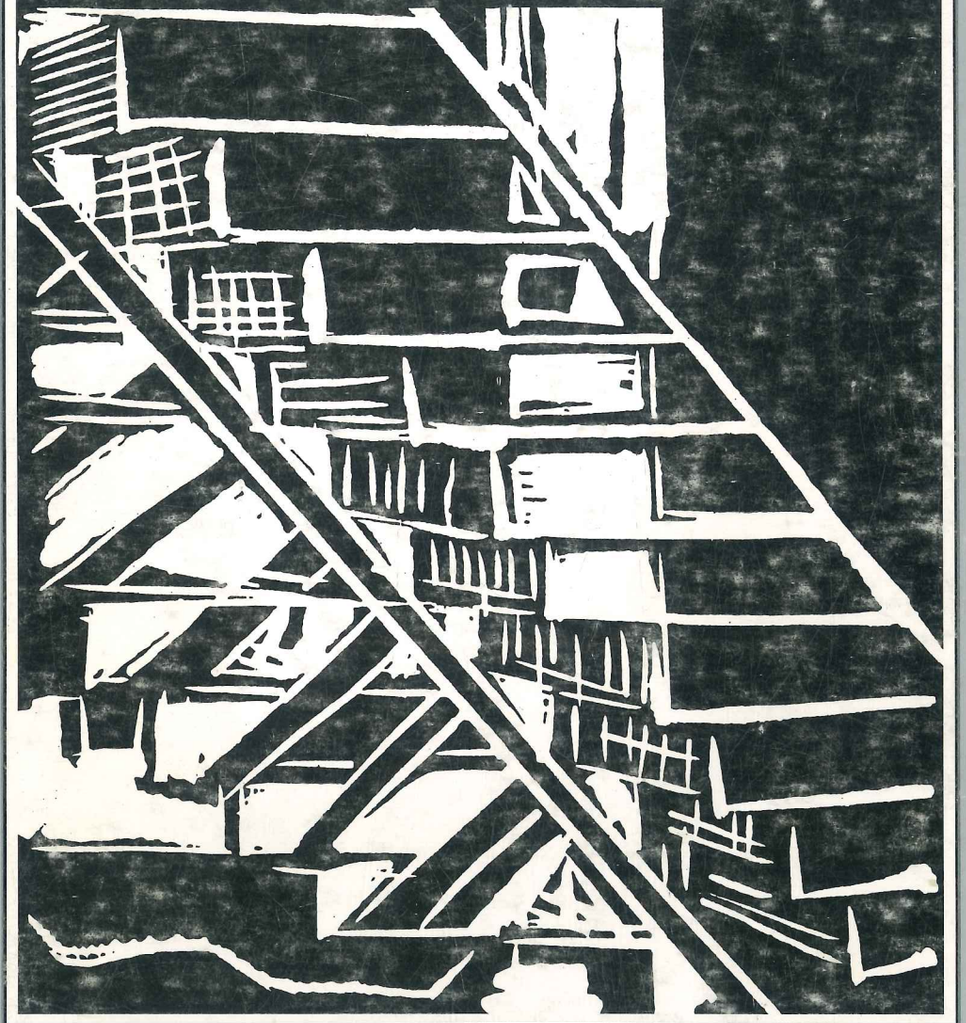
LA ESCALERA

ANUARIO DE LA E.S.T.



Escuela Superior de Teatro

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Nº 8

LA ESCALERA

Anuario de la E.S.T.

Nº 8/1998

U.N.C.P.B.A.
Escuela Superior de Teatro

Pinto 399 - 3er. Piso - Tel.-Fax: 54 (02293) 422063
E-mail:liriondo@teatro.unicen.edu.ar (7000) Tandil
Buenos Aires - República Argentina

La Escalera
Anuario de la Escuela Superior de Teatro

Diseño de tapa: **Paola Catalano**

1era. Edición: Noviembre de 1999

@ 1998, Escuela Superior de Teatro - U.N.C.P.B.A.

Derechos reservados en toda edición en castellano
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

I.S.B.N: 950-658-069-3

Los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de la dirección de nuestro Anuario.

Investigadores, docentes y profesionales interesados en publicar en ***La Escalera*** deben enviar sus artículos o ensayos a la Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Los artículos y su inclusión en los próximos números serán evaluados por el Comité Editorial. El material escrito debe ser presentado por triplicado acompañado por su versión en diskette de 3,5 en Word para Windows 95 (preferentemente Word 6.0)

Impreso en los talleres gráficos de

imprenta independencia
GRAFICA EDITORA
Sarmiento 293 - Tel./Fax (02293) 428477 - 7000 TANDIL

Tirada de 500 ejemplares.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor.

autores se enarbolan en distintos frentes. Los menos taquilleros se unen a la Federación y hacia 1920 conquistan de los empresarios las "Bases del trabajo".

