

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Estudio dramaturgico de *La última cinta*”

**TRABAJO FINAL DE
CARRERA**

Autor/es:

Natalia Iváñez España

Director/es:

Iván González Cruz

GANDIA, 2011

ÍNDICE.....	1
1. EL OBJETO DE ESTUDIO.....	4
1.1. Los objetivos.....	5
1.2. Metodología.....	5
1.2.1. Selección del objeto de estudio.....	5
1.2.2. Búsqueda de información.....	6
1.2.3. Ordenar la información.....	7
1.2.4. Síntesis.....	8
1.2.5. Redacción.....	9
1.2.5.1. Análisis de la obra.....	9
1.2.5.2. Propuesta de la puesta en escena.....	9
1.2.6. Realización.....	11
1.2.7. Parte gráfica.....	11
1.2.8. Conclusiones.....	11
1.2.9. Revisión.....	12
2. BECKETT COMO AUTOR.....	13
2.1. Introducción.....	13
2.2. Características.....	13
2.2.1. Temas.....	14
2.2.2. Estilo.....	16
2.2.3. Personajes.....	16
2.3. Su teatro.....	17
2.4. Ámbito.....	20
2.5. Incursiones en el cine.....	21
3. LA ÚLTIMA CINTA EN EL CONTEXTO DE SU TEATRO.....	22
3.1. Importancia de la obra en el teatro de Beckett.....	22
3.2. Sinopsis.....	23
3.3. Por qué la he elegido.....	23

4. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	25
4.1. Tema.....	27
4.2. El mensaje de la obra.....	29
4.3. La estructura.....	29
4.4. El tratamiento temporal.....	31
4.5. El tratamiento espacial.....	31
4.6. El audio.....	32
5. ANÁLISIS CARACTEROLÓGICO DEL PERSONAJE: KRAPP.....	33
5.1. El conflicto.....	33
5.2. La motivación.....	34
5.3. La finalidad.....	34
5.4. El aspecto físico.....	35
5.4.1. El vestuario.....	37
5.4.2. El maquillaje.....	40
5.5. La psicología.....	41
5.5.1. La comunicación no verbal.....	41
5.6. La sociología.....	49
6. LA AMBIENTACIÓN-ESCENOGRAFÍA.....	53
6.1. La ambientación-escenografía.....	53
6.1.1. Los colores.....	55
6.1.2. La iluminación y los efectos especiales.....	56
6.1.3. El sonido.....	57

7. ELEMENTOS DE LA PROPUESTA AUDIOVISUAL DE OTROS PERSONAJES QUE APARECEN EN LA ÚLTIMA CINTA.....	59
7.1. Vestuario.....	59
7.1.1. MISS MCGLOME.....	59
7.1.2. BIANCA.....	60
7.1.3. ANCIANO DEL HOSPITAL.....	60
7.1.4. MUCHACHA.....	61
7.1.5. MADRE DE KRAPP.....	61
7.1.6. CRIADAS.....	62
7.1.7. ANCIANOS.....	62
7.1.8. JOVEN BELDAD MORENA.....	63
7.1.9. NIÑOS.....	63
7.1.10. PERRITO BLANCO.....	64
7.1.11. CHICA.....	64
8. CONCLUSIONES.....	66
9. BIBLIOGRAFÍA.....	69
9.1. Teatro.....	69
9.2. Beckett.....	74
9.3. Narrativa Audiovisual.....	76
9.4. Escenografía.....	77
9.5. Iluminación.....	78
9.6. Efectos Especiales.....	78
9.7. Efectos Sonoros.....	79
9.8. Guión.....	80
10. ANEXO.....	83
10.1 Guión técnico.....	83

1. EL OBJETO DE ESTUDIO

Después de haber leído diversas obras del Teatro del Absurdo y haber representado un fragmento de *Picnic* de Fernando Arrabal, decidí indagar más sobre este movimiento teatral, llegando a encontrarme con obras de Samuel Beckett, autor del que había leído *Esperando a Godot* algunos años antes durante la carrera y que me había llamado bastante la atención, por lo que seguí leyendo sus obras de teatro, hasta que llegué a *La última cinta*, obra que seleccioné para realizar sobre ella un estudio dramaturgico y su posterior propuesta de la puesta en escena.

Principalmente escogí esta obra porque, aparte de tratar un tema universal como es la falta de amor, situación que se da mucho en nuestros días en la sociedad, pensé que podría aportar en su representación un nuevo aspecto creativo aplicando mis conocimientos adquiridos del mundo audiovisual.

Para mí, llevar a cabo esta investigación y la posterior creación de la puesta en escena ha sido un nuevo reto al tratar de aportar una parte de mí a un texto teatral de características tan originales. La evolución de las nuevas tecnologías nos permite intentar algunas contribuciones, a través de los nuevos soportes y herramientas audiovisuales, para complementar o introducir nuestra forma de hacer arte en otras disciplinas creadas con tanta anterioridad como es el teatro.

Por lo tanto con esta investigación quiero mostrar un nuevo enfoque al montaje de la obra teatral *La última cinta* de Samuel Beckett, y dejar las puertas abiertas para que en el futuro próximo se puedan llevar a acabo trabajos similares, en éste y otros ámbitos, al que los creadores audiovisuales podamos acceder y aportar nuestra creatividad.

El título del proyecto, “Estudio dramaturgico¹ de *La última cinta*”, define el objeto de estudio. En definitiva esto es lo que me propongo llevar a cabo, el análisis y la

¹ Patrice Pavis define y presenta este tipo de análisis como “una primera aproximación sintética a la representación”, en este caso tendríamos que imaginarla, pero en su defecto analizamos el texto escrito, atendiendo a “las líneas de fuerza del espectáculo”, para “evitar la dispersión de la mirada”, en su posterior propuesta escénica. En: *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, ed. Paidós, 2000, p. 24.

posterior propuesta de la puesta en escena, basándome en esta definición tan acertada de la misma, y en el estudio de la obra, que me dará las claves para originar la creación.

1.1. LOS OBJETIVOS

El proyecto consiste en el análisis de la obra teatral *La última cinta* de Samuel Beckett, según los siguientes aspectos destacables:

- El estudio teórico de la obra para revelar cómo se cumple en ella la poética del Teatro del Absurdo, así como características definitorias de Samuel Beckett.
- El estudio de la dramaturgia de la obra, teniendo en cuenta, entre otros elementos, la construcción de los personajes, estructura y puesta en escena.
- Análisis de la posibilidad de integrar el discurso audiovisual en el universo teatral de esta obra.

Todos estos puntos han sido abordados sistemáticamente siguiendo el plan de trabajo propuesto en la instancia de solicitud del tema del proyecto.

El plan de trabajo está organizado en tres apartados: investigación, análisis de la obra y propuesta para la puesta en escena, siguiendo el orden cronológico que detallaré a continuación.

1.2. METODOLOGÍA

1.2.1. Selección del objeto de estudio

Para llevar a cabo esta investigación lo primero que hice fue seleccionar la obra *La última cinta* de Samuel Beckett, después de haber leído varias sobre el absurdo y sobre este autor en particular. La leí detenidamente y tomé mis primeras notas. Es decir, seleccioné el objeto de estudio y pensé cómo abordarlo.

1.2.2. Búsqueda de información

Después busqué bibliografía sobre el Teatro del Absurdo, Samuel Beckett, Narrativa Audiovisual, Guión, Escenografía, Iluminación, Efectos Especiales y Sonoros para tener una fuente donde basar mi estudio que lo dotara de autoridad y validez académica. De este modo hice un listado de toda la documentación que encontré.²

Tras haberme informado sobre el objeto de estudio en general, haber tenido mi toma de contacto con diferentes textos, como *Qué ha dicho verdaderamente Beckett* de R. N. Coe³, *Samuel Beckett* de Klaus Birkenhauer⁴ o *Conocer Beckett y su obra* de Jenaro Talens⁵, busqué más información sobre el movimiento del Teatro del Absurdo leyendo el estudio de Martin Esslin⁶ sobre teatro, para ver qué características lo definían y otros textos sobre las vanguardias y el teatro contemporáneo para tener una idea general de cómo surge este movimiento y sus particularidades.

A continuación decidí buscar algún modelo de análisis de obras dramáticas, literarias o espectáculos teatrales. Por ello leí *Cómo se comenta una obra de teatro* de García Barrientos⁷, haciéndome un esquema de los conceptos y la forma que él proponía. Al terminar leí a Patrice Pavis, autor citado en diferentes ocasiones en el libro de García Barrientos, en *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*⁸, donde se proponen diferentes tipos de análisis⁹.

² En los catálogos de la biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia, en la Xarxa de Biblioteques de la Comunidad Valenciana, en librerías especializadas, Internet, la estantería del Taller de Teatro Font Viva de Ibi y en mi biblioteca personal.

³ Coe, R.: *¿Qué ha dicho verdaderamente Beckett?* Traducción al castellano M^º Esther Benitez. Madrid, ed. Doncel, 1972.

⁴ Birkenhauer, K.: *Samuel Beckett*. Traductor Federico Latorre. Madrid, ed. Alianza, 1976.

⁵ Talens, J.: *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona, ed. Dopesa, 1979.

⁶ Esslin, M.: *El Teatro del Absurdo*. Barcelona, ed. Seix Barral, 1961.

⁷ García Barrientos, J.: *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid, ed. Síntesis, 2001.

⁸ Pavis, P.: *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, ed. Paidós, 2000.

⁹ Como:

- "El cuestionario de Ubersfeld", que se centra más en el estudio de la publicidad.
- El "Helbo", que aborda aspectos como el espacio escénico, los objetos, los actores, el drama y el trabajo del director de escena.
- El que propone "Pavis", que atiende a las características generales de la puesta en escena, la escenografía, el sistema de iluminación, los objetos, el vestuario, el maquillaje, las máscaras, las cualidades de los actores, la relación texto cuerpo, la función de la música, el ruido y el silencio, el ritmo del espectáculo, la lectura de la fábula por parte de la puesta en escena, el texto en la puesta en escena o el espectador. Aparte de incluir datos sobre los instrumentos que podemos emplear al hacer un análisis y los componentes escénicos.

De modo que tomando los puntos que me parecieron más interesantes de estos cuestionarios y con otros tomados de mis apuntes de la asignatura Diseño de personajes, de primer curso de Comunicación Audiovisual, y algunas ideas de otros análisis que había realizado para otras asignaturas como Narrativa Audiovisual o Análisis de Relatos, destacué los aspectos que me parecían importantes a la hora de realizar el estudio de la obra.

Además busqué en Internet precedentes de la obra que hubiesen sido filmados para tener una referencia de los distintos montajes que habían realizado otros directores¹⁰. Asimismo encontré diverso material audiovisual¹¹, como conferencias, seminarios filmados, reportajes y entrevistas, donde el propio Beckett explica aspectos de sus obras, o los actores explican el proceso de creación del personaje; montajes de otras obras muy interesantes de Samuel Beckett y su película *Film*, muda en su totalidad. Este hallazgo fue una sorpresa muy grata, ya que pude observar otros puntos de vista sobre las obras que había leído del autor y aumenté mis fuentes de información.

Para resumir, lo que hice fue proveerme de información que me pudiera ser de utilidad tanto para llevar a cabo el análisis, como para realizar la parte creativa del proyecto.

1.2.3. Ordenar la información

Después de tener localizadas las fuentes, las organicé por contenidos y comencé a seleccionar las más interesantes por orden de preferencia en cada momento. Tomé notas, fotocopié los fragmentos necesarios, subrayé y organicé la información por temas, analicé lo que decía cada autor sobre Beckett, las vanguardias o el tema en cuestión.

¹⁰ Hallé la interpretada por Italo Riccardi en 1962, filmada en blanco y negro, la interpretada por John Hurt, muy parecida a una película en color; la interpretada por Rick Cluchey en Chicago en 1981, en Nueva York en 1986 y en París en 1988. Y la interpretada por este mismo actor pero producida por Mitchell Lifton y Jean-Pierre Cottet, y dirigida por Walter D. Asmus, de la que encontré la obra en su totalidad.

¹¹ Que se adjuntan como anexo.

1.2.4. Síntesis

Realicé mis propios apuntes y notas para saber qué había dicho cada autor y así luego facilitar mi labor de análisis viendo qué opiniones tenían en común y en qué otros aspectos diferían.

Leí de nuevo *La última cinta* detenidamente y comencé a hacer una serie de notas que se fueron ampliando y mejorando con el paso de los días, hasta tener un cuerpo del trabajo en el que se tratan los siguientes aspectos:

1. El objeto de estudio (es decir, esta justificación).
2. Beckett como autor, donde se explica su importancia como autor, las características de su literatura y teatro, los ámbitos que abarcó y sus incursiones en el cine¹².
3. *La última cinta* en el contexto de su teatro, donde se desarrolla la importancia de ésta dentro de la obra de Beckett y su contexto.
4. El análisis, donde se realiza el estudio del contenido de la obra, del mensaje y la estructura. Igualmente se aporta la nueva propuesta para la puesta en escena.
5. La conclusión, donde se explica lo que ha significado para mí el trabajo y la realización de la puesta en escena.

¹² Para el apartado de Beckett como autor, me serví de los apuntes sintetizados que había realizado durante la lectura de la diversa bibliografía sobre el autor y su estilo.

Véase: *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid, ed. Doncel, 1972.

Véase: *Samuel Beckett*. Madrid, ed. Alianza, 1976.

Véase: *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona, ed. Dopesa, 1979.

Beckett, S.: *Comedia. Cascando, Palabras y Música*. Madrid, ed. Edicusa, 1971.

Mignon, P.: *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, ed. Cuadernos para el diálogo, 1971.

Ellman, S.: *Cuatro dublínenses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce y Samuel Beckett*. Barcelona, ed. Tusquets, 1990.

Véase: *El Teatro del Absurdo*. Barcelona, ed. Seix Barral, 1961.

6. Anexo, donde se incluye el guión técnico, la justificación y explicación de todos los elementos que aparecen tanto en la escena como en el audiovisual, bocetos e información adicional.

7. Bibliografía, donde están ordenadas todas las fuentes examinadas.

1.2.5. Redacción

1.2.5.1. Análisis de la obra

Para efectuar esta parte del trabajo realicé un estudio del personaje mediante un análisis caracterológico, que atiende al aspecto físico, psicológico, la sociología, el conflicto, el tema, la motivación y la finalidad de Krapp. También indagué en el contenido de la obra, el mensaje y la estructura. Y a continuación, después de conocer profundamente al personaje y tener claros los demás elementos, expuse la nueva propuesta para la puesta en escena.

1.2.5.2. Propuesta de la puesta en escena

Para llevar a cabo esta pieza creativa realicé un esquema de los aspectos que debía incluir en mi propuesta de la puesta en escena, como la justificación de mi idea de aplicar el audiovisual integrándolo en la acción y el decorado que existe en el escenario.

Me dispuse a pasar a limpio las notas que había tomado en las diversas veces que había leído la obra sobre mis ideas de la escenografía¹³.

Revisé los libros sobre Dirección de Arte que había leído durante mis estudios¹⁴. Tomé como ejemplo toda esta información y los diferentes puntos para realizar el análisis de la puesta en escena y su posterior propuesta.

¹³ Materia que había estudiado en la Asignatura de Dirección Artística, también en un curso que realicé con Félix Murcia en la Universidad Politécnica, Campus de Gandía. Además de haber tenido el placer de tomar clases con el profesor Henning Brockhaus, director escénico de diversas óperas a través del mundo como *Macbeth*, en la Università degli Studi di Macerata, en la asignatura Comunicazione Teatrale, cuando estuve de erasmus, donde abordamos diversos análisis sobre la puesta en escena de *Macbeth* y aspectos relacionados con el arte escénico.

Imaginé y describí la decoración del escenario para poder adaptarlo de forma que pudiese proyectar las imágenes, incluyendo una pantalla o algún elemento similar para la proyección.

Luego me ocupé de los diferentes elementos que conforman la parte visual de la propuesta:

- El vestuario del personaje, basándome en el análisis que nos ocupa y en la descripción que se hace en la obra, ya que define a Krapp, hablándonos de sus cualidades y del momento personal en el que se encuentra¹⁵.

- La caracterización, para dotar al personaje de mayor realismo.

- La ambientación-escenografía. Definí los colores para reflejar con ellos el mundo interior del personaje, puesto que donde uno vive refleja mucho de su personalidad. Y diseñé la iluminación del espacio para dotarlo de vida y adecuarlo al habitáculo e idiosincrasia de Krapp. Para ello me basé en el análisis de la obra.

