

Sistematización de la obra *Vaivén* de Samuel

Autora: Laura Isabel Correa González

Director: Everett Dixon

Monografía presentada a la Universidad del Valle de la carrera de Licenciatura en Arte Dramático como requisito para la obtención del título de Licenciada en Arte Dramático

Santiago de Cali

2018

Sistematización de Sistematización de la obra *Vaivén* de Samuel Beckett

Autora: Laura Isabel Correa González.

Fecha de revisión: ____/____/____

Director: Everett Dixon

Es el momento para expresar mis agradecimientos a Dios y a mis padres, por estar siempre presente en mi vida como guías, compañía y apoyo. A mis maestros, por ser un punto clave en mi proceso de formación, ayudándome a crecer personal y artísticamente; sus enseñanzas me acompañarán de aquí en adelante.

Índice	págs.
INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO I	
1. El autor: Samuel Beckett	
1.1 Vida y obra	13
CAPÍTULO II	
2. Estudios Críticos de la obra <i>Vaivén</i>	
2.1 “Samuel Beckett’s <i>Come and Go</i> ” de Gay McAuley	19
2.2 “On the Route of a Walking Shadow. Samuel Beckett’s. <i>Come and Go</i> ” de Rosangela Barone	21
2.3 “Teatralidad, Transteatralidad y Enunciado Teatral” “Teatralidad y Semiótica Tensiva. Samuel Beckett: <i>Vaivén</i> ” de Fernando Cantalapiedra	23
2.4 “Principales Temas de Samuel Beckett” de Ricardo García	25
2.5 “ <i>Come and Go</i> : Samuel Beckett’s Play for Women” de Sidney Homan	28
2.6 “Space in Three Short Plays by Samuel Beckett” de Mona Farouk	31
CAPÍTULO III	
3. Descripción de las versiones escénicas de <i>Vaivén</i>	34

3.1 <i>Come and Go</i> dirigida por John Crow	36
3.2 <i>Va-et-vient</i> del Instituto Superior de Lenguas	39
3.3 <i>Come and Go</i> de Nikos Koumargias	41
3.4 <i>Come and Go</i> de Ali Akbar Alizad	45
3.5 <i>Come and Go</i> de Bashar Murkus	48
CAPÍTULO IV	
4. Sistematización de la obra <i>Vaivén</i>	51
ANEXO	65
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

PARA RESPONDER A la pregunta: de dónde surge ésta investigación de sistematizar la obra *Vaivén* del escritor irlandés Samuel Beckett, me remito a mi experiencia en cuarto semestre de la Licenciatura en Arte Dramático. Allí tuve la oportunidad de trabajar el “Teatro del Absurdo” desde dos asignaturas: Movimiento, concretamente desde la visión de este autor, y Actuación por interés propio debido a que veníamos realizando investigaciones y lecturas sobre las obras de Beckett, donde la repetición es una constante, que inmediatamente relacioné con los pensamientos que he llegado a tener acerca de la regularidad que se presentan en los sucesos de la naturaleza y en las situaciones de los seres humanos. De alguna manera, ya sea voluntaria o involuntariamente, repetimos a diario, encontrándonos con acciones como levantarse, saludar, desayunar, bañarse, vestirse, coger la misma ruta de bus en la cual muchas veces vemos a las mismas personas. Es por eso que en diversas ocasiones, he sentido y he pensado que las situaciones de la vida fueron para Beckett el espacio perfecto para sus obras. De igual modo me llama la atención el tema del tiempo; cada vez que terminaba de leer sus obras era inevitable preguntarme cómo realmente transcurre el tiempo en las obras de Beckett, y al relacionarlo directamente con las acciones monótonas, antes mencionadas, pude darme cuenta que todo lo que acontece en sus obras es un algo que no tiene principio ni fin, un algo que gira aparentemente en lo mismo. Sus personajes están en espera de un gran suceso: la muerte, la cual, aunque con incertidumbre es esperada, no llega y no llegará, dado que no hay un fin que los aleje del mundo en el que viven. Quizá, debido a que estos personajes están de algún modo condicionados a repetir y a vivir constantemente en su pasado. Son personajes que en su presencia física reflejan lo que llevan en su interior, se caracterizan por poseer defectos, incapacidades físicas, vestimentas deterioradas y manchadas, lo que evidencia una deplorable condición del ser humano en su paso por la tierra. Estos personajes de alguna manera van abandonando sus propias palabras y las convierten en silencios que permiten hacer un stop a la rutina, dando paso a la observación de imágenes que, dadas las circunstancias, pueden expresar más que cualquier diálogo o

monólogo, por esta razón, estos silencios también hacen parte de mi reflexión, pues considero que dichos silencios representan la necesidad de nosotros los seres humanos de dar lugar a dejar de escuchar el mundo que nos rodea y escucharnos a nosotros mismos. Todo esto me llevó a desarrollar un gran interés hacia sus obras y escogerlo a él entre los grandes exponentes del Teatro del Absurdo.

Otra de las razones por las cuales decido acercarme a la dramaturgia de Samuel Beckett es porque en él encuentro una forma muy particular de manifestar por medio del teatro, las actitudes y los pensamientos del hombre en su continua preocupación por resolver el problema de su identidad. De algún modo Beckett explora al ser humano en lo más recóndito de su personalidad. Con sus obras nos enfrenta a nuestros miedos y temores más profundos. Además, sus textos suelen ser incoherentes, irracionales, siempre se encuentra presente la incertidumbre, la duda porque precisamente las palabras escritas no son producto de un discurso preparado sino que son producto de lo que realmente pensamos.

Al terminar cuarto semestre, para la muestra final de absurdo del Taller de Actuación IV basada en este tipo de teatro, buscaba una obra que pudiera ser representada por tres mujeres y atendiendo a mi predilección con Beckett, nos encontramos con *Vaivén*, obra desde su primera lectura me generó el deseo de escudriñar cada uno de los misterios que en ella se describen. Me preguntaba ¿de dónde vienen estas mujeres? ¿Por qué no se percibe su identidad? ¿Qué es lo que se dicen entre ellas? ¿Por qué de repente sale una de ellas y se desaparece? ¿Qué significa ese pasado en común? ¿Por qué tomarse las manos de esa manera tan peculiar? ¿Por qué sienten unos anillos que no están? ¿Cómo transcurre realmente el tiempo en la obra? ¿Qué simbolizan las pausas y los silencios? ¿En qué espacio se desarrolla la obra? ¿Cuál es el verdadero significado de la obra? Todo esto me causó gran impacto teniendo en cuenta que es una obra de extensión corta y el sentimiento fue un poco frustrante en el sentido de llegar a pensar que quizá no había entendido nada. De igual manera, tuve una sensación similar al terminar la evaluación de la muestra de absurdo, la obra fue muy

bien calificada y en esa ocasión pensé que había sido por la investigación y trabajo realizado con la obra, sin embargo, en aquel momento no entendí con seguridad el por qué, pero a la vez fue un incentivo para comenzar a investigar y a profundizar el texto de la obra.

Por lo expuesto anteriormente tomé la decisión de realizar una investigación aún más detallada de la obra *Vaivén*, para entender, ver y descubrir por medio del análisis de otros montajes importantes y el montaje que realicé, elementos que por la inexperiencia, además del corto tiempo en el cual trabajé la obra, se quedaron inconclusos. El presente trabajo expone estudios críticos y prácticos, análisis e interpretación de la obra *Vaivén* y el trabajo de análisis y montaje efectuado en el período que realicé la obra.

Considero importante realizar una sistematización de la práctica actoral realizada durante el montaje de la obra *Vaivén* porque a partir de esta experiencia, puedo ampliar las referencias para los estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático que deseen montar específicamente esta obra u otras obras de Beckett que en muchas ocasiones no tienen un campo de investigación muy grande. Es por ello que examinar los artículos de varios autores, prácticamente todos en el idioma inglés, debido a que en español es muy escaso el material respecto a *Vaivén*, resulta bastante interesante para llegar al conocimiento de lo que Beckett pudo tener en cuenta, pensar o imaginar, según cada estudioso, cuando escribía o montaba escénicamente las obras y a partir de estos textos tratar de discurrir sobre los aspectos más relevantes que envuelven una obra de este dramaturgo. Aspectos que han de conllevar a los estudiantes a un mejor entendimiento para el montaje y la interpretación de una obra, que en mi caso, a pesar de que en la muestra académica la obra fue muy bien calificada, pienso que un estudio como este nos hubiera abierto más hacia el tener en cuenta detalles y símbolos que hubiesen enriquecido aún más la presentación realizada por nosotras.

Los interrogantes que me he planteado acerca de la obra y que son el motor de este proceso de investigación, no sólo ocurren durante el trayecto académico, sino también en el campo profesional, pues en el momento de enfrentarse con el montaje de una obra, surgen

dudas, cuestionamientos para la interpretación del personaje, escenografía, contexto, etc; y más aún cuando se trata de una obra corta que representa más dificultad para encontrar elementos que ayuden a interpretarla sin dejar escapar valiosos elementos y sin que se pierda la esencia del autor, que lleven a la representación ajustada a lo realmente pretendido por Beckett, es decir, pensar y actuar como Beckett lo hubiese hecho.

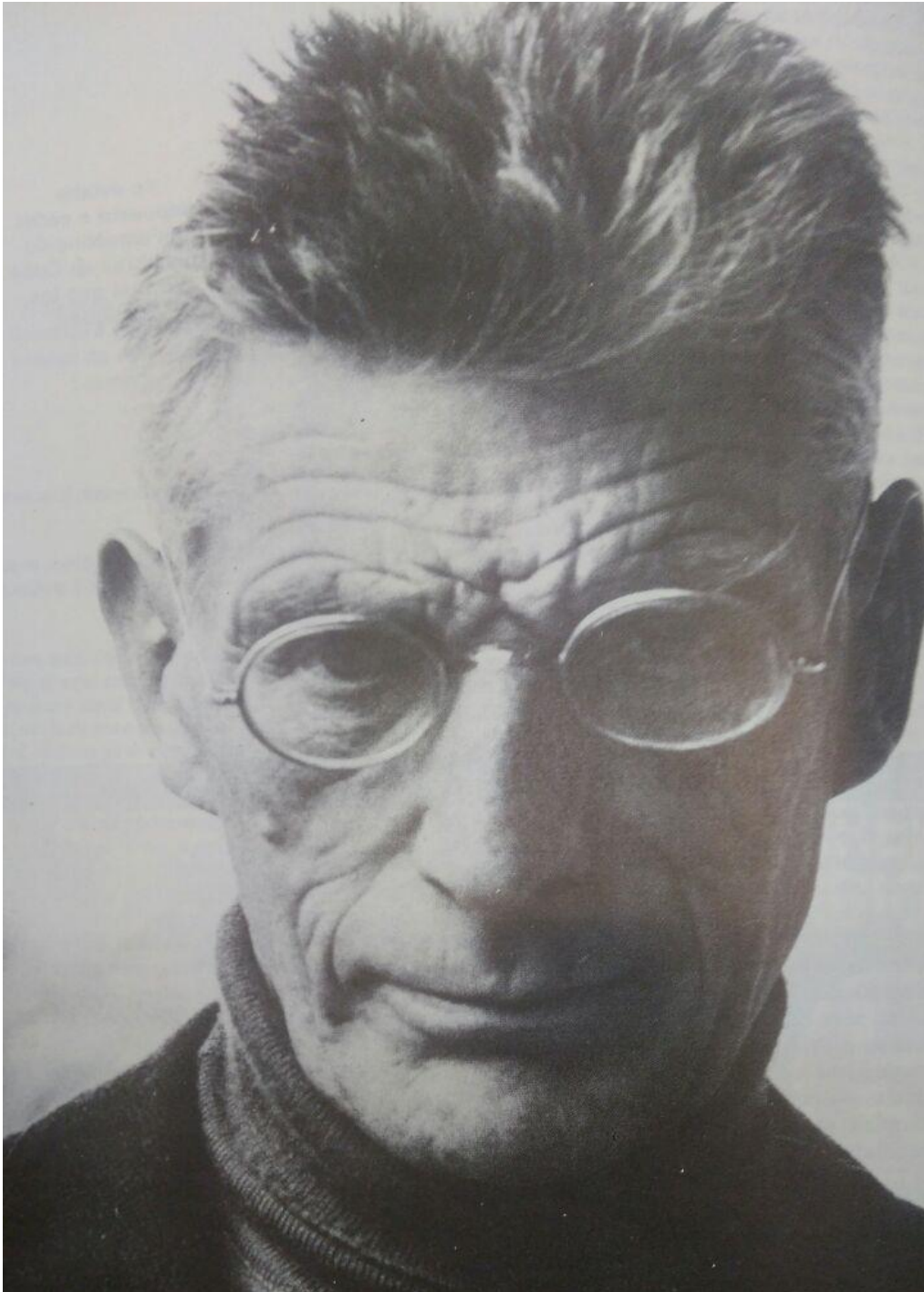
Este es el aporte que deseo dejar a las futuras generaciones de nuestra carrera y a profesionales a los cuales les representará una gran ayuda que proporcionará las herramientas a directores y actores para un conocimiento o aproximación más avanzada respecto del análisis e interpretación de la obra para llevarla a escena. Así mismo, es un punto clave y esencial para la formación y preparación actoral, con el fin de explorar de manera teórica y práctica nuevos lenguajes, visiones y concepciones acerca del mundo que permitan abrir caminos hacia el teatro del siglo XXI.

El objetivo que se persigue es realizar una sistematización del proceso del montaje de la obra *Vaivén*, del dramaturgo Samuel Beckett y a través del análisis de textos y montajes importantes de la obra, y la experiencia obtenida al trabajarla, lograr establecer un estudio que sirva como un soporte para la interpretación de los actores. Teniendo en cuenta el objetivo mencionado, se procederá a examinar distintos análisis que han llevado a cabo algunos críticos respecto de la obra *Vaivén*, observando algunas de las versiones escénicas de la obra y describirlas, exponiendo un punto de vista personal, estableciendo semejanzas y diferencias entre las versiones observadas y la versión trabajada con mis compañeras en el cuarto semestre de actuación, y finalmente realizar la sistematización de la metodología del proceso e investigación de la obra *Vaivén*, teniendo en cuenta aspectos como: tiempo, espacio, atmósferas, vestuarios, personajes, referentes pictóricos.

