

5

LUMINOTECNIA Y TEATRALIDAD SAMUEL BECKETT, COMÉDIE

Fernando CANTALAPIEDRA EROSTARBE
(UNED, Jaén)

The author of this article examines the illumination techniques in Samuel Beckett's *Comédie*.

El autor analiza en pormenor las técnicas de iluminación en la obra de Samuel Beckett *Comédie*.

L'Unité parfaite, la symétrie sans faille, la perfection absolue seraient synonymes de stérilité et de mort. Le principe de la vie se fane devant la perfection glacée d'une symétrie trop précise ou d'une unité trop absolue. Dans un monde parfait et indifférencié, nous ne pourrions pas exister. Nous sommes là parce que la symétrie a été rompue. [...] parce que la "perfection" d'une oeuvre d'art, comme celle de la Nature, naît d'une imperfection contrôlée des détails? Parce que la vraie perfection est stérile, alors que l'imperfection mesurée est génératrice de nouveauté?¹.

¹ Trinh Xuan Thuan. *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*. Paris, Folio essais, 1998, p. 410- 412.

Plantear el estudio de una obra de Samuel Beckett es arriesgarse a cometer el grave error semiótico de buscar un sentido donde no lo hay, tal y como lo afirma F2 en *Comedia*:

Et si je faisais la même erreur que lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun. (II, 10.29)².

No seré yo quien acometa la quijotesca aventura de dotar de sentido a esta comedia, ni tan siquiera trataré de explicársela al lector, quien seguramente sabrá muchísimo más que yo sobre el particular. Me limitaré pues, en las páginas que siguen, a plantear mi lectura como si fuera un viaje iniciático hacia ninguna parte, y cuya importancia radica en el propio camino y no en la meta final.

Diégesis y formato escenográfico

Es norma académica iniciar el estudio de una obra de teatro fijando la atención en el plano textual, en los diálogos, y en la inmensa mayoría de los casos no se estudia nada más. Pese a ello, me tomo la libertad de comenzar el presente análisis por el estrato espectacular de *Comédie*.

El espectador contempla, en el centro del proscenio, tres tinajas juntas, de un metro de altura, de cuyos golletes sobresalen otros tantos rostros humanos de indefinida edad y borrosos, de tal modo que apenas se distinguen de sus recipientes. Los rostros, de dos mujeres y un hombre, deben permanecer inmóviles, de frente hacia el espectador, cual figuras picturales, bajorrelieves o bustos de barro, expuestos en la vitrina de un museo.

Formato escenográfico y restricciones a las normas teatrales

Este formato escenografico presenta las siguientes particularidades estéticas:

² Manifestación que también aparece en *Cómo es*: "que lo entienda quien quiera a mi me da lo mismo" (p. 61).

- — Neutralización, mediante la oscuridad, de la mayor parte del espacio escénico, del escenario y de una buena parte del proscenio.
- — Empleo de un formato escenográfico reducidísimo³ —de 1,5 m. por 1,20 m., aproximadamente.
- — Representación de los tres personajes mediante una figura sintética: tinaja + rostro humano, neutralizando el cuerpo y las extremidades; lo cual causa en el espectador un efecto estético de extrañamiento⁴.
- — Simplificación drástica de la gama cromática del escenograma, puesto que el maquillaje de los rostros debe ser similar al color de las tinajas: color tierra, ocre rojizo, por ejemplo, con el fin de producir el efecto visual de rostros borrosos: barro sobre barro.
- — Neutralización del movimiento de los comediantes, y, por ende, de las salidas y entradas a escena. El concepto moderno de escena textual, definido principalmente por esos dos movimientos, queda así en entredicho.
- — Neutralización de la expresión corporal de los comediantes⁵.
- — Reducción drástica de la gestualidad de los rostros⁶.

³ El reducido formato escenográfico tiene un claro paralelo en el teatro intimista, el cual abandonó los grandes teatros por las salas pequeñas. August Strinberg escribe, en el verano de 1907, sobre los comienzos del teatro íntimo al director August Falck: "Ciento sesenta localidades únicamente..." Cf. *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 142.

⁴ Los cuerpos escondidos y prisioneros de la tierra tienen el efecto contrario del buscado por August Strinberg para su obra *Pâques*: "Si, mediante cortinas, pudiéramos desembarazarnos de todos los trastos materiales, la obra parecería tener lugar en las nubes; hay que representarla como si tal fuera el caso", Obr. cit., p. 143. Beckett elabora una variante en *Los días felices*, en donde Winnie está enterrada en un montículo de tierra.

⁵ Estamos pues en las antipodas del comediante tradicional que llena el espacio con el movimiento de su cuerpo; cabe recordar, por simple contraste, a Serge Einsestein, director artístico del Teatro de la cultura proletaria de Moscú, quien declaró en 1922 obligatorio para todos sus comediantes el estudio de las técnicas acrobáticas y excéntricas del circo. Cf. Boris Till, "Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925", en Copeau, Appia, y otros, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Comunicación 4, 1970, p. 117.

⁶ Beckett parece contestar las afirmaciones de Idelson en su artículo "problemas del teatro moderno" (1930): "El teatro moderno es el teatro cinético, dinámico por excelencia. [...]"

— Abolición aparente de las unidades clásicas de lugar y tiempo.

Las acotaciones directas indican que la luz arranca las palabras de los rostros, a semejanza de un interrogatorio policial, y que su intensidad está directamente relacionada con la fuerza de la voz. Esos rostros en el, o de, barro nos recuerdan algunos pasajes de *Cómo es*:

Instantes pasados viejos sueños que vuelven o recientes como los que pasan o algo algo siempre y recuerdos los digo como los oigo los murmuro en el barro [...]

Mi vida último estado mal dicha mal oída mal recuperada mal murmurada en el barro breves movimientos en la parte inferior del rostro pérdidas por todas partes

La vida la vida otra en la luz que yo habría tenido por instantes imposible volver a ella no hay nadie para pedirme tanto nunca hubo algunas imágenes por instantes en el barro tierra cielo seres algunos en la luz a veces de pie

Gordon Craig y Maeterlinck — al mismo tiempo que preconizaban la marioneta no comprendieron su verdadero valor y cayeron en el conocido error de ese movimiento: el estatuarismo. ellos consideraban el movimiento como una lenta y armoniosa evolución en bajo relieve del cuerpo humano, acompañado de gestos hieráticos. [...] El movimiento de la marioneta es el movimiento puro. liberado de las leyes de la gravedad, ágil e infinitamente libre [...].” Texto recogido por Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italie*, París, La Cité, 1976, tomo II, p. 205.

Los tres rostros, salvo los raros gestos, funcionan prácticamente como verdaderas máscaras, que Edward Gordon Craig consideraba como el “medio supremo de la expresión dramática.”, y afirma a continuación que la máscara era: “utilizada por los antiguos en sus ceremonias, los rostros eran considerados como demasiado inexpresivos, demasiado insuficiente para la circunstancia: utilizada por los grandes maestros de teatro como fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides; considerada esencial para la interpretación del más elevado repertorio por los maestros japoneses de los siglos IX y XIV; rechazada en el siglo XVIII por los actores europeos...”.

La drástica reducción gestual propuesta por Samuel Beckett coincide también con las palabras de Craig: “La expresión del rostro humano es por la mayor parte sin valor alguno. Mis estudios sobre el teatro me han enseñado que es preferible que el rostro de un actor ofrezca seis expresiones en lugar de seiscientas, con tal de que esas seis no sean insulsas.” Cf. *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 159-160.

[...] lo digo como lo oigo breves movimientos de la parte inferior del rostro con murmullo en el barro⁷

permanecer siempre en el mismo sitio nunca tuve otra ambición con mi leve peso inerte en este fango tibio cavar mi pocilga y no moverme nunca de ella ese viejo sueño que vuelve lo vivo ahora y será durante mucho tiempo todavía empiezo a saber lo que vale lo que valía (p. 43).

De este modo:

- La actuación de los comediantes-rostros está supeditada a la luz, y no al revés, tal y como señalaba la tradición estética teatral⁸.
- El desplazamiento del proyector, o la utilización intermitente de tres focos, de un rostro a otro, ordena los cambios de interlocución.
- Las variaciones en la intensidad luminosa implica también cambios en la gradación de la saturación del color de base (tierra, ocre) de los escenogramas.
- La iluminación de uno de los rostros tiene como consecuencia la neutralización parcial del resto del escenograma, las tres tinajas se vislumbran en la penumbra y las otras dos caras se mantienen en la oscuridad⁹; lo cual produce un efecto estético de acercamiento del rostro iluminado hacia el espectador. La neutralización visual de una parte del escenograma global genera tres escenogramas parciales o específicos: los de F 2, (segunda Mujer) H (Hombre) y F 1 (primera Mujer).

⁷ Cito por la traducción de Ana María Moix. Barcelona, ed. Lumen, 1982, pp. 9-10. 16.

⁸ Adolphe Appia, en “El arte es una actitud”, establecía la siguiente jerarquía: “El actor, como es justo, debe ocupar el primer lugar. Después de él la disposición general de la escena, cuyo rango implica que está en función de las dimensiones y de la movilidad del actor. A continuación, la todopoderosa luz, la iluminación. En último término, la pintura, cuyo papel debe subordinarse definitivamente a los tres elementos que la preceden. Cf. Copeau, Appia y otros. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Comunicación 4, 1970, p. 65.

⁹ “tibieza de barro original oscuridad impenetrable [...] si hay otros habitantes aquí conmigo habitan en la oscuridad el barro [...]” (*Cómo es*, pp. 13, 15).

La neutralización visual y vocal puede ser entendida también como una inactividad mental, tal y como lo escribe el propio Samuel Beckett en *Compañía*:

¿Por qué no dice nunca, por ejemplo : «Vistes la luz tal y cual día y ahora estás solo y boca arriba en la oscuridad»? ¿Por qué ? Tal vez sólo sea para inspirarle esa vaga sensación de incertidumbre y desconcierto. [...] No obstante, cierta actividad mental, por ligera que sea, es un complemento necesario de la compañía. Por eso es por lo que la voz no dice : «Estás boca arriba en la oscuridad y no tienes actividad mental alguna»¹⁰.

De este modo, los rostros que coronan las tinajas recuerdan los vasos canopes del antiguo Egipto en donde se conservaban las entrañas de los difuntos —el cerebro era lo único que no se conservaba, pues no servía para nada, ni aquí ni en el otro mundo— y cuyos tapones tomaban la forma de la cabeza del difunto¹¹ o la de un genio protector, uno de los cuatro hijos de Horus: Amset (con cabeza de hombre: el estómago), Duamutef (cabeza de perro: los pulmones), Hapi (cabeza de mono: los intestinos), Kebekhsenuf (cabeza de halcón: el hígado); mientras que el corazón, centro de los sentimientos y de la inteligencia, se colocaba de nuevo, tras su tratamiento en el interior de la momia¹².

La luz del proyector que da paso a la palabra del rostro iluminado, quizá pudiera asociarse con el rito funerario de la apertura de la boca, que permitía a la momia comer, beber y desplazarse¹³, o sea, ejercer sus

¹⁰ Traducción de Carlos Manzano, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 9.

¹¹ Los antiguos Sao (Thad) introducían a sus muertos en dos tinajas, la segunda servía de tapadera, que enterraban en la tierra. Las urnas funerarias de los Mosquito (Colombia) eran también tinajas cubiertas con figuras antropomorfas sentadas en las que destacan los rasgos sexuales. Este tipo de enterramientos puede ser contemplado en el Museo del Hombre de París.

¹² Cf. Florence Maruéjol, *L'art égyptien au Louvre*, París. Scala, 1991. Ambos modelos se pueden observar en el Museo del Louvre. Cf. Rose-Marie & Rainer Hagen, *L'Egypte. Les hommes, les dieux, les pharaons*. Taschen, Colonia, 2002, p. 154.

¹³ Cf. George Hart, *El antiguo Egipto*, Madrid, Altea, 1991, pp. 14-15.

funciones humanas. Tal afirmación quizá parezca absurda, por lo que cabe recordar aquí unas palabras de Samuel Beckett:

el telón se levantaba primera parte yo veía a los amigos que acudían a verlo acurrucado en la sombra profunda de una tumba o de un bo los puños cerrados sobre las rodillas así vivía¹⁴.

TU VIDA AQUÍ pausa larga TU VIDA AQUÍ muy hondo pausa larga esta alma muerta qué horror puedo imaginarme TU VIDA inacabada pues murmullo luz luz del día y de la noche pequeña escena [...]

la voz cuacúa por doquier después dentro bajo la pequeña bóveda en la pequeña caverna vacía cerrada ocho rostros de una blancura ósea si hubiera luz una llamita todo sería blanco diez palabras quince palabras [...]¹⁵.

Tu pourrais t' emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai? ¹⁶

Por eso es por lo que la voz no dice : «Estás boca arriba en la obscuridad y no tienes actividad mental alguna»¹⁷.

Luminotecnia y presencia, configuración de los escenogramas

Todo parece indicar que la luminotecnia se convierte en el eje y protagonista principal de la obra; de tal modo que las variaciones luminosas sobre los rostros de los comediantes indican claramente que estamos en presencia de una partitura rítmica, de variaciones seriales acerca de las distintas posiciones de la luz: F 1 → H → F2; H → F 2 → F1, ... y cuyo esquema básico es:

escenogramas	Rostros en la obscuridad	Rostro iluminado
a)	F2, H, F1	—, —, —
b)	—, —, —	F2, H, F1
c)	F2, H, —	—, —, F1
d)	—, H, F1	F2, —, —

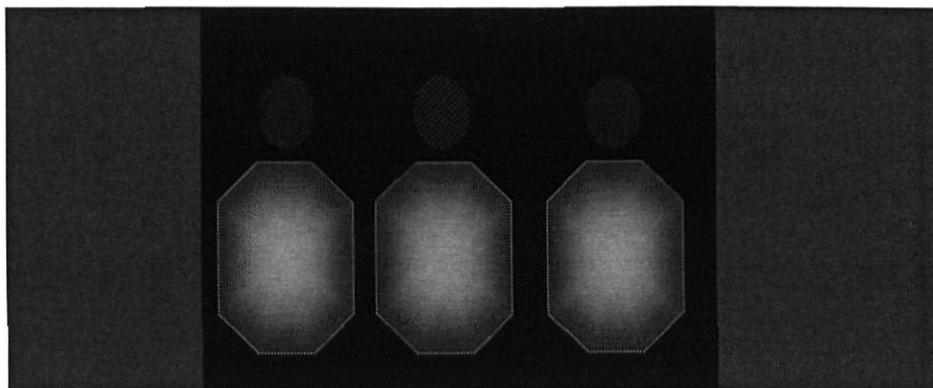
¹⁴ *Cómo es*, pp. 59-60.

¹⁵ *Cómo es*, pp. 105 y 138.

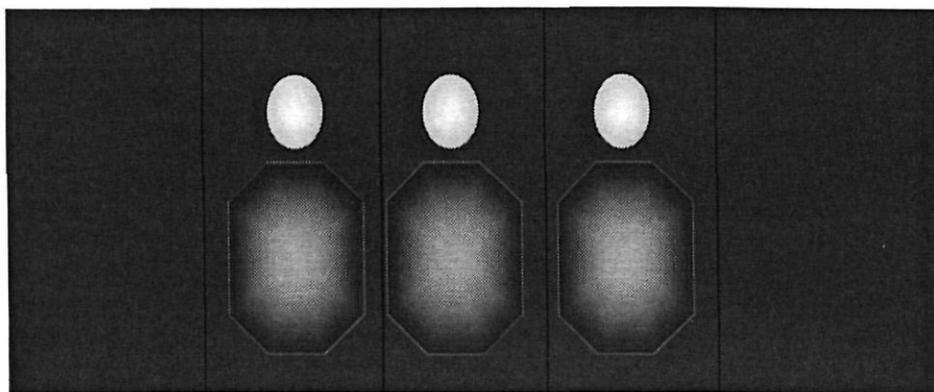
¹⁶ *Comédie*, F2, II, 6.17.

¹⁷ *Compañía*, p. 9.