- Los efectos especiales, tanto sonoros como de iluminación, que podría incluir para dotar de mayor realismo la escena y combinarlo con el montaje audiovisual, para así conectar el momento presente con los recuerdos de Krapp.

- La propuesta audiovisual. Para ello volví a revisar mis primeras ideas anotadas al borde de las páginas del libro y las puse en orden. Volví a leer detenidamente los fragmentos en los que el protagonista nos relata en la cinta grabada sus recuerdos y empecé a componer las secuencias que conforman el audiovisual, creé ese mundo paralelo que se escucha en las cintas convirtiendo las palabras en imágenes. Para

¹⁴ Murcia, F.: *La escenografía en el cine, el arte de la apariencia*. Madrid, ed. Fundación autor, 2002.

Davis, T.: *Escenógrafos: artes escénicas*. Barcelona, ed. Océano, 2002.

Bordwell, D. y Thompson, K. en: *El arte cinematográfico*, Barcelona, ed. Paidós Comunicación 68 Cine, 1995, p. 145, capítulo cinco, titulado “El plano: puesta en escena”, donde se define este concepto “control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica (...) incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes”.

¹⁵ El aspecto del protagonista define su mundo interior y nos da pistas sobre él, así como su caracterización, comunicación no verbal o su comportamiento.

ello realicé un guión técnico¹⁶ basándome en otros trabajos realizados durante la carrera donde abordábamos la producción o filmación de alguna escena.

1.2.6. Realización

Posteriormente pasé a la acción, realicé varios ensayos con los actores y filmé las escenas necesarias con una cámara Panasonic NV-MX300 Mini DV siguiendo el guión técnico. Además busqué en la red algunos recursos complementarios. También grabé la locución de la cinta con una grabadora y después la traté con el programa Soundbooth. Luego monté las imágenes con el software Premiere Pro y After Effects y las utilicé en la obra teatral que también registré con una cámara de vídeo profesional para mostrar el resultado de todo el proceso realizado. Asimismo, tomé fotografías con una cámara digital de los personajes que se citan en la obra, así como de los escenarios en los que aparecen para describir más claramente el diseño visual de la propuesta.

1.2.7. Parte gráfica

Para aportar una mayor claridad a la propuesta planteada se incluyen en el anexo imágenes de las filmaciones, personajes, escenarios y atrezzo que se han empleado para la realización de este proyecto.

1.2.8. Conclusiones

Finalmente me dispuse a enunciar mi punto de vista y conclusiones sobre esta aventura emprendida algunos meses antes y con la que había disfrutado bastante.

¹⁶ Que incluye los números de las secuencias y planos, la acción, el ángulo, el tipo de plano y el movimiento de la cámara, la óptica, el tiempo, el relato que se escucha en la cinta y los efectos especiales.

1.2.9. Revisión

A partir de las correcciones que hizo mi tutor, Iván González, empecé a reorganizar la información y a corregir los aspectos que no estaban bien definidos y expresados. Para ello, revisé el texto una y otra vez.

2. BECKETT COMO AUTOR

2.1. Introducción

Samuel Beckett es un autor que por sí mismo no se incluye en ningún movimiento literario por la particularidad de su estilo y obra.

La mayoría de investigadores lo enmarcan en el movimiento del Teatro del Absurdo, por los temas que trata y su forma de expresión al poner en escena situaciones aparentemente carentes de sentido, que en aquella época llamaron la atención del público asistente, pero que en el fondo se referían a argumentos universales, como la búsqueda de la felicidad, la soledad, el amor o la muerte.

Beckett propone una nueva forma creativa, que diversos escritores como Antonin Artaud, Eugène Ionesco o Arthur Adamov, emplearon para denunciar las cuestiones incomprensibles del momento y de la condición humana.

Samuel Beckett con sus propuestas de situaciones absurdas e inverosímiles, diálogos en apariencia carentes de sentido o repeticiones, contaba historias cargadas de humor inteligente e irónico o temas realmente trágicos, proponiendo cuestiones que siempre se ha formulado el ser humano, lo que hace a este autor universal y uno de los iconos del Teatro del Absurdo.

2.2. Características

Abordaremos este apartado señalando las particularidades que se observan a lo largo de la obra de Samuel Beckett, tanto en sus novelas como en sus obras de teatro, piezas radiofónicas o fílmicas, que han servido como base a la hora de realizar este análisis de *La última cinta* y a plasmar la propuesta de la puesta en escena. Estos aspectos se organizan en diversos apartados: temas, donde se expone y explica los distintos argumentos que trata Beckett en su obra; el estilo que emplea el autor y las particularidades de los personajes que aparecen en sus diversas creaciones.

2.2.1. Temas

Los argumentos que refleja Beckett en su obra son universales, como la soledad, la muerte, la existencia, la nada, el vacío, la imposibilidad de escapar, el tiempo, el silencio o el amor.

En *La última cinta*, por ejemplo, se trata el tema de la falta de amor y de la soledad, del vacío en un hombre que parece vivir al margen de la sociedad, cuando podríamos ser nosotros mismos. La mayoría de las personas han sentido el vacío alguna vez en sí mismos a lo largo de su vida, la sensación de estar perdido y sin rumbo. Así es como se siente Krapp, vacío, por eso intenta buscar el amor en sus recuerdos, aquello que nos hace sentir vivos y llenos para evadirse del mundo que lo rodea. Busca la felicidad como lo puede hacer cualquiera.

La soledad es uno de los argumentos universales que expresa Beckett en su obra. En *La última cinta* Krapp está completamente solo, no interacciona con otros sujetos, sólo recuerda algún momento en el que se produce comunicación en la cinta, como cuando rememora sus instantes con la chica de la barca. Por otra parte se relaciona con un ser inerte, como es la cinta que escucha. Así mismo sucede en otras obras como *Molloy*, que pasa la mayor parte del tiempo solo y su relación con los demás personajes es mínima. Es un solo personaje que habla de sí mismo en primera persona realizando descripciones meticulosas, que es otro de los procedimientos que emplea Beckett en su obra y que también podemos apreciar en las descripciones que se detallan en la cinta que escucha Krapp, empleando muchas veces imágenes visuales y poéticas.

A partir de la soledad del personaje el recurso que utiliza para interaccionar con el público o los lectores es el monólogo, técnica que emplea en varias obras, como las dos anteriores citadas o también en *El innombrable*.

Como apunta R. N. Coe "...El personaje es el que asume la responsabilidad de narrar..."¹⁷.

¹⁷ Véase *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*, ed.cit, pp. 43, 44, 46 y siguientes.

De esta forma intenta que el lector o el espectador se sientan identificados con los personajes. Se muestran sobre el escenario situaciones o individuos que podríamos encontrar en el absurdo de la vida cotidiana.

Del tratamiento que hace sobre el amor y el sexo, podemos observar un ejemplo en *La última cinta*, cuando se refiere a la “puta esquelética”, a “Bianca” o la chica que navega con él en la barca. Aborda de diferente forma a cada una de ellas. Toma mayor relevancia la última, puesto que repite el pasaje en varias ocasiones, lo que implica que es más importante tanto para el protagonista como para el autor, que refleja en los diferentes pasajes su obsesión.

En *Molloy* en cambio el sexo roza lo escabroso, pues el protagonista relata sus masturbaciones o sus relaciones sexuales de una forma vulgar, sin darles una importancia basada en los sentimientos.

Otro de los temas que refleja Beckett en su obra es la muerte, que podemos observar en *La última cinta* cuando recuerda la vejez de su madre “donde mamá se extinguía en el otoño moribundo” o cuando alude a la muerte en un banco del parque, pues a Krapp ya sólo le queda esperarla. También podemos observar este tema en *Fin de partida* donde los personajes viven incomunicados y todos los demás habitantes del mundo ya no existen.

La existencia es otro de los argumentos sobre el que reflexiona Beckett¹⁸, que se convierte en una rutina para Krapp, repitiendo siempre los mismos rituales una y otra vez, escuchando fragmentos de cintas en repetidas ocasiones, para tratar de evadirse del mundo que lo rodea y así lograr unos instantes de felicidad, la cual es para este autor fugaz y difícil de conseguir. También podemos observar esta temática en *El innombrable*, ya que el personaje deja de saber quién es, transmuta su personalidad sin saber por qué y se pierde en el abismo de sus palabras y reflexiones paradójicas. Esta característica la podemos encontrar en la obra de Beckett: la contradicción interior de sus personajes que dicen algo y al momento

¹⁸ Según Martin Esslin, la angustia existencial, la imposibilidad del amor y la amistad o la condición humana formaban parte de la personalidad de Samuel Beckett. Tal vez por eso conocía tan bien a sus personajes y siempre trataba esta temática, porque eran asuntos que lo atormentaban y escribiendo podía expresar su angustia.

apuntan lo contrario, como sucede también en *Play*, donde cada personaje argumenta desde su punto de vista.

2.2.2. Estilo

Una de las características de algunas obras de Beckett es que el final se queda abierto o que éste es igual que el principio, crea un bucle repetitivo que nos vuelve a dejar como al inicio de la obra después de haber acontecido diversas situaciones. Esto lo hallamos claramente en *La última cinta*, donde Krapp queda a la escucha del silencio, aunque tal vez al titularse así la obra ya no vuelva a escuchar más cintas. O en *Esperando a Godot*, donde los personajes terminan en una situación parecida a la que empiezan, dicen que se van pero permanecen inmóviles, como observamos durante toda la representación. Son situaciones que ocurren en un espacio y un tiempo en la vida de los personajes que empiezan y terminan la obra esperando.

Beckett utiliza un lenguaje cotidiano en *La última cinta* que parece sacado de la realidad y que se adecua a la idiosincrasia de sus personajes perfectamente, ya que éstos también los podríamos encontrar fácilmente en el mundo que nos rodea. Como argumenta Álvaro del Amo "...Propone al espectador su reconocimiento en el escenario: la realidad del escenario es tu realidad, mediante la proximidad de los ambientes, personajes, afirmaciones y proposiciones con respecto a la vida cotidiana..."¹⁹.

2.2.3. Personajes

Después de leer diversas obras de Samuel Beckett podríamos decir que sus personajes se parecen entre sí, pero evolucionan de diverso modo, como en el caso de *Molloy*, *Malone é mort* y *El innombrable*, ya que pasan de un estado a otro.

Se trata de personajes aparte de la sociedad, cuyos cuerpos están en decadencia, vagabundos como Krapp, lisiados como Molloy o desechos humanos como Nell y Nagg en *Fin de Partida*, que son literalmente una basura pero que al mismo tiempo reflejan valores y sensaciones que cualquier persona puede sentir en algún

¹⁹ Véase la introducción de: Beckett, S. *Comedia, cascando, palabras y música*. Madrid, ed. Edicusa, 1971, pp. 5-8.

momento. Plantean cuestiones existenciales, que alguna vez nos hemos parado a pensar. Beckett mostrándonos directamente el ser sobre el escenario, nos hace reflexionar sobre el ser humano, sobre quiénes somos y hacia dónde nos dirigimos. Como apunta Klaus Birkenhauer "...Beckett adoptó un punto de vista subjetivo y se puso a observar el mundo con los ojos de sus protagonistas marginados"²⁰.

A pesar de las vicisitudes que ocurren a los protagonistas, la mayoría de ellos consiguen llegar a su meta y si no a hacer pensar al lector o espectador de las obras el por qué de la derrota. Sin embargo, muchas obras quedan sin desenlace definido y están abiertas para que se llegue a una conclusión.

Apreciamos también la inmovilidad de los personajes, ya que Krapp durante la obra en ningún momento abandona su "cuchitril". Esta característica también la podemos encontrar en *Play* donde los personajes están metidos dentro de unas tinajas o en *Final de partida*, donde no pueden salir de la casa en la que se encuentran.

Al final lo que quiere Samuel Beckett es que nos paremos a recapacitar sobre lo que hemos visto en escena para sacar nuestras propias conclusiones. Que el espectador se vea reflejado en el escenario y con esta sensación se libere²¹. Es decir, que el público se sienta identificado con la enseñanza que recibe el personaje en la representación y se produzca el efecto purificador del teatro²² como se producía con la tragedia clásica.

2.3. Su teatro

En el teatro de Beckett en ocasiones se utilizan diferentes recursos o lenguajes, como la música, las artes plásticas, los medios técnicos o la radio. En este sentido escribió obras en las que la música tiene un papel protagónico como en su obra *Música*; o en *La última cinta*, donde incluye grabaciones de voz que se reproducen en un magnetófono; las artes plásticas las podemos observar en el tipo de

²⁰ Véase *Samuel Beckett*, ed. cit, p. 92.

²¹ Pérez Minik, D.: *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*. Madrid, ed. Guadarrama, 1961. Aquí el autor en su análisis sobre la obra de Beckett hace referencia a la catársis aristotélica, ya que el espectador observa "el sacrificio trágico" de su propia vida.

²² Para profundizar consultar: González Cruz, I.: *El libro perdido de Aristóteles (estudio de la Poética)*. Valencia, ed. Editorial de la UPV, 2009. pp. 127-136.

escenografía de la obra *Play*, donde los personajes están metidos dentro de tinajas, lo que también evidencia la inmovilidad de algunos personajes de Beckett, incluyendo la escultura como lenguaje a la hora de la puesta en escena, o en el caso de *Fin de partida*, a partir de la profundidad de campo creada mediante una ventana. Es como si el escenario fuera un cuadro sobre el que Beckett dibuja las atmósferas, sin dejar ningún elemento al azar, utilizando elementos del lenguaje poético. Por ello el espectador puede interpretar las imágenes que se muestran en las diversas obras, para después poder explicarlas tras una cavilación. Porque lo que quiere Beckett en el fondo, es realizar una crítica constructiva de la sociedad, para que reflexionemos sobre lo que acontece a nuestro alrededor y tomemos cartas en el asunto.

En el teatro se pueden formular nuevas posibilidades expresivas pues ya no partimos de un papel en blanco sobre el que se escriben letras, palabras y oraciones; sino que tenemos cuatro paredes sobre las que encerrar a los personajes, donde la luz, la música y los actores crean una nueva dimensión, donde se puede experimentar, ya que se acortan las distancias entre el actor y el espectador, y éste se puede ver reflejado en carne y hueso sobre el escenario. Abriendo además el campo a las nuevas artes.

Otro de los puntos en común en el teatro de Beckett es la comunicación no verbal, que toma relevancia en el momento en el que los personajes aparecen en el escenario. Esta característica la podemos observar en todas sus obras, por ejemplo en *La última cinta* durante toda la acción que se desarrolla, la cual se especifica en las acotaciones precisas que se describen, destacando la forma particular de moverse Krapp pudiendo percibirse a través de su gestualidad aspectos diferentes del carácter del personaje.

Beckett llegó al extremo de escribir una obra totalmente muda, titulada *Acto sin palabras*, donde el personaje reacciona al toque de un silbato mientras intenta salir del escenario, empujado desde los laterales de la escena al mismo tiempo que diferentes objetos bajan desde arriba, como un árbol o unas tijeras que se sitúan en el escenario con los que el personaje interacciona.

En otra obra titulada *Breath* simplemente escuchamos una respiración sin que aparezca ningún personaje en escena.

De esta forma, Beckett experimentaba con elementos distintos en cada obra que escribía llevando al extremo la expresión y las sensaciones, así como la sencillez de su concepción escénica. De ahí que lo que nos quiere mostrar Beckett al despojar a sus actores de contenido es la esencia de los personajes, es decir, llegar a lo más real de uno mismo, al ser. Lo que Beckett esperaba del cuerpo de los actores era separar la parte física del propio significado, la imagen no siempre es lo que parece. Aparentan ser personajes complicados pero en el fondo son simples y al ser ellos mismos son marginados por la sociedad.

Beckett da mucha importancia al silencio, pues sus obras son como una partitura musical, donde el silencio tiene tanta o más importancia que las notas. El actor debe llenar un escenario con su sola presencia sin necesidad de la palabra y sin hablar hacernos saber cómo se siente y quién es.

El asumir cada obra como un acto de experimentación, el mostrar una realidad cotidiana para que el espectador se sienta identificado, la realización de una crítica del propio público para hacerlo reflexionar sobre la situación en la que vive aportan un aliento universal a su obra, ya que estudia temas esenciales del ser humano y los plasma a través de personajes metafóricamente. Esta característica es lo que hace la obra y en concreto el teatro de Beckett trascendental, pues en cualquier lugar del mundo, los hombres y mujeres pueden haber manifestado alguna vez esos sentimientos que nos hacen tan humanos al enfrentarse a la vida.