Entre los principales estudios sobre los cuales se fundamenta esta investigación, se encuentra el estudio de Martin Esslin titulado *El teatro del absurdo*, escrito en 1961, donde se define el concepto de teatro del absurdo a partir de las tendencias que adoptó este género y la reunión de los mejores trabajos realizados por los autores en él estudiados, donde está presente Samuel Beckett. Otro de los referentes, es el libro de George Wellwarth *Teatro de protesta y paradoja*, escrito en 1964, donde en el capítulo denominado *Samuel Beckett: la vida en el vacío*, el autor analiza la obra de Beckett enfocándose en la manera de escribir sus obras y las ideas que en ellas se exponen. Para tener un mayor acercamiento a la personalidad de Samuel Beckett y entender su particular manera de escribir, tomo el libro de Joe Broderick *La tragicomedia de la vida*, una biografía muy completa del autor. Finalmente, con el fin de explorar y leer las principales piezas teatrales de Samuel Beckett, escogí el libro *Samuel Beckett: Teatro Reunido*, donde se encuentran las obras *Eleutheria*, *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *Film* y *Pavesas* (pequeñas obras de teatro como *Acto sin palabras I y II*, *La última cinta de Krapp*, *Astracanada radiofónica I y II*, *Pavesas*, *Vaivén*, *Aliento*, *No yo*, *Pasos*, *Quad*, *Qué dónde*, entre otras). Adicionalmente, recurro a diversos artículos críticos realizados por Gay McAuley, Rosangela Barone, Fernando Cantalapiedra, Ricardo García, Sidney Homan y Mona Farouk acerca de la obra *Vaivén*, así como a versiones escénicas desarrolladas en diferentes países como Túnez, Grecia, Israel, Iran e Irlanda por John Crow, el Instituto Superior de Lenguas de Tunis, Nikos Koumargias, Ali Akbar Alizad y Bashar Murkus.

Las herramientas metodológicas que utilizaré durante mi proceso de investigación son las bitácoras de clase en las cuales registré las observaciones realizadas durante el desarrollo del montaje de la obra y las observaciones hechas el día de la muestra final, las cuales sirven como material de apoyo para llevar a cabo la sistematización. Adicionalmente, volver al trabajo de investigación efectuado durante este proceso para complementarlo con las investigaciones aquí elaboradas; lectura de material bibliográfico acerca del autor para profundizar en el conocimiento de la vida, influencias y obras del mismo, con el fin de tener

un mejor entendimiento del contexto de Beckett al momento de llevar a escena un montaje de alguna de sus obras; artículos científicos y versiones escénicas de la obra que son parte fundamental para la ampliación del estudio y análisis de la obra *Vaivén*. Además del aporte cultural para los estudiantes que los exploren como referencia; anexo de material audiovisual (Vídeo de la obra *Vaivén* presentada en la muestra final del Taller de Actuación IV) con el propósito de enseñar la interpretación realizada por parte de mi grupo y que pueda ser un referente para futuros montajes. Así como cada uno de los vídeos correspondientes a las versiones escénicas desarrolladas por diferentes directores en diferentes partes del mundo e imágenes de los vestuarios y el espacio escénico basados en la investigación desarrollada en ese momento del semestre con el objetivo de evidenciar los símbolos o elementos, punto clave de las obras de Beckett para entender el significado de las mismas.



“Siempre inventamos algo que nos produce la sensación de existir”

Estragón en *Esperando a Godot*. Samuel Beckett

(Fotografía cortesía de Mapa Teatro). (España. 1990). Revista Quimera No. 4. Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle, Cali, Valle del Cauca.

CAPÍTULO I

SAMUEL BECKETT

VIDA Y OBRA

Samuel Barclay Beckett nació en Foxrock (Dublín) el 13 de abril de 1906.

Beckett tuvo un hermano mayor llamado Frank, sus padres se llamaban William Frank Beckett y Mary Roy con quien Beckett nunca tuvo una buena relación.

Samuel aunque no era muy bueno en la escuela se destacó como buen deportista, le gustaba nadar, fue ganador de un campeonato de boxeo y tenía mucha agilidad y destreza en el cricket. Además, desde muy pequeño comenzó a tomar clases de piano, lo que lo llevó a desarrollar gozo por la música. Años más tarde, empezó a cultivar el hábito de la lectura. A los diecisiete años, entró al Trinity Collage para iniciar sus estudios en Humanidades y bajo la influencia de un distinguido profesor, Thomas Rudmpse-Brown, se entusiasmó con la cultura, la lengua francesa y las obras clásicas de teatro de Racine y Corneille y la poesía de Baudelaire y Rimbaud. Enardecido por la lectura, se encaminó por los textos y escritos de literatura gálica y estudio la obra de Descartes, asimismo, aprendió otros idiomas como italiano, español, un poco de alemán y francés, teniendo más predilección por este y debido a lo cual sus obras, la mayoría de ellas, fueron escritas en francés. Durante su estadía en París conoció jóvenes escritores, artistas y a la persona que tal vez fue su mayor impulso, con quien trabajaría, entablaría un lazo de amistad muy fuerte y aprendería mucho, James Joyce.

Durante los años que estuvo en París, estimulado por Joyce, descubrió su vena como escritor. Comenzó escribiendo poesía y compuso su primer poema llamado *Whoroscope*, donde relata de manera cómica la vida y pensamiento de Descartes. Más adelante, en sus escritos se puede ver la influencia del filósofo Neerlandés Geulincx. De igual forma, escribió una monografía sobre Proust, que resulta ser fundamental para comprender el artista que Beckett llegó a ser. Después de unos largos meses de estadía en Alemania debido a su

preocupante estado de salud, Beckett vuelve a París y produce *Dream of Fair to Middling Women* (*Sueño de mujeres hermosas y regulares*), una novela surrealista, cómica, dramática e influenciada por el estilo de J. Joyce. En 1934, cuando Beckett se encontraba en su casa en Foxrock fue publicado su primer libro de relatos *More Pricks Than Kicks*, el cual fue criticado y prohibido en Irlanda por contener material de dudosa moral. En el tiempo que estuvo en Londres, para recuperarse de la muerte de su padre Bill, Beckett escribió la novela *Murphy*, donde empieza a encontrar su propia forma de narrar, producir diálogos y crear personajes. En 1935, al no encontrar un editor para su novela *Murphy*, comienza a estudiar la vida y obra de Samuel Johnson, gran crítico del siglo XVIII, y empieza a escribir su primera obra de teatro *Human Wishes*, basada en la vida de Johnson y donde los diálogos se parecen a los de sus personajes en *Esperando a Godot*.

El 8 de enero de 1938, Samuel Beckett fue atacado con un cuchillo en una calle de París, después de su larga recuperación, conoció a Suzanne Deschevaux-Dusmesnil, quien promovió los trabajos literarios de Beckett con los editores y quien más tarde se convertiría en su esposa. Alrededor de 1940 y escapando de la persecución de soldados alemanes, Beckett se instala en Roussillon y escribe su última novela redactada en su lengua materna, el inglés, la cual se titula *Watt*, novela que constituye la ruptura de los textos que escribió durante la preguerra y el estilo de escritura que adoptaría en el futuro.

En 1945 la situación de Francia debido a la guerra, obligaba que las autoridades ejercieran un mayor control sobre las personas que salían e ingresaban al país, la única manera de conseguir una visa era prestando un servicio que ayudara a la reconstrucción de Francia. Esto hizo que Beckett se ofreciera como voluntario de la Cruz Roja de Irlanda. Durante su voluntariado, Beckett que era traductor y conductor de ambulancia, tuvo contacto con los desastres y escombros de la guerra, y el sufrimiento humano. La experiencia tan conmovedora con los pacientes moribundos, probablemente son el impulso de sus futuros escritos y la creación de sus personajes.

Entre julio y octubre de 1946, Beckett escribe su primera novela en Francés *Mercier et Camier*, que relata las andanzas de dos vagabundos que realizan un cómico diálogo en medio de un lugar que no conduce a ninguna parte. Estos personajes representan un esquema de lo que sería Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*.

Durante varios años Beckett se dedicó a escribir sin moverse de su escritorio expresando en las obras su visión acerca de la condición humana. De este largo trabajo, resultaron tres monólogos: *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*; y una sátira teatral que parodia autores con Ibsen y Strindberg, titulada *Eleutheria*. El camino que desarrolla Beckett en sus obras y en la creación de sus personajes es la negación, como lo dice Joe Broderick en su libro *Samuel Beckett: la tragicomedia de la vida*:

Su camino, entonces, es el camino de la negación. De las siete edades del hombre, opta por la séptima. La última etapa del ser humano-caracterizada por la pobreza, la ignorancia, la enfermedad y finalmente la aniquilación-será la provincia preferida en donde se mueven sus personajes. [Broderick; 2005, 80]

Años más tarde Beckett crea su obra más autobiográfica: *La Última Cinta de Krapp*; Krapp, un viejo autor fracasado, escucha una cinta que él mismo grabó al inicio de su carrera como escritor; Krapp recuerda su pasado con nostalgia y reflexión el momento en que murió su madre.

En los últimos meses de 1948 y comienzos de 1949, Beckett escribió su primer montaje, una obra de teatro en dos actos que tituló: *En Attendant Godot (Esperando a Godot)*, dos personajes que en lugar de estar en un camino que no conduce a ninguna parte como *Mercier et Camier*, están completamente inmóviles en un larga espera de un señor Godot que no aparecería nunca. El éxito de *Esperando a Godot* llenó todos los círculos literarios de Francia y a la gran mayoría de promotores de teatro en Europa e incluso en Norteamérica. De esta manera, Samuel Beckett se convirtió en un gran descubrimiento de las artes escénicas.

De 1950 a 1955, Beckett se dedicó a escribir fragmentos que luego fueron publicados en un libro llamado *Textes Pour Rien* (*Textos para nada*). En 1956, releyó las obras del dramaturgo francés Racine, *Bérénice* con sus grandes monólogos de personajes inmóviles en un espacio cerrado, sirvió de inspiración para su nueva creación *Fin de Partida*, que en un principio sólo tenía por nombre *Hamm*. *Fin de Partida* resultó ser una obra más corta de lo que pensaba, así que Beckett decidió acompañarla con su otra obra *Acte sans paroles* (*Acto sin Palabras*). En 1957, Samuel recibió una invitación para escribir una obra para radio, la cual tituló *All that Fall* (*Todos los que caen*), que no sería la única obra que escribiría para radio. Años más tarde escribió *Embers* (*Pavesas*), *Cascando* y *Words and Musik* (*Letras y Música*).

El nombre de Samuel Beckett era ya muy reconocido a nivel mundial, Beckett había creado un mundo totalmente suyo. Originalidad que también fue comparada con su contemporáneo Ionesco, a ambos los catalogaban como creadores del “Teatro del Absurdo”. Respecto al concepto de absurdo abarcado por Beckett, Joe Broderick dice:

...las de Beckett van más lejos; su concepto de lo absurdo abarca un universo carente de sentido en su esencia misma. En eso su visión se parece más a la del novelista Albert Camus o a la del filósofo Kierkegaard; Godot no viene nunca y Hamm está encerrado en un búnker que lo protege-pero sólo por un rato-contr la devastación total que ha ocurrido afuera. La sola presencia de otro ser viviente es motivo de pánico. Uno se ríe, Beckett nos hace reír, pero sabemos que la cosa es muy seria. “No hay nada tan cómico como la infelicidad” (...) nos hace ver que lo absurdo es una circunstancia pasajera dentro de lo ontológicamente absurdo dentro de la condición en la que nos encontramos todos (...) Beckett tocaba la fibra de nuestra desesperación frente al abismo...[Broderick; 2005, 129]

En 1961 retomó una obra que había comenzado a escribir un año atrás; una mujer con cincuenta años está enterrada en un montículo de tierra, en el primer acto hasta la cintura, y en el segundo acto hasta el cuello. A pesar de las circunstancias, la mujer vive alegre su día a día, de ahí que el nombre de la obra fuera *Happy Days* (*Días Felices*). La obra que siguió

a *Días Felices*, se tituló *Play*, obra que sólo contaba con tres actores, un hombre y dos mujeres, metidos en urnas. Los tres se miran de frente y hablan por turnos con una misma entonación, inexpresivos. En 1963, realizó su primera y única producción de cine, la cual llamó *Film*, filmada en blanco y negro con Buster Keaton como protagonista.

Alrededor de 1965, Beckett realizó creaciones de obras cortas para teatro, una de ellas, una pieza breve y bella titulada *Come and Go (Vaivén)*, para tres mujeres que tuvo su estreno en la traducción al alemán. Después siguió la obra más rara de Beckett, *Breath (Respiro)*, no hay actores ni voces, sólo basura, un sonido de respiración fuerte y una luz intermitente.

A finales de los años sesenta, Beckett comenzó a sufrir serios problemas de salud, se le diagnosticó un absceso en un pulmón que podría llevarlo a la muerte. Después de un largo proceso de tratamientos y recuperación, un 23 de octubre de 1969, recibió la noticia de ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

A mediados de los años setenta, Beckett comenzó a experimentar con nuevas formas de teatro, la primera obra fue *Not I (No Yo)*, monólogo pronunciado por una boca; le siguió *That Time (Aquel Tiempo)*, *Footfalls (Pisadas)*, *A piece of monologue (Una Pieza de Monólogo)*. Hacia los años ochenta, escribió dos obras para su amigo Alan Schneider: *Rockaby* y *Ohio Impromptu*. En la última época de su vida, Beckett realizó una obra para televisión llamada *Quad*, más tarde dirigió *Nacht und Traume (Noche y sueño)* con música de Schubert. En 1982 y 1983, escribe sus dos últimas obras tituladas: *Catástrofe* y *What Where*.