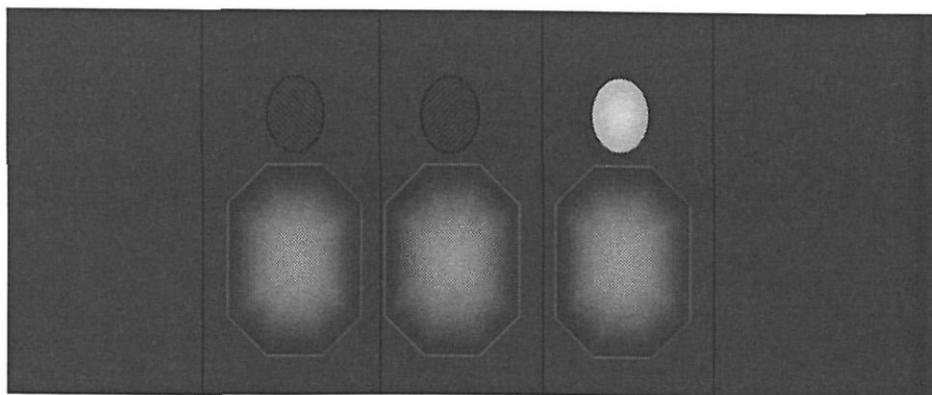
e)	F2, —, F1	—, H, —
	el silencio	el discurso
	no ausencia	presencia



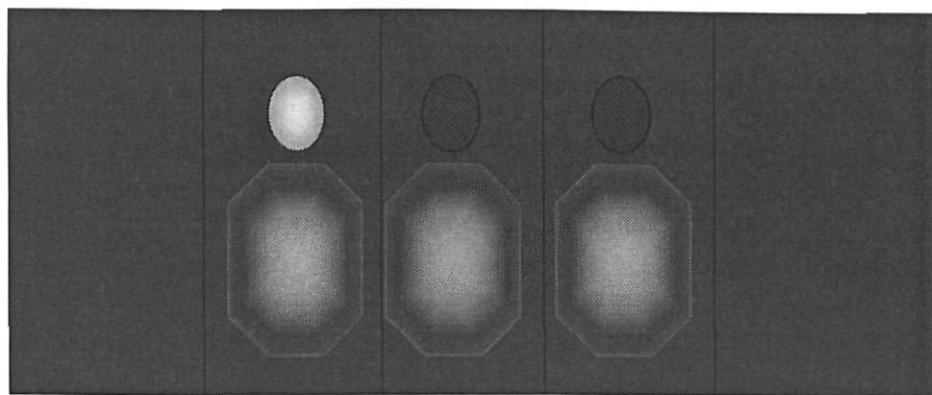
escenograma a)



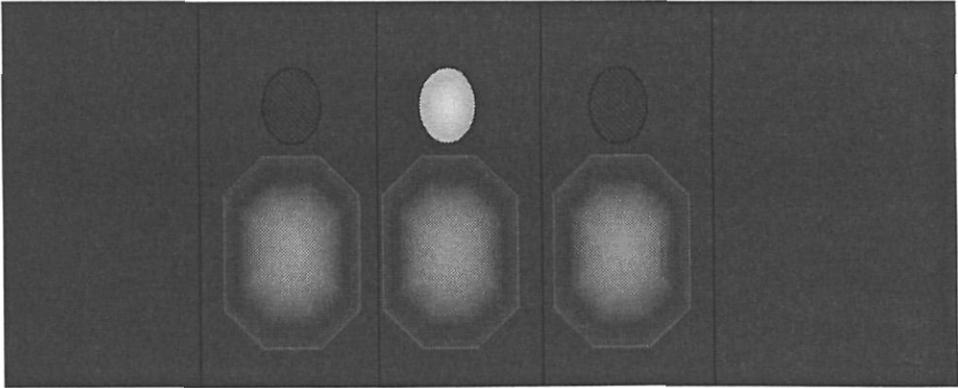
escenograma b)



escenograma c)

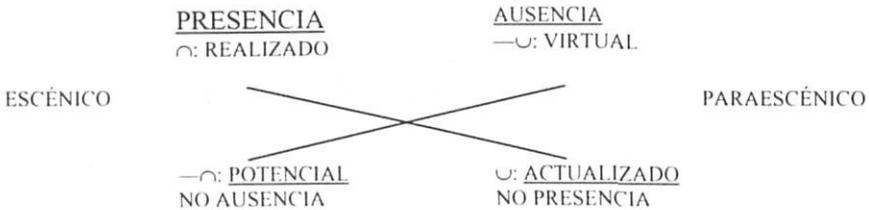


escenograma d)



escenograma e)

Los rostros en la penumbra nos sitúan de lleno en el conocido debate académico sobre la presencia y la ausencia en el teatro beckettiano¹⁸. Desde el punto de vista de la percepción visual o sonora del espectador, el observador exterior, cabe distinguir entre elementos escénicos y elementos paraescénicos, y encuadrarlos en el marco de los cuatro modos de la existencia semiótica:



¹⁸ Cf. J. Bargallo, "Didáctica de la presencia y ausencia en Beckett", *Samuel Beckett. Palabras y silencio*. CAT, Sevilla, 1991. Cf. A. Rodríguez Gago, "Samuel Beckett dramaturgo: el teatro occidental en el banquillo", en F. Torres Monreal, *Teatros y nuevas formas*, pp. 43-53. Murcia. Cf. S. Sinisterra, "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora", en *Pausa*, nº 5, 1990. Cf. F. Torres Monreal, "El teatro de Beckett o cómo no estar", en P. L. Ladrón y alii., ed. *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Univ. De Murcia, 1999, tomo II, pp. 681-687.

LA PRESENCIA

Al situarse, por ejemplo, en el propio universo de la representación, la *presencia* se define por lo que el espectador percibe, aquí y ahora, en el escenario y más concretamente en el interior del escenograma.

LA NO PRESENCIA

El término opuesto, la *no presencia*, define el no aquí y ahora; esto es, implica una presencia previa, el mutis de la escena o del escenograma, es algo que el espectador deja de percibir; recurren a la *no presencia* los personajes de *Vaivén*, Vi, Flo y Ru, cuando abandonan el escenograma, pero no el escenario, y se integran en la oscuridad.

LA AUSENCIA

La *ausencia* implica algo que no se percibe durante el espectáculo, que no pertenece a la enunciación espectacular pero sí al enunciado de la obra, es de carácter enuncivo. El ejemplo clásico es *Godot*¹⁹.

LA NO AUSENCIA

El último de los cuatro términos del cuadrado semiótico, la *no ausencia*, implica una presencia en el escenograma, aquí y ahora, y una no participación en la enunciación discursiva; esta presencia puede ser de dos tipos: la no perceptible por el espectador, tal y como acontece en *Comedia* con los rostros que permanecen en la oscuridad, y la percepción figurativa consistente en una representación en segundo grado de la figura del personaje, o sea, los retratos, las estatuas..., y cuya perfección artística se da ya en el teatro áureo español o en *Hernani* de Víctor Hugo.

La estructura luminotécnica de Comedia

Dicho todo esto, y antes de iniciar la lectura de la obra, partiendo de los escenogramas definidos anteriormente y de los movimientos del proyector,

¹⁹ Más adelante veremos la relación que existe entre Frontin, criado de F2, y la obra de Lesage, *Turcaret*. Quizá exista también alguna relación entre el árbol de *Esperando a Godot* y la comedia *Attendez-moi sous l'orme*, de Regnard, estrenada en 1694 en la Comédie Française.

se impone una reconstrucción de la estructura luminotécnica de *Comedia*, numerando las series y los movimientos, tal y como se muestra a continuación:

Visages		F2	H	F1
5''	N1			
C	1	r i	h i	i
5''	N2			
C	2	i	i	i
5''	N3			
1	1			i
	2			
	3			h
2	4			
	5			
	6			
3	7			
	8			
	9			
4	10			
	11			
	12			
5	13			sp
	14			
	15			
6	16			
	17			
	18			
7	19			i
	20			
	21			i
8	22			
	23			
	24			h
9	25			
	26			
	27			i
10	28			
	29			
	30			i
11	31			i
	32			
	33			
5''	N4			

R: faible rire effaré. H: hoquet, Sp: sans paroles: il ouvre la bouche pour parler. E: avec espoir, T: un temps. V: véhémence, C: choeur, N: noir, i: phrase inachevée,

visages		F2	H	F1
C	3	i	i	i
5''	N5			
1	1		i	
	2			
	3			
2	4			
	5			
	6			
3	7			
	8			
	9			
4	10			
	11	i		
	12			v
5	13			
	14			
	15		i	
6	16			
	17			
	18			
7	19			
	20			
	21			
8	22			
	23			
	24		i	
9	25			i
	26			
	27			
10	28		i	
	29			
	30		i	
11	31			
	32	i		
	33			
12	34		h	

visages		F2	H	F1
	35			
	36			
13	37			
	38			
	39			
14	40			
	41			
	42		i	
15	43			
	44			
	45			
16	46		i	
	47			
	48	i		
3''	N6			
17	49			
	50		i	
	51			
18	52			
	53		i	
	54			
19	55			i
	56		h i	
	57			
20	58			
	59			
	60		i	
21	61			
	62			
	63		i	
22	64			
	65	e t		
	66		i	
23	67			
	68			
	69			
24	70			
	71			
	72			

visages		F2	H	F1
25	73		i	
	74	r		
	75			
26	76			
	77			
	78			
27	79	r sp		
	80		i	
3''	N7			
27	81			
5''	N8			

visages		F2	H	F1
C	1b	r i	h i	i
1	1	REPRENDRE LA PIÈCE		
	2			
	3			
	...			
11	31			
	32			
	33			
1	1			
	2			
	3			
	...			
16	46			
	47			
	48			
17	49			
	50			
	51			
	...			

27	79 80	
3''	N7 81b	
5''	N8	
C	2b	i i i
5''	N9	
1	1	
5''	N10	

Normas y código luminotécnico

En el diagrama luminotécnico antes citado se observan las siguientes consideraciones estéticas:

- — La oscuridad casi total de cinco segundos de duración (N2, N3, N4, N5, N9, N10, y N11) funciona como un *nexo* espectacular entre secuencias, e indica además el principio y el final de la obra o de su repetición (con variantes o sin ellas) N1, N8 y N12;
- — La oscuridad de tres segundos (N6 y N7) señala una *pausa* dentro de la misma secuencia.

La duración cronometrada de la oscuridad total —cinco o tres segundos— tiene entonces el valor de rasgo distintivo.

- — Los tres rostros iluminados simultáneamente, lo cual indica que también hablan al mismo tiempo, forman un *coro*, tal y como indica el propio Samuel Beckett (C1, C2, C3, C1b, C2b);
- — La iluminación sucesiva o alterna de los tres rostros definen una *serie* (1, 2, 3).

La primera *secuencia* consta entonces de once *series* luminosas, y la segunda de veintisiete series.

INTENSIDAD LUMINOSA Y POTENCIA DE VOZ

La *intensidad* de la luz que ilumina los rostros está indicada en el diagrama mediante tres colores distintos, de tal modo que si los proyectores de la primera secuencia corresponden a una potencia de 100 %, los de la segunda secuencia se reducen a un 50 %, y los del primer coro y los de la repetición de la obra a un 25 % de la potencia mayor, correspondiendo todo ello con el mismo porcentaje del *volumen* de la voz.

I secuencia	II secuencia	Coro y Repetición
100 %	50 %	25 %

Samuel Beckett plantea esta concordancia de la luz con la voz y con la actividad mental en su novela *Compañía*:

¿No podrá mejorarse la voz? ¿Volverse más compañía? Supongamos que vaya cambiando en la oscuridad desde un pretérito, aunque no indefinido, en esa conciencia nublada. Todo a un tiempo pasado y en transcurso y por venir. [...]

El mismo tono monótono imaginado al principio y la misma reiteración. Esos, igual. Pero menor movilidad. Menor variedad de tonos tenues. Como buscando la posición óptima. Desde la que emitir con el mayor efecto. La amplitud ideal para una audición cómoda. Que ni hiera al oído con demasiado volumen ni con el exceso opuesto lo obligue a esforzarse.²⁰

Por ejemplo : «Vio la luz por primera vez tal y cual día y ahora está boca arriba en la obscuridad.» [...] Con que, con la razón que le queda, razona mal. para ser compañía, ha de mostrar cierta actividad mental. pero no tiene por qué ser elevada. En realidad, podríamos afirmar que cuanto más baja, mejor. Hasta cierto punto. Cuanta más baja la actividad mental, mejor la compañía. Hasta cierto punto. (pp. 11-12)

La voz emite una luz tenue. La obscuridad se aclara, mientras aquélla suena. Aumenta, cuando mengua. se aclara, cuando recupera su débil potencia máxima. Vuelve a ser intensa, cuando calla. (p. 18)

Otro detalle, el tono monótono. Sin vida. El mismo tono monótono todas las veces. Para sus afirmaciones. Para sus negaciones. para sus exclamaciones. El mismo tono monótono. (p. 19)

O en este otro pasaje de *Compañía*:

Una voz apagada al máximo de su potencia. Va menguando poco a poco hasta volverse casi inaudible. Luego recupera despacio du débil potencia máxima. A cada lento reflujo nace la esperanza de que se extinga. Ha de saber que volverá a oírse. Y, sin embargo, a cada lento reflujo nace, lenta, la esperanza de que se extinga. (p. 16).

Esta graduación de la voz, tal y como lo presenta samuel Beckett en *Comedia*, coincide en buena medida con las búsquedas estéticas del teatro intimista; a finales del siglo XIX, August Strindberg escribía sobre el concepto de teatro íntimo:

Buscamos una sala pequeña donde las voces de los actores se oyeran desde todos los sitios sin que ellos tuviesen necesidad de gritar. Existe en efecto teatros tan vastos que los protagonistas tienen que forzar la voz. chillar sus declaraciones de amor. hacer confidencias atronadoras, murmurar secretos a pleno pulmón, de tal modo que parecen todos enfadados o con prisa para irse²¹.

²⁰ Traducción de Carlos Manzano. Barcelona. Anagrama, 1999, p. 32.

²¹ En *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris. Gallimard, 1964, p. 172.

Series luminotécnicas y normas rítmicas

En el marco de cada una de las treinta y ocho *series* luminosas, y considerando los rostros de F 2, H, y F 1 como A, B y C²² respectivamente, el movimiento de la luz obedece a las siguientes normas rítmicas:

a) Desplazamiento progresivo o continuo lateral²³:

- — Hacia la derecha del espectador, avance: $A \rightarrow B \rightarrow C$ (secuencia I, serie 3 = I, 3; y II, 24).
- — Hacia la izquierda del espectador, retroceso: $C \leftarrow B \leftarrow A$ (I, 11 y II, 2, 9 y 15).

b) Desplazamiento alternativo:

- — Hacia la derecha del espectador, avance: $A \rightarrow C$ (I, 2, 8, 9; II, 21).
- — Hacia la izquierda del espectador, retroceso: $C \leftarrow A$ (I, 7; II, 11).

c) Desplazamiento mixto, continuo y alternativo:

- — Salto hacia la derecha y retroceso: $A \rightarrow C \leftarrow B$, (I, 2, 8, 9; II, 21).
- — Avance hacia la derecha y salto hacia la izquierda: $B \rightarrow C \leftarrow A$, (II, 1, 12, 13, 16, 18, 19).
- — Salto hacia la izquierda y progresión hacia la derecha: $C \leftarrow A \rightarrow B$ (I, 1, 6, 10; II, 6, 7, 8, 14, 22).
- — Retroceso y salto hacia la derecha: $B \leftarrow A \rightarrow C$, (I, 4; II, 3, 4, 25).
-

Samuel Beckett neutraliza en algunas ocasiones uno de los términos de las series, con el siguiente resultado:

Neutralización del término C:

- Avance y retroceso: $A \rightarrow B \leftarrow A$, (II, 17).
- Retroceso y avance: $B \leftarrow A \rightarrow B$, (I, 5; II, 5, 10).
- Avance, pausa y repetición: $A \rightarrow B \dots B$ (II, 27)

Neutralización del término A:

- — Retroceso y avance: $C \leftarrow B \rightarrow C$ (II, 23).
- — Avance y retroceso: $B \rightarrow C \leftarrow B$ (II, 20, 26).

²² Tal decisión no es arbitraria. Cf. [...] menos luz un poco menos A en B B en C home al fin lugar seguro caer dormir (*Cómo es*, p. 86).

²³ La flecha \rightarrow indica un desplazamiento de la luz hacia la derecha del espectador, y la flecha \leftarrow muestra el desplazamiento del proyector hacia la izquierda.

Neutralización del término B:

- — Salto hacia la izquierda y hacia la derecha: $C \leftarrow A \rightarrow C$, (I, 7; II, 11).
- — Salto hacia la derecha y hacia la izquierda: $A \rightarrow C \leftarrow A$. Esta posibilidad es la única que no aparece en la partitura luminotécnica de *Comedia*.

VARIACIONES LUMINOSAS, GESTUALES Y DISCURSIVAS

Comedia presenta el siguiente esquema general de variaciones luminosas de posición:

	posición	I secuencia	II secuencia	gestos	
1	CAB	(1), 6, (10)	6, 7, (8), (14), (22)	H	ET
2	ACB	2, (8), (9)	(21)	H	
3	ABC	3	24		
4	BAC	4	3, (4), (25)		V, R
5	BAB	5	(5), (10)	SP	
6	CAC	(7)	(11)		
7	CBA	(11)	2, (9), 15		
8	BCA		(1), 12, 13, (16), (18), (19)		H, H
9	ABA		(17)		
10	BCB		(20), 26		
11	CBC		23		
12	AB—B		(27)		Rsp

Los números en negrita indican que en la serie señalada se produce un elemento gestual o un cambio en la oralidad:

- — H: Hipo del Hombre: I, 1: 3s²⁴, 8: 24u; II, 12: 34p, 19: 56s.
- — R: suave risa de turbación. Mujer I: II, 25: 74s, 27. 79p.
- — SP: sin palabras, el Hombre: I, 5: 13p.

²⁴ Las letras p. s. u. indican el lugar que ocupa el gesto dentro de la serie: primer, segundo y último.