Samuel Beckett escribió además guiones para la pantalla como *Eh, Joe*, de la que realiza la puesta en escena para la televisión alemana. Y filmó algunas de sus obras de teatro como la nombrada *Play*. Sin olvidar su película *Film*, en la que Buster Keaton es el protagonista, empleando así todos los lenguajes posibles para contar historias.

2.4. Ámbito

Samuel Beckett abarca diversos ámbitos de la cultura, puesto que no sólo colabora en revistas literarias, o escribe novelas y obras de teatro, sino que va más allá, adentrándose en el mundo de la radio, el cine o la televisión.

Al principio escribe textos breves de tipo literario experimental para la revista *Transition*, a la vez que ejerce de profesor en la École Normale Supérieure de París y en el Trinity Collage de Dublín. Más tarde, también publica diversos artículos en las revistas literarias *The criterion*, *Dublín Magazine*, *The bookman* y *Cahiers d'Art*.

En el campo literario escribe diversas novelas y relatos, como *More Pricks than Kicks*, que fue criticada por el doble sentido de su título, *Murphy*, *Watt*, *Molloy* y *Malone meurt*, entre otras. Igualmente escribe poemas, como *Cascando*, *Ooftish* o *Whoroscope*, con el que gana un concurso literario en París.

En su faceta teatral su obra más reconocida es *Esperando a Godot*, obra que trata de dos personajes, Vladimiro y Estragón, que están esperando a Godot, pero que nunca llega. También escribió otras obras como *Fin de partida*, *Acto sin palabras* o la que estudiamos aquí, *La última cinta*.

Para la radio compone diversas obras que son leídas, interpretadas y emitidas a través de las ondas, algunas por la BBC, como *All that fall*, *From an abandoned work*, fragmento de una novela que comenzó a escribir. Así como *Cascando*, *Palabras y Música* o *Play*, de la que más tarde filmará la película, en 1966.

Este polifacético autor lleva a cabo la puesta en escena de diversas de sus obras de teatro, como *Fin de partida*, que estrena en Berlín en 1967, o la versión alemana de *La última cinta* también representada en Berlín en 1969. Por lo tanto ejerce de director de escena, realizando todo el proceso creativo, desde la escritura del texto hasta la dirección de los actores y decorados.

Durante su carrera recibe premios literarios como el Premio Internacional de Editores que comparte con Jorge Luis Borges en 1961 o el Premio Nobel de Literatura en 1969 que le concede la Academia Sueca.

Por lo tanto podemos situar a Samuel Beckett en todos los ámbitos de la creación, ya que va evolucionando y realizando trabajos en cada uno de ellos.

2.5. Incursiones en el cine

Entre sus creaciones para el cine encontramos *Film*, con el actor protagonista, Buster Keaton, como ya hemos indicado, película dirigida por Alan Scheneider que obtuvo el premio de la Crítica Joven de Venecia en 1965.

Se trata de una obra completamente muda, en la que se experimenta con la cámara subjetiva, donde el personaje solo tiene un ojo con el que puede ver, significando la cámara el ojo del protagonista que no ve completamente nítido cuando observamos los planos subjetivos en contraste con los generales que nos ubican en el espacio del personaje. Esta película se basa en el principio de Berkeley, “esse est percipi”, que viene a decir que “ser es ser percibido”.

En 1966 Beckett dirigirá la versión francesa cinematográfica de *Play*, que lleva el título de *Comédie*.

Por lo tanto podemos reconocer en este autor polifacético una especial aportación tanto en el mundo literario como audiovisual al realizar obras de gran valía en cuanto a su experimentación estética y creadora.

3. LA ÚLTIMA CINTA EN EL CONTEXTO DE SU TEATRO

3.1. Importancia de la obra en el teatro de Beckett

La Última Cinta, no es una de las piezas más famosas de Samuel Beckett, pero tiene importancia por el tema que trata: el intento de escapar de la realidad. En esta obra el personaje se dedica a reproducir una cinta e interpretar las sensaciones que el relato de su propia voz en el pasado le produce, buscando así la felicidad en el anhelado amor que ya no tiene. Algunos autores dicen que se trata de una obra autobiográfica en la que Beckett transporta sus miedos a través del personaje Krapp.

Estamos frente a un texto universal y atemporal que aún en nuestros días se sigue representando, adaptándose al mundo cambiante que nos rodea.

También podríamos destacar los argumentos que trata, todos ellos temas que Beckett emplea a lo largo de toda su trayectoria, como la muerte, la soledad, el vacío o la existencia humana, mostrándonos arriba del escenario la realidad en sí misma.

Igualmente podemos observar en esta obra la influencia proustiana²³ en lo que se refiere a la memoria involuntaria -el recuerdo que irrumpe al comer una magdalena-, que en el caso de Krapp se produce al escuchar su voz en las cintas, hecho que lo transporta a momentos vividos en el pasado y que el personaje describe minuciosamente adentrándose en su memoria.

Asimismo es una obra destacable dentro del teatro de Beckett porque en ella se dan diferentes tiempos simultáneamente. Encontramos el tiempo real de la acción del escenario, el de la cinta y al que hace referencia en la cinta, así como los espacios, ya que con nuestra imaginación debemos transportarnos al mundo pasado del protagonista, al igual que lo hace él en sus pensamientos y en su memoria.

Hallamos una diégesis dentro de otra diégesis, es decir, Krapp es el propio narrador de su propia vida. Reproduce el diario que grabó hace años en una cinta y al

²³ No olvidemos que Samuel Beckett realizó un ensayo de Proust en 1931, titulado *Proust por Beckett*. Ed. Nostromo Editores S.A., 1975; donde se refiere, entre otros temas, al recuerdo.

reproducirla vuelve a los recuerdos de su pasado y a partir de lo que escucha, siente y aporta nuevos pensamientos sobre lo que piensa ahora. Por lo tanto tenemos diferentes niveles de pensamiento, el del momento real (en el escenario), el del pasado (grabaciones del pasado con opiniones referentes a momentos vividos con anterioridad) y el presente (situaciones que ocurren en el momento de la grabación en la actualidad). Por lo tanto al recordar su pasado podríamos decir que Krapp es un narrador omnisciente, pues el protagonista sabe de los acontecimientos tanto pasados como presentes.

Es como si Krapp contara su biografía en la propia obra, pues sabemos de su pasado, de la evolución que ha sufrido que lo ha llevado a la situación actual (la del escenario) y en el último momento nos deja las puertas abiertas al futuro, sin desear más probabilidades para su vida, como dice al final cuando se queda “inmóvil, con los ojos fijos en el vacío, y con la cinta rodando en silencio”. El final es abierto, pero se intuye que todo va a continuar igual por el orden de los acontecimientos, a no ser que Krapp tome una decisión y cambie su vida.

3.2. Sinopsis

Krapp reproduce en su magnetófono las cintas que ha grabado años atrás, a modo de diario, para recordar momentos importantes vividos. En ellas se narran diversas escenas que hacen reaccionar al protagonista durante la búsqueda de la secuencia en la que navega por un lago con su único amor²⁴.

3.3. Por qué la he elegido

He seleccionado esta obra porque me llamó mucho la atención al leerla, me sorprendió y la imaginé sobre el escenario. Pensé que podría hacer una aportación audiovisual al trabajo de Samuel Beckett mostrando los pensamientos de Krapp mediante fotogramas que resumieran su pasado.

²⁴ Krapp a lo largo de toda la obra rebobina la cinta para volver una y otra vez al momento en el que va en barca por el lago con la única chica de la que ha estado enamorado en toda su vida para olvidarlo todo y pensar sólo en ella.

También me resultaron interesantes en esta obra los temas que se plantean, pues al tratarse de argumentos universales, como la muerte, el silencio o el vacío, los dota de intemporalidad y da la posibilidad de adaptarlos a cualquier tiempo y espacio.

Me pareció curiosa su forma de contar la historia y el argumento en sí. Pues creo que cualquiera se puede sentir en algún momento como se siente Krapp y la forma de plasmarlo es real, se muestra lo que es sin más. Esa es una de las características de Beckett que me fascina, que descoloca al espectador al mostrarle la realidad de la vida ante sus propios ojos, sin tapujos, sin enmascarar a los personajes. Y nos deja en el abismo de la duda, pensando en qué pasará. Y al salir el espectador del teatro se hace muchas preguntas sobre qué le han querido decir con la obra propuesta, qué significa todo aquello que ha acontecido en la escena. Lo que es, es. Eso es lo que nos muestra Beckett. No hace falta hacerse más preguntas, pero a la vez pensamos en ello, en qué ha pasado y qué hemos visto.

Elegí esta obra porque es original y atrevida, me atrapó en la grabación de una cinta que gira sobre una mesa del escenario y quise saber más, indagar entre bambalinas y poder estudiarla profundamente para poder más tarde hacer mi aportación a ella.

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

La Última cinta es atemporal, pues por la descripción que se hace en el propio texto sabemos que son “las últimas horas de la tarde, dentro de algún tiempo”. Es decir nos sitúa en un tiempo futuro indefinido en “el cuchitril de Krapp”, por lo que sí que sabemos dónde va a transcurrir la acción.

Estos son los únicos datos que sabemos en lo referente al lugar y el espacio donde se suceden los acontecimientos. Aunque por las referencias que se hacen en la cinta al pasado del personaje adivinamos que es mayor, de al menos sesenta y nueve años, pues en la grabación celebra su cumpleaños y cumple treinta y nueve y cuando Krapp hace una grabación en el tiempo real, dice que hace treinta años era un cretino. Por lo tanto si sumamos nos sale sesenta y nueve. No nos enmarca en un tiempo determinado, no hay fechas señaladas, lo podemos deducir por el tipo de ropa, que se le ha ido quedando pequeña. Puede darse en cualquier fecha, ya que se trata de una historia que cuenta un argumento universal, un personaje atado a una sociedad inmóvil de la que no puede escapar y que busca la felicidad en el recuerdo del amor para evadirse.

Describe diferentes lugares en el transcurso de la reproducción de la cinta, por lo que en la parte grabada sí que nos detalla distintos escenarios donde él vivió. Como la casa de Kedar Street, el lago o el muelle. El personaje sólo se traslada a ellos mentalmente con sus recuerdos grabados a modo de diario en las cintas y su imaginación.

El significado de *La última cinta* es muy interesante porque refleja en Krapp a muchos de los sujetos que habitan en la sociedad actual. Todos en algún momento nos podríamos sentir identificados, cuando apreciamos que vivimos en un mundo del que no podemos escapar, donde todo está interconectado y establecido.

Cabe destacar que el nombre de todos los personajes que representan este argumento universal empiezan por la letra K, como Krapp en *La última cinta*, K en *El castillo* de Kafka, Joseph K en *El proceso* también de Kafka, así como el

protagonista de *Ciudadano Kane*, o el de *Vanishing Point (Punto límite: cero, 1971)* de Richard Sarafian, llamado Kovalski.

El protagonista, Krapp, no puede escapar de la realidad en la que se encuentra, sólo mediante las cintas puede liberarse durante un tiempo limitado. Su experiencia es la de un proyecto errático, sin final ni objetivo.

Lo que el autor nos muestra es un ser desesperanzado que ha desaprovechado sus oportunidades para ser feliz y se abandona a su suerte, desligándose de los convencionalismos y desposeyéndose de todo.

Esta obra si la analizamos tiene muchos aspectos que nos invitan a pensar, pues en cada oración hay un mensaje importante que nos da pistas sobre quién es el personaje y sobre su actitud frente a la vida, su visión del mundo. Y además si leemos entre líneas podemos extraer ideas distintas sobre lo que nos quiere decir Beckett con este drama en un acto que esboza temas tan dispares como la soledad, el miedo, la muerte, el silencio, la importancia del pasado y los objetivos en la vida.

El lenguaje que emplea Samuel Beckett y la forma de expresarse es límpida²⁵, puesto que no puedes eliminar ninguna palabra del texto, pues todas son necesarias para que la oración tenga un significado completo. Beckett parece medir las palabras a la hora de poner voz a los personajes, como si extrajera los diálogos y acciones de la vida real.

En suma esta obra viene a representar el universo de un personaje que no puede escapar de su destino y ciertamente por su temática podríamos adoptar distintos caminos para su puesta en escena.

²⁵ Brooks, P.: *La puerta abierta*. Traducción Gema Moral Bartolomé. Barcelona, ed. Alba, 2007. p. 19. Peter Brooks al referirse, entre otros, a Samuel Beckett argumenta sobre la compresión (la síntesis de la que hace eco Beckett en toda su obra) y utiliza este término para definir el estilo de Beckett.

4.1. El tema

La última cinta suscita diversos temas, pero cabría señalar como principal el argumento universal de “En el interior del laberinto”²⁶, ya que Beckett nos muestra a un personaje sin finalidad, que no desea más probabilidades, sólo le queda esperar la muerte. La situación en la que vive no tiene ni solución ni final, puesto que termina en silencio, pero este mutis también se repite a lo largo de la obra, por lo que podemos deducir que en breve puede comenzar de nuevo aunque se trate de *La última cinta*. Su vida gira en un círculo concéntrico del que no puede salir. Realiza de forma reiterada sus acciones en un único recinto del que no se mueve: su desván. Sólo puede escapar de allí con su imaginación al escuchar las cintas. Es un personaje asocial y sin esperanza que utiliza el recuerdo para transgredir su hermetismo, escuchando las cintas para eludir su propia realidad e ir al momento del pasado que lo hace feliz, cuando estuvo con su enamorada, por lo tanto recurre a su amante para romper las leyes inescrutables del espacio y el tiempo.

En la nueva propuesta de la puesta en escena se realzará este tema principal mediante el audiovisual donde podremos observar esos momentos pasados que se relatan en la cinta, mostrando la realidad paralela en la que vive Krapp mediante la proyección de sus pensamientos de una forma original tras analizar su discurso y aportando un nuevo punto de vista.

Hay otros subtemas que se sustraen de la obra, como el “adiós al amor” que lo presenta el propio personaje al principio de su discurso. Krapp busca en el libro de registros el fragmento de una cinta donde se relata un pasaje de él con una chica en un lago acariciándose tumbados en una barca. El recuerdo de ese momento de amor lo hace feliz y se ensimisma viajando con la escucha de la cinta hasta ese instante por unos minutos, haciéndolo escapar de la realidad.

Este fragmento también tendrá una especial consideración en el audiovisual ya que se repetirá en diversas ocasiones, tal y como se narra en la cinta.

²⁶ Véase en: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, ed. cit., pp. 262-274.

También destaca la búsqueda de la felicidad, pues es lo que intenta hacer Krapp, buscar ese momento de la grabación que lo hace feliz por unos segundos, que lo evade de las circunstancias en las que se haya y a las que no encuentra ningún aliciente, por eso busca recordar tiempos pasados a los que viajar con su imaginación.

La búsqueda de la felicidad se observará en la cinta, mostrando la imagen de Krapp feliz cuando está con su amada en la barca, y en el ensimismamiento del protagonista, ya que es una consecuencia de la indagación en ese momento de la cinta que lo hace feliz.

Al final de la obra podemos observar su frustración, pues se resigna:

“...Quizá mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades. Y menos ahora que tengo ese fuego en mí...”²⁷.

Krapp ya no quiere ser feliz, pero aunque diga eso, anhela la felicidad, pues es un personaje amargado, sin ilusión en la vida, sin ganas de vivir, abandonado a su suerte, un despojo de la sociedad.

Otro subtema que está muy presente es la soledad, la cual se adivina en Krapp, al estar solo y realizar diversas afirmaciones sobre el silencio.

De esta forma vemos a un personaje que se escucha a sí mismo a través de sus grabaciones del pasado a las que vuelve para recordar el amor, ese que sólo tiene en una cinta, pues actualmente está completamente solo. Esto lo podemos detectar cuando dice:

“...Era más de media noche. Jamás había oído un silencio semejante. Como si la tierra estuviera deshabitada...”²⁸.

²⁷ Beckett, S.: *La última cinta. Acto sin palabras*. Dos obras de Samuel Beckett. Traducción Luce Moreau Arrabal y José Manuel Azpeitia. Barcelona, ed. AYMÁ, S.A., 1965. p. 61.

²⁸ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 56.

Igualmente podemos apreciar algunos diálogos que nos informan sobre la ideología del personaje²⁹ con algunas ideas prestadas del existencialismo, como:

“...El grano, es decir... me pregunto qué es lo que entiendo por el grano... (*vacila*)... supongo que me refiero a esas cosas que todavía valdrán la pena cuando todo el polvo habrá -cuando todo mi polvo habrá caído. Cierro los ojos y me esfuerzo en imaginarlas...”³⁰.

