivo aumento de su dificultad al andar se debe a la bebida.

El personaje A de *Acte sans paroles II* es también torpe al desplazarse. En las acotaciones escénicas se dice que es "lent et maladroit" Su aparición en escena debe durar tanto como la de B, explica S. Beckett en las acotaciones (105), lo que confirma aún más sus problemas locomotrices.

Cuando Vladimir entra en escena, en el primer acto, se acerca a Estragon "à petits pas raides, les jambes écartés" (9), mostrando, como los personajes anteriormente citados, poca agilidad en sus desplazamientos. Más tarde Estragon "se lève péniblement" y realiza su primer recorrido cojeando que se repite en dos ocasiones más, al final del primer acto (68/70). Esta cojera es eventual y voluntaria. No se debe a ninguna deficiencia física sino al hecho de haberse quitado su zapato. Ahora bien, existe dificultad aunque sea de origen voluntario.

A veces la imposibilidad física es completa. Es el caso de Hamm y el personaje B de *Fragment de théâtre I*, ambos se desplazan en silla de ruedas. El primero lo hace siempre con la ayuda de Clov (41/43/85-88/100) mientras que B se ayuda de una vara, aunque en una ocasión, pide auxilio a su compañero A: "Et si vous voulez me promener j´essaierai de vous décrire la scène, au fur et à mesure" (21/27). Éste acepta ya que a cambio B se compromete a guiarle, recordemos que A es ciego. Sin embargo, una vez comenzado el paseo, B ordena a su compañero que pare y le golpea con la vara. Después de lo cual A decide dejar de empujar la silla de ruedas y lo abandona desplazándose a tientas (28). No es la única vez que A se desplaza de esa manera, también lo hace en otras ocasiones; dos veces más en concreto (29/30).

Además de A, también se desplaza a tientas Pozzo que aparece ciego en el segundo acto. Al entrar en escena, se cae al suelo al ser arrastrado por Lucky (108). Vladimir trata de levantarlo, no lo consigue y se cae él también (114). En el suelo trata de golpear a Pozzo quien para evitarlo se aleja arrastrándose "avec des gestes d´aveugle" (116). Al entrar y al salir es orientado por Lucky (108/127).

---

6 Al final aparece una detallada relación de las obras estudiadas, por orden cronológico de escritura y con la distribución de los personajes. De esta manera se podrá identificar a la que hacemos referencia en cada momento. Entre paréntesis anotamos la página.

Al final de *Fragment de thèâtre II*, Bertrand, después de escuchar un canto de pájaro, va de puntillas en busca de éste. Primero se dirige al fondo derecho del escenario, luego lo cruza por delante de la ventana y finalmente se acerca al fondo izquierdo, donde encuentra la jaula con el pájaro (58). Estamos ante otro desplazamiento en el que la dificultad no se debe a una deficiencia física sino al deseo del personaje de andar de esa manera. Lo mismo ocurría, como ya hemos explicado, cuando Estragon se desplaza cojeando.

Frente a las maneras de desplazarse hasta ahora analizadas en las que el personaje se encuentra en posición vertical, en unos casos de pie y en otros sentados, hay otras ejecutadas en posición horizontal. Por ejemplo, la única vez que Willie sale completamente de detrás del montículo donde se esconde, lo hace a gatas. Sale por el lado derecho de Winnie, al pie del montículo, se vuelve hacia la izquierda y se dirige hacia el centro (73). Poco después comienza a trepar, con dificultad, hacia Winnie. Se detiene antes de llegar a la cima y no consigue reanudar la ascensión, a pesar de los ánimos de su esposa: "Allons mon coeur, du nerf, vas-y, je t´applaudirai... Essaie encore une fois, Willie, je t´acclamerai" (75-76).

Los dos personajes de *Acte sans paroles II* se desplazan a gatas al salir y al introducirse en los dos sacos en los que se refugian. El resto de desplazamientos los realizan erguidos. El personaje A sale en dos ocasiones y entra en una (106/ 109; 107). El personaje B, por su parte, sale una vez y entra otra, mostrando más agilidad y destreza que su compañero (107/ 108). Willie y los dos personajes de *Acte sans paroles II* coinciden, por lo tanto, en la manera de desplazarse empleada en el momento de salir de sus respectivos refugios.

Frente a todos los desplazamientos anteriores en los que predomina la dificultad, hay otros, menos frecuentes, en los que los personajes se mueven con mayor soltura. Hay algunos que se desplazan corriendo y otros de manera precipitada.