- — ET: entonación de esperanza, seguida de una breve pausa, Mujer I: II, 22: 65s.
- — V: con vehemencia, Mujer II: II, 4: 12u.
-

Las variantes gestuales establecen una ligera disimetría en algunas de las reproducciones de las series, evitando así la homonimia total. La reiteración de los gestos obedece al mismo principio. El hipo, por ejemplo, es modificado a su vez por las variaciones sintácticas en plano de la expresión verbal:

- (hoquet) pardon — (I, 1: 3u).
- Elle avait l' air — (hoquet) — misérable. Pardon. (I, 8:24u).
- (hoquet) pardon — (II, 12: 34p).
- (hoquet) — lâcher le morceau. Par— (II, 19: 56m).

El guión largo de “Par—“ es un claro indicio de otra variante verbal: las frases inacabadas por falta de iluminación. Señalo en el cuadro anterior dicha variante mediante los números de las series entre paréntesis.

De este modo la reproducción de las series luminosas, en la mayoría de los casos, es de tipo asimétrico. Ejemplos:

En la gama CAB de la primera secuencia, los rasgos distintivos de las series 1, 6, y 10 son los siguientes:

- — Interrupción del discurso: 1, F1; 10, H.
- — Hipo de H en la primera serie.

En la misma gama CAB de la segunda serie, 6, 7, 8, 14, y 22:

- — Interrupción del discurso: 8, H; 14, H; 22: H.
- — Entonación y pausa: 22, F2.

La gama BAB —I, 5, II, 5 y 10— presenta los siguientes rasgos distintivos:

- — Iluminación sin discurso: I, 5: H.
- — Interrupción del discurso: II, 5: H.
- — Doble interrupción del discurso: II, 10: H, H.
-

ILUMINACIÓN Y TIEMPO

La iluminación está también sometida a variaciones en la duración temporal, desde unas ocho o más líneas de discurso hasta la ausencia de

palabra. Quizá se pueda establecer una correlación entre los tres grados de intensidad luminosa y tres tiempos de luz:

— — Con discurso: tiempo largo, medio, breve.

— — Sin discurso: tiempo brevísimo.

De ser así, en el ejemplo anterior sobre la doble interrupción del discurso aparece un nuevo rasgo diferenciador:

— II, 10, 28, H: duración media (unas cuatro líneas)

— II, 10, 30, H: duración breve (una línea).

—

Lo cual concuerda con lo escrito por Samuel Beckett en *Cómo es*:

la voz cronometrar la voz no es mía el silencio cronometrar el silencio eso podría ayudarme intentaré hacer algo Dios mío (p. 44).

silencios cada vez más largos tiempos enormes pérdidas cada vez mayores él de respuestas yo de preguntas hartado de la vida en la luz una pregunta el máximo de cifras de tiempo cifra enorme tiempos enormes sobre su vida en la oscuridad el barro antes de mí cuentos sobre todo si él vivía aún TU VIDA AQUÍ ANTES DE MI confusión completa (p. 81).

mi vida diez segundos quince segundos es entonces cuando la tengo la murmullo es mejor más lógico breves movimientos en la parte inferior del rostro con murmullo en el barro (p. 143).

Cronometrar el discurso del hablante-luz es al mismo tiempo medir el silencio de los otros dos rostros en la sombra, lo que conlleva una estructura rítmica basada en la oralidad y en el silencio: una réplica de un rostro en la luz implica uno o dos silencios de los rostros en la sombra antes de retomar el discurso²⁵.

²⁵ F. T. Marinetti planteó el ritmo y la combinación de los sonidos y del silencio en varias de sus síntesis radiofónicas. En *Un paisaje oído* (22-IX-1933), combinó el sonido del fuego con el del agua y con el canto de un mirlo. En *Dramas de Distancias* (22-IX-1933), mezcló la música militar, el tango, la música religiosa japonesa, la danza campestre, los sonidos de un combate de boxeo, los ruidos de una calle y un romance cantado: situando cada uno de los elementos sonoros en una ciudad diferente. En *Batalla de los ritmos* establece una relación entre el silencio y el tac tac de las gotas de agua, las notas de piano, el timbre eléctrico, el ruido de una llave en la cerradura. En su obra *Los silencios hablan entre ellos* (22-IX-1933), Marinetti escribe: 15 segundos de silencio puro. / Do re mi de flauta. / 8 segundos de silencio puro. / Do re mi de flauta. / 29 segundos de silencio puro. / Sol de piano. / Do de trompeta. / 40 segundos de silencio puro. / Do de trompeta. / El

La suave risa de turbación de la Mujer II, en la secuencia II, muestra los siguientes rasgos distintivos:

- — 25, 74p: Tiempo breve (una frase), gama B ← A → C.
- — 27, 79p: Tiempo brevísimo (sin palabras), gama: A → B ... B (pausa interna de tres segundos de oscuridad).

NEXOS ENTRE SERIES LUMINOSAS

Los nexos o encadenamientos entre las distintas series luminosas obedecen asimismo a reglas estrictas de variación, tal y como se demuestra el cuadro siguiente:

llanto de un niño de pecho. / 11 segundos de silencio puro. / 1 minuto de rrr de motor. / 11 segundos de silencio puro. / Oooo extrañado de una niña de 11 años. Cf. Giovanni Lista. *Théâtre futuriste italien*. Paris. La Cité- L' Age d'Homme. Col. Théâtre années vingt. tomo II. pp. 55-57. Ya en el año 1909 Kandinski había medido los tiempos de los distintos "efectos" en segundos en su obra teatral "Sonoridad amarilla". Cf. Copeau. Apia. y otros. obr. cit., pp. 186-198.

LOS NEXOS ENTRE SERIES LUMINOTÉCNICAS						
MOVIMIENTOS DE LA LUZ			SECUENCIA I		SECUENCIA II	
continuo	avance	A → B			2-3, 15-16 9-10 12-13 19-20	CBA → BAC CBA → BAB BCA → BCA CBA → CCB
		B → C	5-6 6-7 9-10 10-11	BCB → CAB CAB → CAC (ACB → CAB) (CAB → CBA)	5-6 6-7, 7-8 8-9, 14-15 10-11 21-22 22-23	BAB → CAB CAB → CAB (CAB → CBA) BAB → CAC (ACB → CAB) CAB → CBC
	retroceso	B ← A	1-2, 2-3 8-9	ACB ← ABC ACB ← ACB	20-21 26-27	BCB ← ACB BCB ← AB—B
		C ← B	3-4, 4-5	(ABC ← BAC) BAC ← BAC	3-4 4-5 11-12 24-25 25-26	BAC ← BAC BAC ← BAB CAC ← BCA (ABC ← BAC) BAC ← BCA
alterno	avance	A → C			1-2 13-14 17-18 18-19	BCA → CBA BCA → CAB ABA → CBA CBA → CBA
	retroceso	C ← A	7-8	CAC ← ACB	23-24	CBC ← ABC
pausa 3''		A—A			16-17	BCA — ABA

De los treinta y dos nexos entre series luminosas solamente se reiteran tres, los cuales se distinguen a su vez no sólo por la distinta intensidad de la luz empleada en cada una de las secuencias sino también por los siguientes rasgos distintivos:

ACB → CAB:

- I, 9-10: interrupción del discurso en C (9, 26: F1).
- II, 21-22: interrupción del discurso en B (21, 63 y 22, 66: H), cambio de tono y pausa en A (22, 65: F2).

CAB → CBA:

- I, 10-11: interrupción del discurso en B (10, 30: 11, 32: H) y en C (11, 31: F1).
- II, 8-9: interrupción del discurso en B (8, 24: H) y en C (9, 25: F1)
- II, 14, 15: interrupción del discurso en B (14, 42: H).

ABC ← BAC:

— I, 3-4: sin gestualidad ni variaciones discursivas.

— II, 24-25: interrupción del discurso en B (25, 73: H) y risa en A (25, 74: F2).

—

No cabe más remedio que rendirse ante las evidencias, y reconocer que en el estrato espectacular de *Comedia*, en su construcción figurativa, no existe indicio alguno de improvisación, de azar, o de incoherencia, o de “absurdo”, tópico tantas veces mencionado; y se debe admitir que su logradísima armonía artística obedece al sometimiento de elementos simples y reducidísimos a estrictas leyes lógicas de variabilidad; en donde, al igual que en la teoría del caos, la suave asimetría triunfa siempre sobre la simetría.²⁶ Todo ello concuerda perfectamente con el pensamiento expuesto de *Compañía*:

Otro detalle, su carácter reiterativo. Repetidas veces, con variantes mínimas, la misma pesadez. Como si deseara, a fuerza de repetir, que él lo haga suyo. Que confiese : « Sí, recuerdo. » Tal vez que tenga una voz incluso. Que murmure : « Sí, recuerdo. » (p. 15).

Los soliloquios camuflados

Coviene recordar unas palabras de *Cómo es*, antes de abordar el plano discursivo de *Comedia*:

lo digo como lo oigo en el orden aproximado restos en el barro mi vida la murmuró al barro

[...] la digo como llega en orden mis labios se mueven los siento sale en el barro mi vida lo que queda de ella mal dicha mal oída mal recobrada cuando eso cesa de jadear mal murmurada al barro ahora todo eso cosas tan viejas el orden natural el viaje la pareja el abandono todo eso ahora muy quedo restos (pp. 22-23)

La lectura de la obra nos depara una primera sorpresa, ya que al mantener las ediciones la presentación tipográfica tradicional de los textos teatrales en forma de diálogos, tenemos la tendencia innata de leer las réplicas de

²⁶ Hay quien piensa lo contrario: “En *Comedia*, de hecho, sólo hay repetición con distinto orden de los parlamentos que forman en realidad un acto único, a la manera de un disco rayado”. Jenaro Talens, prólogo a su edición de Samuel Beckett, *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987 y 2000, p. 11.

Comedia como si se trataran de un simple texto dialogado, de ahí nuestra perplejidad. Pues bien, a mi entender lo que Samuel Beckett está planteando en *Comedia* es precisamente la abolición de los diálogos teatrales; y lo que nos presenta es sencilla y llanamente tres soliloquios²⁷ fragmentados y encadenados, cuya estructura rítmica viene dada por la propia partitura luminotécnica. Debemos considerar estas palabras de *Compañía*:

Inventor de la voz y de su oyente y de sí mismo. Inventor de sí mismo para hacerse compañía. Déjalo estar. Habla de sí mismo como de otro. Dice, hablando de sí mismo : « Habla de sí mismo como de otro. » Se imagina a sí mismo para hacerse compañía. (pp. 24-25).

Quizá sea mejor pensar que lo que está planteando Samuel Beckett es el tratamiento de los soliloquios como forma dialogada. En todo caso, la lectura toma sentido pleno si se realiza siguiendo únicamente las respectivas posiciones de la luz, de una en una; o sea, manteniendo siempre la misma posición, A, B o C. Lo que en términos tipográficos se resuelve presentando el texto en tres columnas; lo cual nos permite leer sin dificultad, de arriba hacia abajo, los soliloquios de F2, H y F1, y en el caso de las representaciones siguiendo únicamente a uno de los protagonistas y obviando, en la medida de lo posible, a los otros dos.

Consecuentemente con lo que acabo de decir, presento el texto en tres columnas y lo acompaño con la numeración establecida en la partitura luminotécnica, con sus series y movimientos laterales del proyector, lo cual permite su lectura tradicional, de izquierda a derecha, y su lectura vertical.

²⁷ El soliloquio se define por su marcado carácter reflexivo y por la ausencia de un destinatario distinto del destinador: el monólogo por una especie de bloqueo en la comunicación que impide al destinatario actuar como destinador. Cf. Mi libro *Semiótica teatral del siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 99 y ss.

En el *Manifiesto por la escenografía del teatro lírico*, (1932) Marinetti, Ambrosi, Anselmi, Aschieri, Bertozzi, Di Bosso, Scurto y Tomba abogan precisamente por lo contrario: "h) los monólogos que no son ni prácticos ni reales deben ser abolidos." No obstante, el contenido del último apartado del manifiesto no desagradaría a Beckett: "m) Los juegos de luces, las superposiciones de colores y de sonidos, los silencios repentinos, son verdaderos arcos intelectuales tendidos entre el espectador y el actor [...]. Cf. la edición de Giovanni Lista, ya mencionada, tomo II, p. 212.

		F 2	H	F 1
5''	N1	Faibles projecteurs simultanément sur les trois visages. Voix faibles.		
	C1	b) Oui, sans doute, un peu dérangée, je veux bien, d'aucuns diraient, pauvre petite, un peu dérangée, à peine un rien, dans la tête (faible rire effaré), à peine un rien, mais j'en doute, pas vraiment, moi ça va, ça va encore, je fais de mon mieux, ce que je peux— 28	c) Oui, la paix, on y comptait, tout éteint, toute la peine, tout comme si... jamais été, ça viendra (hoquet) pardon, éteindre cette folie, oh je sais bien, mais quand même, on y comptait, sur la paix, non seulement tout révolu, mais comme si... jamais été —	a) Oui, bizarre, noir l' idéal, et plus il fait noir plus ça va mal, jusqu' au noir noir, et tout va bien, tant qu' il dure, mais ça viendra, l' heure viendra, La chose est là, tu la verras, tu me lâcheras, pour de bon, tout sera noir, silencieux, révolu, oblitéré—
5''	N2	Forts projecteurs simultanément sur les trois visages. Voix force normale.		
	C2	b) Un matin alors que je cousais —	c) Nous n' étions pas longtemps ensemble —	a) Je lui dis, Laisse-la tomber —
5''	N3	Je lui dis, Laisse-la tomber. Je jurai mes grands dieux —		
1	1			
	2	Un matin alors que je cousais devant la fenêtre ouverte elle arriva en trombe et me vola dans les plumes. Laissez-le tomber, hurla-t-elle, il est à moi. Ses portraits l' avantageaient. La voyant alors pour la première fois de pied et en chair et en os je compris qu' il pût me préférer.	Nous n' étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat. Laisse tomber cette trainée, dit-elle, ou je me coupe la gorge — (hoquet) pardon — aussi vrai que Dieu me voit. Sachant qu' elle ne pouvait avoir aucune preuve je répondis que j' ignorais de quoi elle parlait.	
	3			
2	4	De quoi parlez-vous ? dis-je, tout en cousant de plus belle. Quelqu' un à vous ? Laisser tomber qui ? Vous l' avez empesté, hurla-t-elle, il pue la chienne.		

28 En los coros los tres rostros pronuncian sus palabras al mismo tiempo. Señala por a), b) y c) el orden de presentación de las réplicas en el texto impreso.

		F 2	H	F 1
	5			Je le fis filer des mois durant par un homme de confiance. Mais jamais l' ombre d' une preuve. Et je devais reconnaître qu' il avait pour moi les mêmes... empressements que toujours. Cela, et son horreur des rapports platoniques purs et simples, me faisaient craindre par moments de l'accuser à tort. Oui.
	6		De quoi te plains-tu ? dis-je. T' ai-je négligée ? Comment pourrions-nous être ensemble comme nous le sommes s' il y avait une... femme dans ma vie ? L' aimant comme je l' aimais, je veux dire de tout mon coeur, je ne pouvais que la plaindre.	
3	7	Craignant qu' elle ne passe aux voies de fait je sonnai Frontin pour qu' il la reconduise. Ses derniers mots, comme il pourrait en témoigner, s' il vit encore, et n' a pas oublié, allant et venant sur la terre, conduisant et reconduisant, donnaient à entendre qu' elle me ferait la peau. J' avoue en avoir été un peu ébranlée, sur le moment.		
	8		Elle ne fut pas convaincue. J' aurais pu m' en douter. Elle t' a empesté, disait-elle toujours, tu pues la pute. Pas moyen de répondre à ça. Je la pris donc dans mes bras et lui jurai que je ne pourrais vivre sans elle. Je le pensais du reste. Oui, j' en suis persuadé. Elle ne me repoussa pas.	
	9			Jugez donc de mon effarement lorsqu' un beau matin, m' étant enfermée avec mon chagrin dans mes appartements, je le vois arriver, l' oreille basse, tomber à genoux devant moi, enfouir son visage dans mon giron et... passer aux aveux.
4	10		Elle me colla un privé aux fesses, mais je lui dis deux mots. Il fut ravi du rabiot.	
	11	Pourquoi ne la plaques-tu pas, disais-je, quand il commençait à geindre sur la vie qu' elle lui faisait, il n' y a plus rien entre vous, de toute évidence. Non ?		