Samuel Barclay Beckett, mejor conocido como Samuel Beckett falleció a la una de la tarde del 22 de diciembre de 1989.

Estoy solo.

En el presente aún yo.

Es el invierno.

No hay viaje.

El tiempo pasa.

Es todo.

Entienda el que pueda.

Yo apago.

Samuel Beckett (*What Where*)

CAPÍTULO II

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LA OBRA VAIVÉN

Los siguientes artículos que se exponen, además de la dificultad para obtenerlos, son los que pude acceder y por ello los tomé para realizar mi investigación.

2.1 “SAMUEL BECKETT’S COME AND GO”

McAULEY, Gay (1966): “Samuel Beckett’s *Come and Go*”, *educational theatre journal*, 18, No.3, 439-42.

GAY McAULEY ES una profesora honoraria asociada en el Departamento de Teatro y Actuación de la Universidad de Sidney. Tiene un BA en Drama, Francés y Alemán de la Universidad de Bristol en 1962 y un Doctorado (PhD) en Francés de la misma universidad en 1969. Entre sus proyectos actuales se encuentra una monografía titulada: “Place and the Performance of Memory” y una traducción para el Departamento de Historia y Antropología: “Intercultural Performance in 19th Century World Facts”.

La fuente utilizada para este artículo es la obra de Samuel Beckett: “Vaivén”. El artículo tiene como propósito el análisis de los diferentes aspectos que constituyen la obra: los personajes, disposición del espacio, composición del diálogo, movimientos de la escena, detalles técnicos y una interpretación de la situación que Beckett retrata en la obra.

El escrito está realizado para una revista académica que cubre temas relacionados con el teatro. Se encuentra organizado en cuatro hojas de dos columnas con anotaciones de pie de página y un cuadro en el que se da la explicación del movimiento (salidas y entradas) de cada uno de los personajes.

La autora comienza comentando los detalles de la obra en su primera presentación. Hace referencia al corto y casi inaudible diálogo de los personajes, donde resaltan los silencios y lo poco que se puede escuchar, contiene temas que abarcan la constante

preocupación de Beckett sobre el “yo” y la identidad del ser. Se refiere igualmente a los tres personajes femeninos que se encuentran inmersos en un misterio acerca de su propia vida/situación en la cual no hallan certeza alguna. La autora enfatiza en el ciclo repetitivo tanto del diálogo como de los movimientos. Explica que cada una de las instrucciones técnicas propuestas por el autor, deben seguirse minuciosamente para no perder el significado y concluye que la obra hace una hermosa evocación al lento descenso hacia la muerte y al patrón eterno de comunicación y soledad, que refleja la vida en sociedad.

Es interesante el análisis que hace la autora respecto del patrón “ir y venir”, en el que pone en cuestión que este ciclo repetitivo no corresponde a algo arbitrario, sino que puede seguir un completo cálculo matemático organizado, de manera muy precisa. Se trata de un ciclo completo que obedece a diez movimientos donde el personaje denominado “Vi” inicia y finaliza el ciclo en la misma posición; los otros dos personajes (Flo y Ru), deberían seguir este mismo patrón pero al terminar en posiciones invertidas se sugiere que el ciclo estaría incompleto y para poder llegar a completar un ciclo perfecto tendría que hacerse nueve movimientos más. Me parece acertada la concepción respecto del tema de la obra, ya que coincido en pensar que Beckett, en esta obra como en otras anteriormente realizadas, conserva su constante de reducir la experiencia humana a una espera de la muerte que por cierto nunca llega, como lo manifiesta Gay McAuley.

2.2 “ON THE ROUTE OF A WALKING SHADOW. SAMUEL BECKETT’S. COME AND GO”

BARONE, Rosangela (1985): “On the route of a walking shadow. Samuel Beckett’s *Come and Go*”, *études irlandaises*, 10, No. 1, 117-128.

BARONE ROSANGELA ES autora, editora y traductora de 36 trabajos realizados en 61 publicaciones hechas en 4 lenguas diferentes: italiano, inglés, francés e irlandés.

La fuente utilizada para realizar este artículo es la obra de Samuel Beckett: *Vaivén*. El artículo tiene como finalidad examinar la composición gramatical del nombre de la obra, así como una interpretación de la misma; por otra parte, realizar una comparación con los tres personajes de las brujas de *Macbeth* de W. Shakespeare e investigar los posibles referentes pictóricos y literarios en los cuales se basó Beckett para desarrollar los símbolos/elementos (atmósfera, figura armónica de los tres personajes, color de los vestuarios, movimientos en la escena) presentes en *Vaivén*.

El artículo se encuentra escrito para una revista científica llamada *Estudios Irlandeses* la cual se dedica a estudiar historia, artes visuales y literatura irlandesa. El escrito se encuentra distribuido en trece páginas que incluye una introducción acerca de la obra, el análisis de los aspectos mencionados en el párrafo anterior y dos páginas de notas.

La autora da comienzo refiriéndose a la fascinación de lo obvio como una característica constante en el lenguaje de Beckett, vista principalmente en el título de sus obras. Posteriormente comenta que el título de la obra: *Vaivén*, pertenece a la categoría gramatical de verbo (forma que significa acción), constituye un *contaminatio*¹ de inglés y francés que es utilizado como una advertencia para reducir en unas cuantas palabras el problema de la obra y hace referencia a la relación dinámica de los tres personajes sentados

¹ Contaminatio: Término de origen latino que significa mezcla, combinación. Proviene del método dramático empleado por Plauto, que combinaba diferentes piezas teatrales griegas para generar una nueva al estilo romano. Ejemplo: En la obra de Samuel Beckett se puede distinguir la influencia de James Joyce, entonces, se puede decir, que en la obra de Beckett hay un *contaminatio* de James Joyce.

en el banco, haciendo los viajes de ida y regreso, tal como está en las acotaciones descritas por Beckett. La comparación hecha con *Macbeth* remite a la línea con que se abre dicha obra, donde una de las tres brujas pregunta: ¿Dónde deberíamos encontrarnos nuevamente las tres?, la misma que en *Vaivén* se convierte en: ¿Cuándo nos reunimos nuevamente?. De igual forma la autora expone que comparadas con las tres extrañas brujas sin identidad de Shakespeare, las mujeres beckettianas tienen un nombre que las diferencia. Barone Rosangela explica que la figura armónica creada por las tres mujeres al final de la obra cuando se sostienen mutuamente las manos, podría ser un retrato de las Tres Gracias que bailan sosteniendo sus manos en la famosa pintura *Spring* de Botticelli. Algo similar ocurre con la obra de *Las tres hermanas* de Anton Chéjov puesto que de alguna manera se evoca parte de la atmósfera en la obra de Beckett. Relativo a los colores escogidos para los abrigos de Flo, Vi y Ru (amarillo, rojo y violeta respectivamente), Barone interpreta que estos colores son bastante inusuales en la paleta de colores que suele utilizar Beckett, siendo estos mismos los llamados “colores primarios de espectro” que en su combinación se convierten en el espectro electromagnético de luz visible que es capaz de ser percibido por el ojo humano. Concerniente al “Ir y Venir” la autora infiere que es un signo acerca del tiempo así como una ilusión de cambio en la estructura inmutable de la existencia, “venir” a la luz (nacimiento) e “ir” hacia la oscuridad (muerte), una ruta con la cual cada hombre de la humanidad puede sentirse identificado, un estado de nirvana donde la angustia siempre está presente en la tensión que hay entre el presente y el pasado, el presente y el futuro. Barone Rosangela enuncia que *Vaivén* es una obra que no sólo se podría constituir como una pieza teatral sino que en ella se podrían utilizar otros lenguajes u otros códigos como lo son la pintura, la música y la danza.

Considero que la escritora del artículo realizó una investigación muy interesante y que es otro punto de vista en el análisis de esta obra de Beckett. A nivel de montaje es una perspectiva muy buena que puede facilitar el entendimiento de la obra para llevarla a escena. Las comparaciones que hace, fruto de una ardua investigación, abre el panorama tanto a un actor como a un director para llevar a cabo la representación de la puesta en escena.

2.3 “TEATRALIDAD, TRANSTEATRALIDAD Y ENUNCIADO TEATRAL”

“TEATRALIDAD Y SEMIÓTICA² TENSIVA. SAMUEL BECKETT: VAIVÉN”

CANTALAPIEDRA, Fernando (1998): “Teatralidad, Transteatralidad y Enunciado Teatral”, *revista de estudios culturales*, 13, No. 23, 433-444.

CANTALAPIEDRA FERNANDO ES Doctor en Filosofía y Letras, Filología Francesa de la Universidad de Murcia. Doctor en Filosofía y Letras, Filología Romántica de la Universidad de Granada y Doctor en Letras y Estudios Teatrales de la Universidad de Sorbonne. Ha publicado catorce libros entre los que se destacan “Semiótica Teatral del Siglo de Oro” y “Tras los pasos de La Celestina”.

La fuente utilizada para este artículo es la obra de Samuel Beckett: “*Vaivén*”. El artículo tiene como propósito analizar desde el plano discursivo y el plano praxeológico³ la obra “*Vaivén*”, enfocándose principalmente en la composición cromosemiótica⁴ como principio de comunicación visual y significado de los signos cromáticos presentes en la obra.

El artículo está realizado para una revista de estudios que abarca diferentes temas culturales. Se encuentra distribuido en once páginas con algunas anotaciones de pie de página y contiene cuatro cuadros explicativos relacionados a la saturación del color y la iluminación.

El autor comienza poniéndonos en contexto respecto de los temas que tocará en todo su ensayo dividiéndolo así en dos partes o en dos planos como él mismo los denomina: el plano discursivo (sistema narrativo, actancial y actoral) y el plano praxeológico (elementos cromáticos, orientación espacial, desplazamientos y gestualidad). En el plano discursivo hace

² Semiótica: Ciencia que estudia los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos.

³ Praxeológico: Análisis formal de la acción humana en todos sus aspectos.

⁴ Cromosemiótica: Parte de la semiótica visual que estudia el significado de los signos cromáticos y sus diversas combinaciones.

referencia a las variantes que se presentan en la expresión de los personajes más no en el contenido de lo que se dice, al igual que la matriz narrativa y los diferentes roles actanciales que asumen los tres personajes a lo largo de la obra y la carencia de rasgos distintivos que no logra diferenciar a los tres actores, excepto la figura cromática. Relativo al plano praxeológico expone que los nombres de los personajes (Flo, Vi y Ru) son la abreviación de los colores presentes en sus vestuarios (Flo=Florid=amarillo rojizo; Vi=Violet=violeta y Ru=Rust=ocre rojizo) con la alteración que cada uno viste el color de la otra a excepción de Flo que conserva su color. Con relación a las manos, al estar más visibles gracias al maquillaje, es lo que con mayor claridad y gracias a la luminancia percibe el espectador. Referente a los cromemas⁵ y a la intensidad luminosa presentes en la escena, el autor infiere que la sobresaturación cromática se muestra como un equivalente a la degradación física de los actores. En lo que respecta al tema de los anillos y dada la invisibilidad de los mismos, el autor encuentra la explicación en los anillos cromáticos que se forman por la yuxtaposición de los colores. Según Cantalapiedra: *“la obra Vaivén está entonces compuesta, en principio, por, al menos, diez escenogramas, cuyas conexiones espectaculares se efectúan mediante los cambios de posición de las máculas cromáticas”*.

En mi opinión, este artículo es muy creativo y sorprendente dado la imaginación y la investigación llevada a cabo por el autor, analizando la obra desde el punto de vista cromático, dando explicación a los hechos, estudiando detalladamente el color con relación a la iluminación, por cierto poca. Algo que me pareció muy apropiado fue la explicación respecto de los anillos, que al leerla uno encuentra lógico su pensamiento. Pienso que el autor escudriñó en una parte de la obra que quizá pocos o nadie más lo haría, se nota su experiencia y su gran conocimiento del tema, porque cabe anotar, que estimo que tiene un grado de dificultad para su entendimiento para quienes no poseemos un profundo conocimiento de terminología y conceptos que son usados en el escrito.

⁵Cromema: Signo visual que identifica el color.

2.4 “PRINCIPALES TEMAS DE SAMUEL BECKETT”

GARCÍA, Arteaga Ricardo (2007): “Principales Temas de Samuel Beckett”, *revista Universidad de México*, No.35, 97-103.

GARCÍA ARTEAGA RICARDO es Doctor en Letras en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Director del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Urigli (2013-2014). Coordinador del colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2004-2008). Ha realizado publicaciones en libros y revistas nacionales e internacionales.

El artículo tiene como propósito estudiar y analizar diversos asuntos (períodos de la obra de Beckett, relación con la filosofía, las artes visuales y la música) que comprenden la obra beckettiana, enfocándose primordialmente en los temas principales que son recurrentes a lo largo de todo el trabajo realizado por Samuel Beckett.

Este artículo está realizado para la revista de la Universidad Nacional de México, que ofrece materiales correspondientes a estudios literarios y gráficos de relevancia académica y artística. El escrito se encuentra distribuido en siete hojas de tres columnas con algunas anotaciones de pie de página y tres fotografías de Samuel Beckett equivalentes a determinados momentos de su vida.

El autor comienza con una breve introducción en la cual explica que su trabajo se distribuye en cuatro partes.

La primera parte donde trata la división de los tres períodos en los que se desarrolla toda la obra de Beckett. En el primer período, Beckett inicia una búsqueda filosófica y estética para establecer una relación entre lo clásico y lo contemporáneo. En el segundo período, Beckett experimenta con el lenguaje, la pintura y las formas (dramas y novelas en un solo acto). Y en el tercer período, Beckett incluye en sus obras diferentes sonoridades, prueba obras para radio, televisión y cine acercándose más a lo performático.