La nueva Federación enarbola la defensa del trabajador artístico frente a las fuerzas inertes que viven a expensas de la actividad ajena. Todos anhelan liberarse del intermediario, culpable según ellos del bajo nivel artístico en que se había empantanado el Teatro Nacional.

Toda esa efervescencia no consigue romper el frente empresario, atrincherado en los teatros céntricos y sustentado en la popularidad indiscutible de los capocómicos

Es el triunfo del teatro comercial[7]. El reinado absoluto del capocómico, al que se le subordina íntegramente la estructura del espectáculo, desde el texto que sirve obsecuentemente a sus estereotipos hasta el tamaño de su nombre en las marquesinas. Los empresarios destierran todo riesgo estético, empeñados en buscar la fórmula que garantice el éxito.

De manera que vemos la estandarización de un género mediante una fórmula recurrente, con convenciones específicas que responde a las expectativas ya comprobadas del público.

Aparece de esta manera un factor de tipo comercial, en el que están incluidos de distinta manera todos los productores teatrales.

Ahora bien, podemos considerar despreciable el hecho ¿qué hace que el espectador vea siempre "el mismo espectáculo? La reiteración ritual es lo que causa el placer en el espectador que prevé, el final. Y ¿quién genera la demanda de espectáculos, entonces? La respuesta podría encontrarse en la relación dialéctica que se establece entre productores y consumidores: *"...empresarios, cómicos, autores, directores, todos buscamos las piezas de cien representaciones, o de doscientas... o de trescientas..."* (J. D. Vedia, ***La Nación***, 13/1919).

Más allá de ciertas controversias, la profusión del sainete, que conlleva la rigidez de un modelo y permite la producción seriada del mismo, en estos años nos ha dejado no pocos exponentes de una gran época del teatro nacional.

[7] ***La Nación*** 13/9/1919, carta de J.D.Vedia al director de la sección Teatros y Conciertos (concepto del teatro comercial) *"... Por desgracia o por suerte no hay en el mundo, desde la Comedia francesa hasta el Iris de la Boca, teatro alguno cuya administración no se oriente por los saldos que arrojan los bordear... por experiencia de las cosas, no se me ha ocurrido nunca pensar que un empresario de teatro, ni un capocómicos, ni un actor, ni un escritor de los que han hecho de la escena su medio de subsistencia puedan abrir sus puertas, organizar sus elencos, aprenderse sus papeles o meditar y realizar sus obras simplemente para mayor gloria del arte... el público de antes ha cambiado mucho también, transa con todo, con el añadido más soez del interprete, con es texto más procaz, con el lenguaje mas arrastrado, sin significar nunca a sus autores ni a sus cómicos predilectos que la estima, si no es todo el ,éxito, como no es todo el amor aunque lo integra infaliblemente, es una condición esencial del éxito..."*

SOLO DOS, DE MARCELO ISLAS: UNA PROPUESTA TANDILENSE A PARTIR DE BECKETT*

Mariana Gardey**

"En fin, ¿qué prueba de un rostro? El ojo no encuentra ninguna dondequiera que se pose. Desiste y la imaginación se pone a trabajar"

Samuel Beckett, ***El acantilado***

Resumen

El presente trabajo será un intento de analizar, en el texto dramático y la puesta en escena de "Solo dos" de Marcelo Islas, la construcción del personaje (Clov). Con este fin, se tendrá en cuenta su comparación con el personaje beckettiano, tomando como criterios los principios de caracterización utilizados en cada caso. Sobre la base de la interpretación propuesta, se señalarán semejanzas y diferencias entre las perspectivas de los autores estudiados.

Introducción

Estrenada en Tandil el 1º de noviembre de 1977, *Solo dos* es el resultado de

*Ponencia presentada en el *VII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; del 5 al 9/08/98.