		F 2	H	F 1
	12			Mon premier mouvement fut, je l' avoue, émerveillement. Quel mâle!
5	13	<p>Quelque chose entre nous, disait-il, tu me prends pour quoi, une machine à machin? Et avec lui, bien sûr, aucun danger d' amour idéal. Alors pourquoi ne la plaques-tu pas disais-je. Je me demandais quelquefois s'il ne restait pas avec elle à cause de sa fortune.</p>	<p>(Il ouvre la bouche pour parler)</p> <p>Puis ce fut l' explication entre les deux. Qu' elle ne vienne plus me tomber dessus chez moi, dit-elle, en menaçant de me donner la mort. Je dus avoir l' air incrédule. Demande à Frontin, dit-elle, si tu ne me crois pas. Mais c' est à elle même qu'elle menace de la donner, dis-je. Pas à toi ? dit-elle. Non, dis-je, a elle-même. Tordante salade. Nous avons bien ri.</p>	
	14			
	15			
6	16	<p>Elle rappliqua. Entra comme chez elle. Tout miel. Se pourléchant les babines. La pauvre. Je faisais mes ongles, devant la fenêtre ouverte. Il m' a tout dit, dit-elle. Qui il, dis-je, tout en limant de plus belle, et tout quoi ? Je sais quels tourments vous devez endurer, dit-elle, et je suis venue vous dire que je suis sans rancune. Je sonnai Frontin.</p>		<p>Puis je lui pardonnai. De quelles bassesses l' amour n' est-il pas capable ! Je proposai, histoire de fêter ça, une petite virée sur la Côte d' Azur, ou jusqu' à notre chère vieille Grande Canarie. Il était pâle. Hâve. Mais impossible dans l' immédiat. Des engagements professionnels.</p>
	17			
	18			

		F 2	H	F 1	
7	19			<p>Quand j' eus la certitude que tout était fini je retournai chez elle me régaler. Une poule de bas étage. Ce qu' il avait bien pu lui trouver alors qu' il m' avait moi—</p> <p>Face de lune, bouffie, boutonneuse, bouche deux boudins, bajoues, mamelles à vous faire—</p>	
	20	<p>Quand il revint on s' expliqua. Le coeur me crevait. Il me fit un exposé. Pourquoi il avait dû vider notre sac. Trop risqué, etc. Il n' en finissait plus. Ça voulait dire qu' il s' était remis avec elle. Remis avec ça !</p>			
	21				
8	22	<p>Il n' en finissait plus. J' entendais une tondeuse. Une vieille tondeuse à main. Je le coupai en disant que si, malgré tout ce que j' éprouvais, je n' avais pas de sottés menaces à brandir, je n' avais pas non plus beaucoup d' appétit pour les reliefs de Madame. Ça l' occupa un moment.</p>	<p>Quand je la revis elle savait. Elle avait l' air — (hoquet) — misérable. Pardon. Un con quelconque tondait sa pelouse. Une petite ruée, puis une autre. Il s' agissait de la convaincre que dans tout ça pas question d' un... renouveau d' intimité. Je n'y arrivai pas. J' aurais pu m' en douter. Je la pris donc dans mes bras et lui jurai que je ne pourrais continuer à vivre sans elle. Je ne crois pas que j' aurais pu.</p>	<p>Des mollets de suisse—</p>	
	23				
	24				
9	25	<p>Une seule solution. filer ensemble. Il me jura que nous le ferions dès qu' il aurait mis de l' ordre dans ses affaires. En attendant nous n' avions qu' à continuer comme avant. Par là il entendait de notre mieux.</p>		<p>Le voilà donc de nouveau à moi. Tout à moi. j' étais de nouveau heureuse. Je chantais du matin au soir. Le monde—</p>	
	26				

		F 2	H	F 1
	27		A la maison un seul mot d'ordre — s'ouvrir le coeur, passer l' éponge et tourner la page. Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l' oreiller, tu reviens de loin. Plutôt déplacé, à mon avis. En effet, mon amour, dis-je, en effet. Dieu quelle vermine les femmes. Grâce à toi, mon ange, dis-je.	
10	28	Il finit par ne plus venir. J' étais parée. Plus ou moins.	A la fin c' en était trop. Je ne pouvais littéralement—	Puis il se remit à puer. Oui.
	29			
	30			
11	31	C' était la Toussaint. On brûlait les feuilles mortes. Je fis un paquet de ses affaires et les jetai au feu. Toute La nuit je les sentis se consumer.	Je ne pouvais littéralement—	Avant que j' aie eu le temps de me retourner il disparut. Ça voulait dire qu' elle avait gagné. Cette roulure ! Je ne pouvais le croire. J' en restai prostrée des semaines durant. Finalement je sortis la voiture et allai chez elle. Tout était verrouillé. Gris de givre. En rentrant chez moi par Sept-Sorts et Signy-Signet—
	32			
	33			
5''	N4			

		F 2	H	F 1
		Projecteurs moitié moins forts simultanément sur les trois visages. Voix proportionnellement plus faibles		
	C3	b) Dire que je ne suis—	c) Quand ça baissa—	a) Pitié, pitié—
5''	N5			
1	1	Dire que je ne suis pas déçue, non, je le suis. Je comptais sur quelque chose de mieux. De plus reposant.	Quand ça baissa la première fois je louai Dieu, je le jure. Je pensai. C' est fait, c' est dit, maintenant tout va s' éteindre—	Pitié, pitié, encore soif de pitié. Elle viendra. Tu ne m' as pas vue. Mais tu me verras. Puis elle viendra.
	2			
	3			
2	4	De moins trouble. De moins troublant. N' empêche que je préfère ceci à... l' autre affaire. Nettement. Il y a des moments endurables.	S' éteindre, oui, sombrer, dans le noir, la paix arrive, je pensai, après tout, enfin, j' avais raison, après tout, Dieu soit loué, quand ça baissa la première fois.	Ou tu te lasserai. Me lâcherai.
	5			
	6			
3	7	Quand tu t' éteins— et moi avec. Un jour tu te lasserai et t' éteindras— pour de bon.	Je pensai.	Lueur infemale.
	8			
	9			
4	10	Me lâcherai comme peine perdue et t' en iras harceler quelqu' un d' autre. D' un autre côté —	La paix, oui, sans doute, une manière de paix, et toute cette peine comme si... jamais été.	Lâche-moi. (Véhémence.) Lâche-moi !
	11			
	12			
5	13	D' un autre côté les choses peuvent empirer, il existe ce danger.	Elle viendra. Doit venir. Ceci est folie.	
	14			
	15		Oh évidemment, je le sais maintenant—	
6	16	Tu pourrais t' emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ?		Serait-ce que je ne dis pas la vérité. serait-ce cela, qu' un jour enfin tant bien que mal je dirai la vérité et alors plus de lumière enfin, contre la vérité ?
	17			

		F 2	H	F 1
	18		Je le sais maintenant, tout cela n' était que... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que...	
7	19	Pas vrai ?	Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n' aura été que... comédie ?	Serait-ce cela ?
	20			
	21			
8	22	Mais j'en doute. Ce n' est pas tout à fait ton genre. Et tu dois savoir que je fais de mon mieux. Ou ne le sais-tu pas ?	Peut-être sont-elles devenues amies. Peut-être le chagrin—	Je ne peux plus rien faire... pour personne... Dieu soit loué. Par conséquent il ne peut s' agir que d' une chose à dire. Comme la raison fonctionne encore !
	23			
	24			
9	25	Et si je faisais la même erreur que lorsque c' était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun.	Peut-être le chagrin les a-t-il rapprochées.	Mais j' ai dit tout ce que j'ai pu. Tout ce que tu permets. Tout ce que—
	26			
	27			
10	28	Est-ce que tu m' écoutes ? Est-ce que quelqu' un m' écoute ? Est-ce que quelqu' un me regarde ? Est-ce que quelqu' un a le moindre souci de moi ?	Peut-être se réunissent-elles pour bavarder, devant une tasse de ce thé vert qu'elles affectionnaient tant, sans lait, ni sucre, pas même un zeste de citron —	
	29			
	30			
11	31	Suis-je tabou ? Je me le demande. Pas forcément, maintenant que tout danger est écarté. Cette infortunée créature — je l' entends d' ici — cette infortunée créature —	Pas même un zeste —	S' agirait-il d' une chose à faire avec le visage, autre que parler ? Pleurer ?
	32			
	33			
				Me trancher la langue d' un coup de dent et l' avaler ? La cracher ? Ça t' assouvirait-il ? Dieu comme La raison fonctionne encore !

		F 2	H	F 1
12	34	Cette infortunée créature qui voulait te séduire, qu' est-ce qu' elle a bien pu devenir, à ton avis ? — Je l' entends d' ici. La pauvre.	Pour bavarder, tantôt dans l' une des chères vieilles demeures, tantôt dans l' autre, comparant chagrins et — (hoquet) pardon— souvenirs de bonheur.	Si seulement je pouvais penser, Ceci n' a pas de sens non plus, mais aucun. Je ne peux pas.
	35			
	36			
13	37	Ils seraient même capables de me plaindre, s' ils pouvaient me voir. Mais jamais comme moi je les plains eux.	Personnellement je préférerais l' Eléphant.	Et que tout tombe, depuis le commencement, dans le vide. On ne demande rien du tout. Personne ne me demande rien du tout.
	38			
	39			
14	40	Se baisant jaune de leurs jaunes baisers.	Je les plains en tout cas, oui, compare mon sort avec le leur, si charmant soit-il, et les —	Je ne peux pas.
	41			
	42			
15	43	A quoi joues-tu quand tu t' éteins ? A passer au crible ?	Plains.	Je ne peux pas. La raison l' interdit. Il faudrait qu' elle lâche. Oui.
	44			
	45			
16	46	Comme un lourd rouleau à traîner. un jour de canicule. La lutte pour le décoller, ça vient	Est-ce que je cache quelque chose ? Est-ce que j' ai perdu —	Elle avait de la fortune, j' ai l' impression, tout en vivant comme une cochonne.
	47			
	48			
3''	N6			
17	49	Halte, relutte.	Est-ce que j' ai perdu la chose que tu cherches ? Pourquoi t' éteindre. Pourquoi ne pas—	
	50			
	51	Et toi peut-être en train de me plaindre. en te disant, la pauvre, elle a besoin de souffler.		
18	52		Pourquoi baisser ? Pourquoi ne pas —	Peut-être qu' elle l' a emmené vivre... quelque part au soleil.
	53			

		F 2	H	F 1
	54	Je ne sais pas.		
19	55			Peut-être qu' elle est là quelque part, assise devant la fenêtre ouverte, les mains jointes sur les genoux, le regard perdu dans le lointain par-delà les oliviers —
	56		Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et —(hoquet) — lâcher le morceau. Par —	
	57	Non.		
20	58		Don.	
	59			Par-delà les oliviers, puis la mer, se demandant pourquoi il rentre si tard, sentant le froid la gagner. Et par-dessus tout l' ombre qui se coule. Se glisse. Oui.
	60		Dire que nous ne fûmes jamais ensemble —	
21	61	Ne suis-je pas déjà un peu fêlée ?		
	62			La pauvre. Les pauvres.
	63		Ne nous réveillâmes jamais ensemble, en mai joli, le premier réveillé réveillant les deux autres. Puis dans un petit youyou —	
22	64			Pénitence, oui, à la rigueur, rachat, j'y étais résignée, mais non, ça n' a pas l' air d' être ça non plus.
	65	Je dis. Ne suis-je pas un peu fêlée déjà ? (Avec espoir.) Un tout petit peu ? (Un temps.) j' en doute.		
	66		Un petit youyou —	
23	67			Silence et noir, je n' en demandais pas plus. Eh bien, j' en reçois un peu, et de l' un et de l' autre, puisqu' ils ne font qu' un. C' est sans doute pécher encore que d' en implorer davantage.
	68		Un petit youyou, sur la rivière. Je lâche les avirons et regarde mes beautés, pâmees à l' arrière sur du Dunlop pillow. Au fil de l'eau. Ah rêves.	
	69			Lueur infernale.
24	70	Un rien dérangée. Dans la tête. A peine un rien, j' en doute.		
	71		Nous ne savions pas vivre.	
	72			Soif de noir à mourir. Et plus il fait noir plus ça va mal. Bizarre.
25	73		Rêves. Pour jadis. Et maintenant —	

		F 2	H	F 1
	74	Moi j' en doute. (Elle a un bref éclat de rire, faible et égaré, auquel le Projecteur coupe court)		Oui, et la chose là, tout entière, à moins d' être aveugle. Tu la verras. Me lâcheras. Ou te lasseras.
	75			
26	76		Et maintenant que toi tu n' es que... oeil. Qu' un regard sans plus. Sur mon visage. A éclipses. Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas.	Te laisseras de jouer avec moi. Me lâcheras. Oui.
	77			
	78			
27	79	(qui a le même rire qu'avant auquel le projecteur coupe court)	OEil sans plus. Sans cerveau. S' ouvrant sur moi et se refermant. Suis-je seulement—	
	80			
3''	N7			
	81		Suis-je seulement... vu ?	
5''	N8			
		Faibles projecteurs simultanément sur les trois visages. Voix faibles. Choeur du début. Reprendre la pièce		
C	1b
3''	N7b			
	81b		(fin de la reprise). Suis-je seulement... vu ?	
5''	N8b			
		Forts projecteurs simultanément sur les trois visages. Voix force normale.		
C	2b	b) Un matin alors que je causais —	c) Nous n' étions pas longtemps ensemble —	a) je lui dis. Laisse-la tomber —
5''	N9			
1	1		Nous n' étions pas longtemps ensemble —	
5''	N10			
		RIDEAU		

SOLILOQUIOS Y ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

Realizada la operación anterior, observamos que estamos en presencia de dos tipos de soliloquios: los corales, a tres voces y tres discursos distintos, y los individuales. La oscuridad de cinco segundos de duración indica el final de una secuencia, y funciona como un punto y aparte o como el cambio de una unidad temática, sea secuencia, capítulo o acto; la intensidad luminosa muestra la pertenencia de una serie discursiva a una secuencia. De todo lo cual se deduce:

- a) Los soliloquios corales de C1, por la intensidad de su luz, y por repetirse al final de la segunda secuencia, C1b, deben incluirse en ésta. De este modo, la primera parte de la obra concluye como empieza.
- b) Los soliloquios corales de C2, por la intensidad de la luz y por la reiteración discursiva en la primera serie, pertenecen a la primera secuencia, y cierra prácticamente, C2b, la obra, aunque ésta termina con un atisbo de una nueva repetición.
- c) Los soliloquios corales de C3, por los mismos motivos que los anteriores, se encuadran en la segunda secuencia, y enlazan temáticamente también con el coro C1.
- d) Los coros funcionan, mediatizados por la intensidad de la luz, como una clave musical y temática (voces átonas, habla rápido e intensidad variable: C1, voz muy baja; C2, voz normal; C3, voz baja), de modo que su discurso se reitera en la primera serie de la secuencia correspondiente:

C2, F1: a) Je lui dis, Laisse-la tomber— : → I, 1.1: Je lui dis, Laisse-la tomber. [...]

C2, F2: b) Un matin alors que je cousais— : → I, 1.2: Un matin alors que je cousais devant la fenêtre ouverte [...].

C2, H: c) Nous n' étions pas longtemps ensemble— : → I, 1. 3: Nous n' étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat. [...]

C3, F1: a) Pitié, pitié— : → II, 1.2: Pitié, pitié. encore soif de pitié. [...].

C3, F2: b) Dire que je ne suis— : → II, 1. 3: Dire que je ne suis pas déçue, non, je le suis. [...].

C3, H: c) Quand ça baissa— : → II, 1.1: Quand ça baissa la première fois je louai Dieu, je le jure. [...].

Obsérvese que la presentación tipográfica de los soliloquios de los coros y de los solos es simétrica en la primera secuencia y asimétrica en la segunda —en donde la réplica a) se corresponde con el segundo movimiento, la b) con el tercero, y la c) con el primero.

Nótese asimismo que la letra mayúscula de “Laisse-la tomber” es un indicio del contenido narrativo de la primera secuencia, y reaparece en varios movimientos con ligeras variantes textuales:

- I, 1.2, F2: “Laissez-le tomber, hurla-t-elle”;
- I, 1.3, H: “Laisse tomber cette traînée, dit elle”;
- I, 2.4, F2: “Laisser tomber qui?”;
- I, 4.11, 5.14, F2: “Pourquoi ne la plaques tu pas?”.

La estructura narrativa

Las dos secuencias son temáticamente distintas. La primera plantea el argumento del clásico triángulo amoroso de las comedias de boulevard: un hombre, su esposa y la amante del primero. Los tres son sujetos participantes y narradores de una misma historia ya pretérita. Esto nos plantea una dificultad epistemológica, pues si bien el soliloquio se caracteriza por la ausencia de un destinatario, el narrador necesita la presencia de un narratario, al menos implícito. ¿A quién narran F2, H y F1 su pretérita historia? ¿al proyector que les ilumina y les concede la palabra-vida (actividad mental) o al técnico de iluminación? ¿a sí mismos o al público? Si el soliloquio carece de destinatario, si es un acto de habla interiorizado, entonces el narrador y el narratario forman parte del mismo ser. El público, o el lector, es un simple narratario segundo, espectador de un actante dual. La luz (en tanto que Destinador, hacer contar) puede representar aquí el mecanismo biológico que hace funcionar la memoria, intermitentemente, con intensidades variables, y con visiones distintas del mismo acontecimiento recordado.