En la segunda parte, García Arteaga expone los principales temas presentes en la obra beckettiana comenzando por la idea del tiempo. Menciona que la problemática del tiempo persigue a Beckett durante toda su vida y obra, en la que confronta constantemente la definición cartesiana de tiempo espacio proponiendo que somos algo más. Arteaga alude que en el ensayo de Beckett sobre Proust (1931), marcado por Schopenhauer, se abarca de una manera extensa el tema del tiempo, en el cual Proust consideraba al tiempo como un monstruo de dos cabezas que daba la salvación o la destrucción. También comenta que los personajes proustianos son prisioneros del tiempo. Posteriormente se menciona el tema del espacio que va muy ligado al tiempo debido a que si se mide el espacio respecto del tiempo y se modifica el tiempo, el espacio se verá modificado también y viceversa. El autor enuncia que los personajes beckettianos se encuentran encerrados en un espacio que los condiciona a recurrir a su memoria, realizar acciones físicas y a permanecer en la inmovilidad y espera de poder salir.

En la tercera parte, García consta que la obra beckettiana recorrió muchas de las teorías religiosas y filosóficas donde señala que Beckett rechazaba todo aquello que afirmara la existencia de Dios y la inmortalidad del alma; Beckett prefería pensar que toda existencia es un flujo, un proceso de un continuo devenir sin las certeza platónica de dirigirse a algo.

Finalmente en la cuarta parte, el autor se refiere a la relación de las artes plásticas y la música con la obra de Beckett. Arteaga Ricardo comenta que la obra beckettiana integra una generación de artistas que regresan a distintos primitivismos que fueron esenciales para el arte moderno. Arteaga también expone que en las obras de Beckett existen imágenes resonantes concernientes al expresionismo alemán de las dos primeras décadas del siglo XX y que no cabe la menor duda de que Beckett tenía una gran conocimiento de la historia de la pintura ya que su forma de dirigir es como si pintara en la escena. Respecto a la música, el autor manifiesta que la música romántica acompañó a Beckett en muchas de sus obras como una constante experimentación de las formas para la escena, la radio y la televisión. Desde

sus primeros trabajos siempre intentó crear estructuras musicales. García explica que la música contribuyó a Beckett para la comprobación de que no somos totalmente racionales y pitagóricos y que percibimos mediante un continuo incoherente.

A manera de conclusión García Arteaga declara que los temas beckettianos se caracterizan por el enfrentamiento con el pensamiento racional cartesiano y se forman con doctrinas que no creen en la existencia de Dios, la inmortalidad del alma, en el maniqueísmo, en el gnosticismo, hasta llegar a conformar sus propias ideas del abstracto y del vacío.

2.5 “COME AND GO: SAMUEL BECKETT’S PLAY FOR WOMEN”

HOMAN, Sidney (2010): “*Come and go: Samuel Beckett’s Play for Women*”, *Women’s Studies*, 39, 304-318.

HOMAN SIDNEY ES Doctor de inglés de la Universidad de Harvard, profesor de inglés de la Universidad de Florida, miembro de la Academia de Docentes Distinguidos, director y actor de obras de teatro. Homan es autor de once libros sobre Shakespeare y el teatro moderno. Sus publicaciones más recientes son *The Audience As Player: Interactive Theatre Over the Years* y *Hitler in the Movies: Finding Der Führer on Film*.

La fuente utilizada para este artículo es la obra de Samuel Beckett *Vaivén*. El artículo tiene como finalidad profundizar la obra desde la composición textual hasta el análisis interpretativo y escenográfico, realizando comparaciones con otras obras de Beckett, Shakespeare y Chéjov.

El estudio se realizó para una revista interdisciplinar llamada *Women’s Studies*, perteneciente a la empresa Taylor & Francis que publica libros y revistas académicas, así como también organiza conferencias en el Reino Unido. El artículo se encuentra dividido en dieciséis páginas con ciertas anotaciones de página, algunas entrevistas y citas de libros o artículos.

El autor comienza con una breve descripción general de la obra, en la cual especifica la rutina que se repite de quien sale, quien cuestiona y quien responde, las preguntas que realizan entre ellas donde hablan de sus tiempos pasados, cómo al final ellas sostienen sus manos siguiendo un patrón llamado “Daisy-Chain” y la frase final “puedo sentir los anillos”.

Homan expone que exceptuando por el personaje solitario de W en *Rockaby*, la dramática de *Vaivén* es la única obra de Beckett para mujeres. Adicionalmente, el autor comenta que el papel de las mujeres en las obras de Beckett es un tema central, especialmente cuando el rol masculino es exiguu, y nos pone algunos ejemplos como *Not I*, donde solo se

logra ver una boca iluminada y un hombre llamado el oyente que hace algunos gestos de compasión, o *Eh Joe*, donde hay una voz en off de una mujer que se escucha constantemente, y *Happy Days*, donde Winnie está enterrada hasta la cintura en un montículo, y literalmente oculta a su marido Willie quien vive detrás del montículo.

Posteriormente, el autor hace énfasis en el secreto inaudible y el pasado de las tres mujeres, comenta que la imagen de las ellas sentadas en una banca, luego cuando sale una de ellas y las otras comienzan a hablar de la que está ausente, es el típico estereotipo de “chisme”, pero también nos muestra a tres mujeres que intentan enfrentarse a su pasado desde el momento en el que estaban en su juventud “soñando de amor”, hasta lo que sea que le haya pasado a cada una de entre el ayer y el ahora. En los dos minutos que dura aproximadamente la obra, todo se mueve alrededor del pasado de las mujeres, desde la niñez hasta el presente. Las mujeres del pasado hablan sobre el amor, sobre el matrimonio pero experimentan alguna tragedia que en el momento del secreto, Beckett deja a imaginación del espectador la situación actual de cada una de ellas.

Tan importante como es la interpretación de la obra, lo es igual las especificaciones técnicas, luz y vestuarios, por tal motivo, Homan resalta las acotaciones que pone Beckett al final de la obra donde hace referencia a estos temas (iluminación, color y forma de los vestuarios, cómo debe ser el banco donde se sientan, las salidas de los personajes, los “Ohh” y las voces).

Ulteriormente, el autor hace una comparación de *Vaivén* con *Esperando a Godot*, *Macbeth* de Shakespeare y *Tres Hermanas* de Chéjov. Así como en *Esperando a Godot* el elemento que falta es Godot que nunca llega, en *Vaivén* son las líneas que se susurran y que son inaudibles para la audiencia, igualmente, el autor dice que el contenido y la naturaleza del secreto, depende únicamente de cada espectador. Respecto a *Macbeth* y *Tres Hermanas*, Homan dice que revisando la estructura de la obra, los aspectos técnicos y el hecho de que

los personajes “usen anillos”, el inicio de *Vaivén* puede tener una relación con las tres brujas de Macbeth o las tres hermanas en la *Tres Hermanas* de Chéjov.

El estudioso también nos describe la experiencia que tuvo cuando montó la obra con sus estudiantes en la Universidad. Entre las personas que vieron la obra habían actores profesionales, psiquiatras, público en general, estudiantes extranjeros y empresarios. Al finalizar la obra, todas las personas realizaron comentarios acerca de su interpretación entre las que se destacan: que cada una de las mujeres sabe que la otra está muerta o que cada una de ellas estuvo envuelta en un trágico accidente, una gran pérdida financiera o problemas maritales o familiares. Así mismo, muchas personas trataron de dar interpretación a los nombre de los personajes, para muchos el nombre Flo se refiere al “río”, a algo que fluye de manera calmada, el nombre Vi sugiere conflicto, competición y Ru, hace un llamado al arrepentimiento, al lamento como la frase “rue the day” (lamentar el día).

Finalmente, el autor cuenta su experiencia con las actrices al momento de montar la obra, donde con cada una trataban de responder preguntas acerca de la obra: ¿Por qué están ahí? ¿Quién es cada uno de los personajes y cuál es su posible historia? ¿Qué piensa cada una acerca de su personaje? ¿Qué pasa entre el momento que el personaje sale y entra de nuevo? ¿Qué quiere decir “siento los anillos”? Entre todos interpretaban, que en el momento de salir a la oscuridad era ir hacia la tragedia inevitable por la cual habían pasado y volver a la luz era como estar en un refugio, un espacio de unión con sus amigos. Sin embargo, la interpretación también variaba dependiendo de cada actriz, una de ellas, la que interpretaba a Flo, comentaba que para su personaje, el banco era un lugar para enfrentarse con sus demonios del pasado, al igual como Vi y Ru también lo hacían.

El artículo realizado por Homan lo considero un estudio muy completo acerca de la obra y de las posibles interpretaciones que puede haber respecto de ella. Me parece muy interesante que el autor hable a partir de su propia experiencia de montaje e incluya diferentes comentarios de sus actrices y los espectadores que vieron la obra.

2.6 “SPACE IN THREE SHORT PLAYS BY SAMUEL BECKETT”

FAROUK Hashish, Mona (2013): “Space in three short plays by Samuel Beckett”, *International Journal of Research In Social Sciences*, 1, No.1, 1-9.

FAROUK MONA ES una profesora del Departamento de Lenguas y Traducción, Facultad de Ciencias y Artes de la Universidad Northern Border y es profesora asistente de la Universidad Suez Canal. Tiene un Ph.D en Literatura inglesa y ha realizado alrededor de doce investigaciones que han sido publicadas en revistas nacionales e internacionales.

La fuente empleada para realizar este artículo es la obra *Vaivén* de Samuel Beckett. El artículo tiene como finalidad estudiar el espacio en tres obras cortas del dramaturgo (*Aliento* (1969), *Acto sin Palabras I* (1956) y *Vaivén* (1965)), e investigar el contexto de dichas obras, destacando la presencia de los personajes y mostrar cómo encajan en los espacios creados por Beckett.

El artículo está elaborado para una revista Internacional de investigación en Ciencias Sociales que publica trabajos de investigación en diversas disciplinas como la educación, sociología, psicología, filosofía y ciencias sociales y políticas. El escrito se encuentra distribuido en nueve páginas de dos columnas con unos apuntes bibliográficos al final.

La autora da comienzo describiendo que su investigación se centrará en el manejo del espacio en las tres obras referidas anteriormente, al igual que intentará analizar otros aspectos y otros símbolos presentes en las obras, demostrando cómo la mímica, la quietud, el silencio y el habla, son elementos fundamentales que dan significado a las obras de Beckett. Posteriormente, Farouk concibe diferentes conceptos de espacio desde las perspectivas de otros autores como Bauman, Whiteworth, Tillich y Kelsall. Cuando la autora profundiza acerca de los espacios de cada obra, hace énfasis en la técnica minimalista empleada en cada una de ellas donde resaltan las realidades internas, el uso del lenguaje poético, la presentación de los elementos simbólicos y cómo los personajes de Beckett son arquetipos que representan

a todos los seres humanos. Farouk Mona da inicio a su respectivo análisis con *Aliento*, el espacio físico está lleno de basura, basura que puede pertenecer a cualquier persona y que puede indicar que el mundo está lleno de asuntos indignos. Las voces (gritos) que están presentes, son los protagonistas, son personajes indefinidos pero que de algún modo se puede suponer que provienen de una sola persona simbolizando al hombre que llora dos veces: al morir y al nacer. En *Acto sin Palabras I*, nos encontramos con un juego sin palabras cuyo protagonista imita preguntas existencialistas acerca de la vida. El espacio es un desierto que no es definido en el mapa geográfico. *Acto sin Palabras* es una obra donde el protagonista se vuelve indefenso y alcanza una etapa de frustración y desesperación, su quietud y silencio son muestra de que se ha cansado de perseguir falsos sueños. Cuando Farouk se refiere a *Vaivén*, expresa que en la obra están presentes cuatro elementos que hacen que sus protagonistas parezcan sumamente extrañas y desconocidas. En primer lugar, sus nombres que son apodos que no son comunes y que pueden referirse al color de sus abrigo; en segundo lugar, el lugar donde están sentadas (un banco que es invisible al espectador) y la forma en que se sientan (rígidas y erguidas, una al lado de la otra), lo cual da un aire de ser irreales y estar suspendidas. En tercer lugar, sus trajes que por el hecho de ser vestidos largos y sombreros que tapan sus caras, hace que todas se parezcan y no se pueda percibir su identidad; por último, en cuarto lugar, su lenguaje que es conciso, compacto, repetitivo y ambiguo. El espacio que Beckett propone es imaginativo, indefinido, es una especie de intertextualidad donde el pasado que no es superado y que constantemente es revisitado y repetido, juega un papel muy importante. Las tres señoras se apoyan mutuamente y promueven la intimidad y la hermandad en un espacio estético, social y moral donde cuidan del pasado, presente y futuro de cada una. La autora infiere que Beckett llena el espacio no sólo con largos silencios sino también con gestos, un ejemplo de ello, cuando al final de la obra cruzan sus manos promoviendo la conexión y la hermandad.

Tan importante como los colores, los movimientos, el significado de la obra, resulta para Farouk Mona, el espacio físico y social como fuente de inspiración para su investigación en la obra de Beckett, definiendo su uso de forma no tradicional por parte del autor.

CAPITULO III

DESCRIPCIÓN DE LAS VERSIONES ESCÉNICAS DE *VAIVÉN*

Las versiones descritas a continuación, son versiones realizadas en diferentes partes del mundo y habladas en distintos idiomas. Me hubiera gustado encontrar y describir una de las cinco versiones expuestas al inicio de la obra original, entre ellas, la que el mismo Beckett dirigió en el Teatro Odéon de París en 1966, pero no se encuentran registros de vídeo.