Es decir la esencia de la vida, separar lo superfluo de lo que realmente importa, haciendo referencia a la propia muerte, ese es su final. Éste es otro subtema que encontramos en la obra al que se alude en diferentes ocasiones, por ejemplo cuando busca en el diccionario la palabra “viudez”, o cuando canta “...Rueda la sombra de las montañas, ya se marchita la luz del sol, reina el silencio...”³¹, quizá como una alegoría del final de la vida. O cuando simplemente dice que “desea acabar pronto”.

4.2. El mensaje de la obra

El mensaje que encontramos es el siguiente: estamos encerrados en un mundo del que no podemos escapar, sino es mediante nuestra imaginación. Esto conlleva un mensaje pesimista, pues sólo nos queda esperar la muerte, no hay esperanza. Aunque también podríamos verlo de otro modo y pensar en no desaprovechar los momentos felices, viviendo la vida intensamente en el presente.

4.3. La estructura

La última cinta es una obra en un acto. En la introducción se presenta el personaje que está solo en la parte central del escenario donde hay un escritorio con cajones y

²⁹ Aunque Beckett nunca se manifestó en apoyo de ninguna filosofía. Algunos autores lo califican de existencial, otros en cambio simplemente lo analizan desde otros puntos de vista, como por su uso del lenguaje, véase *Samuel Beckett*, ed. cit. Después de haber investigado sobre varios estudiosos de Beckett, llegamos a la conclusión de que lo que le gustaría al propio autor sería que leyésemos o viésemos sus obras atendiendo a la propia obra en sí, dejando a un lado las posibles interpretaciones y/o análisis de la misma.

³⁰ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 51.

³¹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 53.

que empieza a actuar sin articular palabra, solo podemos observar su comunicación no verbal. Vemos que lo que quiere es buscar una cinta grabada en el pasado.

El nudo de la obra arranca cuando rebobina el carrete y revive su experiencia “amorosa”, ese recuerdo lo excita y de esa forma se despoja de esa frustración en la que vive, consigue su objetivo.

Pero después se da cuenta de que está de nuevo solo, pues en la cinta se escucha:

“...Jamás había oído un silencio semejante. Como si la tierra estuviera deshabitada (*Pausa*). Y aquí termino...”³²

Vuelve a su realidad, la soledad en la que se encuentra, aquí encontramos el clímax de la obra y el conflicto que tiene Krapp: quiere evadirse de la realidad en la que reside, para ello utiliza las cintas que grabó en el pasado, pero no puede hacerlo eternamente, ya que las grabaciones tienen un inicio y un final.

Krapp vuelve a rebobinar la cinta hasta el punto donde inicia de nuevo el pasaje del lago en el que está navegando con la chica en la barca. Cuando termina y vuelve a la oración anteriormente mencionada, Krapp desconecta el aparato y se ensimisma. Entonces comienza el desenlace, cuando toma cartas en el asunto y empieza a grabar de nuevo en el tiempo presente. Aunque desiste y vuelve a la otra cinta, para escaparse de nuevo al pasado.

El final queda abierto porque el magnetófono sigue grabando. Tenemos una historia sin final definido, que deja el autor en el aire para que cada uno saque su propia conclusión.

³² Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 56.

4.4. El tratamiento temporal

La acción se sitúa en el atardecer “Últimas horas de la tarde, dentro de algún tiempo”. Es decir, que la acción transcurre en una época imprecisa en la que enmarcar al personaje.

Así mediante la reproducción de la cinta grabada, nos transporta al pasado desarrollándose las acciones en el pensamiento e imaginación de Krapp.

Krapp grabó la cinta cuando tenía treinta y nueve años, por lo tanto nos habla de lo que sucedió en aquel momento. Pero a la vez en esa grabación hace referencia a hechos que ocurrieron diez o doce años atrás.

Un aspecto importante en cuanto al tiempo serían las repeticiones que se producen en el decursar de su vida, ya que aluden a la rutina del personaje. Estas son las manías de comerse el plátano justo de la misma forma que lo hizo anteriormente, o cuando rebobina y vuelve a poner el mismo fragmento de la cinta que sucede en el lago con la barca una y otra vez. También en ocasiones detiene la cinta para pararse a pensar en las personas de las que habla y recordarlas con mayor nitidez. Por ejemplo cuando repite la palabra “instantes”, deteniéndose en cada uno de ellos, los del propio Krapp o los del perro blanco al que Krapp salva del ataque de una pelota negra en el pasaje en el que está sentado en un banco de la calle frente a la casa de su madre. Cada cual tiene su tiempo. Y este aspecto es significativo para él.

4.5. El tratamiento espacial

El espacio en el que se sitúa la acción es el “cuchitril de Krapp”. Aunque durante el transcurso de la obra, al dar oídos a la cinta, podemos viajar con la imaginación a la vida pasada de Krapp, al escuchar su relato podemos remontarnos a otros lugares donde la acción es narrada como: Kedar Street, Connaught o la casa del canal. Por lo tanto se pueden observar diferentes espacios en la imaginación, autónomos y subjetivos, que la cinta describe desde un único espacio escénico real donde solamente está Krapp como personaje protagonista.

4.6. El audio

En esta obra escuchamos un discurso muy importante referente a la vida pasada de Krapp a través de una fuente diegética³³ que produce el sonido: un magnetófono. Éste es un elemento muy importante porque sin él no podríamos acceder a la información sobre el pasado de nuestro personaje, ni él tampoco podría recordar la historia de su vida, el diario que lo acompaña en sus noches de soledad y que hace rememorar sus momentos felices. Es significativo además porque provoca sensaciones tanto en el personaje como en el espectador. Krapp vuelve a su pasado. Y al escuchar la cinta hace que piense y vuelva a grabar su voz, expresando lo que ha sentido al escucharse a sí mismo en la cinta años atrás. De este modo realiza una nueva acción que hace avanzar la diégesis al tener la posibilidad de rebobinar y volver a escuchar el fragmento que él quiera cuantas veces desee, lo que convierte este acto en un leitmotiv³⁴ que resalta su conducta y define al personaje.

³³ El reproductor que está sobre la mesa de Krapp, el cual forma parte de la historia de *La última cinta*, como elemento representativo del atrezzo.

³⁴ Lo mismo pasa con la acción de pelar el plátano que repite de la misma manera, cada vez, con su peculiar ritual.

5. ANÁLISIS CARACTEROLÓGICO DEL PERSONAJE: KRAPP

En este apartado realizaremos un estudio caracterológico del personaje. Para ello reinterpretaré la obra desde mi punto de vista como directora comparando la propuesta de Samuel Beckett con la mía, añadiendo aquellos aspectos que son necesarios para el nuevo montaje escénico.

5.1. El conflicto

El conflicto que mueve al personaje es interior, trata de evadirse del mundo que lo rodea mediante sus recuerdos grabados en cintas, como el del amor de su juventud, por eso busca recordar el fragmento de esa cinta, la sensación que le produce, aunque diga lo contrario en su discurso. La cinta atrapa a Krapp y lo inhibe al igual que el alcohol, para conseguir un atisbo de felicidad. Busca, como él mismo dice al principio de la obra, evocar aquel pasaje en el que le dice “adiós al amor”, escena que más tarde veremos repetir en distintas ocasiones. Tal vez éste sea el único amor verdadero que tuvo en el pasado y que dejó escapar pero lo utiliza para huir de la realidad en la que se encuentra.

No tiene un objetivo definido en la vida, ni desea más probabilidades de ser feliz, simplemente su existencia se repite cada día, como todas sus acciones para terminar en silencio mirando al vacío, inmóvil, escuchando rodar el “carrete”, como el propio título de la obra indica *La última cinta* de su vida.

En la nueva propuesta el conflicto del personaje seguirá siendo el mismo: querer huir del mundo que lo rodea del que no tiene escapatoria. Por lo tanto daré importancia al conflicto interior que tiene el personaje para de este modo mostrar las características definitorias de Krapp.

5.2. La motivación

El personaje actúa rutinariamente escuchando las cintas que grabó en el pasado para liberarse de la realidad en la que vive amargado y así encontrar un atisbo de felicidad en el recuerdo del amor, en la evasión que le produce la sensación de ese recuerdo de su vida pasada al perdurar en ese pozo de ebriedad y placer donde el hombre seducido quiere permanecer por voluntad propia.

La cinta cambia su estado de ánimo, lo excita, lo altera y se plantea nuevas acciones, como volver a grabar expresando una opinión negativa sobre él en el pasado, analizando y pensando en lo que hubiera sido si hubiese tomado otro camino en la vida. Pero vuelve de nuevo al fragmento de la cinta que repite, cuál ritual, como otras acciones que se reproducen de la misma manera una y otra vez a lo largo de la obra. Para terminar inmóvil y en silencio, sin esperar nada más.

El personaje no tiene una motivación como tal, realiza sus acciones rutinariamente, repitiendo cada gesto o movimiento. La acción que lo mueve es la evasión de la realidad. Por lo tanto durante el transcurso de la representación observaremos en Krapp esta característica que lo define, realizando sus acciones tal y como se describen en la obra original, haciendo hincapié en este aspecto que lo convierte en quien es.

5.3. La finalidad

No sabemos realmente cuál es la finalidad de Krapp con todo esto. Es un ser humano frustrado, contradictorio, limitado en el espacio y en el tiempo de su recuerdo, que sólo espera la muerte, esto se evidencia cuando dice:

“...Permanecí sentado en el parque, tiritando, enfrascado en mis sueños y deseando acabar pronto...”³⁵.

³⁵ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 57.

Su vida se retroalimenta con la escucha de las cintas. Pretende la evasión de la realidad mediante la ingesta de alcohol y la reproducción de las cintas que lo transportan a otra dimensión en el pasado.

Su vida no tiene sentido para él, como bien dice en la cinta que graba:

“...Vuelve a... vuelve a... (Pausa). Toda esa vieja miseria (Pausa). Con una vez no tuviste bastante (Pausa) Deslízate por encima de ella...”³⁶

Como hemos señalado a pesar de calificar negativamente el pasado, quiere volver a él, pues lo hace estar en otra dimensión. Pero no puede escapar de su vida, su experiencia es la de un trayecto errático sin final ni objetivo, puesto que Krapp se queda donde está, en el desván en el que habita. No tiene planes de futuro y tiene un sentimiento pesimista sobre la existencia.

La obra termina en el vacío, Krapp no espera más probabilidades de ser feliz como bien dice en las últimas palabras de *La última cinta*:

“Y aquí termino esta cinta. Caja -(pausa)- tres, carrete -(pausa)- cinco. (Pausa) Quizá mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades. Y menos ahora que tengo ese fuego en mí. No, no deseo más probabilidades.

Krapp permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. El carrete continua rodando en silencio.”³⁷

5.4. El aspecto físico

Samuel Beckett describe a Krapp como:

“...un hombre viejo, deformado por la edad.

³⁶ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 60.

³⁷ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 61.

Pantalón estrecho, demasiado corto, de un negro meado. Chaleco negro muy deslucido, con cuatro holgados bolsillos. Pesado reloj de plata, con cadena. Camisa blanca mugrienta, desabrochada, sin cuello. Extraño par de botas, de un blanco sucio, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas.

Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Mal afeitado.

Muy miope (pero sin gafas). Duro de oído.

Voz cascada muy particular.

Andar penoso... ”³⁸

Por su aspecto podríamos decir que Krapp ve poco la luz del sol, ya que su tez es blanca y podría pasar frío al tener la nariz azul como si fuera un vampiro o un ser nocturno. Tiene el cabello gris por el paso del tiempo. Es un hombre entrado en edad, dejado de sí mismo, por los datos visuales que se indican.

Su voz se ha ido estropeando por la vida que ha llevado. El paso del tiempo también ha hecho mella en su vista, al empeorar su miopía, pero no le pone solución. Krapp no lleva lentes.

Beckett no nos informa de su estatura y complexión, pero imaginamos que se trata de un hombre de talla mediana, delgado, porque si sólo come plátanos no debe de engordar mucho.

La imagen del personaje evidencia su mundo interior, su biografía y edad. Como apunta Beckett, en nuestra propuesta también estará mal afeitado para incrementar su aspecto desaliñado. Aunque añadiría más información con respecto a su constitución, pues Beckett no nos dice nada sobre este aspecto que queda por definir.

El personaje, para evidenciar su estado psicológico, su embriaguez y su alimentación precaria a base de plátanos, será delgado. Esto lo podremos apreciar también en las arrugas marcadas en su rostro, que delatarán la vejez y el desgaste de Krapp.

³⁸ Véase: Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 47.



Tendrá el pelo sucio, revuelto y canoso para reflejar la edad y la poca importancia que Krapp da a la limpieza. A la vez que dará un aspecto de tímida locura con el pelo despeinado induciéndonos a pensar en el estado en el que se encuentra el personaje.

El personaje tendrá ojeras pronunciadas para incrementar la profundidad de sus ojos y describir las pocas horas de sueño que duerme así como su tormento interior.

5.4.1. El vestuario



Se describe a Krapp como “hombre viejo deformado por la edad”, desdibujado, como hecho a harapos y con un aspecto bastante variopinto, la ropa le viene grande o pequeña indistintamente, creada por fragmentos inconexos y los bolsillos del chaleco se le han hecho grandes por el uso.

También se dice en las acotaciones que lleva “pantalón estrecho, demasiado corto, de un negro meado”, de lo que intuimos que se trata de un negro gastado por el paso del tiempo.

El personaje lleva puesto “un chaleco negro muy deslucido, con cuatro holgados bolsillos”. Podemos observar que la vestimenta se basa en las tonalidades que van desde el blanco al negro, desgastados. Los bolsillos se le han hecho grandes de

meter cosas, en este caso un sobre o las llaves, que es lo que guarda Krapp en ellos, incluso plátanos.

Lleva “un pesado reloj de plata, con cadena” que seguramente tenga relación con el paso del tiempo. Es un elemento representativo de la idiosincrasia del personaje que nos ayuda a definirlo mejor; le importa el paso del tiempo porque lleva reloj. Además se trata de un reloj *pesado* y con *cadena*, por lo que tal vez el tiempo pese para él.

Asimismo lleva “una camisa blanca mugrienta, desabrochada, sin cuello”, que como anteriormente hemos mencionado, habla de la dejadez del propio personaje, pues no se preocupa de lavarse la ropa o llevarla bien puesta.

En los pies lleva un “extraño par de botas, de un blanco sucio, del 48 por lo menos, muy estrechas y puntiagudas”. A partir de la acotación de Beckett lo interpretamos como si el calzado que emplea fuera propio de un payaso o un clown.

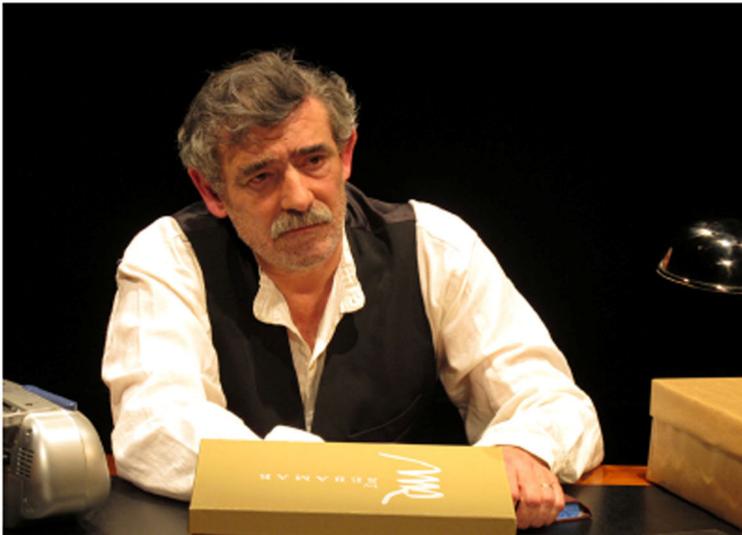
Beckett quiere que nos fijemos en el calzado del protagonista, porque los pies son el sostén del ser humano, los que nos transportan por todo el mundo, llevándonos allá donde vayamos. Y Krapp ha recorrido mucho trecho hasta llegar a la situación en la que se encuentra. Por lo tanto los zapatos son un signo más del paso del tiempo y de la particular personalidad del personaje.