Cronología de *Comedia* y cronología de géneros

Por otra parte, al observar los papeles genéricos de los adyuvantes de las dos damas nos damos cuenta de que la temporalidad de los hechos narrados esconde una cronología de géneros. Esto es, Frontin, el criado de F2, es un personaje arquetipo de la antigua comedia francesa, caracterizado por su descaro, su espiritualidad y sus intrigas²⁹. Mientras que el Detective,

²⁹ Cf. La comedia *Turcaret o el Financiero* (14 de febrero de 1709), de Alain René Lesage (1668-1747). L. Petit de Julleville escribe sobre esta obra: “Mais quel monde étrange! Et quelle triste comédie, malgré toute sa gaité! On n’y rencontre pas une seule figure honnête:

contratado por F1, pertenece a las comedias modernas³⁰. El título, *Comedia*, Frontin, el detective, y lo dicho por H —en II, 6.18 y 7.21: je le sais maintenant, tout cela n'était que... comédie. Et tout ceci [...] quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie?—, todo ello me hace pensar que Samuel Beckett recuerda una conferencia de Ferdinand Brunetière sobre *Turcaret*, de Lesage:

Vous prenez une comédie de Molière, —*l'École de femmes*, par exemple,— et vous commencez par l'alléger de tout ce qu'elle contenait de substance. Vous en ôtez le sérieux, s'il s'y en mêlait peut-être au comique ; vous en ôtez les idées ; vous en ôtez surtout la « thèse » ; vous en ôtez aussi l'intrigue, si vous voulez... Il vous en reste le trio classique [...] Vous les... désossez, si je peux ainsi dire... vous les désarticulez, vous les réduisez à l'état de fantoches, de mannequins, de poupées, ou de chiffons bons à recevoir toutes les formes qu'il vous plaira de leur donner. [...] Vous agitez... vous dressez... vous parez... vous servez : c'est du Regnard.³¹

G. Lanson et P. Tuffrau resumen la obra de Lesage, *Turcaret*, en estos términos:

La baronne, aventurière sans scrupules, a fait la conquête de Turcaret, le riche traitant. Il lui a promis de l'épouser, et en attendant elle en tire tout l'argent

'J'admire le train de la vie humaine! Dit le valet Frontin. Nous plumons une coquette; la coquette mange un homme d'affaires; l'homme d'affaires en pille d'autres. Cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde.' Les valets font leur main dans ces maisons aventureuses; ils sont les maîtres de demain; ils y comptent. C'est le dernier mot de la pièce: 'Voilà le règne de monsieur Turcaret finit, dit Frontin, le mien va commencer.'" *Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, sin fecha, Armand Colin, segunda edición, p. 263.

El título escogido por Beckett para esta obra (*Comédie*) quizá guarde alguna relación con el hecho de que Lesage escribió más de doscientas obras para los teatros populares de la Foire Saint-Laurent y de la Foire Saint-Germain y que *Turcaret* se representó en la Comédie Française por orden del Delfin, tal y como señala Julleville: "La pièce fit grand bruit, même avant son apparition. Les financiers ne voulaient pas qu'on la jouât, craignant d'y être joués. Le Dauphin, qui les aimait peu, intervint et, sur son ordre exprès, on joua *Turcaret* avec un succès bruyant." Ob. cit. p. 262.

³⁰ "Regnard et Dancourt, si différents sur d'autres points, se ressemblent en celui-ci: tous deux inaugurent bien la comédie du XVIII^e siècle, et je pourrais dire aussi la comédie moderne [...]", Julleville, ob. cit., p. 249.

³¹ Conférences de l'Odéon. Les époques du théâtre français (1636-1850), Paris, Calmann Lévy, 1892. Huitième conférence, pp. 169-70.

qu'elle peut. Mais cet argent passe aussitôt à un certain petit chevalier joueur qu'elle protège. Les trois premiers actes nous montrent différents aspects du gros traitant³², épais et vaniteux personnage : Turcaret amoureux, Turcaret jaloux ; Turcaret galant, Turcaret en affaires, féroce et cynique. Mais la nouvelle que Mme. Turcaret est à Paris l'agite tout à coup : car il a menti à la baronne en lui disant qu'il était veuf ; en réalité, il paie pension à Mme. Turcaret pour la tenir en province³³. Or voilà quinze mois que la pension n'a pas été payée, et elle vient la réclamer. «Qu'on la paie d'urgence» ordonne Turcaret. Trop tard ! Au grand dîner qui réunit Turcaret, le chevalier et la baronne, un jeune viveur amène «une grande et grosse madame» qui se donne pour comtesse de province et dont il feint d'être amoureux : c'est Mme. Turcaret en personne. Les deux époux, se surprenant mutuellement en faute, s'accablent de reproches. Brusquement arrive la nouvelle que Turcaret est ruiné. Dans le désarroi qui suit, la baronne s'aperçoit qu'elle même était la dupe du chevalier ; et celui-ci se désole ; il avait remis tout son argent à Frontin, son ancien domestique, et la police, reconnaissant en Frontin un domestique de de Turcaret, a saisi tout l'argent qu'il avait sur lui. Est-il besoin de dire que c'est là une friponnerie de Frontin ? Il a mis l'argent en sûreté et se frotte les mains au milieu de la déconfiture générale. «Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer.» Place aux laquais!³⁴

Antonia Rodríguez Gago, en su magnífica edición de *Los días felices*, ha observado una serie de citas de autores clásicos o menos conocidos: “En uno de los últimos manuscritos de la obra, Beckett incluyó las fuentes de 14 de las citas a las que recurre Winnie.” (p. 134). Según Winnie:

“Olvidamos nuestros clásicos. (Pausa.) Oh, no todos. (Pausa.) Una parte. (Pausa.) Una parte queda. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso, que queda una parte de nuestros clásicos, para ayudarnos a pasar el día. (p. 23-231)

El animador (A) en *Pochade radiophonique* confirma lo anterior:

³² El financiero encargado de cobrar los impuestos.

³³ Samuel Beckett alude a la Provençe: “une petite virée sur la Côte d'Azur.” (I, 6.16).

³⁴ *Histoire de la Littérature Française*. Paris. Hachette. 1936, pp. 355-356.

Ah ces vieux souvenirs de critique littéraire, ils vous guettent à chaque instant³⁵.

CRONOLOGÍA DE LA AVENTURA AMOROSA SEGÚN F2

La cronología de los hechos narrados por F2, según su punto de vista, contiene las informaciones siguientes:

- a) Primera visita de F1 a F2: I, 1.2, F2: “Un matin alors que je cousais devant la fenêtre ouverte elle arriva [...]”
- b) Primera visita de H a F2: I, 4.11, F2: “Pourquoi ne la plaques-tu pas, disais-je, quand il commençait à geindre sur la vie qu' elle lui faisait [...]”
- c) Segunda visita de F1 a F2 : I, 6.17, F2: “Elle rappliqua. Entra comme chez elle. [...] Je faisais mes ongles, devant la fenêtre ouverte.”
- d) Segunda visita de H a F2: I, 7.20, 8.22, F2: “Quand il revint on s' expliqua.” “Il n' en finissait plus. J' entendais une tondeuse. Une vieille tondeuse à main.”
- e) Final de las visitas de H a F2: I, 10.29, 11, 33: “Il finit par ne plus venir.” “C' était la Toussaint. On brûlait les feuilles mortes. Je fis un paquet de ses affaires et les jetai au feu. Toute la nuit je les sentis se consumer”.

—

Estamos ante una cronología estacional, que se inicia en la primavera y concluye con el otoño, el día de Todos los Santos, o sea en la víspera de la fiesta de los difuntos. Lo que nos conduce nuevamente a *Cómo es*:

mi saco única variante mis días mis noches mis estaciones y mis fiestas me dice Pascuas eternas después de pronto Todos los Santos sin verano aquel año si es el mismo improbable primavera gracias a mi saco de además muero en época moribunda (p. 19)

es decir según el grado de alegría que reina sobre la tierra desde la edad de oro allá arriba en la luz las hojas caídas muertas

las hay que flotan en la rama hasta la primavera negras muertas engalanando la verde jilipollez algunas personas en este estado dos primaveras un verano y medio tres cuartos (p. 117).

³⁵ Cf. *Pas suivi de quatre esquises*. París, Minuit, 1978, p. 76. Los títulos de sus obras de teatro *Actes sans paroles I* y *Actes sans paroles II* recuerdan los títulos de los escritos políticos de Victor Hugo, *Actes et paroles I*, *Actes et paroles II* ... y siguientes.

Y también a *Compañía*:

Otro detalle : sus largos silencios, cuando se atreve casi a esperar que no se vuelva a oír. Así, por poner el mismo ejemplo, clara por encima de su rostro vuelto hacia arriba : « Viste por primera vez la luz del día el día que Cristo murió y ahora. » [...] (p. 15)

Hacer que el oyente tenga un pasado y lo reconozca. Naciste un Viernes Santo tras un largo parto³⁶. Sí, recuerdo. El sol acababa de ponerse tras los alerces. (p. 33)

O para decir : « Viste la luz por primera vez y lloraste el anochecer del día en que en la obscuridad Cristo a la novena hora gimió y murió. » (p. 53).

En *Tous ceux qui tombent* las hojas muertas aparecen en junio como un testimonio del pasado:

Madame Rooney.— Non, non, rien que des feuilles pourries.

Monsieur Rooney.— En juin ? Des feuilles pourries en juin ?

Madame Rooney.— Oui, mon chéri. De l'année dernière, et de l'année d'avant, et de l'année d'avant encore. (*Silence. Vent de de pluie* [...])³⁷.

Las visitas de F1 se corresponden con las actividades cotidianas de F2: coser y arreglarse las uñas, tal y como hace Winnie en *Los días felices*³⁸:

(Se vuelve hacia la bolsa, revuelve en ella y, finalmente, saca una lima, se vuelve al frente y comienza a limarse las uñas. Se lima en silencio durante un rato. Todo lo que sigue va puntualizado por el limado.) (p. 197).

³⁶ “Samuel Barclay Beckett nació el 13 de abril de 1906, un Viernes Santo para la leyenda. Se acepta esta fecha simplemente porque él lo ha dicho siempre, incluso antes de ser famoso. Sin embargo, su partida de nacimiento señala el 13 de mayo y el registro oficial de Dublin, el 14 de junio. Esta confusión de fechas [...] se aclara en cierto modo al saber que, en Irlanda, los padres acostumbran a dejar pasar un periodo indeterminado de tiempo — normalmente un mes— antes de inscribir a sus hijos como ciudadanos públicos; al parecer los padres de Beckett tardaron dos meses.” Antonia Rodríguez Gago, ed. de S. Beckett, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 14.

³⁷ Traducido del inglés por Robert Ponget, Paris, Minuit, 1957, pp. 69-70.

³⁸ Edición bilingüe de Antonia Rodríguez Gago, Madrid, Cátedra, 1989.

Si en la primera visita de H no hay referentes de otro tipo de acción, la segunda coincide con el máximo vigor de la naturaleza, cortar el césped, y el final de sus visitas con una naturaleza muerta e incinerada; en ambos casos, estamos ante la actividad, siempre recordada, de terceras personas, tal y como ocurre en *Compañía*:

Ella murmura : « Escucha las hojas. » Mirándoos a los ojos, escucháis las hojas.
En su trémula sombra. (p. 46).

Por otra parte, el relato de F2 se inicia con las palabras “Un matin” y concluye con “Toute la nuit”, en una especie de guiño a la clásica unidad temporal, pero al mismo tiempo ante una especie de abolición simbólica de las estaciones manifestadas anteriormente. Aunque quizá se trate precisamente de lo contrario, esto es de una correlación de las partes del día con las estaciones: una mañana → primavera: la unión sentimental, toda la noche → otoño: la separación definitiva. En todo ello se observa una evolución, según la axiología tradicional, de los elementos simbólicamente positivos hacia sus polos negativos; no obstante, Samuel Beckett, y todo ser humano, es muy libre de transformar dichos valores axiológicos.

LA CRONOLOGÍA SEGÚN H

Del soliloquio de H se obtienen los siguientes datos cronológicos:

- a) Relaciones previas entre H y F2, I, 1.3, H: “Nous n' étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat.”
- b) Sospechas y amenaza de suicidio de F1, negación de H: I, 1.3, H: “Laisse tomber cette traînée, dit- elle, ou je me coupe la gorge [...] je répondis que j' ignorais de quoi elle parlait.”
- c) El detective: I, 4,10 H: “Elle me colla un privé aux fesses, mais je lui dis deux mots.”
- d) Primera visita de H a F2: I, 3.15, H: “Puis ce fut l' explication entre les deux. Qu' elle ne vienne plus me tomber dessus chez moi, dit-elle, en menaçant de me donner la mort.”
- e) Confesión de H y segunda amenaza de suicidio de F1: I, 6.18, H: “Puis je pris peur et lui dis tout. Elle avait l' air de plus en plus désespérée. Elle promenait un rasoir dans son réticule. Adultères, avis à vous, n' avouez jamais.”
- f) Segunda visita de H a F2 e intento de ruptura: I, 8.24, H: “Quand je la revis elle savait. [...] Un con quelconque tondait sa pelouse. Une petite ruée, puis une autre.”

- g) Reconciliación con F1: I, 9.27: H: “A la maison un seul mot d'ordre — s'ouvrir le coeur, passer l' éponge et tourner la page. Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l' oreiller, tu reviens de loin.”
- h) Fin de las relaciones, I, 10.30, 11.32, H: “A la fin c'en était trop. Je ne pouvais littéralement—“, “Je ne pouvais littéralement—“

El cortacésped establece un nexo en los relatos de la segunda visita de H a F2 (I, 7.20 y 24), en donde se alude a la confesión de H a F1: “il avait dû vider notre sac.” Por lo que lo relatado en I, 5.15 se refiere a la primera visita de H (I, 4.11), en donde F2 cuenta la visita anterior de F1: “Qu'elle ne vienne plus...” La doble confesión de H está acompañada por una manifestación amorosa:

- — Confesión a F1, I, 3.8, H: “Je la pris donc dans mes bras et lui jurai que je ne pourrais vivre sans elle. Je le pensais du reste.”
- — Confesión a F2, I, 8.24, H: “Je la pris donc dans mes bras et lui jurai que je ne pourrais continuer à vivre sans elle. Je ne crois pas que j' aurais pu”.

Ahora bien, en este entorno textual de engaños y abrazos amorosos, la frase “un con quelconque tondait sa pelouse. Une petite ruée, puis une autre³⁹,” —reiteración paralela a la de F2, I, 8.22: “J'entendais une tondeuse. Une vieille tondeuse à main”— puede tener un doble sentido sexual: Gazón, césped corto, es el vello púbico de la mujer⁴⁰, y “ruée” puede ser traducido por ‘embestida’. Lo cual encajaría con lo dicho por las dos Mujeres: F1, I, 2.5, 4.12: “il avait por moi les mêmes... empressements que toujours. Cela, et son horreur des rapports platoniques purs et simples [...]”, “Quel mâle!”, y F2, I, 5.14, I, 8.22: “Et avec lui, bien sûr, aucun danger d'amour idéal”, y “Je n'avais non plus beaucoup d'appétit pour les reliefs (restos) de Madame”⁴¹. De ahí las palabras de H, citadas por F2 en I, 5.14: “Quelque chose entre nous (H y F1), disait-il, tu me prends pour quoi, une machine à machin?”, en el sentido de cuerpo humano y de sumiso a fulana; esto es, de

³⁹ Lo que nos recuerda el título de otra comedia clásica de Dancourt, *Le galant jardinier*, estrenada en 1704.

⁴⁰ Cf. Dictionnaire du français argotique et populaire, Paris, Larousse, 1977.

⁴¹ Lo que nos recuerda un pasaje, citado por Julleville, de *Belphégor*, estrenada el 24 de agosto de 1721 en el teatro de los Italianos, de Legrand.: “qu'on doit aimer pour soi-même, sans s'embarrasser d'être aimé.— C'est-à-dire que vous regarderiez les femmes comme un mets qu'on sert sur votre table.— Sans doute.” Ed. cit., p. 265.

exclavo sexual de F1. Sin olvidar que “machine”, tiene también sentido de ‘engin, outil’, y estos lexemas se utilizan en el francés argótico con el sentido de miembro viril.

H indica el final cronológico de las relaciones amorosas con una reiteración ambigua e inacabada: “Je ne pouvais littéralement—“, que toma todo su sentido gracias a lo dicho por F2, “Il finit par ne plus venir” (I, 10.29), y por F1, “Il disparut” (I, 11.31), aunque ambas damas interpretan su abandono como una victoria de su contrincante: F2, I, 7.20: Ça voulait dire qu’il s’était remis avec elle. Remis avec ça!. F1, I, 11.31: Ça voulait dire qu’elle avait gagné. Cette roulure!

De lo que se infiere que, llegado el otoño, el Hombre termina abandonando a las dos Mujeres, en consonancia con lo que dijo en I, 9.27: “Dieu quelle vermine les femmes”, y quizá con el propio entorno erótico. Krapp en *La Dernière bande*, recuerda en sus grabaciones un comportamiento similar:

Je crois qu’à ce moment-là je vivais encore avec Bianca dans Kedar Street, enfin par à-coups. Bien sorti de ça, ah foutre oui ! C’était sans espoir. [...] Plans pour une vie sexuelle moins.. (il hésite)... absorbante⁴².

LA CRONOLOGÍA SEGÚN F1

La cronología según el punto de vista de F1:

- a) Las primeras sospechas, I, 1.1: “Je lui dis, Laisse-la tomber.
- b) Contratación de un detective: F2, I, 2.5: “Je le fis filer des mois durant par un homme de confiance.”
- c) La confesión de H: I, 3.9, F1: “losqu’un beau matin [...] et ... passer aux aveux.”
- d) El perdón de F1 a H: I, 6.16: Puis je lui pardonnai.”
- e) La segunda visita de F1 a F2, I, 7.19: “quand j’eus la certitude que tout était fini, je retournai chez elle me regaler.”
- f) Los días felices: I, 9.26, F1: Le voilà donc de nouveau à moi. Tout à moi. J’étais de nouveau heureuse. Je chantais du matin au soir.”
- g) La recaída de H: I, 10.28, F1: “Puis il se remit à puer. Oui.”
- h) F1 abandonada, I, 11.31, F1: “Il disparut.”