Las cinco versiones elegidas son “*Come and Go*” de John Crow, “*Va-et-vient*” de El Instituto Superior de Lenguas de Tunis, “*Come and Go*” de Nikos Koumargias, “*Come and Go*” de Ali Akbar Alizad y “*Come and Go*” de Bashar Murkus. Para escoger estas cinco versiones tuve en cuenta ciertos parámetros que me permitieron llegar a ellas y elegir las entre las diversas versiones de diferentes grupos o directores que se pueden encontrar en internet. Para comenzar, busqué las versiones realizadas en aquella época, y como mencioné anteriormente, la dirigida por Samuel Beckett en 1966, pero debido al tiempo transcurrido desde entonces hasta ahora, no fue posible encontrar grabaciones de vídeo de ninguna de ellas, así que el siguiente paso, fue indagar acerca de versiones realizadas por directores de renombre en el campo teatral o cinematográfico, donde encontré tres versiones dirigidas respectivamente por John Crow, Ali Akbar Alizad y Bashar Markus. Posteriormente, busqué dos versiones más que plantearan estética y visualmente algo diferente, pero que aun así, trataran de conservar la estructura textual o de movimientos de la obra, de esta manera, encontré la versión ejecutada por tres estudiantes del Instituto Superior de Lenguas de Tunis y la dirigida por Nikos Koumargias. Igualmente, entre los objetivos de mi búsqueda, quería encontrar diversas versiones habladas en diferentes idiomas, entre ellas el francés, siendo este el idioma de la primera versión realizada por Beckett y por otro lado, versiones que se acercaran o fueran fieles a lo descrito por Beckett en su obra.

Es curioso y bastante llamativo ver cómo con cada director se pueden agregar o quitar diversos detalles en la obra, pero siempre se conserva la estructura textual y movimientos de la versión original, lo que hace que me pregunte ¿por qué ocurre esto? Creo que la razón es porque así tengamos diferentes interpretaciones y puntos de vista acerca de la obra, lo que nunca va a cambiar es el significado y la importancia de los textos, que son la esencia y el sentido de la obra. Todos podemos tener diferentes interpretaciones y a partir de nuestros propios puntos de vista, podemos enriquecer con detalles o símbolos el sentido y significado de la obra. Todo hace parte de un conjunto, y el texto de la obra, es el núcleo que sirve de guía para optimizar y potenciar la interpretación de la misma.

También es interesante ver cómo la obra puede ser representada en diversos idiomas y aun así se logran entender la situación: tres mujeres, edades indeterminadas, posiblemente se conocen y son amigas, una de ellas se levanta de la silla y desaparece, las otras dos mujeres que se quedan hablan de la que está ausente y hay un secreto que no se puede escuchar, pero por las reacciones de ellas, uno puede interpretar que se trata de algo grave o que genera una gran preocupación. Así mismo, la hermandad que hay entre ellas por la forma que se cogen sus manos al final de la obra.

3.1 *Come and Go* de John Crow



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la versión escénica “*Come and Go*” dirigido por John Crow)

La siguiente versión fue realizada por el director de cine John Crow para el proyecto “Beckett on Film” estrenado en el año 2002, donde varios directores de teatro y cine como Anthony Minghella o Atom Egoyan, llevaron a la pantalla grande diecinueve obras de Samuel Beckett.

La obra cuenta con la participación de las actrices Anna Massey como Vi, Sian Phillips como Ru y Paola Dionisotti como Flo; esta versión tiene una duración de ocho minutos y está interpretada en el idioma inglés.

La escena comienza con tres mujeres, sentadas una al lado de la otra, hombro con hombro, completamente erguidas, a tal punto de parecer maniqués; luz tenue que sólo dejar ver a las tres mujeres, siendo así el lugar donde se encuentran sentadas imperceptible. El escenario está casi que completamente oscuro, exceptuando la parte de atrás que tiene un tipo

de reflejo parecido al humo de color bronce, muy sombrío; igualmente, usan vestidos largos, hasta el cuello, de colores opacos (violeta, rojo y amarillo), sombreros de color grisáceo que cubren casi la mayoría del rostro, y las tres son de una textura similar, tal como lo expone Beckett en las notas al final de la obra:

Iluminación débil, únicamente desde arriba y concentrada en el lugar mismo de la representación. El resto de la escena lo más oscuro posible. Vestuario, abrigos largos de tonos apagados, con botones hasta el cuello, Ru color violeta, Vi rojo y Flo amarillo. Sombreros parduzcos con bastante ala como para dejar los rostros en la sombra. A parte de la diferenciación por el color, las tres figuras lo más parecidas posibles (...) Asiento, especie de banco estrecho (...) lo menos visible que se pueda. No deberá quedar muy claro dónde están sentadas.⁶

A medida que transcurre la escena, los textos, los silencios, los movimientos (entradas y salidas) y las acciones (secreto inaudible y dedo en los labios), siguen siendo muy precisos de acuerdo a los detalles descritos por Beckett. Las voces de los diálogos, en los que se recurre al pasado, entre silencio y silencio, son muy débiles y pausadas, como si faltara el aire; al momento de preguntar por el aspecto de la mujer que se encuentra ausente, las voces se vuelven menos débiles y más contundentes, y ya cuando se dice el secreto inaudible, las tres reacciones son completamente diferentes, pero en los tres casos, son reacciones que transmiten preocupación, miedo y angustia. Las entradas y las salidas (incluyendo la desaparición del área iluminada) de cada uno de los personajes son silenciosas, casi imperceptibles y siguen el patrón de movimiento diseñado por Beckett, al igual que en la parte final cuando se agarran las manos. Del mismo modo, la actriz que interpreta a Flo hace un movimiento con su dedo pulgar en la mano de Vi, haciendo evidente la falta de los anillos.

Al inicio de la obra, Beckett hace referencia a que la edad de las mujeres es indeterminada, sin embargo, el director escogió unas actrices de mediana edad, lo que hace,

⁶ Beckett, 1966, traducción de Jenaro Talens, *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, 2006. p.p 406-407

en mi opinión, una interpretación más acertada y más acorde a la situación que se presenta en la obra; además, de acuerdo a los análisis anteriormente realizados, se expone y se apunta a que los personajes son mujeres de una edad avanzada debido a su recurrente pensamiento de volver al pasado y donde probablemente se enfrentan a una enfermedad terminal. Siendo esto un gran punto a favor, puesto que en nuestro montaje de IV semestre, nosotras ensayamos y enfatizamos mucho en el tipo de voz a interpretar, de tal forma que pareciéramos mujeres de una edad avanzada. Otro gran punto a favor, es la capacidad del cine de hacer zoom y acercamientos, lo que permite apreciar con mayor detalle los gestos de cada una de las actrices. Otro punto a destacar es que a diferencia de esta versión escénica, para resaltar las manos, nosotras utilizamos guantes blancos de neón y el espacio era aún más oscuro.

Cabe resaltar que cuando realizamos el montaje en IV semestre e investigamos acerca de la obra, nos encontramos con esta versión escénica la cual nos sirvió para tomar los moldes de los vestuarios y los sombreros, además de tomarla como referente para nuestra interpretación debido a que es la versión más fiel a lo descrito por Beckett.

3.2 *Va-et-vient* de El Instituto Superior de Lenguas de Tunis (ISLT)



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la versión escénica de *Va-et-vient* realizada por el ISLT)

Versión escénica realizada por un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Lenguas de Tunis (ISLT). La obra tiene una duración de tres minutos y treinta nueve segundos y está interpretada en el idioma francés.

Esta versión comienza con una breve introducción musical del cuarteto de Jazz “Dave Brubeck”. El espacio está completamente oscuro y sólo una luz ilumina a las tres mujeres que se encuentran sentadas en la banca, tal como lo especifica Beckett al inicio de la obra:

Sentadas en el centro, hombro con hombro, de derecha a izquierda del escenario, Flo, Vi y Ru. Muy erguidas, de cara a la sala, con las manos juntas sobre los regazos. Silencio.⁷

⁷ Beckett, 1966, traducción de Jenaro Talens, *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, 2006. p.p 403

A diferencia de la versión original escrita por Beckett, no utilizan trajes largos de botones de color rojo, amarillo o violeta, ni sombrero de ala grande, en cambio, usan trajes largos color negro y tienen el rostro descubierto, lo que permite apreciar completamente sus facciones: mujeres jóvenes de una apariencia similar. Los textos a continuación son a cargo del personaje de Vi, quien hace un llamado a Flo y Ru, antes de la pregunta: “¿Cuándo fue nuestro último encuentro?”. A medida que transcurre el vídeo, se puede observar que la grabación tiene pequeños “saltos” como si en el momento de grabar hubieran pausado en tres ocasiones logrando tres tomas de diferentes ángulos, la primera es de frente al público, la segunda de lado derecho y la tercera de lado izquierdo. Cuando Vi regresa al escenario, Flo dice: “sentadas juntas, como solíamos hacer en el patio de recreo de Miss Wade” y Ru responde: “en el tronco”, Vi las interrumpe pidiendo silencio con el sonido “sch” e inmediatamente Flo sale de la escena tal como lo especifica Beckett, por el lado izquierdo. La estructura de la obra se conserva tanto en las entradas y salidas de cada personaje como en el secreto inaudible, los silencios después de cada diálogo y la forma de agarrarse las manos al final de la obra. De igual manera, la obra maneja un ritmo no pausado en el momento de decir los textos, lo cual la hace dinámica. Otras diferencias con la versión original son las reacciones al escuchar el secreto, mientras que en la obra original dice que las reacciones son onomatopeyas “¡Oh!”, que suenan distinto en cada caso, en esta versión, expresan su asombro o preocupación con algunas palabras en francés como “Miséricorde”; o también los zapatos que utilizan, Beckett hace la siguiente referencia: “(...) zapatos ligeros con suelas de goma (...) entradas y salidas lentas, sin ruidos de pasos”⁸, pero en esta versión parece que las mujeres utilizaran zapatos altos, debido a ruido de pasos que se escucha cuando entran y salen. Beckett en las notas también dice que las voces deben ser lo más bajo que se pueda, excepto los tres “Oh” y las dos líneas siguientes, en este caso, las voces conservan casi que un mismo matiz durante toda la obra.

⁸ Beckett, 1966, traducción de Jenaro Talens, *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, 2006. p.p 406-407

3.3 *Come and Go* de Nikos Koumargias



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la versión escénica de *Come and Go* dirigida por Nikos Koumargias)

Esta es una versión realizada en Grecia por Nikos Koumargias, música original de Iraklis Paschalidis y cuenta con las actuaciones de Eleni Girginoudi, Elena Koumargia y Anthi Hryssopoulou. La duración de esta interpretación es de nueve minutos.

La escena comienza con una melodía del compositor Iraklis Paschalidis, melodía que estará presente durante todo el desarrollo de la escena; el escenario está completamente oscuro, transcurridos seis segundos, una luz tenue ilumina las tres mujeres sentadas en un banco; se encuentran hombro con hombro, completamente erguidas, con las piernas cruzadas y las manos encima de sus piernas. Ellas están usando trajes formales, al parecer de color negro o azul oscuro, compuesto así: saco manga larga con un pequeño escote a la altura del cuello, falda un poco pegada al cuerpo que llega hasta la rodilla y zapatos de tacón color

rosado; igualmente, utilizan sombreros de ala grande que solo permite ver una parte de su rostro.

Cuando Vi pregunta: “¿Cuándo fue nuestro último encuentro?” y Ru responde: “Vamos a callarnos”, Vi y Flo se miran, voltean a mirar a Ru, luego las tres se miran entre sí y se ríen a carcajadas, como si fuera una especie de reacción irónica o sarcástica ante lo dicho. Posteriormente, Vi se levanta del banco y se dirige hacia el frente del escenario, caminando muy despacio, llega al centro, hace un gesto corporal con su manos, las empuña y las aprieta muy fuerte de tal manera que parece que estuviera conteniendo un disgusto y camina hacia el lado derecho hasta que desaparece del escenario. Flo y Ru se quedan sentadas en el banco, Flo pregunta por el aspecto de Vi y al momento de decir el secreto, ambas se quedan mirando, se cogen fuertemente sus manos, como si se dieran un apoyo emocional, en ese instante, vuelve Vi, se detiene y repara lo que están haciendo Flo y Ru, y continúa caminando hasta que se vuelve a sentar. Flo y Ru continúan mirando a Vi hasta que ella toma postura nuevamente, pero Vi no las determina, mira fijamente al centro.

La escena continúa y nuevamente cuando hablan del pasado y sus recuerdos: “sentadas juntas como solíamos en el patio de recreo de Miss Wade...en el tronco”, se miran y vuelven a reírse, es una risa que genera sensación de nostalgia, como si con la risa expresaran que “los tiempos de antes siempre serán mejor”. Hay un pequeño silencio y Flo camina lentamente hacia la parte de adelante del escenario, se detiene, se toca suavemente la cabeza y se dirige hacia el lado derecho hasta que desaparece. Mientras en el fondo se escuchan las voces de Vi y Ru, la cámara enfoca a Flo, a quien iluminan con una luz tenue y vemos que se está quitando el sombrero y como si estuviera mirando a un espejo, se frota y estira la cara y el cuello; luego, vuelven al momento del secreto, Vi se ve muy alterada por lo que acaba de escuchar, agacha su cabeza y Ru acaricia su espalda y toca su rostro como si estuviera secando unas lágrimas. Flo vuelve, camina despacio hacia el centro, se detiene, observa lo que está pasando y continúa avanzando hasta recobrar su postura en la banca.

Ulteriormente, las tres sentadas en la banca, retoman otro de sus recuerdos: “dándonos la mano... así” y “soñando con... el amor”. Ru y Flo se miran y ríen mientras que Vi baja lentamente su cabeza. Ru se para y sigue riéndose, pero es una risa que al llegar al centro se convierte en un débil llanto, luego sale hacia la derecha hasta que desaparece del escenario. En el fondo, se escuchan las voces de Flo y Vi mientras la cámara enfoca el rostro de Ru, quien está mirando fijamente al frente y se coge su rostro fuertemente, poco a poco, la luz que ilumina el rostro de Ru se va apagando y se retoma a la escena de Flo y Vi, cuando esta última le está diciendo el secreto a Flo, la cual al escucharlo, se queda petrificada y Vi limpia suavemente las lágrimas de su rostro. Ru, camina lentamente, se detiene en el centro, observa la situación y continúa hasta sentarse en el banco.