** *Area de Historia y de Fundamentación Teórica. Historia de las estructuras teatrales I; Semiótica I. E.S.T.* [U].N.C.P.B.A.

un trabajo de dramaturgia, dirección y puesta en escena realizado por el artista tandilense Marcelo Islas, a partir de su experiencia como director de *Final de partida* de Samuel Beckett, presentada en abril del mismo año. De aquí surgen dos detonantes del proceso de creación que nos ocupa:

1. Una indicación suya al actor Augusto Galeota, para su personaje Clov: *"Clov es la mutación progresiva hacia Hamm"*. Esto significó darle al actor un elemento para sustentar un conflicto interno: no querer ser como su padre adoptivo, pero al mismo tiempo, no poder evitarlo.

2. La profecía de Hamm sobre la vida de Clov:

"Hamm: *En mi casa (Pausa. Profético y voluptuoso): Un día estarás ciego. Como yo. Estarás sentado en alguna parte, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. Como yo. (Pausa.) Un día te dirás. Estoy cansado, voy a sentarme, y te sentarás. Luego te dirás. Tengo hambre, voy a levantarme y hacerme la comida. Pero no te levantarás. Te dirás. No debí sentarme, pero ya que me he sentado permaneceré sentado un poco más, luego me levantaré y me haré la comida. Pero no te levantarás ni te harás la comida. (Pausa.) Mirarás un momento la pared, luego te dirás. Voy a cerrar los ojos, quizá duerma un poco, después todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los abras ya no habrá más pared. (Pausa.) Lo infinito del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y estarás allí como una piedrecita en medio de la estepa. (Pausa.) Sí, un día sabrás lo que es eso, serás como yo, salvo que tú no tendrás a nadie, porque no te habrás apiadado de nadie y porque ya no habrá nadie de quien apiadarse."*[1]

El texto fue estructurándose en torno al siguiente supuesto: *La profecía expresada por Hamm se ha cumplido*. Clov tiene setenta y cinco años. Está ciego y cojo. Único habitante del cuarto donde antiguamente vivía con Hamm y los padres de éste, intenta confirmar su existencia y mitigar su soledad dialogando con sus recuerdos, con los objetos, con los muertos, consigo mismo.

[1] Beckett Samuel, *Final de partida*, 1969: 32 s.

El texto dramático y la puesta en escena[2]

Marcelo Islas define el texto dramático de *Solo dos* como rizomático (Deleuze y Guattari) y postmoderno (A. de Toro y Lyotard). Es un rizoma por su falta de centro, de jerarquía, de estructura profunda; por su heterogeneidad, multiplicidad y ruptura no significante. La construcción de este texto sigue los principios que según Alfonso de Toro caracterizan la teatralidad postmoderna: memoria, elaboración y perlaboración.

Solo dos es un trabajo de apropiación de Beckett; basado principalmente en *Final de partida*, toma partes de otros textos de Beckett (*El innombrable, El calmante, Textos para nada*), e integra también fragmentos de Octavio Paz, la Biblia, Armando y Enrique Santos Discépolo, Heiner Müller, Ricardo Piglia, Luis Alberto Spinetta y Fito Páez, produciendo un nuevo sentido que conserva una relación libre con su fuente. La fragmentación, el montaje y la repetición son principios formales que organizan la simulación de lo nuevo en este texto posmoderno, generador de una nueva escritura que falsifica el origen y originaliza la falsificación.

Sostiene Islas que la fragmentación manifiesta la imposibilidad de comunicación, excepto la del narrador-personaje (poseedor del lenguaje) consigo mismo, ser fragmentado que se comunica mediante un lenguaje fragmentado. El autor considera su texto como un corte en el ininterrumpido fluir de palabras del personaje, que a su vez se desdobla en nuevos fragmentos que tratan de explicar la relación entre palabra y silencio como máscaras del vacío.

El texto de *Solo dos* es un largo monólogo en el cual se desdibujan los límites entre lo teatral y lo poético. Su carácter polifónico (Bajtin) se manifiesta en la dialogización interna al discurso de un único personaje, en el que se entrelazan voces divergentes, imputables a otros tantos enunciadores distintos. Las voces de Clov pertenecen al propio personaje hablando en primera persona o, extrañándose de sí mismo, en tercera persona; a otros seres perdidos que se expresan a través suyo o con quienes él polemiza (Hamm, Nell); al actor que se distancia de su personaje (Augusto Galeota).

No hay una trama sino un texto compuesto por frases autónomas que conforman imágenes; éstas, encadenadas con otras imágenes, generan posibles estructuras de sentido. La reiteración de párrafos enteros o de motivos recurrentes en distintos lugares del texto sirve para fragmentar el tiempo del personaje y de su narración. Clov queda aislado en su propia voz, en su propia memoria, en su propia conciencia.