⁴² Cito por la versión francesa del propio Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1959, pp. 16-17.

- i) La tercera visita de F1 a F2, I, 11.31, F1: “J’en restai prostrée des semaines durant. Finalement je sortis la voiture et allai chez elle. Tout était verrouillé. Gris de givre.”

Las primeras sospechas de F1 enlazan con lo dicho por H en I, 1.3: “Nous n’étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat. Laisse tomber cette traînée, dit-elle [...].” No obstante, F1 omite hablar de su amenaza de suicidio.

La contratación del detective encaja con lo dicho por H en I, 4.10, y se añade un rasgo temporal: “des mois durant.” F1 omite la información sobre su primera visita a F2.

La alusión a la confesión de H concuerda con lo dicho por éste —I, 6.18 y 8.24— “Puis je pris peur et lui dis tout”, “Quand je la revis elle savait”; y por F2 —I, 6.17 y 7.20— “Il m’a tout dit, dit-elle”, “il me fit un exposé. Pourquoi il avait dû vider notre sac.”

El perdón de F1 tiene su correlato en sus palabras citadas por F2 en estilo directo —I, 6.17— “je suis venue vous dire que je suis sans rancune.”

Los días felices de F1 concuerdan con lo dicho en I, 9.27 por H: “A la maison un seul mot d’ordre — s’ouvrir le coeur, passer l’éponge et tourner la page.”

La recaída de H —”Puis, il se remit à puer. Oui.”— coincide con la segunda visita de éste a F2 —I, 8.24—: “Je la pris donc dans mes bras et lui jurai que je ne pourrais continuer à vivre sans elle. Je ne crois pas que j’aurais pu.”

La separación definitiva coincide con el punto de vista de F2 —I, 10.29, 11.33—: “Il finit par ne plus venir.” “C’était La Toussaint.” F1 añade un nuevo rasgo cronológico, pues la tercera visita a casa de F2 la lleva a cabo unas semanas más tarde, lo que implica que “gris de givre”, gris escarchado, alude al frío invierno, y se contrapone a sus propios deseos de sol, manifestados en I, 6.16: “Je proposai, histoire de fêter ça, une petite virée sur la Côte d’Azur, où jusqu’à notre chère vieille Grande Canarie.” De lo cual se infiere consecuentemente que las primeras sospechas, y el seguimiento del detective durante meses, se iniciaron también durante la estación invernal.

Al estar la casa de F2 cerrada a cal y canto, con los cerrojos puestos, F1 cree confirmar sus sospechas de que H y F2 se han escapado juntos: “elle avait gagné”, y en consonancia con lo dicho por F2 en I, 9.25: “Une seule solution. Filer ensemble.” La nieve y la puerta son motivos que están también presentes en *Compañía*:

La última vez que saliste, el suelo estaba cubierto de nieve. Tú, ahora boca arriba en la obscuridad, estás esa mañana en el umbral, tras haber cerrado tras ti la puerta con suavidad. Apoyado en la puerta con la cabeza gacha, te aprestas a salir. Al abrir los ojos, los pies han desaparecido y los bajos del abrigo descansan sobre la superficie nevada. la oscura escena parece iluminada desde abajo. Te ves en esa última salida apoyado contra la puerta y con los ojos cerrados, [...] (pp. 33-34).

Las últimas palabras de F1 indican una localización espacial: ‘al volver a mi casa por...’ Sept-Sorts⁴³ y Signy-Signet, dos aldeas, de unos cuatrocientos habitantes, situadas en el departamento de la Seine-Marne, alternativamente unidas en una sola comuna y separadas a lo largo de la historia.

Un “Signet” significa asimismo la cinta o marcapáginas, que señala el lugar donde se abandona la lectura, y que en este caso coincide prácticamente con el final de la primera secuencia⁴⁴. Marcar la página, pasar la página, simples gestos cotidianos que Samuel Beckett recrea en *Impromptu d’Ohio* en donde los dos únicos personajes son un Oyente y un Lector:

L [...] Devant lui sur la table un livre ouvert aux dernières pages. [...] L tourne la page. (p. s 59-60).

Reiteración léxica y variantes semánticas

El vacío referencial impuesto al plano textual impide, en la mayoría de los casos, todo aserto interpretativo. No obstante, *Comedia* presenta en ocasiones una serie de términos que empleados rectamente reaparecen antes o después, en forma de eco, con un valor semántico figurado:

I, 6.18. H: Elle promenait un rasoir dans son *réticule*. I, 7.20, F2: pourquoi il avait dû vider notre *sac*.

I, 5.14: F2: ...disait-il, tu me prends pourquoi, une *machine* à machin? I, I, 8.22, F2: J’entendais une *tondeuse*.

⁴³ Siete sortilugios, maleficios, ojos, destinos..

⁴⁴ Lo cual me trae a la memoria una frase medieval, del siglo XV, sobre ‘Commo es el tiempo corriente’, que dice: “ El mundo es commo el libro e los hombres son commo las letras. E las planas escriptas son los tien pos que quando se acaba la vna comiença la otra.” *Flores de Filosofía*, edición electrónica de Hugo Óscar Bizarri, 15-10-1997.

I, 9.27: H: ... et tourner la page. I, 11.31: F1: ... et Signy-Signet.

I, 3.9, F1: Je le vois arriver, *l'oreille basse*... I, 9.27, H: ... dit-elle un soir, sur *l'oreiller*...

Esta relación entre el sentido propio y el figurado se hace extensible a otras obras del mismo autor⁴⁵.

Reiteración y estilo directo e indirecto

En tanto que narradores, en la función de asistente o participante y testigo, los tres personajes recuerdan los discursos propios o ajenos en estilo directo e indirecto.

F2 reproduce en estilo directo el discurso de H y de F1, y el suyo propio:

Las palabras de F1:

I, 1.2: Laissez-le tomber, hurla-t-elle, il est à moi.

I, 2.4: Vous l'avez empesté, hurla-t-elle, il pue la chienne.

I, 6.17: Il m'a tout dit, dit-elle. [...] Je sais quels tourments vous devez endurer, dit-elle, et je suis venue vous dire que je suis sans rancune.

Discurso de H:

I, 5.14: Quelque chose entre nous, disait-il, tu me prends pour quoi, une machine à machin?

Sus propios dichos:

⁴⁵ Por ejemplo: [...] et déjà elle sentait un rat. (*Comédie*, I, 1.3). Una rata muerta. ¡Qué contribución a la compañía! Una rata muerta mucho tiempo ha. (*Compañía*, p. 26). ¿Olor? ¿El suyo? Hace mucho que no lo nota. Y es barrera para otros, de haberlos. Como el que podría haber desprendido alguna vez una rata muerta mucho tiempo ha. [...] Qué aportación a la compañía, si su creador pudiese oler. Si al menos él pudiese oler a su creador. ¿Un sexto sentido? ¿Inexplicable premonición de desgracia inminente? (*Compañía*, pp. 49-50). De repente un ratón subió por su muslito y Mildred aterrada tira su muñequita y comienza a gritar (*Los días felices*, p. 233). Clov.— Il y a un rat dans la cuisine. Hamm.— Un rat! Il y a encore des rats? Clov.— Dans la cuisine il y en a un. Hamm.— Et tu ne l'as pas exterminé? [...] (*Fin de partie*, p. 75). ... ou pris dans les roseaux le rat crevé ou similaire vous arrivant dessus par derrière... (*Cette fois*, p. 15).

- I, 2.4: De quoi parlez-vous? Dis-je. [...] Quelqu'un à vous? Laisser tomber qui?
 I, 4.11: Pourquoi ne la plaques-tu pas, disais-je, [...] il n' y a plus rien entre vous, de toute évidence. Non ?
 I, 5.14: Alors pourquoi ne la plaques-tu pas disais-je.
 I, 6.17: Qui il, dis-je, [...] et tout quoi?

F2 reproduce en estilo indirecto algunas de las frases de los personajes:

Discurso de F1:

I, 3.7: Ses derniers mots, [...] donnaient à entendre qu' elle me ferait la peau.

Las palabras de H:

- I, 7.20: Il me fit un exposé. Pourquoi il avait dû vider notre sac. Trop risqué, etc.
 I, 9.25: Il me jura que nous le ferions dès qu' il aurait mis de l' ordre dans ses affaires. En attendant nous n' avions qu' à continuer comme avant. Par là il entendait de notre mieux.

Sus propias frases:

I, 8.22: Je le coupai en disant que si [...] je n' avais pas de sottés menaces à brandir, je n' avais pas non plus beaucoup d' appétit pour les reliefs de Madame.

El estilo directo de H:

Las palabras de F1:

- I, 1.3: Laisse tomber cette traînée, dit-elle, ou je me coupe la gorge — (*hoquet*) pardon — aussi vrai que Dieu me voit.
 I, 3.8: Elle t' a empesté, disait-elle toujours, tu pues la pute.
 I, 9.27: Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l' oreiller, tu reviens de loin.

Las frases de F2:

I, 5.15: Puis ce fut l' explication entre les deux. Qu' elle ne vienne plus me tomber dessus chez moi, dit-elle, en menaçant de me donner la mort. [Je dus avoir l' air incrédule.] Demande à Frontin, dit-elle, si tu ne me crois pas. [...] Pas à toi ? dit-elle.

Sus propios dichos:

- I, 2.6: De quoi te plains-tu ? dis-je. T' ai-je négligée ? Comment pourrions-nous être ensemble comme nous le sommes s' il y avait une... femme dans ma vie ?
 I, 5.15: Mais c' est à elle même qu' elle menace de la donner, dis-je. [Pas à toi ? dit-elle.] Non, dis-je, a elle-même.
 I, 9.27: En effet, mon amour, dis-je, en effet. [...] Grâce à toi, mon ange, dis-je.

El estilo indirecto de H:

Su propio discurso:

I, 1.3: Sachant qu' elle ne pouvait avoir aucune preuve je répondis que j' ignorais de quoi elle parlait.

I, 3.8: Je la pris donc dans mes bras [a F1] et lui jurai que je ne pourrais continuer à vivre sans elle.

I, 8.24: Je la pris donc dans mes bras [a F2] et lui jurai que je ne pourrais continuer à vivre sans elle.

I, 8.24: Il s'agissait de la convaincre [a F2] que dans tout ça pas question d'un... renouveau d'intimité.

El estilo directo de F1:

Sus propias palabras:

I, 1.1: Je lui dis, Laisse-la tomber. Je jurai mes grands dieux —

El estilo indirecto de F1:

Su propio discurso:

I, 6.16: Je proposai, histoire de fêter ça, une petite virée sur la Côte d' Azur, ou jusqu' à notre chère vieille Grande Canarie.

Los dichos de H:

I, 6.16: [Il était pâle. Hâve.] Mais impossible dans l' immédiat. Des engagements professionnels.

Si los hechos narrados por los tres personajes son, en líneas generales, coherentes, complementarios y no contradictorios, el estilo directo e indirecto que reproduce las palabras pronunciadas muestra que la memoria es no solamente selectiva sino que es además asimétrica. F2, por mostrar un ejemplo, cita en cuatro ocasiones las palabras dichas por F1, pero ésta no reproduce nunca las frases de la primera. Lo mismo acontece con H, quien repite en estilo directo las palabras de F1 en tres ocasiones, mientras que ésta última sólo reitera una frase de H, pero en estilo indirecto.

El doble esquema actancial

Tras la presentación de un estado narrativo inicial, la unión sentimental de H con F1 y F2, *Comedia* presenta un doble esquema actancial⁴⁶:

- a) F1, Destinador-manipulador, pretende que H, Sujeto de hacer, rompa sus relaciones, el Objeto de valor o de deseo, con F2. F1 y el detective actúan como ayudantes de H, y F2 como oponente; el Destinatario beneficiario es también F1.

⁴⁶ Para un estudio sobre el doble sistema actancial, véase mi libro *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 98 y siguientes.

- b) F2, Destinator, desea que H, Sujeto de hacer, acabe con sus relaciones con F1. F2 y Frontin actúan como ayudantes de H, y F1 como oponente; siendo F2 el Destinatario.

El estado narrativo final muestra que H ejecuta en los dos casos su papel actancial de sujeto explícito, pero al abandonar a las dos mujeres, éstas no pueden ser destinatarias del objeto de deseo implícito; esto es, mantener su unión sentimental con él.

La interacción entre los sujetos

Las transformaciones narrativas dependen de la interacción entre los sujetos⁴⁷, observándose en *Comedia* las siguientes transformaciones:

Fase inicial del relato, dos estados realizados y estacionarios:

- a) H [H: (H \cap F1)]
- b) H [H: (H \cap F2)]

En la fase central del relato se plantea la transformación dinámica de dos estados actualizados (1, 3 y 5) y la transformación estacionaria de dos estados realizados (2, 4 y 6):

1)	F1 [H: (<u>H \cap F2</u>) P	→	(<u>H \cup F2</u>); -P
2)	F1 [H: (<u>H \cap F1</u>) P	→	(<u>H \cap F1</u>) P
3)	F1 [F1: (<u>F2 \cap H</u>) P	→	F1 [F1: (<u>F2 \cap H</u>) -P
4)	F1 [F1: (<u>H \cap F1</u>) P	→	(H \cap F1)] P
5)	F2 [H: (<u>H \cap F1</u>) P	→	<u>H \cup F1</u>]; -P
6)	F2 [H: (<u>H \cap F2</u>) P	→	(<u>H \cap F2</u>) P

En donde F1 y F2 asumen el papel actancial de Destinator-manipulador, hacer-hacer, y H el de sujeto operador, en 1), 2) y 5), mientras que en 3) y 4) F1 asume los dos roles actanciales. He aquí algunos ejemplos:

⁴⁷ Sobre esta serie de conceptos y de fórmulas narrativas, véase mi estudio *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 36-58.

- 1, F1 a H: Je lui dis, Laisse-la tomber. 2, F1: Le voilà donc de nouveau à moi.
 3, F1 a F2: laissez-le tomber, hurla-t-elle. 4: Je suis venue vous dire que je suis sans rancune.
 5, F2 a H: Alors pourquoi ne la plaques-tu pas, disais-je. 6, F2: Une seule solution filer ensemble. Il me jura que nous le ferions dès que... F1: Ça voulait dire qu'elle avait gagné.

La fase final del relato plantea una transformación dinámica actualizadora, con la creación de dos estados actualizados, lo que implica que H no conserva los dos estados realizados, que resultan ser falsas promesas:

7)	H [H: (H ∩ F1) P	→	(H ∪ F1) ¬P
8)	H [H: (H ∩ F2) P	→	(H ∪ F2) ¬P

Doble transformación anunciada por H en I, 9.27 —Dieu quelle vermine les femmes.— con un morfema de plural, y con una reiteración discursiva en I, 10.30 y 11.32: Je ne pouvais littéralement—, Je ne pouvais littéralement—; y confirmada por las palabras de las dos mujeres: I, 10. 29, F2: Il finit par ne plus venir; I, 11.31, F1: Ça voulait dire qu'elle avait gagné. Nótese asimismo que la primera parte de las dos fórmulas está temáticamente asociada con el viaje-huida y el sol, y la segunda con la escarcha invernal, la soledad y la muerte.

Secuencias y estructuras narrativas

La primera secuencia de *Comedia* contiene una estructura narrativa clásica⁴⁸, en el sentido de que su fase final invierte los planteamientos narrativos de la inicial, aunque ello conduce irremediabilmente a la profunda soledad de los tres protagonistas.

⁴⁸ Por ejemplo, *L'été des Coquettes* (1690) de Gancourt: sobre la cual escribe Julleville: "Ansi deux jeunes filles se font confidence du nom de celui qu'elles aiment; il se trouvera, hélas! Que le même fait la cour aux deux. "Je n'ai rien de caché pour toi, on l'appelle Clitandre.— Clitandre, dites-vous?— Tu le connais? — Il n'est pas impossible qu'il y ait plus d'un Clitandre dans le monde.— Celui que je connais est le vrai Clitandre." Ob. cit. pag. 258. Lo que en *Comédie* se traduce por: Est-ce que je cache quelque chose ? (II. 16.46. H.)

La intensidad luminotécnica, y por lo tanto la voz, se reduce a la mitad en la segunda secuencia de *Comedia*. Dado que Samuel Beckett plantea, en el pasaje citado más arriba⁴⁹, una equivalencia entre la intensidad de la luz y la actividad mental, no es de extrañar que aquí acontezca otro tanto⁵⁰. En efecto, estamos en presencia de discursos menos coherentes que los anteriores y con una serie de rasgos que manifiestan una evidente degradación mental y patémica:

F2: II, 21.61.: Ne suis-je déjà un peu fêlée? II, 22.65: ne suis-je un peu fêlée déjà? II, 24.70: Un rien dérangée. Dans la tête. À peine un rien.