Finalmente, cuando Vi pregunta: “¿no podríamos hablar de los viejos tiempos?” y dice “de lo que vino después”, mira a Flo y a Ru, ambas no muestran ningún signo de aprobación, miran fijamente al frente; entonces Vi, se dobla un poco en el banco, cada una empieza a descruzar las piernas, se agarran sus manos tal como está descrito e ilustrado en la obra y Vi se incorpora nuevamente. La escena se termina con la frase de Flo “puedo sentir los anillos” y poco a poco la luz del escenario disminuye hasta que quedan a oscuras.

En general, las estructura y partitura de textos y acciones, se respeta de acuerdo a lo escrito por Beckett. A parte de los cambios en el vestuario y los zapatos (que a pesar de que usan tacones no se escucha el ruido de sus pasos en las entradas y salidas, todo es muy silencioso) descritos al inicio, otra variación son las salidas de los personajes, puesto que todas salen para un mismo lado (derecha) y no como lo especifica Beckett cuando dice que Vi sale por la derecha, Flo por la izquierda y Ru nuevamente por la derecha. De acuerdo a lo que he podido observar en el vídeo, las tres mujeres podrían estar en un restaurante, cuando salen siempre hacia la derecha, quizá se dirigen al baño y en el momento que realizan el enfoque a cada una cuando ya han desaparecido, y miran al frente, puede ser que se están mirando a un espejo. En este caso, cada una sabe que tienen una situación que no está bien,

cosa que puedo percibir en el instante que cada una de ellas mira fijamente al espejo. ¿Qué es lo que ocurre? No lo sabemos con seguridad y es el enigma que plantea Beckett. Me parece muy interesante esta versión porque agrega pequeños detalles que hacen que la obra logre apreciarse minuciosamente, son detalles que enriquecen la interpretación.

3.4 *Come and Go* de Ali Akbar Alizad



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la versión escénica de *Come and Go* dirigida por Ali Akbar Alizad)

Versión realizada por el director de teatro iraní Ali Akbar Alizad, quien ha sido aclamado por su interpretación en *Esperando a Godot* en el año 2006; a partir de este mismo año, funda su grupo teatral llamado “84 theater”, con el cual, en julio de 2008 realiza el estreno de *Come and Go* en la ciudad de Teherán, y que posteriormente tuvo dos estrenos más en Rumania (2009) y en Manchester (2010). El idioma de esta versión es persa y tiene una duración de diez minutos.

El escenario se encuentra oscuro y una luz ilumina, en el fondo del escenario, a las tres mujeres que se encuentran sentadas, hombro con hombro, en un banco; a medida que la cámara realiza el acercamiento, se puede observar a Flo con las manos en las orejas, a Vi con las manos en la boca y a Ru con las manos en los ojos. Figura que hace referencia a la leyenda

japonesa de los tres monos sabios, que en sus interpretaciones variadas, dice que debemos negarnos a escuchar las maldades, ver las malas acciones y decir cosas malas de las otras personas. Para un relato más a fondo ver “sobre leyendas: los tres monos sabios y su significado” como también “el país semanal: la enseñanza de los tres monos”.

El banco en el que se encuentran sentadas, no se puede distinguir debido a la oscuridad del escenario. Los trajes que utilizan son largos, con mangas largas, de colores amarillo, rojo y lila brillante; de igual manera, usan sombreros blancos de ala grande que no permite que se identifiquen sus rostros. Vi y Ru bajan lentamente sus manos y las posan sobre sus muslos en forma de “x”. Cuando sale Vi, Flo quita las manos de sus orejas y también las cruza sobre sus piernas. La escena continúa transcurriendo tal como está escrito en la obra: Flo pregunta a Ru sobre el aspecto de Vi, en el momento del secreto, Flo pone su mano en las manos de Ru y en lugar del ¡Oh!, la reacción es un gran suspiro que transmite asombro o susto. Los movimientos que realizan son muy lentos, desde las entradas y salidas, hasta la manera de acercarse, decir el secreto y poner el dedo en sus labios expresando el “guardar silencio”. Cuando Flo dice: “Dios no lo permita”, lleva la mano a la boca de Ru que también tapa su boca y baja la cabeza lentamente. De la misma manera que Flo, cuando Ru va a decir el secreto, pone una mano sobre las manos de Vi, dice el secreto, la reacción es un suspiro profundo de asombro y en el momento que dice: “Dios no lo quiera”, con una mano toca la cara de Vi y la mira fijamente. Cuando Ru dice: “dándonos la mano... así”, descruza sus manos y se da la mano así misma, del mismo modo, lo hacen Flo y Vi. Posteriormente, Ru sale del escenario y Vi pregunta a Flo por el aspecto de Ru. Antes de responder, Flo levanta su cabeza y dice: “se ve poco con esta luz”; el rostro de Flo, es un rostro pálido e inexpresivo. Finalmente, todas se sientan con los rostros mirando hacia abajo y cada una con sus manos cogidas, sobre sus muslos.

Esta versión también logra ser muy fiel a lo descrito por Beckett en cuanto a textos, entradas y salidas y el secreto inaudible. Solamente hay unas pequeñas diferencias como los colores de los vestuarios y los zapatos, pues ellas se encuentran descalzas.

3.5 *Come and Go* de Bashar Murkus



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la versión escénica de *Come and Go* dirigida por Bashar Murkus)

Versión ejecutada por el grupo de teatro Khshabi, fundado en Haifa (Israel) en el 2015. Dirigida por Bashar Murkus e interpretada por las actrices Salwa Nakkara, Anat Habid y Khulood Tannous. Esta versión tiene una duración de seis minutos y está hablada en el idioma árabe palestino.

La escena empieza con diferentes sonidos, al parecer hechos con un timbre electrónico, que se mezclan entre sí y durará toda la escena. En un inicio podemos observar que la cámara enfoca a las tres mujeres de espalda, sentadas en la banca; pareciera que estuvieran flotando en el aire debido a que no se ve la banca donde están sentadas. Sus trajes son capas anchas con capucha, debajo de las capas, tienen una trusa negra que cubre casi todo el cuerpo, solo están descubiertas las manos y la cara. La cámara poco a poco comienza a enfocarlas de frente y ellas empiezan a hacer un movimiento con las manos: mano izquierda

a hombro derecho, mano derecha a hombro izquierdo y luego ambas manos caen en palma a los muslos; el movimiento continúa hasta que Vi pregunta: “¿cuándo fue nuestro último encuentro?”, Ru responde: “vamos a callarnos” y Vi se levanta del asiento, antes de salir, se ve cómo ella trata de moverse y seguir adelante pero no puede, los movimientos que realiza con su cuerpo es como si estuviera pegada del piso. Después de varios intentos, sale rápidamente por la derecha. Luego, Flo pregunta a Ru qué piensa de Vi, se acerca a decirle es secreto, Ru responde con un suspiro de asombro y cuando mira a Flo, esboza una sonrisa que conserva hasta mirar nuevamente al frente; Vi aparece entre la oscuridad y antes de llegar a la luz, se detiene, mira a Flo y Ru e incluso antes de sentarse, continúa mirándolas, su semblante es serio. Inmediatamente se sienta, Flo dice: “sentadas como acostumbrábamos en el patio” y Ru, complementa rápidamente, casi que interrumpiendo: “en el tronco”.

Posteriormente, Flo se levanta del banco, mira hacia arriba, luego hacia abajo y después en todas las direcciones, como si estuviera desesperada por buscar una salida; mira hacia la izquierda y camina lentamente hasta que desaparece. Ru pregunta por el aspecto de Flo y se aproxima a Vi para decirle el secreto, una vez dicho, Vi reacciona con una sonrisa, ambas se miran y sonríen hasta que aparece Flo, pues vuelven a adoptar su postura inicial; Flo antes de entrar a la luz, se queda quieta como si estuviera mirándolas fijamente, luego toma asiento y retoma su postura mirando al frente. Ru en el centro, dice: “sosteniendo nuestras manos... así” y estira sus manos para que Flo y Vi las tomen, Flo dice: “soñando de... amor”, Ru voltea a mirar a ambas y al observar que ninguna toma de sus manos, se levanta del banco y desaparece del escenario con las manos estiradas. Al instante que sale Ru, Vi se acerca con cierta picardía a Flo para preguntar cómo ve a Ru, Flo responde a esto que no puede ver bien debido a la luz y ambas se ríen. Al momento de decir el secreto, Flo se muestra asombrada por lo que acaba de escuchar, pero luego siguen riendo. Ru regresa, con los brazos y manos estiradas, se detiene, las mira fijamente y toma su lugar en el asiento. Ulteriormente, Vi pregunta: “¿no podemos hablar de los viejos tiempos?”, a lo que Flo y Ru voltean a mirar muy serias, Vi baja la cabeza y pregunta nuevamente: “o de lo que vino

después?” Flo y Ru continúan mirándola. Hay un pequeño silencio y Vi propone que cojas sus manos como lo hacían antes y así, las tres agarran sus manos como la figura realizada por Beckett. Después de un rato, Flo dice sonriendo: “puedo sentir los anillos”. Finalmente, sueltan sus manos y comienzan a realizar los mismos movimientos de las manos del principio, cada vez aumentando la velocidad. De igual manera, Vi y Flo dicen los textos del inicio de la obra. Mientras continúan con los movimientos de las manos, el escenario se va oscureciendo hasta que se queda completamente a oscuras.

Esta versión, como las demás, me parece muy interesante la interpretación que da el director y las actrices a la obra; puedo observar cómo ellas hacen que las tres mujeres sean amigas que, por los gestos y las risas que en ocasiones realizan, pueda entenderse como si estuvieran mal hablando de la amiga que está ausente, y cómo cuando la que estaba ausente aparece, disimulan como si no estuvieran hablando nada y utilizan los recuerdos para cambiar el tema; también, debido a que tienen los rostros descubiertos, puedo notar que a medida que avanza la escena, cada una de ellas se va dando cuenta de quizá el tipo de hipocresía que manejan sus otras dos amigas. Otros aspectos a resaltar, son los sonidos que acompañan toda la escena y los diferentes planos que realiza la cámara. Los sonidos generan tensión y suspenso, a tal punto, que parece que se tratara de una película de miedo y la cámara, busca diferentes puntos de grabación y acercamientos, de tal manera que uno puede observar la escena desde diferentes puntos y perspectivas.

CAPITULO IV

SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA *VAIVÉN*

En el período comprendido entre Febrero y Junio de 2015, estando en cuarto semestre, tuve la oportunidad de trabajar diversas obras de Samuel Beckett desde las asignaturas de Taller de Movimiento IV a cargo de la docente Susana Uribe, y Taller de Actuación IV a cargo de la docente Ma Zheng Hong. Durante este ciclo, principalmente para la asignatura de movimiento, se realizaron investigaciones sobre la vida, obra e influencias de Beckett, lecturas de la mayoría de sus obras e incluso destinamos en el espacio de la asignatura de movimiento, un lugar para tener una clase con el docente Everett Dixon donde discutimos acerca del sentido de la palabra, la estructura de las acciones y la estructura interna de los personajes, la fenomenología/sucesos y la importancia de las acotaciones en toda la obra de Samuel Beckett.

El Taller de actuación IV se divide en tres temas fundamentales: entrevistas o diálogos de Platón, escenas independientes y teatro del absurdo. Los dos primeros temas ocupan la mayor parte del tiempo en todo el semestre debido a que son la finalización de las bases de la creación de escenas, además de que por primera vez se comienzan a construir diálogos. Por tal motivo, para la muestra final de escenas del Teatro del Absurdo, se dispone de un mes, hasta llegar a la muestra, para la preparación, montaje y realización de cada escena. Con el tema de absurdo ocurre algo muy interesante y que constituye a su vez, un reto para los actores, y es que, estas escenas sólo las ve el docente una vez, si la escena cumple con los objetivos es enviada a muestra con sus respectivas observaciones, y no se ve más hasta ese día; pero si por el contrario a la escena le hacen falta detalles o no logra cumplir con los objetivos, hay una segunda oportunidad de mostrarla, y si aun así, todavía no logra cumplir con los propósitos planteados, la escena no va a la muestra. Esto exige que los actores, desde que se da inicio a este tema, debamos comenzar con un trabajo de lectura, investigación y

escogencia de las obras a montar; adicional al planteamiento del espacio de trabajo, la escenografía o utilería, vestuario y maquillaje.

Con las estudiantes María Alejandra Herrera y Natalia Zapata, buscábamos una obra que pudiera ser representada por tres mujeres. Entre los autores que podíamos escoger estaban Harold Pinter, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Fernando Arrabal y Eugene Ionesco, pero atendiendo a la investigación realizada sobre Samuel Beckett en la asignatura de movimiento, decidimos escogerlo a él entre los demás autores y con ello, encontramos la obra *Vaivén*. A continuación expongo la investigación acerca de la obra realizada en esa época para la cual utilizamos el libro “*Samuel Beckett: Teatro Reunido*” de Tusquets Editores y algunas páginas de internet para complementar la información, así como también estarán presentes datos que descubrí con la investigación hecha para elaborar esta monografía.

LA OBRA

Vaivén es una obra escrita en inglés, con el título *Come and Go*, por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett a principios de 1965, a partir de un borrador titulado *Good Heavens*. La primera edición, en versión francesa, fue titulada *Va-et-vient*, y fue publicada en París. El 14 de enero de 1966, fue estrenada la versión alemana de Elmar Tophoven titulada *Kommen und Gehen* en el Schiller Theater Werkstatt de Berlín, bajo la dirección de Deryk Mendel, junto con *Acto sin palabras II* y *Todos los que caen*. El estreno francés dirigido por Beckett, ocurrió en el Teatro Odéon de París en el año 1966. Estrenada en inglés en el Teatro Peacock en Dublín, el 28 de febrero de 1968 bajo la dirección de Edward Golden y ese mismo año, el 9 de diciembre, se estrenó en el Royal Festival Hall de Londres. En España, se estrenó en el salón de actos del INEF por el grupo Gogó (Teatro experimental), el 15 de noviembre de 1967, donde también se presentaron *Cascando* y *Comedia*, con traducción y dirección de Jenaro Talens.