Corriendo se desplazan Krapp, Estragon y Vladimir, a pesar de sus limitadas posibilidades físicas. Krapp hace su primera ida al fondo del escenario "de toute la vitesse dont il est capable" (10). Sin acabar el episodio en el que Vladimir y Estragon imitan a Pozzo y a Lucky, el segundo sale corriendo del escenario. Al entrar comunica a su compañero que alguien se acerca y Vladimir creyendo que se trata de Godot se dirige corriendo hasta uno de los bastidores mientras que Estragon sale corriendo por el otro para después volver a entrar y dirigirse corriendo a esconderse detrás del árbol (103-105). En otro momento de la obra, Vladimir va corriendo a auxiliar a su compañero que acaba de despertarse sobresaltado (99).

Las entradas en escena de Vladimir y, sobre todo, las de Estragon se caracterizan por la precipitación y la rapidez con que se llevan a cabo. Lo mismo ocurre con sus salidas. Vladimir realiza entradas y salidas en el primer acto, al comienzo del segundo entra en escena y no sale en ningún momento. Estragon, por su parte, sólo realiza entradas y salidas en el segundo acto; en el primero aparece dentro del escenario que no abandona en ningún momento. El número y la distribución de las entradas y salidas de Vladimir, en el primer acto, coinciden con las de Estragon, en el segundo. Cada uno de ellos entra en tres ocasiones y sale en dos. Comienzan entrando en escena (Vladimir 9/Estragon 81), salen para entrar seguidamente (Vladimir 20/Estragon 103) y vuelven a salir y a entrar, con poco margen de separación (48-49/Estragon 104). Al final ambos acaban dentro del escenario.

Las entradas de Vladimir y especialmente las de Estragon se ejecutan con precipitación y rapidez. Al entrar por tercera vez en escena Vladimir "sombre, bouscule Lucky, renverse le pliant d´un coup de pied, va et vient avec agitation". Al comienzo del segundo acto,

"Entre Vladimir vivement" Salvo en la primera entrada en escena de Estragon en la que lo hace "par la coulisse gauche, pieds nus, tête basse, et traverse lentement la scène", en los demás casos lo hace precipitadamente o corriendo.

Estragon con su primera salida interrumpe la imitación que él y Vladimir y por iniciativa de éste están realizando de Pozzo y Lucky. Vladimir, también con su primera salida, interrumpe otro de sus pasatiempos, «L´Histoire de l´Anglais» que le está contando su compañero.

Conclusiones

Una vez terminado el análisis, podemos establecer la nómina de las maneras de desplazarse de los actores del teatro de S. Beckett que queda de la siguiente manera. Se puede hablar de desplazamientos realizados en posición vertical y de otros ejecutados en posición horizontal. Dentro del primer grupo se incluye los llevados a cabo con problemas locomotrices, cojeando, en silla de ruedas, a tientas y de puntillas, y dentro del otro grupo a los materializados a gatas. Frente a estos desplazamientos en los que está presente la dificultad, hay otros, menos frecuentes, realizados con mayor soltura. Nos referimos a los desarrollados corriendo y a los realizados de manera precipitada.

Siendo así las cosas, parece claro que las maneras de desplazarse están determinadas por el estado físico de los personajes, que en la mayoría de los casos presentan diferentes deficiencias: problemas locomotrices, invalidez, ceguera, torpeza al andar etc. Los problemas físicos afectan sobre todo a las extremidades inferiores y a la vista e inciden, por consiguiente, de manera directa en dificultar los desplazamientos de los personajes.

También es verdad que, a veces, el actor, de manera voluntaria, imprime dificultad a su manera de desplazarse. Así ocurre, por ejemplo, cuando Estragon decide andar cojeando. En el caso de Krapp es la bebida la que entorpece sus desplazamientos.

Hay, así pues, un claro predominio de los desplazamientos ejecutados con dificultad frente a los llevados a cabo sin problemas. Pero, ¿por qué presenta Beckett a unos personajes a los que les es difícil desplazarse?, ¿qué pretendo con ello? Tal vez lo que quiere es trasmitir visualmente al espectador un malestar, una situación problemática sin necesidad de recurrir a la palabra. ¿Por qué?, porque, como decía Artaud, esto va a afectar, va a perturbar mucho más al espectador; le va a llegar de una manera más directa.