[2] Islas Marcelo, "El silencio y la palabra como máscaras del vacío: la puesta en escena de *Solo dos*", 1998.

La puesta en escena de *Solo dos* se presenta como descentrada, esto es, como la yuxtaposición de espacio, actuación, objetos, iluminación, etc., en una relación de contigüidad. Todos los elementos escénicos en un plano de igualdad significan al mismo tiempo y separadamente, y dejan a la vista el artefacto, señalándolo como un artificio que se exhibe y desmonta la ilusión.

Para lograr la sensación de vacío, Islas trabajó el espacio como una instalación minimalista, reduciéndolo a sus elementos esenciales más puros. Con un criterio escultórico, usó formas geométricas simples y monocromas, superficies repetidas e indiferenciadas, para crear un espacio de inmediatez en el que el todo es más que la suma de las partes, y suprimir la relación compositiva en beneficio de un simple ordenamiento. La instalación transforma la relación entre obra y espacio: ocupado por una obra única, el espacio concreto se aparta de los demás ámbitos y se define como 'espacio de arte'.

En su descripción de la instalación de *Solo dos*, Islas se refiere al piso, los objetos y las sillas. En el espacio del piso se impone una demarcación simple, casi inexistente: una cinta blanca dibuja una figura geométrica con predominio de ángulos rectos; desde sus cuatro lados parten calles, también demarcadas con cinta, que desembocan en la pared del fondo, en las dos paredes laterales y al borde de la primera fila de espectadores. Este espacio genera la sensación de límite infranqueable para el personaje, que queda encerrado en su propio refugio.

Los objetos -una silla, un cubo y una mesa- fueron también utilizados en la puesta en escena de *Final de partida*. En *Solo dos* aparecen degradados, llevados a su mínima expresión con el objetivo de convertirlos en 'esqueletos' de otra vida que portan, en tanto recuerdos, un contenido afectivo para el personaje. A la silla le faltan el asiento y las ruedas delanteras; el cubo, sin sus paredes de cartón y su tapa de madera, conserva sólo sus aristas; la mesa está deteriorada por el paso del tiempo.

Las sillas vacías a lo largo del perímetro del espacio de actuación, actúan como duplicación fantasmagórica de la audiencia teatral, y como lugar de proyección de las sensaciones de Clov. Se produce un juego especular entre la escena y el público, que provoca la fragmentación total del espacio. La disposición de las sillas se relaciona con el concepto de serialidad, como lo repetitivo e indiferenciado de un mismo objeto.

La iluminación responde también a la noción de artefacto y de instalación minimalista: los focos y los cables de los que éstos penden a diferentes alturas están a la vista del espectador, quedando así desechada la posibilidad de crear ilusión a través de la luz. Su intensidad varía según la altura de la fuente de luz con respecto al piso, lográndose zonas muy iluminadas y otras de gran oscuridad. Por otra parte, este diseño está al servicio de la interacción dramática, ya que el personaje se relaciona con el objeto-foco tocándolo y haciéndolo balancear en forma pendular, lo cual genera juegos de sombras cuando el personaje pasa por delante del mismo.

La banda de sonido crea un clima acorde con la historia contada y con las situaciones por las que transita el personaje. Por momentos refleja el estado interior de Clov; por momentos genera rupturas narrativas que aíslan la situación dejando paso al estímulo auditivo como único contacto con la escena desarrollada. En el eterno discurrir de su mente, Clov vive acosado por su memoria, que no le deja olvidar la profecía cumplida de Hamm, ni las voces de Nell y Nagg recordándole su llegada a ese lugar del que ya no se podrá ir. Islas ha recurrido al montaje sonoro de textos de *Final de partida* y de su autoría, con música de Philip Glass ("Einstein on the beach"), Carlos Alabart (fragmentos de su musicalización de *Final de partida*), y del grupo alemán Einstürzende Neubaten ("Armenia").

El personaje

Samuel Beckett

En la composición de los personajes beckettianos, la operación estructurante es la *fragmentación*, entendida como lo quebrado e incompleto: el fragmento "señala", no "nombra" al personaje, que aparece mutilado, escindido y aislado de su entorno. Beckett crea personajes fragmentarios que se autorrecluyen. Un modo de esta fragmentación es la contradicción: entre palabra y acción, realidad y ficción, personaje y voz.