(Foto de Keystone-France vía Getty Images de Samuel Beckett hablando con las actrices Madeleine Renaud, Simone Valere y Annie Bertin en el Teatro Odéon de París, 26 de febrero de 1966.)

Vaivén es una obra breve, llamada también *Dramáticula*, que consta de cinco páginas de las cuales dos, son las notas y especificaciones técnicas descritas por Beckett, acerca de las posiciones sucesivas, manos, iluminación, vestuario, asiento, salidas, Ohs y voces. La obra puede ser considerada minimalista debido a la escenografía que la compone que es una banca y sus personajes que son Flo, Vi y Ru son la obra misma.

Sus protagonistas son tres mujeres de edad indeterminada, aunque según los estudios críticos y algunos análisis, se puede suponer que son de edad avanzada. Las tres mujeres (Flo, Vi y Ru) se encuentran sentadas en un banco ubicado en el centro del escenario, hombro con hombro; todo lo que se encuentra alrededor de ellas es completa oscuridad y solo una luz tenue ilumina el lugar en donde están sentadas. Las tres utilizan unos abrigos largos con

botones y hasta el cuello de colores opacos (violeta, rojo y amarillo), unos sombreros color gris de ala grande que cubre casi completamente su rostro y zapatos de goma de tal forma que no se escuchan los pasos cuando salen y entran del escenario. Los movimientos que cada una de ellas realiza durante la obra son tan específicos que el mismo Beckett realizó el diagrama respectivo de posiciones. De la misma forma, ocurre al final de la obra cuando Vi sugiere que se tomen las manos de una manera especial: las tres se toman las manos de acuerdo al gráfico hecho por Beckett. En el momento de realizar la obra, realizamos los movimientos y las posiciones de las manos de acuerdo a lo estipulado por Beckett (ver figura 1 y 2).

Posiciones sucesivas

1	FLO	VI	RU
2	{ FLO		RU
3		FLO	RU
4	{ VI	FLO	RU
5	{ VI		RU
6	{ VI	RU	
7	RU	VI	FLO

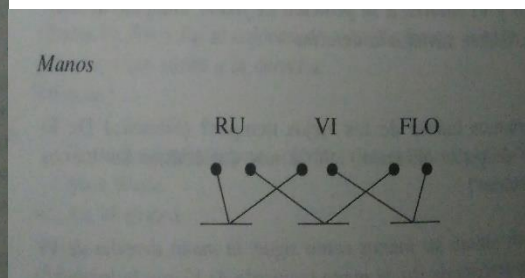


Figura 1.

Figura 2.

(Fotos tomadas por Laura Isabel Correa de Samuel Beckett: *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, pag 406.)

En la obra podemos encontrar ciertos elementos que son visibles o explícitos y algunos otros omisos y dos símbolos (Trisquel y anillos). Entre los visibles o explícitos se encuentran las conversaciones que tienen las tres mujeres acerca de algo que ocurre con una de ellas y la manera en la que se cogen las manos al final de la obra, que por algunas investigaciones

realizadas en esa época en la que efectuamos la obra, se dice que el símbolo que forman es de un Trisquel (ver Figura 3), una figura que está formada por tres brazos en espiral que se conectan desde el centro. En la antigua cultura celta tiene el significado integrador del cuerpo, la mente y el espíritu, representando así la evolución y el desarrollo⁹. El Trisquel también es un símbolo psíquico adecuado para representar la espiral continua de la vida en el mundo celta: nacimiento, muerte y vida después de la vida, seguida del renacimiento.¹⁰ Podría decirse que el símbolo del Trisquel, según los druidas, representa la trinidad entre el pasado, presente y futuro; esta relación se encuentra presente en la obra *Vaivén*, las mujeres siempre recurren al pasado, su presente es aquel secreto inaudible y su futuro, quizá la muerte, de ahí el hecho de que constantemente oscilen entre la luz y la oscuridad, una analogía entre la vida (luz) y la muerte (oscuridad). De igual manera, conocer sobre esta figura y su significado nos ayudó a crear una interpretación basada en el infinito, algo que constantemente se repite, y que como el nombre de la obra lo indica “va y viene”.



Figura 3.

((Trisquel celta irlandés tomado por Laura Isabel Correa de “Signos y símbolos: guía ilustrada de su origen y significado”))

⁹ Daversa, Fabiana, *El gran libro de las runas: obra rúnica integral*, 2012, pp. 136

¹⁰ Eason, Cassandra, *The modern-day Druidess*, 2005, pp.55



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de fragmento final de *Come and Go* de John Crow)

Dentro de los elementos omisos de la obra, podemos encontrar el secreto inaudible para la audiencia y los anillos. El secreto inaudible, una pieza clave de la obra para comprender qué es lo que ocurre con cada una de ellas y que realmente, nunca podremos saber qué es lo que se dicen, pues Beckett deja este secreto a la interpretación de los espectadores; y los anillos, cuando Flo hace referencia al final de la obra y dice: “puedo sentir los anillos”, claramente no hay presencia de estos, y el mismo Beckett en las notas, en la parte de vestuario, especifica que no hay anillos a la vista, pero que a su vez, esos anillos pueden simbolizar la unión que hay entre ellas que va más allá de un plano evidente, y por la forma del anillo que es circular, una unión que es infinita, no tiene principio ni fin, además de preservar el tiempo que han compartido juntas (pasado, presente y futuro).



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de *Come and Go* de Jhon Crow)

PROCESO DE MONTAJE

Desde el día 11 hasta el 25 de mayo de 2015 trabajamos en la investigación, preparación y montaje de la obra. Lo primero que realizamos fue la lectura de la obra y hablar de la temática y su posible significado; la obra no nos ofrecía muchos datos explícitos acerca de lo que ocurre, sin embargo, nosotras comenzamos a crear, de acuerdo a nuestra interpretación, la historia alrededor de estos misteriosos personajes: tres mujeres posiblemente hermanas o muy buenas amigas, estudiaron juntas toda su infancia, han tenido una relación muy estrecha a lo largo de sus vidas al punto de conocer grandes secretos de cada una; por la forma en la que se encuentran sentadas (rígidas), pueden ser mujeres de la alta sociedad, una de ellas sabe algo de su gran amiga o hermana, quizá sea algo grave, debido a las reacciones después de escuchar el secreto; no hay planteamiento de un lugar en específico, pero se sabe que todo en torno a ellas es completa oscuridad y es muy silencioso, solo se escuchan las voces de ellas. Toda la obra, de principio a fin, está cargada de símbolos e imágenes, desde el hecho de estar sentadas muy erguidas en una banca donde apenas caben las tres, el ir y venir de la luz hacia la oscuridad, el constante recuerdo de sus pasados, algo que pasa en el presente, el posible futuro que les espera, la manera de tomarse las manos y los anillos que no son visibles. Cada

uno de estos elementos, y además por lo que teníamos que presentar un trabajo de investigación acerca de la obra, nos condujo a averiguar y explorar información acerca de *Vaivén* que nos pudiera servir como complemento a nuestra interpretación y así, perfeccionar detalles que enriquecieran el significado de la obra.

Para realizar la investigación sobre *Vaivén*, recurrimos a diversas páginas de internet y vídeos de Youtube que tomamos como referencia para la creación de nuestra escena. Con la información recolectada creamos un solo documento donde se encuentran datos como, por ejemplo, que la obra fue dedicada y escrita para John Calder, un gran amigo de Samuel Beckett que se convirtió en el editor principal de sus textos después del gran éxito de *Esperando a Godot*; también se habló sobre el proyecto “Beckett on Film”, en el cual se llevaron diecinueve obras de Samuel Beckett a la pantalla grande, de las cuales diez de ellas se proyectaron en el Festival Internacional de Cine de Toronto; otra parte del trabajo se centró en el argumento de la obra, sus personajes, los detalles, el Trisquel que forman cuando toman sus manos, una perspectiva crítica y textos relacionados. En estas dos últimas, hacen referencia al símbolo de infinito que forma la unión de sus manos al final de la obra, al cómo las mujeres pueden ser una representación de las Tres Gracias (diosas de la mitología griega) o cómo se asemejan a las tres madres de la película *M* de Fritz Lang; asimismo, Beckett pudo haber tomado datos de su vida para la creación de la obra, como el Morehamptom House, conocido también como Miss Wade’s, una escuela a la que habrían asistido tres primas solteras de Beckett. En cuanto a los textos, se ha relacionado a *Vaivén* con otras tres obras de Beckett, la primera *Deseos Humanos* escrita en 1936 donde hay tres mujeres sentadas y cubiertas con vestidos largos de época; la segunda, *Good Heavens*, sus personajes son tres mujeres con los nombres Viola, Rose y Poppy en la que se maneja el secreto sobre inquietudes de sus personajes, y el hecho de que el personaje que está ausente, sufre una enfermedad terminal; y la tercera, *Eleutheria*, que presenta a tres mujeres que se preocupan

por el aspecto y estado de salud de cada una.¹¹ Cabe anotar que por el corto tiempo en el que se realizó el montaje, no leímos ninguna de estas obras, así que recurrimos a los argumentos de las mismas para conectar la investigación con nuestra interpretación.

Para la creación de los vestuarios, tomamos como referencia la versión realizada por John Crow para el proyecto “Beckett on Film”, el cual nos pareció, entre varias versiones vistas en esa época, la más acertada de acuerdo a lo escrito por Beckett en las notas de vestuario.

Abrigos largos de tonos apagados, con botones hasta el cuello, Ru color violeta, Vi rojo y Fo amarillo. Sombreros parduzcos con bastante ala como para dejar los rostros en sombras (...) zapatos ligeros con suelas de goma. Las manos maquilladas para que sean lo más visible posible.¹²



(Foto tomada por Laura Isabel Correa: en la parte izquierda *Come and Go* de John Crow y en la parte derecha la versión para la muestra de absurdo perteneciente al archivo de

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Come_and_Go

¹² Beckett, 1966, traducción de Jenaro Talens, *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, 2006.p.p 406.

videocámara del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle)

Respecto a la planeación del espacio, y para ser lo más fieles posibles a lo especificado por Beckett en las notas de las salidas:

Las figuras no deben salir de la escena, sino desaparecer a unos pocos pasos del área iluminada. Si la oscuridad no es suficiente para conseguir tal efecto, deberá recurrirse a pantallas o telones tan poco visibles como sea posible.¹³

Buscamos un espacio que fuera lo suficientemente oscuro y silencioso para lograr tal efecto, para ello, exploramos espacios aledaños a nuestros salones de clase y encontramos una entrada que daba hacia los sótanos de la FAI, pero para poder acceder, debíamos obtener un permiso especial del Departamento de Artes Visuales, debido a que en este espacio no está permitida la entrada de estudiantes o docentes sin tener la autorización correspondiente. Una vez conseguido el permiso, entramos, observamos el lugar (que no tenía energía y había poca ventilación por lo que no había ventanas) y buscamos el área para ubicarnos y ubicar al público. Al día siguiente, volvimos y realizamos una limpieza de nuestro lugar de trabajo porque se encontraba lleno de escombros, que incluso algunos de ellos fueron nuestros insumos para la única escenografía de la obra: un banco, el cual construimos con tres ladrillos a cada lado y una barra metálica rectangular para el asiento. Una vez realizada la limpieza, situamos los puntos para poner la iluminación (una luz halógena blanca) y un equipo de sonido que utilizamos para la reproducción de unos efectos que explicaré más adelante. No hubo la necesidad de adaptar telones porque el ambiente del espacio era el óptimo para lograr tal oscuridad. Dado que ya teníamos estructurado el espacio y sus elementos, dimos inicio a los ensayos.

Desde el 14 hasta el 25 de mayo. Ensayos todos los días, primero con texto, luego sin él, cuadrar tempo ritmo para movernos y decir las frases, 8 tiempos para cada uno. Tres veces

¹³Beckett, 1966, traducción de Jenaro Talens, *Teatro Reunido*, Tusquets Editores, 2006.p.p 407

se realizó ensayo en el lugar de la presentación cuadrando la luz halógena de tal forma que cuando cada una desapareciera no nos viéramos en el fondo, para ello contamos los pasos desde la banca hasta la oscuridad total para que todas llegáramos al mismo sitio. Primera presentación a la maestra fue el 25 de mayo, no teníamos vestuario para ese entonces, las observaciones fueron que el vestuario debía denotar que se trataba de gente decente, de una clase social alta y las mujeres debían estar muy bien arregladas, y en este sentido nos había faltado acercarnos a este detalle, por lo cual debimos concentrarnos en mejorar nuestro vestuario, no olvidando que los vestuarios son faldas o vestidos largos, hasta el talón; otras observaciones fueron que debíamos tener más proceso para llegar a la unión de las manos al final y hacer más cuchicheo o chisme. Para la segunda presentación, agregamos más elementos a la obra, recreamos un camino con velas y flores marchitas, delante de la banca pusimos una especie de altar con dos dados grandes rodeados de más flores marchitas y agregamos algunos efectos sonoros para justificar, de cierta manera, la salida de los personajes. Los sonidos fueron: una voz robótica para Vi, para Flo utilizamos voces de los niños del inicio de la película M, y para Ru, el sonido era una tos masculina. De igual manera, para la fecha de la segunda presentación, ya teníamos los vestuarios (ver Figura 5) y además, para resaltar las manos, utilizamos guantes de color blanco. En cuanto a la parte actoral, agregamos tres tempo ritmos diferentes, debido al significado de la unión de sus manos, siendo esto un símbolo del infinito, y el hecho del ir y venir como algo que nunca acaba, dando así a entender que la obra no tiene fin, algo que se repite. Cada vez que empezaba de nuevo la obra, esta iba un poco más rápido, siendo así la primera fase con 8 tiempos, la segunda con 6 y la tercera con 4 tiempos, después la idea era que, mientras el público se paraba para continuar a ver las otras escenas, nosotras seguíamos haciendo la obra a velocidad más rápida. El 1 de junio, realizamos de nuevo la presentación con las correcciones anteriormente hechas, y hubo unas últimas observaciones antes de la muestra final, entre las que se destacan: escuchar más los susurros de chisme, más pausa para decir el ¡Oh!, las aceleraciones de ritmo debían ser más precisas, lograr más tonalidad en la voces (pánico,

desconfianza, etc) y para resaltar más la imagen final del pacto con las manos, utilizar pintura neón.