La ropa parece que se le ha ido quedando pequeña y vieja a lo largo de los años, pero no le importa, sigue llevándola, seguramente no dispone del dinero para comprársela o realmente es algo que no le afecta. Su indumentaria está sucia, pero no se preocupa de lavarla. En este aspecto el vestuario va de acuerdo con el lugar en el que se encuentra Krapp. Él como la mayoría de los personajes de Beckett, vive al margen de la sociedad y su vestimenta se adecua a su forma de ser.

La vestimenta del personaje nos informa de quién es. Lo podríamos enmarcar en cualquier época y lugar del mundo, es un vagabundo y podría vivir en cualquier período temporal. Vive alejado del mundo, dentro de sí mismo, en el desván en el que habita.

Krapp, como la mayoría de los personajes de Beckett vive al margen de la sociedad.

El vestuario sí que variará en la nueva propuesta en algunos aspectos con respecto a la obra original para incrementar su grado de dejadez. Básicamente su aspecto se parecerá al de un vagabundo para intentar reflejar mediante su imagen su estado psicológico, su forma de vida pasiva y hacer ver al público hasta qué punto puede llegar alguien, cuando se descuida, al fondo del abismo.



Su ropa será negra y grisácea, para dotarlo de un aire tétrico y abandonado que definirá su forma de vida monótona, triste y llena de abandono por parte de sí mismo.

Los pantalones aparecerán desgastados, con remiendos y agujeros. Le vendrán cortos y anchos, se le han quedado grandes al haber adelgazado y se le van cayendo un poco, con ello se justificará su apatía por su vestimenta y aspecto, denotando que se le han quedado viejos con el paso de los años.

Llevará una camisa de un blanco sucio, mugrienta, arrugada, ancha, sin cuello y usada, a la que le faltan la mitad de los botones, la tendrá mal abrochada y por fuera de los pantalones. Las mangas irán arremangadas y deshilachadas para denotar su poco interés por la limpieza y aspecto.

Y el chaleco negro desgastado tan característico, que describe Beckett, sí que lo incluiremos porque es un elemento propio del personaje, ya que es en sus bolsillos donde guarda sus tesoros. Le viene pequeño y corto, con dos holgados bolsillos, que se le han hecho grandes de meter sus cosas, de los que puede sacar cualquier objeto como si se tratara de la chistera de un mago.

En lugar de las botas blancas y puntiagudas que propone Beckett, el calzado que llevará Krapp en la representación serán unas zapatillas de ir por casa viejas, en tonos grises y marrones, con unos calcetines grises de lana, uno más subido que el otro, para evidenciar su pobre economía y su dejadez en cuanto a su imagen.

También llevará, como describe Beckett, un pesado reloj de plata con cadena que sobresaldrá del bolsillo delantero de su pantalón. Elemento muy importante ya que simboliza el pesado paso del tiempo.

5.4.2. Maquillaje



Krapp llevará un cosmético en tonos grises. Se marcarán arrugas y ojeras alrededor de los ojos.

Para envejecer el pelo se utilizará polvo de talco para hacer más blanco y canoso el cabello.



5.5. La psicología

Krapp es un personaje perdido, despojado de todo, sin amor, frustrado, maniático y obsesivo, despistado pero al mismo tiempo ordenado en las cosas importantes. Le gusta perpetuar el pasado, por eso graba en las cintas para no olvidar. Busca recordar el tiempo transcurrido pues es lo único que le queda. Está solo, ya que dice "...tranquilamente, en la taberna. Nadie..." o que sólo escucha "el silencio extraordinario", lo que también se evidencia al pararse a buscar la palabra "viudez" que implica soledad. Todo envuelto en una profunda frustración existencial al decir que no desea más probabilidades para ser feliz, pero al mismo tiempo recuerda las grabaciones en las que le dijo "adiós al amor" una y otra vez para evadirse de su vida cotidiana. Incluso podría tener algo de ansiedad o alguna enfermedad pulmonar, ya que tose en repetidas ocasiones.

Trata de sacar lo importante de sus pensamientos e intenta encontrarse consigo mismo:

"...me gusta levantarme para dar una vuelta por allí y luego volver aquí...conmigo. Krapp" (*pausa*).

El grano, es decir...me pregunto qué es lo que entiendo por el grano... (*vacila*)... supongo que me refiero a esas cosas que todavía valdrán la pena cuando todo el polvo habrá –cuando todo mi polvo habrá caído. Cierro los ojos y me esfuerzo en imaginarlas..."³⁹.

También en la cinta se ríe de sí mismo y de las reflexiones que hace en sus grabaciones, es un hombre con sentido crítico y sentido del humor.

5.5.1. La comunicación no verbal

Un factor muy importante en esta obra es la comunicación no verbal. Con ella podemos saber cómo se siente en cada momento el personaje y así podemos adivinar que es miope cuando se acerca mucho al libro de registros para leer lo que

³⁹ Véase: *La última cinta. Acto son palabras*, ed. cit, p. 51.

pone, o su forma de suspirar, sus andares nerviosos que implican una preocupación o su forma de comer plátanos.

Nos puede recordar al cine mudo o al circo por su gestualidad, algunas acciones que desempeña. Al comienzo de la obra Krapp está situado detrás de su mesa y la acción que sigue es mímica:

“Krapp permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo devuelve a su sitio, registra de nuevo, saca un pequeño llavero, lo eleva a la altura de sus ojos, elige una llave, se levanta y va hacia la parte delantera de la mesa. Se agacha, abre con la llave el primer cajón, mira dentro, lo registra con la mano, saca un carrete, lo examina de cerca, lo devuelve a su sitio, y cierra el cajón con llave; abre la cerradura del segundo cajón, mira dentro, lo registra con la mano, saca un plátano, lo examina de cerca, cierra el cajón con llave, se mete el llavero en el bolsillo. Se vuelve, avanza hasta el borde del proscenio, se detiene, acaricia el plátano, lo monda, deja caer la piel al suelo, se mete la punta del plátano en la boca y permanece inmóvil, con la mirada perdida en el vacío. Por fin muerde la punta del plátano, se vuelve y empieza a ir y venir, pero siempre dentro del espacio iluminado, es decir a razón de cuatro o cinco pasos a lo más en cada sentido, mientras come meditativamente el plátano. Sin darse cuenta pisa la piel, resbala, se tambalea, recobra el equilibrio, se inclina, mira la piel y finalmente le da un puntapié empujándola hacia el foso. Reanuda su ir y venir, termina de comer el plátano, vuelve junto a la mesa, se sienta, permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, saca las llaves del bolsillo, las eleva a la altura de los ojos, elige una llave, se levanta y va hacia la parte delantera de la mesa, frente a los cajones. Se agacha, mete la llave en la cerradura del segundo cajón, saca otro plátano, lo examina de cerca, cierra el cajón con llave, se mete las llaves en el bolsillo, se vuelve, avanza hasta el borde del proscenio, se detiene, acaricia el plátano, lo monda, arroja la piel al foso, se mete la punta del plátano en la boca y se queda inmóvil, con la mirada perdida en el vacío.”

Finalmente tiene una idea: mete el plátano en uno de los bolsillos de su chaleco, del que sobresaldrá visiblemente, y con toda la velocidad de que es capaz, corre al fondo de la escena que está a oscuras. Diez segundos. Vuelve al espacio iluminado con un viejo libro registro, y se sienta a la mesa.

Pone el libro, sobre la mesa, se enjuga los labios, se limpia las manos en el chaleco, da una palmada y se frota las manos⁴⁰.

Primeramente suspira por lo que podemos suponer está cansado de vivir, de su propia existencia, suposición que más tarde corroboraremos en su reflexión final. Seguidamente mira su reloj, tal vez está extenuado porque ha pasado mucho tiempo o es hora de realizar alguna acción importante. Registra sus bolsillos, por lo que sabemos que está buscando algo, saca un sobre, pero no le interesa porque lo vuelve a guardar donde estaba, hasta que encuentra la llave. Examina los objetos de cerca, reacción lógica de un miope que no ve bien los objetos lejanos. Abre el cajón con la llave. Saca del segundo cajón un plátano. Vuelve a cerrar bajo llave el cajón, donde guarda su tesoro: los plátanos.

Realiza un curioso ritual para comerse el plátano, que además lo repite dos veces lentamente. Mientras se lo come meditativamente, con el plátano en la boca y la mirada perdida, se le ocurre una idea. El plátano le ha recordado algo, entonces coge el libro de registros y lee. De pronto sabemos cuál es su objetivo en ese instante, encontrar una cinta concreta, pues cuando la localiza sonrío feliz y la coloca en el magnetófono para escucharla.

Cabe destacar su forma de hablar y cómo pronuncia la palabra “carrete”, disfrutando de cada letra, está feliz por encontrar la cinta que busca, como si se tratara de un objeto precioso que le produce una inmensa felicidad, como si fuera un niño que encuentra una golosina.

⁴⁰ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit, pp. 48-49.

Pasar delante de la mesa y acercarse al foso sitúa a Krapp en primer plano en el momento en el que se come el plátano, lo que denota que es una acción importante, que el público debe ver de cerca.

Su forma de colocarse con respecto al reproductor evidencia otra de las facultades que se mencionan en la descripción del personaje:

“Levanta la cabeza, se ensimisma, se inclina sobre el aparato, lo pone en marcha y se queda a la escucha, es decir: de cara a la sala, el busto inclinado hacia delante, los codos sobre la mesa, la mano en forma de bocina detrás de la oreja en dirección al aparato”⁴¹.

Análogamente sabemos que está un poco sordo -se pone la mano “en forma de bocina detrás de la oreja en dirección al aparato”-. Y que está interesado en lo que dice la cinta pues está inclinado hacia el reproductor.

“(Al querer acomodarse mejor hace caer una de las cajas, echa un taco, desconecta el aparato, barre con violencia las cajas y el libro, que caen al suelo, hace retroceder la cinta al punto de partida, vuelve a poner en marcha el aparato, adopta de nuevo su anterior postura)”⁴²

Igualmente los relatos que escucha en las cintas son muy importantes para él, le molestan las distracciones inoportunas y quiere percibirlos en su totalidad, pues rebobina los carretes hasta el principio y está muy atento.

En repetidas ocasiones realiza las mismas acciones que se narran en la cinta, por ejemplo cuando se ríe al escucharse reír en la cinta, o cuando dice:

“Cierro los ojos y me esfuerzo en imaginarlas [cosas que todavía valdrán la pena].”⁴³

⁴¹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 50.

⁴² Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 50.

⁴³ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 51.

Y Krapp cierra los ojos para imaginarlas. La cinta lo hace transportarse en el tiempo y en el espacio, podríamos decir que interactúa con la cinta y con su propia voz.

De esta manera sabemos de la adicción al alcohol del personaje, por lo que transmiten sus acciones:

“...Krapp desconecta el aparato, queda un instante ensimismado, mira el reloj, se levanta y va al fondo de la escena, en la oscuridad. Diez segundos. Ruido de descorchar una botella. Diez segundos. Segundo descorche. Diez segundos. Tercer descorche. Brizna súbita de canto tembloroso...”⁴⁴

Se dirige al fondo del escenario para beber, lugar al que no podemos acceder visualmente, pero por el sonido podemos adivinar cuál es la acción que realiza⁴⁵.

Hay un aspecto interesante a destacar, Krapp adelanta o rebobina la cinta a su antojo, manipula lo que quiere oír o no, algunas veces para cerciorarse bien de lo que se dice y otras para llegar al punto de la grabación que le interesa, como cuando quiere asegurarse de la definición de la palabra “viudez”, y la busca en el diccionario:

“...Krapp desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él, en el vacío. Sus labios se mueven en el silencio articulando las palabras viudez. Se levanta, va al fondo de la escena, en la oscuridad, vuelve con un enorme diccionario, se sienta, lo coloca sobre la mesa y busca la palabra...”⁴⁶

Cabe destacar que se detiene a pronunciar las sílabas de la palabra viudez en silencio, con esta acción nos quiere transmitir que no sabe lo que significa esa

⁴⁴ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 53.

⁴⁵ Previamente Krapp había escuchado un fragmento de la cinta en la que hablaba del propósito de beber menos. La cinta en ese momento lo incita a beber, la interrumpe y descorcha hasta tres botellas, luego vuelve a la zona iluminada cantando, por lo que suponemos que se ha emborrachado un poco. Vuelve a su postura de escucha y conecta el magnetófono de nuevo.

⁴⁶ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 54.

palabra, por eso después la busca en el diccionario y nos lee su significado. A continuación vuelve a conectar el magnetófono y sigue atendiendo a su relato.

Más adelante, tras escuchar por segunda vez el fragmento de la barca:

“...Krapp desconecta el aparato; se ensimisma. Finalmente registra sus bolsillos, da con el plátano, lo saca, lo examina de cerca, lo vuelve al bolsillo, hurga de nuevo, saca el sobre, registra otra vez, vuelve el sobre a su sitio, mira su reloj, se levanta y va al fondo de la escena, en la oscuridad. Diez segundos. Ruido de una botella que choca con un vaso. Luego, breve ruido de sifón. Diez segundos. Otra vez la botella contra el vaso, sin más. Diez segundos. Vuelve con paso inseguro al espacio iluminado, va a la parte delantera de la mesa. De espaldas a la sala saca el llavero, lo eleva a la altura de los ojos, elige una llave, abre el primer cajón, mira dentro, lo registra con la mano, saca un carrete, lo examina muy de cerca, cierra el cajón con llave, mete el llavero en el bolsillo, va a sentarse, quita el carrete del aparato, lo deja encima del diccionario, coloca el carrete virgen en el aparato, saca el sobre del bolsillo, mira el dorso del sobre, lo deja encima de la mesa, se ensimisma, conecta el aparato, carraspea y empieza a grabar...”⁴⁷

Después de haber prestado atención a la cinta, la detiene y se queda pensando en lo que acaba de oír. A continuación vemos cómo realiza otra vez un ritual a la hora de buscar y encontrar objetos en sus bolsillos o en los cajones, observándolos de cerca. Mira su reloj y va a beber como si fuese la hora de su dosis de alcohol. Luego vuelve con paso inestable, pues le está afectando la bebida. Se arma de valor para volver a grabar de nuevo en un carrete virgen. Para ello elige la llave adecuada del cajón de sus tesoros, acercándosela a los ojos, todo ello de espaldas al público, escondiendo aquello que hace. Podríamos intuir que se trata de un secreto, por eso no lo muestra abiertamente al público. Seguidamente coloca la cinta en el aparato y se saca del bolsillo el sobre en el cual escribió algunas notas, pues hace una apelación a éste en el primer fragmento de cinta que escucha:

⁴⁷ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., pp. 57-58.

“...Permanecí sentado al amor de la lumbre, con los ojos cerrados, ocupado en separar el grano de la paja. He garabateado unas notas en el dorso de un sobre...”⁴⁸

Tal vez se trate del mismo sobre que más adelante desecha, de hecho durante la grabación siguiente se ensimisma, examina el sobre, lo rompe y lo tira como si las notas escritas en él ya no tuvieran ningún sentido y comienza a grabar su nueva reflexión sobre la cinta que acaba de escuchar.

Durante la grabación se abstrae varias veces, como cuando se acuerda de los ojos de la muchacha⁴⁹, o cuando se queda pensando en si tenía razón⁵⁰. Con esta información podemos suponer que mientras graba reflexiona sobre aquello que pasó en el pasado o en lo que pudo haber sido. Tiene lugar entonces una pausa larga:

*“...Se inclina bruscamente sobre el aparato, lo desconecta, saca el carrete con la cinta que estaba grabando, lo arroja al suelo, coloca el otro carrete en el aparato, lo hace avanzar hasta un punto determinado, conecta el aparato, escucha con la mirada fija delante de él...”*⁵¹

Por su actitud podríamos suponer que está enfadado consigo mismo, que está furioso o frustrado por no haber aprovechado su oportunidad. Entonces decide volver a aquel momento feliz de su pasado registrado en la cinta anterior⁵².

Finalmente a continuación de su última reflexión, Krapp sin más probabilidades de ser feliz:

*“...Permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. El carrete continúa rodando en silencio.”*⁵³

⁴⁸ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 51.

⁴⁹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 57.

⁵⁰ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 58.

⁵¹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 60.

⁵² Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 60.

⁵³ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 61.

Así es como termina la obra, con un final abierto y un personaje inmóvil, sin ánimo de volver a grabar ni escuchar ninguna cinta más. En silencio y rodeado de vacío, en soledad.

La parte mímica de esta obra es muy importante porque en cada momento las acciones del personaje nos informan de cómo se siente, qué le gusta, cuáles son sus sentimientos e inseguridades, sus dudas o sus manías.