Los principales motivos recurrentes que retratan a los personajes de Beckett son: el deterioro físico y mental (suelen ser viejos, enfermos e inválidos); la marginalidad (no entran en las convencionales categorías de "sociedad" y de "hombre"); el abandono (intentan poblar su soledad con personajes o voces inventadas); la memoria (cuyos fragmentos de recuerdos se confunden con la imaginación); la espera (que es inútil y se convierte en hábito); y el fracaso (que conduce a la parodia de la actividad humana).

Estos motivos se agrupan, a su vez, en una tipología de personajes que Beckett caracteriza acabadamente en *El despoblador* (1971). Según su grado de evolución, los personajes pueden ser *buscadores* (de su otro ser o "despoblador", y de su ideal) o *no buscadores* (ex-buscadores). En el primer grupo hallamos a:

Los exploradores: son *"los más numerosos"* (El despoblador, 35), *"circulan sin cesar"* (24); su pasión por explorar los obliga a explorarlo todo (45). Pero su destino es *"buscar vanamente"* (33).

Los trepadores: sienten la irrefrenable necesidad de subir para alcanzar sus fines, y su valor los impulsa a intentarlo constantemente, a pesar de las enormes dificultades y del fracaso que corona su empresa. Si bien *"se paran alguna vez"* (24), nunca dejan de *"buscar con los ojos"* (35).

Los sedentarios: son los *"semisabios"* (32 s.): perdido su deseo de trepar, conquistan un lugar donde se inmovilizan; *"... si ya no circulan es porque han hecho el cálculo y estiman tener más oportunidades quietos en el lugar que ya han conquistado y si no suben casi nunca... es por haber subido demasiadas veces en vano o por haber tenido muy malos encuentros"* (35). Son objeto de culto o de atenciones por parte de quienes todavía se agitan (32 s.). Buscan con la mirada, sin mover la cabeza. (34).

El grupo de los *no buscadores* está formado por los personajes *vencidos*: éstos ya se han liberado de la inútil creencia de que existe una salida (la esperanza es un mito); *"...normalmente el abandono los fija tanto en el espacio como en la actitud"* (34). Como el Belacqua de Dante, suelen estar sentados, en actitud profundamente encorvada y con los ojos bajos o cerrados. La utopía del fin será una realidad cuando los personajes *"acaben por ser de vencidos en auténticos quietos, por las buenas cada uno en su lugar y en su actitud"*. (36).

"Por no buscadores y a pesar del abismo adonde esto nos conduce es finalmente imposible entender otra cosa que ex-buscadores" (25). Con esta sentencia el narrador nos guía con respecto al sentido de la evolución de los personajes, y al pesimismo sobre el resultado de cualquier empresa humana.

Siguiendo esta clasificación, Clov (*Final de partida*) sería un personaje buscador que fluctúa entre los estados de *trepador*, que no piensa y se refugia en el hábito de la hiperactividad, y de *sedentario*, cuya indolencia lo lleva a cumplir de mala gana con la rutina cotidiana, o simplemente a mirar la pared.

La dinámica de las relaciones entre los personajes puede definirse por la paradoja necesidad/ rechazo del otro. La soledad y el miedo al abandono impulsan al personaje a buscar y retener a un *"compañero de cautiverio"* (*Molloy*, 16) que lo ayude a *"durar"* (*Cómo es*, 14) y que confirme su propia existencia real. (*El innombrable*, 99). Al deseo de un hermano se contrapone la falta de fraternidad entre los hombres, la cual *"les es tan extraña como a las mariposas"* (*El despoblador*, 28 s.). No tanto por falta de sentimientos o de inteligencia como *"a causa del ideal del que cada uno es la presa"* (ibídem, 29), vivimos ignorándonos unos a otros y cada cual a sí mismo (Cómo es, 132). Los personajes de Beckett piden auxilio en vano: *"El aire está lleno de nuestros gritos... Pero la costumbre ensordece."* (*Esperando a Godot*, II, 117). El hombre, *"vasto bloque formado de todos los reinos, solo entre los que le rodean"* (Molloy, 140) está en la tierra, y *"ya no hay remedio"* (*Final de partida*, 53).