Figura 4.



Figura 5.

MUESTRA

De acuerdo a lo ensayado y teniendo en cuenta las observaciones realizadas, llegamos a la muestra el día 19 de junio con los detalles de las variaciones de tempo ritmo, más marcadas las tonalidades de la voz, vestuarios completos (ver figura 5) y los guantes con la pintura neón (ver Figura 4), el pequeño altar con las flores y los dados, y los efectos sonoros. La

presentación tuvo una duración de ocho minutos con cuarenta y cinco segundos y se realizó en el sótano de la FAI.



(Foto tomada por Laura Isabel Correa de la muestra de absurdo perteneciente al archivo de videocámara del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle)

Nota: debido al tiempo estipulado para la muestra de escenas de todo el grupo, se presentó sólo la primera fase de la obra con ocho tiempos.

En las observaciones realizadas al final de la muestra por los maestros, no se entró mucho en detalle sobre lo presentado en cada escena, sin embargo se destacan los siguientes comentarios: en la escena realizada de Beckett (*Vaivén*) hubo una exploración más profunda; entre más se acercan los actores al autor, más cosas positivas salen; hubo un buen

acercamiento en Beckett; escenas que más funcionaron fueron Beckett, Genet y Ionesco; se plantearon situaciones y se logró comunicar los objetivos; escena bien lograda pues se entiende la situación.

En la época en la que realizamos la obra, la búsqueda de material que realizamos no fue tan profunda dado nuestra falta de conocimiento para visualizar la forma en que debería llevarse a cabo un estudio previo al montaje de una obra, que así sea tan aparentemente pequeña como *Vaivén*, requiere por parte de los estudiantes o intérpretes un estudio más concienzudo que permita tener la visión más aproximada posible a lo que el autor quiere mostrar o dar a entender con su obra.

Es muy interesante observar que, a pesar del poco tiempo que tuvimos para realizar investigaciones y el montaje de la obra, se conecta la representación realizada por nosotras con la profundización y análisis aquí registrados, en donde la intuición, que juega un papel importante en este tipo de tareas, se sirve para llevar a cabo la interpretación. Puede que en aquella época no contáramos con la suficiente indagación acerca de la obra, pero como artistas y actores que somos, tenemos la tarea de explorarnos a nosotros mismos y partir de nuestras experiencias y vivencias logramos hacer aportes que, sin planearlo, enriquecen y potencian nuestra interpretación en una obra.

ANEXO

OBRA

Vaivén

[Escrita en inglés, con el título *Come and Go*, a principios de 1965 a partir de un primer borrador titulado *Good Heavens*. Primera edición, con versión francesa del autor, titulada *Va-et-vient*, publicada en París, Les Éditions de Minuit, 1966. Primera edición inglesa: 1967. Estrenada en versión alemana de Elmar Tophoven como *Kommen und Gehen* en el Schiller Theater Werkstatt de Berlín el 14 de Enero de 1966, dirigida por Deryk Mendel, junto a *Acto sin palabras II* y *Todos los que caen*. El estreno francés, dirigido por Samuel Beckett, tuvo lugar en el Teatro Odéon de París en 1966. Estrenada en inglés en el Peacock Theatre de Dublín, el 28 de Febrero de 1968 (dirigida por Edward Golden) y posteriormente en el Royal Festival Hall de Londres el 9 de diciembre de ese mismo año. En España fue estrenada en el salón de actos del INEF por el grupo Gogó, Teatro experimental, el 15 de noviembre de 1967 dentro de un programa que incluía asimismo *Cascando y Comedia*, en traducción y dirección escénica de Jenaro Talens.]

PERSONAJES

Flo

Vi

Ru

(Edades indeterminadas)

*Sentadas en el centro, hombro con hombro, de derecha a izquierda del escenario, Flo, Vi y Ru. Muy erguidas, de cara a la sala, con las manos juntas sobre los regazos.
Silencio.*

VI: ¿Cuándo fue nuestro último encuentro?

RU: Vamos a callarnos.

(Silencio.

Vi sale por la derecha.

Silencio.)

FLO: Ru

RU: Sí

FLO: ¿Qué piensas de Vi?

RU: No veo que cambie. *(Flo se desplaza hacia el asiento central, cuchichea al oído de Ru. Horrorizada.)* ¡Oh! *(Se miran. Flo se lleva el dedo a los labios.)* ¿Es que no se da cuenta?

FLO: Dios no lo permita.

(Entra Vi, Flo y Ru se colocan otra vez de frente, vuelven a adoptar su postura. Vi se sienta a la derecha.

Silencio.)

Sentadas juntas, como solíamos hacer en el patio de recreo de Miss Wade.

RU: En el tronco.

(Silencio.

Flo sale por la izquierda.

Silencio)

Vi.

VI: Sí.

RU: ¿Cómo encuentras a Flo?

VI: Como siempre. *(Ru se desplaza hacia el asiento central, cuchichea al oído de Vi. Horrorizada.)* ¡Oh! *(Se miran. Ru se lleva el dedo a los labios.)* ¿No se lo han dicho?

RU: Dios no lo quiera.

(Entra Flo, Ru y Vi vuelven a su posición de frente. Adoptan de nuevo su postura. Flo se sienta a la izquierda.)

Dándonos la mano... así.

FLO: Soñando con... el amor.

*(Silencio.
RU sale por la derecha.
Silencio.)*

Vi: Flo.

FLO: Sí.

Vi: ¿Qué te parece el aspecto de Ru?

FLO: Se ve poco con ésta Luz. *(Vi se desplaza hacia el asiento central, cuchichea al oído de Flo. Horrorizada.)* ¡Oh! *(Se miran. Vi se lleva el dedo a los labios.)* ¿No lo sabe?

Vi: Dios no lo permita.

*(Entra Ru. Flo y Vi vuelven a su posición de frente. Adoptan de nuevo su postura. RU se sienta a la derecha.
Silencio.)*

¿No podríamos hablar de los viejos tiempos? *(Silencio.)* ¿Y si nos cogiéramos las manos como entonces?

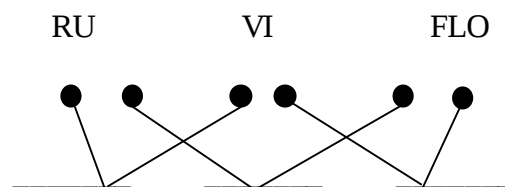
*(Poco después juntan las manos como sigue: la mano derecha de Vi con la mano derecha de Ru, la mano izquierda de Vi con la mano izquierda de Flo, la mano derecha de Flo con la mano izquierda de Ru, los brazos de Vi sobre el brazo izquierdo de Ru y sobre el brazo derecho de Flo. Los tres pares de manos enlazadas descansan sobre los tres regazos.
Silencio.)*

(Telón.)

NOTAS

Posiciones Sucesivas

1	FLO	VI	RU
2	FLO		RU
		FLO	RU
3	VI	FLO	RU
	VI		RU
4	VI		RU
	VI	RU	
5	VI	RU	FLO
6	VI		FLO
7	RU	VI	FLO

Manos*Iluminación*

Débil, únicamente desde arriba y concentrada en el lugar mismo de la representación. El resto de la escena lo más oscuro posible.

Vestuario

Abrigos largos de tonos apagados, con botones hasta el cuello, Ru color violeta, Vi rojo y Flo amarillo. Sombreros parduzcos con bastante ala como para dejar los rostros en sombra. Aparte de la diferenciación por el color, las tres figuras lo más parecidas posible. Zapatos ligeros con suelas de goma. Las manos maquilladas para que sean lo más visibles posible. Ningún anillo a la vista.

Asiento

Especie de banco estrecho, sin respaldo, con la longitud justa para que puedan acomodarse en él las tres figuras casi tocándose. Lo menos visible que se pueda. No deberá quedar muy claro dónde están sentadas.

Salidas

Las figuras no deben salir de la escena, sino desaparecer a unos pocos pasos del área iluminada. Si la oscuridad no es suficiente para conseguir tal efecto, deberá recurrirse a pantallas o telones tan poco visibles como sea posible. Entradas y salidas lentas, sin ruido de pasos.

Oh's

Sonidos muy diferentes en los tres casos.

Voces

Lo más bajo que se pueda con tal que puedan oírse. Sin timbre especial, excepto en los tres oh's y en las dos líneas siguientes.

CONCLUSIONES

- La sistematización realizada representa un gran aporte investigativo que me permite poder transmitir los conocimientos adquiridos para que pueden servir como parámetros a quien se propongan llevar a escena la obra *Vaivén* escrita por Samuel Beckett.
- La monografía me permitió conocer y recopilar material tanto sobre el autor como su obra, las críticas, la explicación respecto de detalles y su significado, para entender lo más cercano a la intención expresada por el autor en su obra.
- Los artículos científicos son una base bastante importante que ayudan a profundizar en los temas tratados en la obra y aclaran conceptos que a simple vista no podrían percibirse.
- Es satisfactorio encontrar que la representación llevaba a cabo con mis compañeras se aproximó bastante a las versiones realizadas por John Crow o Ali Akbar Alizad, entre otros, de quienes aportó vídeos en este trabajo.
- La investigación realizada para esta monografía fue una excelente ayuda para resolver y comprender los interrogantes que me motivaron a desarrollar esta monografía y así conocer detalles, análisis hechos por otros autores, comparaciones con versiones ejecutadas en distintas ciudades del mundo en diferentes épocas, que enriquecen nuestra labor como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

BARONE, Rosangela, "On the route of a walking shadow. Samuel Beckett's. Come and Go", *Études irlandaises*, 10, No. 1, 1985, 117-128.

BRODERICK, Joe, *Samuel Beckett: La Tragicomedia de la Vida*, Bogotá, ed. Panamericana, 2005.

BRUCE-MITFORD, Miranda, WILKINSON, Philip, *Signos y símbolos: guía ilustrada de su origen y significado*, Barcelona, Alhambra, 2008.

CANTALAPIEDRA, Fernando, "Teatralidad, Transteatralidad y Enunciado Teatral", *Revista de estudios culturales*, 13, No. 23, 1998, 433-444.

DAVERSA, Fabiana, *El gran libro de las runas: obra rúnica integral*, Madrid, Aguilar Fontanar, 2012.

EASON, Cassandra, *The modern-day Druidess*, London, Little, Brown Book Group Limited, 2005, pp.55

EDITORES, Tusquets, *Samuel Beckett: Teatro Reunido*, Barcelona, Marginales Tusquets, 2006.

ESSLIN, Martin, *El Teatro del Absurdo*, Ann Arbor, ed. Seix Barral, 1966.

FAROUK Hashish, Mona, "Space in three short plays by Samuel Beckett", *International Journal of Research In Social Sciences*, 1, No.1, 2013, 1-9.

GARCÍA, Arteaga Ricardo, "Principales Temas de Samuel Beckett", *Revista Universidad de México*, No.35, 2007, 97-103.

HOMAN, Sidney, "Come and go: Samuel Beckett's Play for Women", *Women's Studies*, 39, 2010, 304-318.

MCAULEY, Gay, "Samuel Beckett's come and go", *Educational theatre journal*, 18, No.3, 1966, 439-42.

WELLWARTH, George, *Teatro de Protesta y Paradoja*, Madrid, Lumen, 1966.

WEBGRAFÍA

MARQUEZ, Jaime, *Los Tres Monos sabios y su significado, Sobre Leyendas*, 28 de octubre de 2013. (15/06/2018)

MIRALLES, Francesc, *La enseñanza de los tres monos, El país semanal*, 26 de marzo de 2017. (21/08/2018)

VIDEOGRAFÍA

CROW, John, dir. *Come and Go*. De Samuel Beckett. Int. Anna Massey, Paola Dionisotti, Sian Phillips. Beckett on Film, 2002. Puesta en escena.

Dir. *Va-et-vient*. De Samuel Beckett. ISLT, 2000. Puesta en escena.

KOUMARGIAS, Nikos, dir. *Come and Go*. De Samuel Beckett. Int. Anthi Hryssopoulou, Elena Koumargia, Eleni Girginoudi. 2009. Puesta en escena.

AKBAR ALIZAD, Ali, dir. *Come and Go*. De Samuel Beckett. 84 Theater, 2008. Puesta en escena.

MURKUS, Bashar, dir. *Come and Go*. De Samuel Beckett. Int. Anat Habid, Khulood Tannous, Salwa Nakkara. Khshabi, 2012. Puesta en escena.

IMÁGENES

Fotografía de Samuel Beckett, cortesía de Mapa Teatro, España, 1990, *Revista Quimera* No. 4. Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle, Cali, Valle del Cauca.

“*Come and Go*” de John Crow, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

“*Va-et-vient*” de ISLT, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

“*Come and Go*” de Nikos Koumargias, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

“*Come and Go*” de Ali Akbar Alizad, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

“*Come and Go*” de Bashar Murkus, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

Keystone-France/Gamma-Keystone via Getty Images, 1966, *Beckett: Odéon Theater* en <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/the-irish-dramatist-and-writer-samuel-beckett-talking-with-news-photo/104406808#/the-irish-dramatist-and-writer-samuel-beckett-talking-with-actresses-picture-id104406808>

Figura 1 y 2. Posiciones sucesivas, *Samuel Beckett: Teatro Reunido* (pp. 406), Tusquets Editores, Marginales Tusquets, España, 2006.

Figura 3. Trisquel Celta Irlandés, Bruce-Mitford, Miranda, Wilkinson, Philip, *Signos y símbolos: guía ilustrada de su origen y significado*, Barcelona, Alhambra, 2008.

Figura 4 y 5. Vestuario *Vaivén*, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.

“*Vaivén*”, muestra de Teatro del absurdo, archivo videocámara del Departamento de Artes Escénicas, tomada por Laura Isabel Correa, Cali, 2018.