H: II, 2. 5: S'éteindre, oui, sombrer, dans le noir. II, 4.10: et toute cette peine [...]. II, 5.13: Ceci est folie. II, 8, 24: Peut-être le chagrin— 9.25: Peut-être le chagrin [...]. II, 12.34: comparant chagrins [...]. II, 19.57: Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et —(*hoquet*) — lâcher le morceau. Par —II, 27. 80: Oeil sans plus. Sans cerveau.

F1: II, 1.2: Pitié, pitié, encore soif de pitié. II, 4.10: Lueur infernale. II, 8.23 y 11. 33: Comme la raison fonctionne encore! II, 11. 31: ¿Pleurer? II, 12.35: Si seulement je pouvais penser. [...] Je ne peux pas. II, 23.67: Silence et noir. II, 23. 69: Lueur infernale. II, 24.72: Soif de noir à mourir. Et plus il fait noir plus ça va mal.

A Winnie le ocurre otro tanto en *Los días Felices*:

La razón. (*Pausa.*) No he perdido la razón. (*Pausa.*) Todavía no. (*Pausa.*) No toda. (*Pausa.*) Algo queda. (p. 223).

Todo ello concuerda con lo manifestado en el coro inicial de la obra, también reiterado al final, lo que otorga a la obra su carácter formal de estructura circular. De tal modo que la secuencia segunda es una clara extensión textual de lo manifestado en el citado coro.

⁴⁹ Y en otros pasajes, por ejemplo: “Luz infinitamente mortecina, desde luego, ya que ahora apenas si es un murmullo.” Cf. Edición citada, p. 48.

⁵⁰ En el segundo acto de *Los días felices* ocurre otro tanto. La profesora Antonia Rodríguez Gago señala: “Winnie comienza “su día” con una cita de *El paraíso perdido*, de Milton [...] Milton alaba a la luz eterna. Winnie lo que ansía es la oscuridad.” y en la nota siguiente: “Esta es la primera vez que Winnie olvida completamente una de sus citas. No sólo su cuerpo ha desaparecido casi totalmente, sino que también su memoria parece estar en vías de extinción.” La frase de Winnie “Ojos sobre mis ojos” enlaza temáticamente con el final de *Comedia*, como veremos más adelante: “Oeil sans plus. Sans cerveau. S’ouvrant sur moi et se refermant.” (H, II, 27.80).

LA MEMORIA DE H

No existe ruptura total entre las dos secuencias, retomando la segunda algunos elementos de la primera:

Según la memoria de H:

II, 8.24: Peut-être sont-elles devenues amies. Peut-être le chagrin— II, 9.26: Peut-être le chagrin les a-t-il rapprochées. II, 10.28: Peut-être se réunissent-elles pour bavarder, devant une tasse de ce thé vert qu'elles affectionnaient tant, sans lait, ni sucre, pas même un zeste de citron — II, 10.30: Pas même un zeste — II, 12.34: Pour bavarder, tantôt dans l' une des chères vieilles demeures, tantôt dans l' autre, comparant chagrins et — (*hoquet*) pardon— souvenirs de bonheur. II, 13.37: Personnellement je préférerais l' Eléphant⁵¹. II, 14.42. Je les plains en tout cas, oui, compare mon sort avec le leur, si charmant soit-il, et les — II, 15.45: Plains. II, 20.60: Dire que nous ne fûmes jamais ensemble — II, 21.63: Ne nous réveillâmes jamais ensemble, en mai joli, le premier réveillé réveillant les deux autres. Puis dans un petit youyou — II, 22.66: Un petit youyou⁵² — II, 23.68: Un petit youyou, sur la rivière. Je lâche les avirons et regarde mes beautés, pâmées⁵³ à l' arrière sur du Dunlop pillow⁵⁴. Au fil de l'eau. Ah rêves. II, 24.71: Nous ne savions pas vivre. II, 25.73: Rêves. Pour jadis. Et maintenant —

H plantea dos cuestiones; en la primera, de tipo hipotético, el enfrentamiento entre F1 y F2 quizá se haya transformado en una amistad sustentada en los recuerdos comunes de felicidad y de tristeza, lo que implicaría una transformación narrativa del sistema de junciones establecido en la primera secuencia:

— [H: (H \cap F1); (H \cap F2) vs. (F1 \cup F2)]

— [H: (H \cup F1); (H \cup F2) vs. (F1 \cap F2)]

⁵¹ La marca comercial de un té. Su uso figurado aparece en *Fragment de théâtre II: Mémoire... mémoire... (il prend une feuille.)* Je cite: "D'éléphant pour les coups durs, de moineau pour le chant du monde." Paris, Minuit, 1978, p. 41.

⁵² Un chinchorro, bote ligero.

⁵³ Extasiadas.

⁵⁴ Almohadas neumáticas. El escocés John Boyd Dunlop (1840-1921) creó el primer neumático para ruedas de vehículos. William Harvey du Cros le compró la patente y fundó en 1888 la primera fábrica de neumáticos con la marca Dunlop.

H, en segundo término, introduce los sueños, sus deseos, en los recuerdos de antaño; esto es, lo que pudo haber sido y no fue, que no es otra cosa que la unión idílica y compartida de los tres personajes en una florida primavera, donde no cabe la tristeza:

— [H: (H \cap F1); (H \cap F2) vs. (F1 \cap F2)]

En *Compañía* también se alude a dos damas que toman el té:

Estás solo en el jardín. Tu madre está en la cocina preparándose para el té de la tarde, que va a tomar con la Sra. Coote. (p. 20).

Y en *La dernière bande* la grabación recuerda una escena idílica en barca:

— le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés. Soleil flambloyant, un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse comme je l'aime. [...] Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue ! (Pause.) Je me suis coulé sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. (pp. 24-25).

—

Hamm, en *Fin de partie*, tiene un deseo similar al de H:

Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. (p. 83).

LA MEMORIA DE F2

Según el punto de vista de F2:

II. 1.3: Dire que je ne suis pas déçue, non, je le suis. Je comptais sur quelque chose de mieux. De plus reposant. II, 2.6: De moins trouble. De moins troublant. N'empêche que je préfère ceci à... l'autre affaire. Nettement. II y a des moments endurables. II, 11.32: Suis-je tabou ? Je me le demande. Pas forcément, maintenant que tout danger est écarté. Cette infortunée créature — je l'entends d'ici — cette infortunée créature — II, 12.36: Cette infortunée créature qui voulait te séduire, qu'est-ce qu'elle a bien pu devenir, à ton avis ? — Je l'entends d'ici. La pauvre. II, 13.39: Ils seraient même capables de me plaindre, s'ils pouvaient me voir. Mais jamais comme moi je les plains eux. II, 14.41: Se baisant jaune de leurs jaunes baisers. II, 16.48: Comme un lourd

rouleau à traîner, un jour de canicule. La lutte pour le décoller, ça vient — II, 17.51: Et toi peut-être en train de me plaindre, en te disant, la pauvre, elle a besoin de souffler.

La complejidad referencial es harto elocuente. Ese oír no creo que se refiera a la enuciación escénica sino a los recuerdos de la memoria⁵⁵. La criatura puede ser H, seduciendo a F2, o F1 seduciendo a H. Por otro lado, “jaune”, aparte de su significación de esquirolo, significa también en francés argótico, cornudo; la frase viene a significar, más o menos: haciendo el amor adúltero con sus adúlteros besos. Lo cual implica que F2 está ahora asumiendo el papel de F1, o sea el de esposa de H; lo cual dota de sentido a la frase del movimiento II, 16.48: La lutte pour le decoller, ça vient—. Esto es, para lograr que H abandone a su amante F1; invirtiendo así la estructura narrativa de la primera secuencia.

LA MEMORIA DE F1

Según la visión de F1:

II, 1.2: Pitié, pitié, encore soif de pitié. Elle viendra. Tu ne m'as pas vue. Mais tu me verras. Puis elle viendra. II, 2.4: Ou tu te lasserás. Me lâcherás. II, 4.12: Lâche-moi. (*Véhémement*.) Lâche-moi ! II, 16.47: Elle avait de la fortune, j'ai l'impression, tout en vivant comme une cochonne. II, 18.52. Peut-être qu'elle l'a emmené vivre... quelque part au soleil. II, 19.55: Peut-être qu'elle est là quelque part, assise devant la fenêtre ouverte, les mains jointes sur les genoux, le regard perdu dans le lointain par-delà les oliviers — II, 20.59: Par-delà les oliviers, puis la mer, se demandant pourquoi il rentre si tard, sentant le froid la gagner. Et par-dessus tout l'ombre qui se coule. Se glisse. Oui. II, 21.62: La pauvre. Les pauvres. II, 22.64: Pénitence, oui, à la rigueur, rachat, j'y étais résignée, mais non, ça n'a pas l'air d'être ça non plus. II, 25.75: Oui, et la chose là, tout entière, à moins d'être aveugle. Tu la verras. Me lâcherás. Ou te lasserás. II, 26.76. Te lasserás de jouer avec moi. Me lâcherás. Oui.

La frase II, 16.47 de F1 —Elle avait de la fortune, j'ai l'impression, tout en vivant comme une cochonne.— enlaza con la que pronunció F2 en I, 5.14 —Je me demandais quelquefois s'il ne restait pas avec elle à cause de sa

⁵⁵ Algo similar acontece en *Cómo es*: tantas palabras tantas pérdidas una de cada tres dos de cada cinco el sonido después el sentido misma proporción o bien ninguna yo lo oigo todo lo comprendo todo y revivo he revivido no digo allá arriba en la luz entre las sombras buscando la sombra digo aquí TU VIDA AQUÍ en resumen mi voz si no es la nada por tanto nada si no es mi voz pues tantas palabras de un textremo a otro un murmullo como qué primer ejempo (pp. 103-104).

fortune.—, lo cual coloca a las dos mujeres sobre el mismo plano económico⁵⁶, o bien confirma la inversión de papeles temáticos observada anteriormente. De ser así, los sintagmas “elle viendra”, “Puis elle viendra” están relacionados con lo narrado por F2 en la primera secuencia: I, 1.2: Elle arriva en trombe [...], I, 6.17: Elle appliqua. No obstante lo dicho, hay una serie de indicios que señalan en la dirección opuesta; por ejemplo, la penitencia y la redención (II, 22.64) enlazan con lo dicho por F1 en I, 6.16: Puis je lui padronai. Las amenazas de suicidio de F1: Me trancher la langue d’un coup de dent et l’avalier ? y la ventana abierta de F2, aunque el sol, el paisaje dividido, los olivos y el mar, nos reorientan otra vez hacia los deseos de F1: Je proposai, histoire de fêter ça, une petite virée sur la côte d’Azur, ou jusqu’à notre chère vieille Grande Canarie. (I, 5.15). Es como si la luz del proyector trasvasara alternativamente la memoria de un vaso canope al otro. El sol, el mar y la espera nos conducen hacia otro pasaje de *Compañía*:

Una playa. El atardecer. La luz se extingue. Pronto no quedará ni sombra. No. no habrá entonces ausencia de luz. Iba extinguiéndose y nunca acababa de desaparecer. Estás de espaldas al mar. No se oye otro ruido que el de ésta. cada vez más apagado, a medida que se aleja. Hasta que vuelve despacio. te apoyas en un largo bastón. Tus manos descansan en el pomo y la cabeza en aquéllas. Si se abrieran tus ojos, lo primero que verían muy abajo y en los últimos rayos serían los bajos de tu abrigo y las palas de tus botas hundidos en la arena. Después y sola, hasta desaparecer, la sombra del bastón en la arena. Desaparecer de tu vista. Noche sin luna ni estrellas. Si se abrieran tus ojos, la oscuridad se aclararía. (pp. 51-52).

Pero estamos ante una espera —se demandant pourquoi il rentre si tard, sentant le froid la gagner. Et par dessus tout l’ombre qui se coule. Se glisse. Oui.—, que no es otra que la espera de la fría muerte, tal y como explica Winnie en *Los días felices*:

Si perdiera la razón. (*Pausa.*) No la perderé, por supuesto. (*Pausa.*) del todo no. (*Pausa.*) La mía no. (*Sonrisa.*) Ahora no. (*Amplia sonrisa.*) No no (*Fin de sonrisa. Pausa larga.*) Podría ser el frío eterno. (*Pausa.*) Un frío de muerte perpetuo. (p. 219).

⁵⁶ ¿Nueva alusión al financiero Turcaret, de Lesage?

La imagen de F2 sentada ante la ventana (assise devant la fenêtre ouverte, les mains jointes sur les genoux, le regard perdu dans le lointain) es un claro eco del tema central de *Berceuse* : elle rentra enfin / s'asseoir à sa fenêtre / leva le store et s'assit / tranquille à sa fenêtre / ... (p. 45).

LA ALTERNANCIA ENTRE SOLILOQUIOS Y 'MONÓLOGOS'

La presencia de la segunda persona del singular indica que los personajes alternan los soliloquios de la primera secuencia con los monólogos. El "tú" retórico está ahora presente en los siguientes movimientos:

F2: II, 3.8: Quand tu t'éteins —et moi avec. Un jour tu te lasseras et t'éteindras— pour de bon. II, 4.11: Me lâcheras como peine perdue et t'en iras harceler quelqu'un d'autre. II, 6.17: Tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai? II, 8.23: Ce n'est pas tout à fait ton genre. Et tu dois savoir que je fais de mon mieux. Ou ne le sais-tu pas? II, 10.29: Est-ce que tu m'écoutes? II, 12.36: Cette infortunée créature qui voulait te séduire, qu' est-ce qu' elle a bien pu devenir, à ton avis? II, 15.45: A quoi joues-tu quand tu t'éteins ? A passer au crible ? II, 17.51: Et toi peut-être en train de me plaindre, en te disant, la pauvre, elle a besoin de souffler.

H: II, 17.50: Est-ce que j'ai perdu la chose que tu cherches ? Pourquoi t'éteindre. II, 26.76: Et maintenant que toi tu n'es que... oeil. Qu' un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses.

F1: II, 1.2: Elle viendra. Tu ne m'as pas vue. Mais tu me verras. Puis elle viendra. II, 2.4: Ou tu te lasseras. Me lâcheras. II, 4.12: Lâche-moi. (*Véhémentement.*) Lâche-moi ! II, 9.25: Mais j' ai dit tout ce que j'ai pu. Tout ce que tu permets. II, 11.33: Ça t'assouvirait-il ? II, 25.75: Tu la verras. Me lâcheras. Ou te lasseras. II, 26.77: Te lasseras de jouer avec moi. Me lâcheras. Oui.

¿Quién es ese tú? ¿es uno o es plural? El borrado referencial impide saberlo con certeza. Ese tú dialógico implica una presencia enunciativa del receptor, pero sabemos que F2, H y F1 están separados, de lo que se deduce que estamos ante diálogos de la memoria, rememorados, o simplemente ante diálogos interiorizados entre el yo presente y el tú recordado, entre el yo enunciativo y el tú enuncivo. Winnie plantea algo similar en *Los días felices*:

Solía pensar... (*Pausa*)... digo que solía pensar que aprendería a hablar sola. (*Pausa*.) Quiero decir conmigo misma, el desierto. (*Sonrisa*.) Pero no. (*Amplia sonrisa*.) No no. (*Fin de sonrisa*.) Ergo estás aquí. (*Pausa*.) Oh, sin duda te has muerto, o te has ido y me has dejado, como los otros, no importa, estás aquí. (p. 215).

El primer tú empleado por F2 está verbalmente asociado con ‘apagar, dejar de brillar’, lo que implica, en primera instancia, que el “tú” es un anafórico del proyector; pero, en segundo lugar, está asociado en sentido figurado a ‘morirse poco a poco, a extinguirse.’ Otro tanto acontece en el movimiento II, 15.45 de F2, y en el II, 17.50 de H. En todo caso, merece la pena recordar ahora unos pasajes de *Compañía*:

El uso de la segunda persona caracteriza a la voz. El de la tercera al otro. Si también él pudiera hablar a aquel a quien habla la voz, habría un tercero. pero no puedes. No podrás. (p. 8).

Pues, si la voz no le habla a él, sino a otro, en ese caso ha de hablar de ese otro y no de él ni de otro más. Pues habla en segunda persona. Si no hablara a aquel de quien habla, no hablaría en segunda sino en tercera persona. (p. 11).

F2 asocia la oscuridad con la expresión ‘pasar por el tamiz’. En la *Dernière Bande* Krapp hace otro tanto:

Resté assis devant le feu, les yeux fermés, à séparer le grain de la balle. [...] Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul. [...] Le grain, voyons, je me demande ce que j’entends par là, j’entends... (*il hésite*)... je suppose que j’entends ces choses qui en vaudront encore la peine quand toute la poussière sera —quand toute *ma* poussière sera retombée. Je ferme les yeux et je m’efforce de les imaginer. (pp. 14-15).

Luz e intensidad de vida

Tengo la impresión de que el proyector está sumiendo el papel de los ojos de la memoria intermitente de los rostros que pasan de la oscuridad a la luz. Las frases de H —II, 26.76: Et maintenant que toi tu n'es que... oeil. Qu' un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses. II, 27.80: OEil sans plus. Sans cerveau. S' ouvrant sur moi et se refermant.— quizá guarden alguna relación con la mitología egipcia. Nótese que ‘eclipse’ implica la presencia del sol y de la luna, los ojos del dios Horus, y que el ojo udjat, símbolo de la creación a través de la mirada, le representaba. He aquí algunos pasajes tomados del Libro de los muertos⁵⁷:

⁵⁷ Madrid, Edimat Libros, 1998.