Según su agrupación, los personajes beckettianos pueden clasificarse en *solitarios* -viajeros o abandonados- y en *parejas*, unidas por *"las necesidades del tormento"* (*Cómo es*, 124 s.). En este segundo grupo predomina la pareja de victimario y víctima, relación que se define por su complementariedad (Esslin, 1961; Leiton, 1994). La ruptura de esta relación de dependencia es imposible: la víctima obedece ciegamente a su amo, a quien no puede abandonar ni liquidar. Hamm y Clov son un ejemplo de estos dobles complementarios. La relación victimario-víctima constituye un tormento comunicativo en el que las palabras no pueden establecer ningún tipo de comunicación real. El rol de cada uno en esta pareja es azaroso, y suele invertirse con el tiempo. En última instancia, todo ser humano es al mismo tiempo víctima y verdugo (*Cómo es*, 150). Así, Clov es verdugo cuando su sadismo lo lleva a engañar, maltratar y negarle afecto o cuidados a Hamm.

Los objetos de las obras de Beckett son animados: tienen una historia, cumplen un ciclo vital, sufren el deterioro y el abandono. Establecen con los personajes una relación de igualdad jerárquica, en la que cumplen diversos roles: son compañeros (la soledad y la necesidad de afecto los convierte en sustitutos de la compañía humana); son protagonistas de la acción (su función es *"restablecer el silencio"* (*Molloy*, 17)), o bien mediadores de las conflictivas relaciones entre los personajes. Esta relación mimética transforma al objeto en una prolongación del personaje. Inseparables de sus dueños son la silla de ruedas de Hamm y los tachos de basura de Nell y Nagg.

Marcelo Islas

"Mutación progresiva hacia Hamm", el Clov concebido por Marcelo Islas es un personaje que se va construyendo y deconstruyendo continuamente. Cojea durante todo el tiempo, pero de repente corre; no puede sentarse pero de pronto se sienta; grita con desesperación y termina riéndose. Su autor destaca la ambigüedad como criterio rector de su caracterización: ni bueno ni malo, es un personaje *"humano"*, que no puede juzgarse fuera de su circunstancia. Para componer este 'croquis opaco, casi borroso', las consignas dadas al actor -Augusto Galeota- apuntaron a la contradicción entre el personaje y su voz, su acción, el actor, la instalación[3].

Los personajes de Beckett buscan en vano (*El despoblador*). El Clov de *Solo dos* no busca nada, porque no hay nada que encontrar en el lugar donde se halla. Lo único que busca es seguir perdurando; por eso habla permanentemente para ser en el lenguaje y evitar caer en el horror del vacío. Para este Clov tampoco existe una salida. Porque a pesar

[3] Galeota Augusto, "Memoria de una composición del personaje Clov", 1998: 107.

de que por momentos golpee desesperadamente la pared para ver si alguien lo oye, difícilmente pueda salir de ese lugar. Además, Clov dice: *"¿Adónde iría, si pudiera irme?"*; en realidad, no tiene adónde ir. Por otro lado, el espacio funciona simbólicamente como una 'caja craneana' donde las palabras rebotan y se van superponiendo unas a otras, por lo cual se podría pensar que es un espacio inexistente; que incluso el personaje no existe, que es sólo una voz emitiendo ruidos todo el tiempo por no poder callarse.

Islas define a Clov como un ex-buscador, porque hay en él una actitud de resignación en cuanto a que da por perdidas cosas que ya no puede recuperar, y deja de rebelarse o de huir. Por ejemplo, cuando se le terminan los calmantes -los concretos y los otros (palabras, relatos)-, empieza a convivir con el dolor, al que deja de considerar como enemigo: *"El dolor nos hace ver el paso del tiempo, segundo a segundo"*. No hay en Clov un síntoma de esperanza; el personaje se limita a un estar girando permanentemente alrededor de sus recuerdos, de su relación inexistente pero existente para él con los otros (el espectador puede ver a Clov relacionándose con objetos y no con personas).

En *El despoblador*, los personajes buscadores tienen todavía alguna pasión, mientras que los no buscadores son indolentes. El Clov de *Solo dos* manifiesta raptos de apasionamiento: con sus gritos desesperados parece estar buscando ayuda para salir de su prisión. Sin embargo, sus explosiones emotivas son inútiles, no conducen sino a una situación peor que la anterior. Él mismo se encarga de tomar distancia de su desesperación y de volver otra vez a su realidad, en la que nada ocurre ni cambia.

Los personajes que se dedican a *"mirar la pared"* en *El despoblador* tienen un *"desarreglo temporal de su reloj de arenas interno"* que los hace vivir en el ensueño, y son quienes ya no están interesados en trepar; en *Final de partida*, Clov también mira la pared, y ve en ella su luz que muere; de esta manera logra quitar los velos del hábito que ocultan la realidad, y se acerca a su ser, que consiste en estar muriéndose vivo. En *Solo dos*, Clov dice: *"Ver la luz que muere, ver la luz que nace, continuo"*. Para el Clov de Islas, mirar la pared es el *"continuo"*; se cumple un principio del cubismo: al ser observado durante determinado tiempo, el objeto-pared se deforma, estalla, y aparece otra cosa. Se produce un cambio en la percepción de Clov, que le hace ver cosas que los otros no ven. Esto constituye una reflexión sobre el arte.