El personaje no tiene un gran parlamento, pues durante la mayor parte de la obra escuchamos la cinta grabada, por lo que se aprecian mucho más las acciones, las reacciones y sensaciones que se producen en el protagonista por el influjo de la cinta.

A la comunicación no verbal habrá que prestar gran atención a la hora de preparar la representación de la obra pues nos muestra los sentimientos, sensaciones y vida interior del personaje simplemente observándolo.

Por ello tomaremos como punto de partida las indicaciones expuestas por Samuel Beckett en la obra, ya que describe detalladamente los movimientos del protagonista así como el análisis realizado.

Sus movimientos serán lentos, pausados y torpes, tendrá una capacidad especial para el ensimismamiento, tal como expone Beckett. También tendrá ataques de tos, que evidenciarán su ansiedad. Su andar será tembloroso y disperso cuando acaba de beber para simular que está embriagado. Asimismo debe subrayarse su forma de suspirar que implica una preocupación o su forma de comer plátanos.

Tras la enumeración de los movimientos más destacados de Krapp, queda definida la comunicación no verbal a seguir por el actor que interprete la obra, el cual deberá atender tanto a estas indicaciones como a las del análisis y las acotaciones que se pueden leer en el libreto.

5.6. La sociología

El protagonista es un ser solitario. Krapp hace referencia a la soledad cuando explica la iluminación de su habitáculo:

“El nuevo alumbrado de mi mesa es una gran mejora. Con esta oscuridad a mí alrededor me siento menos solo (*Pausa*). En cierto modo (*Pausa*) Me gusta levantarme para dar una vuelta por allí y luego volver aquí... (*Vacila*)...conmigo (*pausa*). Krapp.”⁵⁴

Es decir que está con él mismo todo el tiempo, no se relaciona con nadie, sólo consigo mismo y con las cintas grabadas. Es una paradoja que diga que con su nuevo alumbrado se siente menos solo, si al fin y al cabo lo rodea la oscuridad.

En la grabación se habla de diferentes personajes, pero éstos sólo aparecen mencionados, sabemos cómo son y actúan solamente por la descripción que hace el protagonista de ellos en los carretes, como Bianca, con la que vivió un tiempo y “no había esperanza”. También alude a una chica “con un abrigo verde en el muelle de la estación”, preguntándose a sí mismo sobre “¿Qué queda de toda esa miseria?” Suponemos que se refiere a su vida pasada, al recuerdo de aquella época, a los acontecimientos que ha relatado previamente sobre quién era él. Hace un análisis crítico sobre “ese cretino” que era en el pasado, asombrándose de sus aspiraciones, su voz, sus resoluciones, la situación de aquel momento de su juventud, sin aportar una opinión muy positiva sobre sí mismo.

Más tarde en la cinta se hace referencia a su madre:

“... hay naturalmente la casa del canal, donde mamá se extinguía en el otoño moribundo después de una larga viudez...”⁵⁵

A pesar de que en ese momento del pasado ni siquiera tenía comunicación con su madre. Él simplemente esperaba en un banco a que ella se muriera⁵⁶. Apreciamos la poca importancia que le da a la familia.

⁵⁴ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 51.

⁵⁵ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 53.

Y añade:

“...Casi nadie, solamente unos pocos asiduos, criadas, niños, ancianos, perros. Acabé por conocerlos bien -quiero decir de vista, ¡naturalmente!...”⁵⁷

Aquí nos informa de que pasa gente a su alrededor, pero no establece comunicación con ellos. Y agrega el adverbio “naturalmente”, para exagerar que es obvio que no se relaciona con los transeúntes, a pesar de que cada día los vea pasar por su lado. Aunque recuerda especialmente a una chica guapa morena, a la que miraba, y justo cuando él iba a dirigirle la palabra, ella lo amenaza con llamar a la policía. Por lo tanto podemos observar que Krapp no es bien visto por la chica, lo trata como a un delincuente. Esto podría hacer referencia a cómo es asumido el protagonista por la sociedad, como un vándalo, al margen de la humanidad. Con el único que tiene contacto en este pasaje es con un perro al que defiende, protege y trata con mimo. Ahí vemos un acto de comunicación, bondad y defensa hacia el can. Lo que suscita compasión y refleja respeto hacia la naturaleza y los animales.

Después sigue con su relato, haciendo avanzar la cinta hasta llegar al final de la escena que sucede en el lago⁵⁸, la cual termina con la siguiente frase:

“...Era más de medianoche. Jamás había oído un silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada...”⁵⁹

De esta afirmación podemos deducir que se siente muy solo, ya que escucha el silencio como si no hubiese más habitantes en la Tierra. Vuelve a rebobinar la cinta hasta el inicio de la escena de la barca⁶⁰, donde sí que se comunica con la chica que se supone que le gusta:

⁵⁶ Haciendo otra vez una apelación a la muerte: “otoño moribundo”, “larga viudez”, “deseoso de que terminara cuanto antes [su madre]”

⁵⁷ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 54.

⁵⁸ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 57.

⁵⁹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 56.

⁶⁰ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 57.

“...Noté un rasguño en su muslo y le pregunté cómo se lo había hecho. Mientras cogía cascallejas me respondió. Volví a decirle que aquello me parecía inútil, y que no merecía la pena continuar, y ella hizo que sí sin abrir los ojos (*pausa*). Entonces le pedí que me mirase y al cabo de unos instantes – (*pausa*) - al cabo de unos instantes lo hizo, pero los ojos eran como grietas por culpa del sol. Me incliné sobre ella para darle sombra y los ojos se abrieron (*pausa*). Me dejaron entrar...”⁶¹

Esta es la única vez en la cinta en la que Krapp dialoga con alguien. Confía en alguien y a su vez confían en él. Después de este fragmento de cinta el protagonista desconecta el aparato y va a beber, tal vez para ahogar sus penas y sus recuerdos. Y comienza a grabar de nuevo. En esta nueva grabación reinterpreta su pasado pero no tiene una opinión favorable sobre sí mismo:

“...Acabo de escuchar a ese pobre cretino que tomaba por mí hace treinta años. Díficil creer que era gilipollas hasta tal extremo. Por lo menos eso terminó, gracias a Dios...”⁶²

No cree que aquel que habla pudiese ser él mismo, ha cambiado su forma de pensar y de ver la sociedad, de verse a sí mismo. Por su expresión deducimos que es creyente, ya que cuenta que estuvo un día en la iglesia cuando era pequeño.

Entre las cosas de interés que conocemos sobre la vida de Krapp en las cintas, está el que fue creyente y que conoció a Fanny, una prostituta, con la que tuvo relación. Ella halaga al protagonista. Krapp relata este momento para que veamos que sus relaciones son una mentira, que las personas se complacen unas a otras por interés. Puesto que cada uno de los dos han conseguido su propósito.

Tras analizar las relaciones sociales que mantiene Krapp con sus semejantes, podemos afirmar que a pesar de comunicarse con varios de ellos, es un personaje solitario, un vagabundo rodeado de silencio, que ahoga su soledad en el alcohol y que rememora su pasado para poder relacionarse con alguien, aunque sea en el

⁶¹ Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 57.

⁶² Véase: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 58.

recuerdo. Krapp no siente aprecio por la familia y simplemente espera a que muera su madre. Así como él espera su propia muerte sentado en un banco del parque.

Beckett nos presenta a un personaje bastante asocial, aspecto que respetaré, pues define la personalidad del protagonista. Sabemos de sus relaciones personales por lo que escuchamos en la cinta.

En mi propuesta estas personas aparecerán en el audiovisual que se proyectará para reflejar los recuerdos de Krapp grabados en la cinta por él mismo.

6. AMBIENTACIÓN-ESCENOGRAFÍA

La escenografía es minimalista. El lugar donde se desarrolla la acción es una habitación pequeña y está bien definida para el tipo de personaje y de ambiente que se quiere crear. Así como la luz que se emplea que nos sitúa en un habitáculo parecido a un sótano.

En cuanto al mobiliario existe “una mesita cuyos dos cajones se abren hacia el lado del espectador”, se supone que es de forma cuadrada o rectangular, lo que daría rigidez al “desván”. Hay en escena una silla sobre la que se sienta Krapp, como se dice en la acotación primera.

Dentro del atrezzo se describe una “mesa, un magnetófono con micrófono y numerosas cajas de cartón que contienen carretes con cintas grabadas”. A partir de estos objetos podemos imaginar que Krapp seguramente graba y escucha cintas, como se comprueba posteriormente en la obra.

Krapp se sirve de un libro de registros en el que anota los temas de las grabaciones para así encontrar más fácilmente las cintas que le interesa recordar, como la del “adiós al amor”⁶³.

Un elemento significativo de la obra es la comida de Krapp, los plátanos que ingiere. Le dan un ápice de color a todo lo que hay en escena que se mueve entre los colores grises, blancos, negros y marrones⁶⁴. Es curiosa la forma de tratar este comestible, ya que lo acaricia; comérselo parece que sea como un momento de abstracción para él, se ensimisma y medita.⁶⁵ Repite el ritual varias veces y de la misma forma, incluso en una de sus grabaciones habla de los plátanos y su obcecación con ellos.

⁶³ En esta cinta está grabado un fragmento de cuando Krapp navegaba con su amada por un lago.

⁶⁴ Como por ejemplo las cajas, el magnetófono o la mesa.

⁶⁵ Pero luego vemos que es un personaje despistado, porque no recuerda dónde ha tirado la piel del plátano y se resbala con ella, le es indiferente, la tira al suelo, no le importa ensuciar su casa, la piel es propiedad del suelo, como si fuese el cubo de basura, hasta que al darse cuenta de que casi lo hace caer le pega una patada y la envía hacia el foso, quitándosela de en medio.

La escenografía es mínima pero funcional y nos informa perfectamente del lugar en el que vive el personaje y en parte de cómo es. Contiene los muebles y accesorios necesarios para el protagonista, sin sobrecargar el espacio, que está delimitado por la luz.



En nuestra propuesta escénica Krapp estará sentado en una silla de madera detrás de su mesa, sobre la que habrá un reproductor-grabadora, donde el personaje reproducirá y grabará los archivos. Éstos estarán esparcidos por el espacio en cajas de cartón y al fondo en una estantería de lejas no muy alta, sobre la que también encontraremos las botellas de alcohol y los vasos.

En la mesa se amontonarán los discos compactos, cintas grabadas y vírgenes donde se guardan los recuerdos del personaje. Contará con un flexo de metal que iluminará la mesa y el rostro de Krapp en algunas ocasiones, dando un aspecto algo fantasmal. La mesa contará con dos cajones donde estarán ocultos los plátanos que comerá Krapp.

El espacio estará desordenado, para representar el desastre de vida de Krapp y su nula afición a la limpieza y el orden, lo que suscitará una descripción de la personalidad del personaje, donde su propio aspecto y el lugar en el que habita nos informarán de su situación y carácter.

Los colores que predominarán en el escenario serán:

- El grisáceo: para simular que el ambiente está lleno de polvo acumulado durante años.
- Marrones apagados: estos colores los encontraremos en cajas que estarán esparcidas por el suelo y la estantería del fondo del escenario.

Al interrelacionar el espectáculo audiovisual y teatral esto posibilitará mostrar los recuerdos de Krapp en una propuesta fílmica. La pantalla será el mundo imaginario e interior de Krapp. Así, en lugar de utilizar simplemente el audio, como se propone en la obra original, en nuestra propuesta tomarán también importancia las imágenes que ayudarán a ilustrar y a hacer más dinámica la recepción de la obra. Por tanto estaría justificada la proyección. Para poder realizarla al fondo del escenario habrá una pantalla grande sobre la que se mostrarán las imágenes. La voz grabada que aparece en el texto original se escuchará al ritmo de éstas, que también estarán dotadas de efectos especiales de postproducción, como transiciones, cámara lenta, la intensidad de la luz, sonidos de ambiente, eco o tonalidades del color de los fotogramas; para que simulen la apariencia de un recuerdo, tal y como nos sucede a las personas cuando evocamos situaciones vividas en nuestro pasado.

6.1. Los colores del personaje serán:

- El negro: sucio, desgastado por el tiempo, lo encontraremos en sus pantalones y el chaleco, para dar la sensación de viejo y usado.
- El grisáceo: aparecerá en los calcetines y las zapatillas de ir por casa, para simular que están viejas, llenas de polvo y deterioradas.
- El blanco sucio en la camisa, para evidenciar que está sucia y se ha descolorido con el paso del tiempo.

- El amarillo del plátano será el único elemento con un ápice de color en la vida de Krapp, que será significativo pues se trata de una obsesión, un alimento que marca al personaje.

6.2. La Iluminación y los efectos especiales

La primera acotación sobre la luz nos comunica que son “las últimas horas de la tarde”, por lo que la iluminación no debe de ser demasiado dura, en las grabaciones menciona una ventana a través de la cual entra poca luz, por lo que imaginamos una luz cálida que procede de la calle.

Más adelante se dice “la mesa y sus alrededores inmediatos están bañados por una luz cruda. El resto de la escena, a oscuras”, por lo que se quiere crear un entorno hostil, con luz algo difusa, cálida pero austera.

Hay algunos elementos que quedan en el espacio oscuro, no iluminado, como la botella de la que sólo sabemos que existe por el sonido.

La cinta nos habla del nuevo alumbrado de su mesa, que “es una gran mejora”. Seguramente ha incorporado una lámpara que lo ilumina solamente a él porque apunta que a su alrededor hay oscuridad.

La iluminación es adecuada con el lugar y también nos habla del personaje al circunscribir su espacio e iluminar la acción principal mientras escucha la cinta. De este modo la luz delimita el espacio y lo dota de una atmósfera particular para crear una sensación de recogimiento, de reflexión y tranquilidad.

En nuestra propuesta habrá una luz cenital que iluminará el escenario.

La acción teatral del personaje se desarrolla en un desván, por lo que la zona iluminada no es muy amplia y define el espacio en el que se encuentra el protagonista, así como su estado de ánimo.

Para ello habrá focos suspendidos desde arriba del escenario (que el espectador no verá) que iluminarán todos los movimientos de Krapp, a fin de que el público tenga una buena visión de la expresión del personaje. Pero a la vez esta iluminación será

adecuada al lugar donde se representa la acción, un sótano, creando así un ambiente coherente que represente el mundo del protagonista.

Cabe destacar que en el momento de beber⁶⁶, el personaje no estará iluminado, respetando la opción del autor, para reflejar que se trata de una acción prohibida.

En las escenas de la proyección audiovisual la luz será adecuada a la acción que se desarrolle en cada instante, por ejemplo, en la taberna habrá una luz cálida, puesto que allí hay un fuego y el resplandor de este producirá este tipo de luz. Además se dotará el espacio de más puntos de luz adecuados al lugar con una tonalidad también cálida para que tenga sincronía con la luz de la lumbre. Y en la secuencia de la tormenta tendremos los efectos especiales de los rayos y truenos que se producen, para dotar de mayor dramatismo a la situación. Pero en la secuencia del lago, contaremos con iluminación natural⁶⁷ y también reflectores para suavizar sombras y dotar a la imagen de mayor claridad.

6.3. El Sonido

Cuando Krapp accione el reproductor escucharemos el sonido de “rewind” cuando rebobine la cinta para que la acción quede realista.

El descorche de las botellas y su choque con el vaso será un sonido en directo creado por la acción del personaje, para dar veracidad a la acción.

Durante la reproducción de la cinta escucharemos siempre la voz de Krapp narrando los sucesos que recuerda, así como los sonidos que hacen referencia a las imágenes que aparezcan en la pantalla.

Por ejemplo en la secuencia del lago⁶⁸ escucharemos los sonidos ambiente del agua en movimiento, el ruido de la barca que se mece en el agua, las maderas que crujen

⁶⁶ El personaje durante el transcurso de la obra se dirige al fondo del escenario donde hay una estantería con una botella y un vaso del que bebe en varias ocasiones.

⁶⁷ La propia del sol.

⁶⁸ En la secuencia 8 del guión técnico y las demás que se desarrollan en el lago.

y las cañas que se doblan contra la barca en el momento en el que se dice en la cinta, para así dotar de mayor realismo a la situación que se produce.

Cuando aparece el perro en escena y ladra⁶⁹, no escucharemos el sonido, en lugar de esos sonidos escuchamos la cinta con la voz de Krapp que relata lo que está sucediendo. De esta forma, se simulará el pensamiento de Krapp, que vuelve a una época pasada.

En la secuencia de la tormenta⁷⁰ oiremos de fondo los sonidos de rayos y truenos cuando se produzcan, para dotar de mayor realismo a la situación, pues es un momento clave en el que se origina una revelación para Krapp.