Somos conscientes de que es una pequeña aportación la que hacemos con la presente comunicación al estudio del lenguaje visual en el teatro de S. Beckett. Pensamos que es necesario continuar la tarea. ¿Por qué?, por dos razones fundamentalmente. La primera es porque creemos que es la única manera de hacer una lectura consecuente con la propia esencia del teatro beckettiano. Por esta vía llegaremos a una correcta interpretación del teatro de S. Beckett. Y la segunda porque así podremos mejorar el método de Análisis Semiótico Teatral de Kowzan. En otros trabajos publicados[7] hablamos de la poca precisión de los términos utilizados por el citado crítico. En esta ocasión creemos que ha quedado patente que el concepto movimientos es ambiguo. Dentro de él habrá que hacer una

7 Véase la bibliografía.

subdivisión para agrupar las maneras de desplazarse de los personajes, ya que T. Kowzan parece olvidarse de este aspecto.

Referencias bibliográficas

ARTAUD, A. (1964): *Oeuvres complètes*. V IV París: Gallimard.

CHABERT, P. (1986): «Présentation». *Revue d´Esthétique. Samuel Beckett*. Numéro spécial hors série, Toulouse: Editions Privat, 9-21.

FOURNIER, E. (1986): «Liste chronologique des oeuvres». *Revue d´Esthétique. Samuel Beckett*. Numéro spécial hors série, Toulouse: Editions Privat, 416-422.

ESSLIN, M. (1986): «Une poésie d´images mouvantes». *Revue d´Esthétique Samuel Beckett*. Numéro spécial hors série, Toulouse: Editions Privat, 391-403.

HAERDTER, M. (1986): «Samuel Beckett répète *Fin de partie*». *Revue d´Esthétique. Samuel Beckett*. Numéro spécial hors série, Toulouse: Editions Privat, 303-316.

HAMON Ph. (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage». *Poétique du récit*. París: Editions du Seuil.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1989): *Análisis de los personajes del teatro de Samuel Beckett a partir del lenguaje de las imágenes*. Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Francesa. Memoria de Licenciatura inédita.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1990): «La localización de los personajes en el teatro de Samuel Beckett». *Cuadernos de Investigación Filológica*. XVI, 109-121.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1991): «Tipología de los desplazamientos en el teatro de S. Beckett». *Studium*. Teruel, en prensa.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. (1992): «El aspecto físico de los presonajes del teatro de Samuel Beckett». *Cuadernos de Investigación Filológica, XVI*, en prensa.

KOWZAN, T. (1975): *Littérature et spectacle*. La Haya: Mouton.

TALENS, J. (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid: Cátedra.

Obras de teatro de S. Beckett

BECKETT, S. (1952): *En attendant Godot*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1957): *Fin de partie*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1959): *La dernière bande*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1963-1974): *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1972): *Comédie et actes divers. Va-et-vient, Acte sans paroles I et II, Souffle*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1978): *Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I et II)*. París: Les Editions de Minuit.

BECKETT, S. (1986): *Catastrophe et autres dramaticules. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d´Ohio, Quoi où*. París: Les Editions de Minuit.

Producción teatral beckettiana, por orden cronológico de escritura Fournier (1986: 416-422) y distribución de los personajes:

1952, —*En attendant Godot:* Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky y Muchacho.
1956, —*Acte sans paroles I:* Protagonista.
1957, —*Fin de partie:* Hamm, Clov, Nagg y Nell.
1958, —*La dernière bande:* Krapp.
1959, —*Acte sans paroles II:* A y B.
1960, —*Fragment de théâtre I:* A y B.
—*Fragment de théâtre II:* Bertrand, Morvan y C.
1961, —*Oh les beaux jours:* Winnie y Willie.
1963, —*Comédie:* F2, H y F1.
1965, —*Va-et-vient:* Flo, Vi y Ru.
1969, —*Souffle*[8]
1972, —*Pas moi:* Boca y Auditor.
1974, —*Cette fois:* Protagonista.
1975, —*Pas*[9]*: May.*
1980, —*Solo:* Protagonista.
1981, —*Impromptu d'Ohio:* Lector y Entendedor.
—*Berceuse:* F.
1982, —*Catastrophe:* M, A y P.
1983, —*Quoi où:* Bam, Bem, Bim y Bom.

8 En el estudio no se hace referencia a esta obra por carecer de personajes.

9 No se tiene en cuenta a la madre de la protagonista, ya que aunque se escucha su voz, nunca aparece en escena.