En *El despoblador*, los personajes vencidos pueden errar y no ver nada, pero normalmente tienen *"los ojos cerrados de abandono"*. A diferencia del Clov de *Final de partida*, el personaje de *Solo dos* es ciego, ya que se ha cumplido la profecía de Hamm: *"Serás como yo"*. Islas apunta una posible interpretación de la ceguera de Clov: ésta se relaciona con su abandono, ya que el hecho de que afuera no haya nadie lleva al personaje a replegarse en sí mismo. Su ceguera es ambivalente: entre voluntaria e involuntaria, le permite ver sólo lo que él quiere ver.

Los personajes *vencidos* de Samuel Beckett se caracterizan por su quietud, producto del abandono y la soledad. La utopía del fin (*El despoblador*) será una realidad cuando los personajes se transformen en *"auténticos quietos"*. Según la profecía de Hamm (*Final de partida*), Clov acabará inmóvil *"como una piedrecita en medio de la estepa"*. Movimiento e inmovilidad terminan por resultar equivalentes, ya que el personaje, fragmentado, se refugia en su propia cabeza. En la puesta en escena de Islas, Clov está en movimiento casi continuo -aunque su andar anquilosado parece prefigurar una parálisis. El director de *Solo dos* opina que, desde el punto de vista teatral, hubiera provocado hastío mantener a un solo personaje quieto como centro de atención durante una hora de espectáculo. El dinamismo de esta puesta acentrada permite al espectador recorrer una pluralidad de códigos, liberándolo de la tiranía del protagonista y de su palabra.

Al mismo fin contribuye el efecto de *"congelamiento"* del personaje, que de esta manera es visto como un objeto que integra una instalación. Cuando Clov se detiene adoptando posiciones estatuarias -a veces ridículas-, el centro de atención se traslada hacia todo el espacio escénico. El propósito es que se observe el todo y no la parte.

En *Final de partida*, Hamm profetiza para Clov un futuro de soledad absoluta: *"no tendrás a nadie, porque no te habrás apiadado de nadie y porque ya no habrá nadie de quien apiadarse"*. Clov se perderá en el vacío infinito, que los muertos resucitados de todos los tiempos no alcanzarán a poblar. En *Solo dos*, Clov está solo. Dialoga con los objetos, con los muertos, con sus recuerdos. Los diálogos con sus seres no queridos son inútiles, porque ya no hay quien le responda. La relación conflictiva con Hamm persiste por la constante evocación del hijo, que lo trae al presente. Clov no ha querido parecerse a su modelo, pero termina identificándose con él.

En relación con *Final de partida*, aparecen tres tipos de objetos en la puesta en escena de *Solo dos*:

Un objeto nuevo: el bastón de Clov.

Los objetos que cambiaron de dueño: el perro y los anteojos de Hamm son ahora propiedad de Clov.

Los objetos de la vida anterior de Clov: el sillón de ruedas de Hamm, el cubo de basura de Nell y la mesa de la cocina, que perviven como 'esqueletos' de lo que fueron.

Islas ha planteado la relación de Clov con estos objetos a partir de su trabajo de dirección. Por ejemplo, el bastón -un palo de escoba cuyo color blanco advierte

inútilmente su ceguera- se transformó en árbol seco por la evocación de la imagen de Clov niño abandonado por su padre bajo el árbol, surgida en los ensayos. Además de cumplir esta función protectora, el bastón sirve como apoyo de la vejez de Clov, como arma para matar una rata, como cetro del fantasma de Hamm, como pala para enterrar a los muertos en la arena. Incluso 'cobra vida' para advertir al personaje sobre la presencia del límite espacial que lo separa del afuera, del 'otro infierno'.

Con su perro, Clov establece una relación paradójica: a pesar de su ceguera, es él quien lleva al perro. Su dueño reconoce que ese pedazo de trapo no es verdadero; si bien por momentos, como un niño con su juguete, deposita vida en él, su perro es sólo un objeto: no lo acompaña, no puede aliviar su soledad. Los objetos de su vida anterior son encarnaciones de sus recuerdos, y como tales provocan en él reacciones encontradas de nostalgia, rabia y dolor.