⁶⁹ En la secuencia 74 del guión técnico.

⁷⁰ En las secuencias 82 y 83 del guión técnico.

7. ELEMENTOS DE LA PROPUESTA AUDIOVISUAL DE LOS OTROS PERSONAJES DE LA ÚLTIMA CINTA

En el desarrollo de la obra audiovisual encontraremos diversas imágenes de personajes, objetos y situaciones que con la locución de la cinta crearán diversas asociaciones de simultaneidad, contrapunto o simbolismo.

A continuación se detallan las características de algunos de los más importantes:

7.1. Vestuario

7.1.1. MISS MCGLOME



Es una anciana, como bien se describe en la obra, a la que le gusta cantar canciones de su juventud:

“...La vieja miss McGlome siempre canta a esta hora. Pero hoy no. Canciones de su tiempo de muchacha, dice. Difícil imaginarla muchacha. Maravillosa anciana, con todo. De Connaught, me parece (*pausa*) ¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llego a tenerla?...”⁷¹.

Este personaje se representará mediante una foto restaurada de una mujer mayor, “la vieja miss McGlome”, así es como la recuerda Krapp en su pensamiento, de modo que para dar la sensación de vejez se utilizará una fotografía antigua con tonos sepia. Llevará un vestido negro y el pelo recogido. Con esta indumentaria resaltaremos que Miss McGlome es una anciana en el momento en el que Krapp graba la cinta y se reflejará el paso de los años en ella.

⁷¹ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., pp. 51-52. Véase en el guión técnico la secuencia 40.

7.1.2. BIANCA

Bianca es una joven con la que vivió Krapp en su juventud, esto lo podemos saber por la descripción que hace de ella en un fragmento de la cinta:



“...Creo que en ese momento vivía aún con Bianca en Kedar Street, bueno, por rachas. Por suerte salí bien de aquello. No había esperanza (*pausa*). Ella daba poco de sí, aparte un homenaje a sus ojos. Entusiasta. Los he vuelto a ver de repente (*pausa*) ¡Incomparables!...”⁷²

En la secuencia 47, en la que aparece a través de los pensamientos de Krapp, llevará un vestido blanco fino, haciendo referencia a su nombre.

Este personaje aparecerá parcialmente desnudo⁷³.

En la cinta se hace referencia a sus ojos pero Krapp se acordará más de su cuerpo.

7.1.3. ANCIANO DEL HOSPITAL

Está enfermo y tumbado en la cama con los ojos cerrados. Llevará puesto un pijama blanco de hospital atado al cuello. Tiene el pelo blanco lo que denota que es un hombre mayor.

Lo podremos observar en la secuencia 52 que sucede en el hospital y que servirá para mostrar visualmente la oración que escuchamos en la cinta:

“...Última enfermedad de su padre...”⁷⁴

⁷² Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 52.

⁷³ Véase en las secuencias 44 y 45 del guión técnico.

⁷⁴ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 52.

7.1.4. MUCHACHA



Este personaje, como se indica en el guión, llevará un viejo abrigo verde y el pelo suelto ondulado, que se mecerá al viento, mientras espera a alguien que nunca llega. De esta forma se pondrá de manifiesto la pregunta que sugiere esta imagen en el guión:

“...¿Qué queda de toda esa miseria? ¿Una muchacha con un viejo abrigo verde en el muelle de la estación?...”⁷⁵

El escenario en el que se encontrará este personaje es, como bien se escucha en la cinta, el muelle de la estación.

7.1.5. MADRE DE KRAPP



Este personaje surge cuando escuchamos:

“...Donde mamá se extinguía en el otoño moribundo, después de una larga viudez...”⁷⁶

Lleva un vestido negro y sobre los hombros una toca negra, puesto que en la cinta se escucha que ella es viuda y en la sociedad occidental el color negro simboliza el luto. Es una mujer roída por la edad y de tez grisácea, para reflejar así el paso de los años.

El escenario en el que se emplaza a este personaje es su propio hogar, “la casa del canal”.

⁷⁵ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 52.

⁷⁶ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 53.

7.1.6. CRIADAS



Estos personajes se mostrarán cuando se describe en la cinta la calle del banco junto a la acequia⁷⁷:

“...Casi nadie, solamente unos pocos asiduos, criadas, niños, ancianos, perros...”⁷⁸

Llevan una falda negra por la rodilla, delantal blanco, suéter negro y zapatos negros.

7.1.7. ANCIANOS



Vestirán pantalones, zapatos, garrote, camisa, chaquetón y gorra. Sus movimientos serán lentos, para evidenciar que son personas mayores y sus cuerpos están atrofiados.

Aparecerán en la secuencia 68 en la que también actúan las criadas.

⁷⁷ Véase la secuencia 68 en el guión técnico.

⁷⁸ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 54.

7.1.8. JOVEN BELDAD MORENA



busto incomparable...⁷⁹

Llevará un corpiño blanco escotado, falda tipo enagua con puntillas y zapatos blancos de tacón. De forma que se marque su figura y resalte su pecho.

Tiene la piel blanca, los labios carmín, es muy guapa y atractiva, con un busto prominente que llama la atención del protagonista, ya que en la cinta se hace referencia a este aspecto:

“...Recuerdo sobre todo a una joven beldad morena, toda blancura y almidón, con un



Viste de blanco porque se dice en la cinta “toda blancura y almidón” refiriéndose a ella, por eso lleva las enaguas almidonadas y viste de ese color. Empuja un coche de niño con capota negra fúnebre, que contrastará con el blanco de su vestido.

7.1.9. NIÑOS

Vestirán pantalones cortos, calcetines, zapatos, camisa, jersey de lana y abrigo tres cuartos ya que como se escucha en la cinta es otoño⁸⁰.

⁷⁹ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 54.

⁸⁰ Véase en la secuencia 68 en el guión técnico.

Irán jugando por la calle del banco junto a la acequia seguidos por las criadas que cuidan de ellos.

7.1.10. PERRITO BLANCO



Se trata de un semoviente pero lo incluiré en el apartado de los personajes, pues tiene una importancia relevante dentro de la diégesis, ya que interactúa con el protagonista, el cual lo salva del “chisme marrón sucio que se arrolla...dispuesto a tirar una pelota al perrito blanco”⁸¹ que asoma por la ventana, se supone que deteniendo Krapp la pelota en su mano, dándonos a entender la compasión que el protagonista puede llegar a sentir por los animales.

Es pequeño y blanco, como se detalla en la cinta:

“...Estaba allí dispuesto a tirar una pelota al perrito blanco...”⁸²

7.1.11. CHICA

Este personaje es muy importante en el desarrollo de la historia, pues se trata de la amada de Krapp y se encuentra junto a él en el reiterativo fragmento de la barca en el lago⁸³.

Llevará un vestido de tirantes blanco de lino y escotado, veraniego y descalza. El pelo largo ondulado y despeinado por la brisa, la cara dulce y aniñada.

Krapp no nos habla del aspecto de la chica en la cinta, pero con este vestuario será el complemento del protagonista, ella de blanco y él de negro.

⁸¹ Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 55.

⁸² Beckett, S. *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., p. 55.

⁸³ Beckett, S.: *La última cinta. Acto sin palabras*, ed. cit., pp. 56-61.

En el desarrollo de la obra escuchamos varias veces este pasaje, ya que Krapp rebobina hasta volverlo a encontrar una y otra vez, pues es el momento que lo hace evadirse del mundo que lo rodea.



8. CONCLUSIONES

Partiendo del objetivo inicial del proyecto realizado, que consiste en el análisis de la obra teatral “La última cinta” de Samuel Beckett, abarcando el estudio teórico de la obra atendiendo a la poética del absurdo y las características propias de Beckett, después de estudiar a diferentes autores que abordan el estilo de Beckett y tras examinar la obra con detenimiento; podemos afirmar que se observan distintos elementos comunes en ella, como los temas que se tratan, entre ellos, la soledad, la existencia y la muerte. Argumentos universales del arte.

Algunos de los personajes que aparecen en las obras de Samuel Beckett se parecen entre sí por no llegar a lograr su objetivo y por divagar durante el transcurso de su existencia en un bucle vital, repitiendo sus acciones como una rutina diaria de la que no pueden escapar. La mayoría sólo hablan consigo mismo, en un monólogo interior que se manifiesta en su relato.

Después de indagar detenidamente en la dramaturgia de la obra, teniendo en cuenta entre otros elementos la construcción del personaje, la estructura y la puesta en escena; llegamos a conocer profundamente a Krapp, cómo es, su psicología, su relación con los demás, el lugar en el que habita, el conflicto que lo atormenta, para llegar a la conclusión de que su vida se desarrolla rutinariamente y la única forma de salir de ella es escuchando las cintas que grabó en el pasado, donde rememora sus momentos felices, que lo hacen volver a sentirse vivo. A partir de este análisis podemos imaginar mejor sus movimientos y su actitud sobre el escenario, para así poder dirigir mejor al personaje.

En cuanto a la estructura sabemos que es una obra en un acto, sin un final definido, puesto que termina grabando el silencio.

En lo que se refiere a la puesta en escena, partiendo de la que se propone en la propia obra, conseguimos adaptarla a la propuesta, aportando un nuevo punto de vista sobre lo que imaginamos en la escena. Definiendo y llevando más allá el vestuario del personaje, el mobiliario y la atmósfera del habitáculo de Krapp,

partiendo siempre del análisis previo y adaptándonos a la época actual, para así hacer más receptivo el mensaje.

Se ha realizado el análisis de la posibilidad de integrar el discurso audiovisual en el universo teatral de la obra, adjuntando diferentes elementos como el audio y las imágenes en movimiento. Incluyendo diversos elementos para incrementar la complejidad del espectáculo y al mismo tiempo hacer más atractiva y dinámica la puesta en escena.

Sabemos que Samuel Beckett a lo largo de su trayectoria utilizó diferentes medios, como el cine, la radio o la televisión para expresarse. Por lo que emplear el audiovisual en esta obra es una posibilidad interesante, ya que mostraría los pensamientos de Krapp en imágenes que reflejarían esos momentos del pasado a los que vuelve para evadirse.

Y atendiendo a la propuesta de la puesta en escena, es posible su realización, ya que contamos con todos los elementos que aportan luz nueva sobre esta obra y crean un montaje dinámico, atractivo y diferente.

Por lo tanto conseguimos los objetivos planteados, ya que tras realizar un análisis en profundidad podemos llevar a cabo la propuesta de la puesta en escena valiéndonos de los recursos estudiados para adecuar el discurso audiovisual al espacio escénico, creando así una doble realidad, la del pasado en los recuerdos y pensamientos de Krapp, que se muestran en la pantalla sin interferir en la importancia y visión del actor, así como el presente que se desarrolla en el propio escenario.

Las nuevas tecnologías se pueden aplicar a la creación de estilos y formas de expresión más complejas, aportando lo mejor de cada una de ellas adaptándose a los nuevos tiempos. Unas no suplantán a otras, sino que uniendo sus fuerzas se pueden componer obras espectaculares, destacando en cada momento el recurso o la herramienta necesaria para la creación.

El análisis de esta obra me ha permitido poder escribir y crear de nuevo, dándome las bases para que en el futuro sea capaz de analizar mis propias obras, a fin de

saber si tienen un fundamento sólido sobre el que construir un nuevo universo imaginario.

He ampliado mis conocimientos en el ámbito del teatro y del análisis dramaturgico, informándome sobre los diferentes tipos de análisis y del teatro, en concreto del Teatro del Absurdo y de la obra de Samuel Beckett.

Leer a este autor me ha sorprendido mucho, pues es un tipo de literatura que no conocía profundamente y ahora he podido ahondar en ella. Obteniendo una visión diferente y observando las particularidades del estilo del autor, tanto en sus novelas o escritos, como en las obras de teatro o su película. En ellas hay una base muy importante para poder llevar a cabo creaciones fascinantes.

Me ha aportado un punto de vista distinto, recapacitando sobre las reflexiones de los personajes que se enfrentan a la vida diaria, analizando de forma crítica el absurdo del mundo en que vivimos.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Teatro

- ABAD, A. *VIII Jornadas de teatro español contemporáneo* (Material gráfico). Orihuela, Concejalía de cultura, 1996.
- ALBA, C. *Angel Facio y los Goliardos: teatro independiente en España (1964-1974)*. Universidad de Alcalá de Henares 2005.
- ALLARDYCE, N. *Historia del teatro mundial desde Esquilo a Anouih*. Madrid, Aguilar, 1964.
- ARGAN, G. *El pasado en el presente: El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- ARONSON, A. *American avant-garde theatre: a history*. London, New York, Routledge, 2000.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- ARTAUD, A. *Mensajes revolucionarios*. Madrid, Fundamentos, 1973.
- BARBIERO, G. (STUDIO AZURRO). *La camera astratta: tre spettacoli tra teatro e video*. Milano, Ubulibri, cop. 1988.
- BECK, J. *El living theatre*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- BENEDETTO, M. *El teatro a la moda*. Madrid, Alianza, D.L. 2001.
- BERNARD-LUC, J. *Teatro cómico francés contemporáneo*. Madrid, Aguilar, 1968.
- BETTETINI, G. *Teatro e comunicazione*. Rimini-Firenze, Guarnaldi, 1977.
- BONT, D. *Escenotécnicos en teatro, cine y tv*. Barcelona, L. E. D. A. 1981.
- BROOK, P. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 2001.
- BROOK, P. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba, 1999.
- BROOK, P. *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. Barcelona, Alba, D. L. 2001.
- BOTELLA, M. *De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

- BRECHT, B. *Diálogos de fugitivos*. Madrid, Edicusa, 1970.
- CALVO, J. *Teatro casi completo*. Madrid, Grupo libro 88, 1993.
- CANFIELD, C. *El arte de la dirección escénica*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
- CARLINSKY, M. *Psicoanálisis, teatro y cine*. Buenos Aires, Paidós, 1965.
- CERAMI, V. *Consejos a un joven escritor: narrativa, cine, teatro, radio*. Barcelona, Península, 1997.
- *Cincuenta años de teatro contemporáneo: temáticas y autores*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007.
- COPEAU. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Alberto Corazón, D.L., 1970.
- CHEN, N. *Adaptaciones del teatro español al cine (1975-2003): Recurso Electrónico*. CD-ROM. Universidad Autónoma de Madrid.
- DAVIS, F. *La comunicación no verbal*. Madrid, Alianza, 1976.
- DELLA VOLPE, G. *Historia del gusto*. Alberto Corazón, D. L., 1972.
- DIAGO, M. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro...* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1991.
- DIETERICH, G. *Diccionario del teatro*. Madrid, Alianza, D. L. 1995.
- DIXON, S. *Digital performance: a history of new media in theatre, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Mass: London, MIT Press, 2007.
- DORT, B. *Tendencias del teatro actual*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- DUROZOI, J. *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid, Punto Omega, Guadarrama Ed., 1975.
- ENTRAGÜES, J. *El teatro en el cine o el teacitrone*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, D. L., 1998.
- ESSLIN, M. *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral, 1961.
- FRAILE, M. *Poesía y teatro contemporáneos* (material gráfico proyectable). Madrid, La Muralla, 1973.
- GAEHDE, C. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Labor, 1930.

- GARCÍA DEL TORO, A. *Comunicación y expresión oral y escrita: la dramatización como recurso*. Barcelona, Grao, 2004.
- GARCÍA, J. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid, Síntesis, 2001.
- GENET, J. *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona, Thassolia, 1997.
- GUERRERO, J. *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- GROTOWSKI, J. *Teatro laboratorio*. Barcelona, Tusquets, 1970.
- HARTNOLL, P. *The Theatre: a concise history*. Rev-ed. London, Thames&Hudson, 1987.
- HEFFNER, H. *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires, Eudeba, cop., 1968.
- HELBO, A. *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*. Barcelona, Gustavo Pili, 1978.
- HERRERAS, E. *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat, 1996.
- HETHMON, R. *El método del Actors Studio (Conversaciones con Lee Strasberg)*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- KOFLER, L. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona, Barral, 1972.
- KOPELOW, G. *Photography and the performing arts*. Boston, Focal Press, 1994.
- LECOQ, J. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona, Alba, 2003.
- MAMET, D. *Veritat i mentida: heretgia i sentit comú per a l'actor*. Barcelona, Columna, 1999.
- MANCINI, F. *L'illusione alternativa: lo spazio scenico del dopoguerra ad oggi*. Torino, Giulio Einaudi, 1980.
- MATUTE, A. *Pequeño teatro*. Barcelona, Bibliotex, 2001.
- MAYERHOLD, V. *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos, 1971.
- MIGNON, P. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, Guadarrama, 1973.
- MIRALLES, A. *La dirección de actores en cine*. Madrid, Cátedra, 2000.