Yo marchó hacia la Plena Luz del Día... He aquí que son levantados los Sellos de la Muerte y que, por orden del Ojo de Orus, mi alma ha quebrantado los que la sellaban. Ahora, me vuelvo la diadema deslumbradora que adorna la frente de Ra. (p. 105).

¡no dejéis que sobre mi hombro caiga mi cabeza ! En verdad, ¿no soy yo un Ojo que ve, un ojo que oye ? (p. 123.)

He aquí que de pronto mi rostro se quita el velo ante el Ojo centelleante que lo contempla... y penetro en la región de las Tinieblas. (p. 138).

Luminoso como Ra, he aquí que el Ojo centelleante de Horus aparece en el Horizonte.. Sus movimientos están llenos de armonía. (p. 185).

No obstante, ese es un muy incierto camino, y quizá sea más prudente volver a la senda de *Cómo es*:

encontrar palabras una vez más cuando ya todas se han gastado breves movimientos todavía en la parte inferior del rostro el testigo necesitaría buen ojo su hubiera un un testigo con buen ojo una buena lámpara tendría buen ojo buena lámpara (p. 49).

[...] pues está claro un ojo se entreabre rápidamente vuelve a cerrarse me he visto desde entonces sólo la voz (p. 103).

O al texto narrativo de *Compañía*:

Por supuesto, está el ojo. Llenando todo el campo. El velo que desciende despacio. O que sube, de estar bajado. El globo. Todo pupila. Mirando fijo arriba. Velado. Desnudo. Velado otra vez. desnudo de nuevo. (p. 20)

Pero ante el ojo que se demora en contemplarlo, se vuelve oscuro. En realidad cuanto más se demora el ojo en contemplarlo, más oscuro se vuelve. hasta que el ojo se cierra y, liberada de esa tarea, la mente se pregunta : ¿Qué significa ? ¿Qué significa, a fin de cuentas, esto que a primera vista parecía claro ? Hasta que se cierre también ella, por así decir. [...] Retazos de luz tenue y ligeros destellos aún. Vacilaciones mentales inenunciables. Inapagables (pp. 21-22).

O a Los días felices⁵⁸:

La sensación extraña de que alguien me está mirando. Estoy clara, luego oscura, luego nada, luego oscura de nuevo, luego clara de nuevo y así sucesivamente, pasando y volviendo a pasar, entrando y saliendo del ojo de alguien. (p. 195).

⁵⁸ Edición bilingüe de Antonia Rodríguez Gago, Madrid, Cátedra, 1989.

Lo cual nos orienta hacia las primeras palabras que Pirandello escribe en su *escritos sobre el teatro y la literatura*:

Lo que me recuerda, en Notre Coeur, el personaje del novelista Lamarthe armé d'un oeil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique⁵⁹.

Bajo este personaje se escondía Maupassant, a quien Flaubert, como es bien sabido, había dado como receta : « ¡Mirar bien! »; máxima, creía él, en la cual consistía la salvación del arte : — Vete a dar un pequeño paseo y tráeme en cien líneas lo que ayas visto⁶⁰.

La segunda secuencia de *Comedia* concluye precisamente con una reiteración de “Suis-je seulement ... vu?” En el doble sentido de ‘comprendido’ y de ‘visto’. Si el primer término alude a la imposibilidad del sentido, el segundo se refiere no solo a la contemplación estética, auditiva y visual, sino también al deseo humano de ver y de ser visto, tal y como se afirma en *Berceuse*: “histoire de voir / d’être vue / ...” (p. 51).

De modo que esto puede hacerse extensivo al verbo “baisser”, en sentido de reducir la intensidad de la luminosidad, y a sus equivalentes semánticos:

H. 1.1: Quand ça *baissa* la première fois je louai Dieu, je le jure. Je pensai, C'est fait, c'est dit, maintenant tout va *s'éteindre*— II, 2.5: S' *éteindre*, oui, *sombrier*, dans le *noir*, la paix arrive, je pensai, après tout, enfin, j'avais raison, après tout, Dieu soit loué, quand ça *baissa* la première fois. II, 18.56: Pourquoi *baisser* ? Pourquoi ne pas —

F2, II, 2.6: De moins *trouble*. De moins *troublant*. N' empêche que je préfère ceci à... l'autre affaire.

F1: C1, a): Oui, bizarre, *noir* l' idéal, et plus il fait *noir* plus ça va mal, jusqu' au *noir noir*, et tout va bien, tant qu' il dure, mais ça viendra, l' heure viendra, La chose est là, tu la verras, tu me lâcheras, pour de bon, tout sera *noir*, silencieux, révolu, oblitéré— II, 6.16: Serait-ce que je ne dis pas la vérité, serait-ce cela, qu' un jour enfin tant bien que mal je dirai la vérité et alors *plus de lumière* enfin, contre la vérité ? II, 20.59: Et par-dessus tout l'*ombre* qui se coule. Se glisse. Oui. II, 23.67: Silence et *noir*, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l' autre, puisqu' ils ne font qu' un. II, 24.72. Soif de *noir* à mourir. Et plus il fait *noir* plus ça va mal. Bizarre.

⁵⁹ En francés en el texto italiano.

⁶⁰ Cito por la edición francesa, Paris, Denoël, 1968, pp. 11-12.

La penumbra y la obscuridad son balsámicas y están asociadas a elementos positivos: alabar a Dios, paz, menos perturbadoras, ideal, silencioso... Obscuridad que permite a la mente abstraerse del presente y trasladarse hacia el pasado, los pasados. Esos cuerpos en las tinajas de barro, en los vasos canopes, recuerdan que polvo somos y en polvo nos convertiremos, recuerdan también no solamente la paz y el silencio de los cementerios y la oscuridad de las tumbas sino también el último adiós: “descanse en paz”.

No es casual tampoco que en *Impromptu d'Ohio* la frase “mon ombre te consolera” funcione como un estribillo. No obstante para F1 el proceso de oscurecimiento, no la oscuridad en sí misma, es negativo; en un lejano paralelismo entre la enfermedad y la muerte. El pronombre “en” pronunciado por F1 en II, 23.67 debe tener como referente a ‘silencio y oscuridad’, y si lo recibe del uno y del otro, y puesto que son uno mismo, sólo puede referirse a los rostros que están en la penumbra, esto es a F2 y a H, o sea al recuerdo de estos últimos. En *Cómo es* samuel Beckett plantea algo similar:

ALLÁ ARRIBA eso se enciende pequeñas escenas en el barro o recuerdo de las antiguas las palabras encuentra las palabras para la paz AQUÍ aullidos esta vida él no puede o mejor ha podido cómo era antes del otro con el otro después del otro antes de mí [...] (p. 107).

Y el mismo motivo reaparece en *Los días felices* en donde Winnie se interroga en estos términos:

¿Cuáles son aquellas líneas inmortales? (Pausa.) Podría ser la oscuridad eterna. (Pausa.) Noche negra sin fin. (Pausa.) [...] El último trago con los cuerpos casi tocándose (p. 235).

El propio Samuel Beckett escribe en *Solo*: “Lumière qui se meurt. Bientôt nulle. Non. Ça n'existe pas nulle lumière. Va se mourant jusqu'à l'aube et ne meurt jamais.” (p. 33).

La luz, por el contrario, se presenta en *Comedia* como un elemento disfórico y no deseado⁶¹,

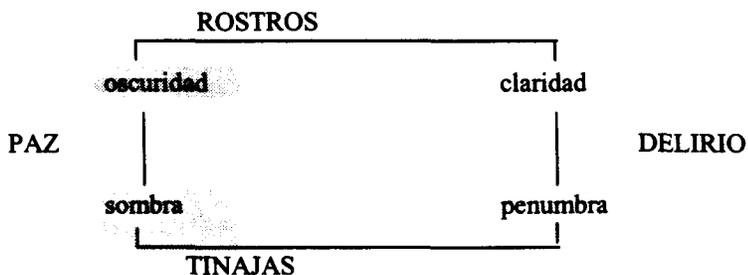
⁶¹ Motivo que también está presente en *Cómo es*: A estar seguro de que nadie vendrá nunca más a enfocarme con su lámpara y nunca más nada otros día otras noches no (p. 17).

F1: II, 3.9: Lueur infernale. II, 6.16: Serait-ce que je ne dis pas la vérité, serait-ce cela, qu' un jour enfin tant bien que mal je dirai la vérité et alors plus de lumière enfin, contre la vérité ?

F2, II, 6.17: Tu pourrais t' emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ? II, 9.27: Et si je faisais la même erreur que lorsque c' était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun.

H, II, 19.57: Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et —(*hoquet*) — lâcher le morceau. Par —

Samuel Beckett indica en la primera acotación directa que se adivinan, se vislumbran, las jarras en la obscuridad, y debemos entender, a falta de otra indicación, que ese estado luminotécnico se mantiene durante toda la representación, salvo en las pausas, en los cambios de secuencias, y cuando el rostro que sobresale es iluminado; lo cual tiene como efecto no solamente el mostrar el rostro sino también el efecto paralelo de transformar la sombra de la jarra en penumbra⁶², dado que recibe un poco más de luz. De lo cual se infiere que si los rostros pasan de la obscuridad a la claridad, las tinajas evolucionan de la sombra a la penumbra. Todo este proceso luminotécnico obedece al siguiente esquema semántico:



En suma, la obscuridad y la sombra están asociadas semánticamente con un estado de paz y de felicidad, y, lo que es mucho más importante, con el silencio, con la ausencia de discurso verbal; mientras que la presencia de éste implica un estado disfórico, doloroso e incluso delirante, y por ende extañamente ajeno al sentido. Si la luz es el infierno, la obscuridad es

⁶² Sobre la luz y la sombra en la escena, véanse las investigaciones pioneras de: Adolphe Appia (1862-1928), y el Catálogo de la Exposición producida y realizada por la Fundación Suiza de Cultura, Pro Helvetia, Zurich, 1984, *Actor-Espacio-Luz*, y en particular las planchas 12-18 sobre el espacio rítmico.

entonces el paraíso. Samuel Beckett invierte una vez más los valores ideológicos y sus sistemas simbólicos de representación.

La dualidad claridad frente a obscuridad también interesó a los futuristas italianos, de los que quizá quepa recordar ahora a Fillia (Luigi Colombo), y en concreto el séptimo acto de su obra *Sensualidad* (septiembre de 1925):

Escena : telón de fondo y escenario negros a la derecha y blancos a la izquierda : en lo alto una lámpara dividida en claro y oscuro, es decir luminosa solamente del lado del espacio blanco ; bajo la lámpara una bailarina vestida de negro a la derecha y de blanco a la izquierda —todo el escenario aparece entonces con una parte luminosa y la otra parte en la obscuridad.

ELLA enteramente blanca se queda inmóvil en el espacio claro. De repente la lámpara se mueve con sacudidas geométricas, cambiando continuamente de sitio y la mujer intenta, con una mímica espasmódica, mantenerse siempre en el centro de la división de las luces — tras unos instantes la lámpara se para hacia el fondo del escenario y la bailarina se queda rígida.

EL — (vestido de negro, entra por la derecha)—

ELLA — ¡Al fin ! (abrázanse en la línea divisoria de los colores)

[...]

(Se abrazan y entran en el espacio blanco pero EL se retira rápidamente como herido)⁶³.

Al final de la obra, Ella lo asesinará en la misma frontera luminosa de la claridad y de la obscuridad, del blanco y del negro. Confirmando de este modo las palabras antes citadas de Samuel Beckett, la luz es invencible y jamás fenece; pero sus tres rostros en la sombra se nos presentan asimismo como la antítesis de los *Seis personajes en busca de autor*, de quienes Pirandello afirma en su prólogo que “nacidos vivos, querían vivir”, aunque él considerara que “hacerlos vivir era superfluo”.

⁶³ Traduzco de la edición de Giovanni Lista, ya citada, tomo II, pp. 130-131.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANÓNIMO, *Libro de los muertos*, Madrid, Edimat Libros, 1998.
- APPIA, Adolphe, (1862-1928), *Actor-Espacio-Luz*, Catálogo de la Exposición producida y realizada por la Fundación Suiza de Cultura, Zurich, Pro Helvetia, 1984. Impreso por BDV Basker Druck und Verlagsanstalt.
- BARGALLO, J., "Didáctica de la presencia y ausencia en Beckett", en *Samuel Beckett. Palabras y silencio*, Sevilla, CAT, 1991.
- BECKETT, Samuel, *Cómo es*, traducción de Ana María Moix, Barcelona, Lumen, 1982.
- *Comédie et actes divers. Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972.
- *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.
- Los días felices*, Ed. Antonia Rodríguez Gago, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Tous ceux qui tombent*, Traducido del inglés por Robert Ponget, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.
- *Compañía*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1999.
- *Pas suivi de quatre esquises. [Pas, Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique]* Paris, Les éditions de Minuit, 1978.
- *La Dernière bande, suivi de Cendres*, versión francesa del propio Samuel Beckett, Paris, Les éditions de Minuit, 1959.
- *Fin de partie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.
- *Catastrophe et autres dramatiques. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986.
- *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de Minuit, 1952.
- Esperando a Godot*, Ana M^a Moix, trad., Barcelona, Tusquets, 2000.
- *Pavesas*, edición de Jenaro Talens, Barcelona, Tusquets, 1987 y 2000.
- BRUNETIERE, Ferdinand, *Conférences de l'Odéon. Les époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, Calmann Lévy, 1892.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CARADEC, François, *Dictionnaire du français argotique et populaire*,

- París, Larousse, 1977.
- COPEAU, APPPIA y otros, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Comunicación 4, 1970.
- DANCOURT, *Le galant jardinier*, comedia estrenada en 1704.
- FILLIA (Luigi Colombo), *Sensualidad* (septiembre de 1925), en Giovanni Lista, ya citado, tomo II, pp. 130-131.
- GANCOURT, *L'été des Coquettes*, obra estrenada en París en 1690.
- GORDON CRAIG, Edward, *Le théâtre en marche*, París, Gallimard, 1964.
- HART, George, *El antiguo Egipto*, Madrid, Altea, 1991.
- HUGO, Victor, *Théâtre [Amy Robsart, Marion de Lorme, Hernani Le roi s'amuse]*, París, Garnier Flammarion, 1979.
- IDELSON, "Problemas del teatro moderno" (1930): Texto recogido por Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, París, La Cité, 1976.
- KANDINSKI, *Sonoridad amarilla*, en Copeau, Apia, y otros, obr. cit.
- LANSON, G., y P. TUFFRAU, P., *Histoire de la Littérature Française*, París, Hachette, 1936.
- LEGRAND, *Belphégor*, obra estrenada el 24 de agosto de 1721 en el teatro de los Italianos.
- LESAGE, Alain René (1668-1747), *Turcaret o el Finaciero* (estrenada el 14 de febrero de 1709).
- LISTA, Giovanni, *Théâtre futuriste italien*, París, La Cité, 1976, 2 tomos.
- MARINETTI, F. T., *Un paisaje oído* (22-IX-1933).
 — *Dramas de Distancias* (22-IX-1933).
 — *Batalla de los ritmos*.
 — *Los silencios hablan entre ellos* (22-IX-1933),
 — *Un paisaje oído* (22-IX-1933), en Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, París, La Cité- L' Age d'Homme, Col. Théâtre années vingt, tomo II
- MARINETTI, Ambrosi, ANSELMi, Aschieri, BERTOZZI, DI BOSSO, SCURTO Y TOMBA, *Manifiesto por la escenografía del teatro lírico*, (1932), en Giovanni Lista, ya mencionado, tomo II.
- MARUÉJOL, Florence, *L'art égyptien au Louvre*, París, Scala, 1991.
- MILTON, *El paraíso perdido*, edición de Esteban Pujans, Madrid, Cátedra, 2001.
- PETIT DE JULLEVILLE, L., *Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, París,

sin fecha, Armand Colin, segunda edición.

- PIRANDELLO, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humeur tragique de la vie*, París, Denoël, 1968.
- RAINER HAGEN, Rose-Marie, *L'Égypte. Les hommes, les dieux, les pharaons*, Colonia, Taschen, 2002.
- REGNARD, *Attendez-moi sous l'orme*, obra estrenada en 1694 en la Comédie Française.
- RODRÍGUEZ GAGO, Antonia, "Samuel Beckett dramaturgo: el teatro occidental en el banquillo", en F. Torres Monreal, *Teatros y nuevas formas, (Panorámicas, Beckett, Arrabal)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 1994, pp. 43-53.
- SINISTERRA, S., "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora", en *Pausa*, 5 (1990).
- STRINBERG, August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, París, Gallimard, 1964.
- TILL, Boris, "Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925", en Copeau, Appia, y otros, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Comunicación 4, 1970.
- TORRES MONREAL, Francisco, "El teatro de Beckett o cómo no estar", en P. L. Ladrón y alii., eds., *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Univ. De Murcia, 1999, tomo II, pp. 681-687.
- XUAN THUAN, Trinh, *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*, París, Folio essais, 1998.