Discusión

El problema del Ser es una posible clave de lectura de la propuesta dramatúrgica y escénica que Marcelo Islas nos acerca en *Solo dos*.

Para Samuel Beckett, el Ser es el reverso de la palabra y el silencio. Las palabras -*"manchas sobre el silencio"*- se fragmentan en un discurso discontinuo y reticente, y el silencio se convierte en la palabra verdadera que surge entre los murmullos de un lenguaje en descomposición. El oxímoron palabra/silencio halla su perfecta representación en la poesía, donde *"las palabras están allí, en algún sitio, sin hacer el menor ruido... las palabras que caen, no se sabe dónde, no se sabe de dónde, gotas de silencio a través del silencio"* (*El innombrable*, 145). Los personajes beckettianos hablan para afirmar el no-ser, pero al mismo tiempo, son porque hablan. De ahí la obligación de expresar: *"No querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree querer decir, y decirlo siempre"* (*Molloy*, 35); *"hay que decir palabras, mientras las haya"* (*El innombrable*, 182).

Islas parte de las siguientes preguntas: *"Si ser es ser percibido por otro, ¿cómo sabe Clov si realmente existe? Si ser es ser en el lenguaje, ¿cómo comprobarlo cuando se calla? Si las palabras sólo buscan manifestar la existencia de quien las dice, porque al ser lanzadas contra alguien y esperar una respuesta consiguen, de rechazo, saberse unos porque hay otros, ¿cómo comprobar la existencia y no el vacío cuando el único rebote son las paredes, los esqueletos, la propia voz?"*[4]

[4] Gardey Mariana, Entrevista a Marcelo Islas, noviembre de 1997.

Como los personajes de Beckett, el protagonista de *Solo dos* se desdobla en otras voces en el intento inútil de polemizar con ellas, para poblar su soledad. Dado que la comunicación no es viable, se abre un abismo entre el mundo exterior y el interior: el personaje es un 'ser en exilio' dentro de su propia mente. El diálogo es consigo mismo: Clov se enfrenta al tormento de narrar y narrarse para escapar del silencio, es decir de la ausencia del otro, de la muerte. Para él, como para Malone, *"vivir es errar en completa soledad al fondo de un momento ilimitado, en que la luz no cambia y los residuos se parecen"*.[5]

Bibliografía

Bajtin Mijail (1988) ***Problemas de la poética de Dostoievsky***, México, Fondo de Cultura Económica.

Beckett Samuel (1984) ***Sin. El despoblador***, Barcelona, Lumen.

(1990)"El mundo y el pantalón", en ***Manchas en el silencio***, Barcelona, Tusquets.

(1992) ***Proust***, Barcelona, Ediciones Península.

Birkenhauer Klaus (1976) ***Samuel Beckett***, Madrid, Alianza.

Cerrato Laura (Dir.) (1992/ 1995) ***Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett***, Facultad de Filosofía y Letras, U. B. A., Nº1 a 4.

Dubatti Jorge (1995) ***Teatro comparado. Problemas y conceptos***., Buenos Aires, CILC, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Esslin Martin (1961) ***El teatro del Absurdo***, Barcelona, Seix Barral.

(1980) "Beckett and his interpreters", en ***Mediations. Es says on Brecht, Beckett and the media***, London, Eyre Methuen.

[5] Beckett Samuel, *Malone muere*, Barcelona, Lumen, 1969: 74.

Galeota Augusto — (1998) "Memoria de una composición del personaje Clov", en ***La escalera***. Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Nº 7.

Gardey Mariana — (noviembre de 1997). Entrevista a Marcelo Islas.

(1997) "Samuel Beckett y Griselda Gambaro: la cuestión de la intertextualidad", Buenos Aires, EUDEBA, en prensa.

Genette Gérard — (1989) ***Palimpsestos***, Madrid, Taurus.

Islas Marcelo — (1998) "El silencio y la palabra como máscaras del vacío: la puesta en escena de *Solo dos*", tesis para la Maestría en Artes con Mención en Dirección Teatral, Facultad de Artes, Universidad de Chile, mimeo.

Nicora Juan Carlos — (1998) "Los modos de confirmación de la existencia", en Dubatti J. (Comp.), ***Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado***., Buenos Aires, EUDEBA.

Talens Jenaro — (1979) ***Conocer Beckett y su obra***, Barcelona, Dopesa.

Ubersfeld Anne — (1993) ***Semiótica teatral***, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.