- MOLDOVEANU, M. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar*. Barcelona, Lunwerg, 2001.
- MOLINA, M. *Teatro contemporáneo*. Alcoy, Gráficas Ciudad, 1976.
- RODRIGUEZ, J. *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona, Península, 1972.
- RUSAKOV, E. *El teatro de la arquitectura*. Sant Cugat del Vallès, Cop D'Idees, 1991.
- SÁNCHEZ, J. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla –La Mancha, 2002.
- SÁNCHEZ, J. *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal, cop. 1999.
- OLIVA, C. *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2003.
- OLIVA, C. *Personaje dramático y actor* (CD-ROM).
- PANIZZA, M. *Edifici per lo spettacolo*. Roma, Laterza, 1996.
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, D. L. 1983.
- PAVIS, P. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- PÉREZ, D. *Teatro europeo contemporáneo: su libertad y compromisos*. Madrid, Guadarrama, 1961.
- PINELLI, A. *I teatri: lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*. Firenze, Sansoni, 1973.
- POVEDA, D. *Creatividad y teatro*. Madrid, Narcea, 1973.
- RAFFA, P. *Vanguardismo y realismo*. Barcelona, Cultura Popular, 1968.
- RAYMOND, W. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona, Península, 1975.
- RUIZ, F. *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1978.
- SALVAT, R. *El teatro de los años 70: diccionario de urgencia*. Barcelona, Península, 1974.
- SÁNCHEZ, J. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002.

- SCHLEMER, O. *Escritos sobre arte; pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*. Barcelona, Paidós, 1987.
- SIMÓ I VINYES, R. *La retòrica de l'emoció: aproximació al sistema Stanislavski*. Barcelona, Institut de teatre de la Diputació de Barcelona, cop. 1988.
- STANISLAVSKI, C. *Un actor se prepara*. México D. F., Diana, 2001.
- STANISLAVSKI, C. *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial, Cine y comunicación., 2001.
- STRINDBERG, A. *Teatro contemporáneo*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- V. AUTORES. *Artaud. Pre-textos*.
- WELLWARTH, G. *Teatro de protesta y paradoja: La evolución del teatro de vanguardia*. Madrid, Alianza, 1973.
- *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, ALDEASA, 2000.
- *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Alberto Corazón, D. L. 1970.
- *La cavidad teatral*. Barcelona, Anagrama, 1963.
- *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal, 1999.
- *Música y espacios para la vanguardia española* [Recurso electrónico-CD-ROM] : 1900-1939. Madrid, Da Capo., 2001.
- *Movimientos literarios de vanguardia*. Biblioteca SALVAT.
- *Performance and politics in popular drama: aspects of popular entertainment in theatre, film and television, 1800-1976*. Cambridge University Press, 1980.
- TAWFIQ AL-HAKIM. *Teatro de la sociedad*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987.
- *Teatro de análisis contemporáneo*. México, Aguilar, 1975.
- *Teatro francés de vanguardia*. Madrid, Aguilar, 1970.
- *The dark comedy: the development of modern comic tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- *Tres autores del absurdo: Adamov, Beckett, Pedrolo*. Madrid, Primer Acto.

9.2. Beckett

- ATIK, ANNE. *Cómo fue: recuerdos de Samuel Beckett*. Barcelona, Circe, 2005.
- BECKETT, S. *Beckett Samuel*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina, 2006.
- BECKETT, S. *Belacqua en Dublin*. Barcelona, Lumen, 1991.
- BECKETT, S. *Comedia. Cascando palabras y música*. Madrid, Edicusa, 1971.
- BECKETT, S. *Cómo es*. Barcelona, Lumen, 1982.
- BECKETT, S. *Compañía*. Barcelona, Anagrama, 1982.
- BECKETT, S. *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 1978.
- BECKETT, S. *Eleutheria*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- BECKETT, S. *Eh Joe y otros escritos*. Caracas, Monte Avila, 1969.
- BECKETT, S. *El innombrable*. Barcelona, Orbis, 1983.
- BECKETT, S. *Endgame: a play in one act*. New York, Govepress, 1958.
- BECKETT, S. *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- BECKETT, S. *Esperando a Godot: Fin de partida: Acto sin palabras*. Barcelona, Barral, 1972.
- BECKETT, S. *Film*. Barcelona, Tusquets, 1975.
- BECKETT, S. *Fin de partida*. Madrid, Biblioteca El Mundo, 1999.
- BECKETT, S. *La última cinta. Acto sin palabras. Dos obras de Samuel Beckett con estudios y comentarios*. Barcelona, AYMÁ, S. A., 1965.
- BECKETT, S. *Los días felices*. Madrid, Cátedra, 1989.
- BECKETT, S. *Malone muere*. Madrid, Alianza, 1973.
- BECKETT, S. *Manchas en el silencio: El mundo y el pantalón; La imagen; Fuera todo lo extraño; Mal visto mal dicho*. Barcelona, Tusquets, 1990.
- BECKETT, S. *Mercier y Camier*. Barcelona, Lumen, 1971.
- BECKETT, S. *Molloy*. Madrid, Alianza, 1990.
- BECKETT, S. *Murphy*. Barcelona, Lumen, 1970.

- BECKETT, S. *Obra poética completa*. Madrid, Hiperión, 2000.
- BECKETT, S. *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1978.
- BECKETT, S. *Oh, els bons dies*. Barcelona, Ediciones del Moll, 1984.
- BECKETT, S. *Pavesas*. Barcelona, Tuquets, 1987.
- BECKETT, S. *Poemas*. Barcelona, Barral, 1970.
- BECKETT, S. *Proust por Beckett*. Barcelona, Nostromo Editores, S. A., 1975.
- BECKETT, S. *Relatos*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- BECKETT, S. *Residua*. Barcelona, Tusquets, 1969.
- BECKETT, S. *Rumbo a peor*. Barcelona, Lumen, 2001.
- BECKETT, S. *Samuel Beckett, 1969*. Barcelona, Planeta, 1994.
- BECKETT, S. *Teatre complet I*. Barcelona, Institut del Teatre, 1995.
- BECKETT, S. *Teatro reunido*. Barcelona, Tusquets, 2006.
- BECKETT, S. *Watt*. Barcelona, Lumen, 1974.
- BERNAL, O. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona, Lumen, 1970.
- BIRKENHAUER, K. *Beckett*. Madrid, Alianza, 1976.
- BONELLS, J. *Esperando a Beckett*. Madrid, Funambulista, 2006.
- COE, R. *¿Qué ha dicho verdaderamente Beckett?* Madrid, Doncel, 1972.
- ELLMANN, R. *Cuatro dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce y Samuel Beckett*. Barcelona, Tusquets, 1990.
- GARCIA, J. *Samuel Beckett y la narración reflexiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992.
- GILBEY, R. *Groundhog day*. London, BFI, 2004.
- HENSEL, G. *Samuel Beckett*. México, Fondo de Cultura Económico, 1972.
- IBÁÑEZ, J. *La lupa de Beckett*. Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- JULIET, CH. *Encuentros con Samuel Beckett*. Madrid, Siruela, 2006.

- KNOWLSON, J. *Damned to fame the life of Samuel Beckett*. EEUU, Bloomsbury Publishing LTD, 1997.
- MARGARIT, L. *Samuel Beckett: las huellas en el vacío*. Buenos Aires, EOL, 2003.
- MOLINA, V. *El Mirón Literario (el cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugene Ionesco)*. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1984.
- PONCE, F. *Samuel Beckett*. Madrid, Ediciones y publicaciones de España, 1971.
- TALENS, J. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1979.
- VV. AA. *Tentativas sobre Beckett*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.
- *Great books of the Western World*. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1993.
- *Los premios Nobel de literatura*. Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

9.3. Narrativa Audiovisual

- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. *La semilla inmortal, Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós Comunicación 68 Cine., 1995.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.), 2000.
- DARLEY A. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2002.
- GAUDREAU, A., JOST, F. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- GUERIN, M. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós Ibérica, D. L., 2004.
- MARTIN, M. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona, Gedisa. Multimedia Cine, 1996.
- PRÓSPER RIBES, J. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Universidad Politécnica de Valencia.
- TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

9.4. Escenografía:

- BONT, D. *Escenotécnicos en teatro, cine y televisión*. Barcelona, LEDA, 1981.
- BREYER, G. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Infinito, 2005.
- CANFIELD, C. *El arte de la dirección escénica*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
- DAVIS, T. *Escenógrafos: artes escénicas*. Barcelona, Océano, 2002.
- ETTEDGUI, P. *Diseño de Producción & Dirección Artística*. Barcelona, Océano. Cine, 2001.
- FAGIOLO, M. *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*. Firenze, Sansón, 1973.
- GOROSTIZA, J. *Arquitectura de los sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*. Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares, D. L., 2001.
- HANSON, M. *Cine digital: escenarios de ciencia ficción*. Barcelona, Océano, D. L., 2006.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, J. *Decorado y tramoya*. Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- MILLERSON, G. *Diseño escenográfico para televisión*. Madrid, IORTV, D. L. 1990.
- MILLERSON, G. *Escenografía básica*. Madrid, IORTV, 1987.
- MOLDOVEANU, M. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Barcelona, Lunweg, D. L., 2001.
- MURCIA, F. *La escenografía en el cine, el arte de la apariencia*. Madrid, Fundación Autor, 2002.
- NIEVA, F. *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2000.
- OLSON, ROBERT L. *Conceptos básicos de la dirección artística en cine y televisión*. Madrid, IORTV, D. L., 2002.
- ORTIZ, A. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.
- PAREJA CARRASCAL, E. *Escenografía virtual*. Madrid, IORTV, 1998.
- PRESTON, W. *What an art director does: an introduction to motion pictures production design*. Los Angeles, Silman-James, cop., 1994.

- QUESADA, F. *La caja mágica: cuerpo y escena*. Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, D. L., 2005.
- VILA, S. *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1997.
- SECREST, M. *Salvador Dalí: una vida de escenografía y alucinación*. Madrid, Mondadori, 1987.

9.5. Iluminación

- AGUILAR RÍCO, M., BLANCA GIMENEZ, V. *Iluminación y color*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1995.
- BERNAL, F. *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona, Omega, D. L., 2003.
- BROWN, B. *Iluminación en cine y televisión*. Andoain, Escuela de Cine y Vídeo, D. L., 1994.
- CASTILLO, J. *Televisión y lenguaje audiovisual*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2004.
- ETTEDGUI, P. *Directores de fotografía de cine*. Barcelona, Océano, 1999.
- LLINAS, F. *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española, 1989.
- MORENO, J., LINARES, C. *Iluminación*. Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- MILLERSON, G. *Iluminación para televisión y cine*. Madrid, IORTV, D. L., 1994.
- RUBIO ARJONA, L., BALDÓ GARDE, R., BORDERA MUÑOZ, F. *Sistemas de iluminación en producciones audiovisuales*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998.
- VIDAL, A. *La iluminación en vídeo y cine*. Barcelona, Ceac, 1992.

9.6. Efectos Especiales

- HARRYHAUSEN, R. *The art of Ray Harryhausen*. London, Watson-Guptill, 2006.
- RICKITT, R. *Special Effects: the history and technique*. New York, Billboard, 2000.

- VAZ, M. *The invisible art: the legends of movie matte painting*. San Francisco, Chronicle Books, 2002.
- WRIGHT, S. *Efectos digitales en cine y vídeo*. Andoain, Escuela de Cine y Vídeo, 2003.

9.7. Efectos sonoros

- ADORNO, T. *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos, 1976.
- BEAUCHAMP, R. *Designing sound for animation*. Burlington, Elsevier, cop., 2005.
- CANO FRAGOSO, M. *El sonido y sus parámetros*. Sevilla, MAD, 1996.
- CHION, M. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997.
- CHION, M. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós, D. L., 1999.
- COLLINS, M. *Herramientas de audio y música digital*. Madrid, Anaya Multimedia, cop., 2004.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C. *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, D. L., 1998.
- GUIJARRO, T., MUELA, C. *La música, la voz, los efectos y el silencio en publicidad: la creatividad en la producción del sonido*. Madrid, Dossat, cop., 2003.
- HOLMAN, T. *Sound for film and television*. Boston, Focal Press, 2002.
- NIETO, J. *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid, SGAE.
- LACK, R. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, D. L., 1999.
- MICELLI, S. *Morricone, la música, el cine*. Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1997.
- PACHÓN RAMIREZ, A. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1998.
- SEGURA CARRILLO, V. *Música y FX para videojuegos y retoque profesional del sonido*. Madrid, Prensa Técnica, D. L., 1999.
- *Música y cine* (Nueva Enciclopedia Temática. Vol. 13). Barcelona, Planeta, D. L., 1996.
- *Ciclo música y cine 10 films* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, ed.). Valencia, Filmoteca Valenciana, D. L., 1985.

9.8. Guión

- ALBA, I. *Detrás de la cámara: manual para jóvenes guionistas*. Madrid, Anaya, Fundación Autor, 1999.
- ARANDA, D. *Guión audiovisual*. Barcelona, Editorial UOC, 2006.
- ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid, Gredos, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Alianza, 2007.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU. *Poéticas*. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- AZORIN. *El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas: (1921-1964)*. Pre-Textos: Fundación Caja del Mediterraneo, D. L., 1995.
- BRADY, J. *El oficio del guionista: entrevistas con cuatro prestigiosos guionistas*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- BRENES, C. *¿De qué tratan realmente las películas?: claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.
- BRENES, C. *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.
- CANO, P. *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- CARRIÈRE, J. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona, Paidós Ibérica, D. L., 1995.
- CERAMI, V. *Consejos a un joven escritor*. Barcelona, Península, cop., 1997.
- CHION, M. *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 2001.
- COMPARATO, DOC. *El guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Madrid, IORTV, 1989.
- FIELD, S. *El libro del guión, Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot, 2002.
- FIELD, S. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid, Plot Ediciones, 2002.
- GONZÁLEZ, I. *El libro perdido de Aristóteles: (estudio de la poética)*. Valencia : Editorial UPV , 2009

- HILLIARD, ROBERT L. *Guionismo: para radio, televisión y nuevos medios*. México, Internacional Thomson, cop., 2000.
- HUERTA FLORIANO, M. *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.
- LAVANDIER, Y. *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, radio, cine, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S. A., 2003.
- LEAR, J. *Aristóteles: el deseo de comprender*. Madrid, Alianza, 1994.
- LUNA, A. *Matad al guionista...y acabareis con el cine*. Madrid, Nuer, D. L., 2000.
- MCGRATH, D. *Guionistas*. Barcelona, Océano, cop., 2003.
- MCKEE, R. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba, 2002-2003.
- MILLER, PAT P. *La supervisión del guión*. Madrid, Centro de Formación de RTVE, D. L., 1991.
- MOST, J. *Así se crean guiones: cómo redactar guiones, de forma práctica y profesional, para cine, televisión, radio, cómics y publicidad*. Barcelona, Rosaljai, D. L., 1994, 1997.
- MOST, J. *Manual práctico para iniciarse como guionista. Reglas, normas y técnicas de gran utilidad para escribir guiones*. Barcelona, Cims, S. L., 1997.
- ONAINDIA, M. *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1996.
- OUBIÑANA, D., AGUILAR, G. *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- RAMOS, J. *Diccionario incompleto del guión audiovisual: estudio, análisis y métodos para conocer el audiovisual en profundidad*. Barcelona, Océano, 2002.
- RIAMBAU, E. *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, D.L., 1998.
- SÁNCHEZ, ESCALONILLA, A. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, Ariel, D. L., 2001.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona, Ariel, 2002.
- SEGER, L. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Rialp, 2001.

- SEGER, L. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona, Paidós Ibérica, D. L., 2002.
- SEGER, L. *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Rialp, D. L., 1993.
- SELINGER, V. *Los secretos del guión cinematográfico: método para elaborar un guión desde la idea inicial hasta el punto final*. Barcelona, Grafein, D. L., 1999.
- TOBIAS, RONALD, B. *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1999.
- TORRES, AUGUSTO, M. *Cineastas insólitos: conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid, Nuer, D.L., 2002.
- TUBAU, D. *Las paradojas del guionista: reglas y excepciones en la práctica del guión*. Barcelona, Alba, 2007.
- VANOYE, F. *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.
- VÁZQUEZ, P., CANO ALONSO, P. *De la creación al guión*. Madrid, IORTV, 1993.