

# Dirigiendo *Footfalls*: los elementos poéticos en las puestas en escena de Samuel Beckett



Felipe de Souza Santos

Universidad de São Paulo, Brasil

felipedesouza@usp.br

Fecha de recepción: 15 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 08 de agosto de 2023

## Resumen

Este trabajo pretende presentar una reflexión sobre los elementos poéticos presentes en las puestas en escena de *Footfalls* de Samuel Beckett. Para ello, tendremos como objeto el texto dramático original de esta miniatura dramática según la edición de Faber and Faber de la obra dramática completa de Beckett y los cuadernos teatrales que contienen manuscritos relacionados con el proceso creativo del dramaturgo-director irlandés para sus montajes de *Footfalls* en el Royal Court Theatre y en el Schiller-Theater Werkstatt, así como el texto dramático revisado según las modificaciones propuestas por Beckett en sus manuscritos editados por Stanley Gontarski. Como concepto orientador de esta reflexión, utilizaremos lo que Gontarski (1998) denomina “performance como texto” en relación con las puestas en escena dirigidas por Samuel Beckett de algunas de sus obras. Los aspectos performativos elaborados por Beckett en ambas puestas en escena serán examinados en clave comparativa en relación con la dramaturgia original de la obra, así como con el texto revisado, con el fin de señalar los elementos poéticos presentes en *Footfalls* desarrollados o potenciados por Beckett en cada puesta en escena.

**Palabras clave:** Samuel Beckett; puesta en escena; cuadernos teatrales; manuscritos; actuación; cartas.

## Dirigindo *Footfalls*: os elementos poéticos na encenação de Samuel Beckett

### Abstract

This paper aims to present a reflection on the poetic elements present in Samuel Beckett's stagings of *Footfalls*. To do so, we will have as object the original dramaturgical text of this dramatic miniature according to Faber and Faber's edition of Beckett's complete dramatic works and the theatrical notebooks containing manuscripts related to the creative process of the Irish playwright-director for his stagings of *Footfalls* at the Royal Court Theatre and at the Schiller-Theater Werkstatt, as well as the dramaturgical text revised according to the modifications proposed by Beckett in his manuscripts edited by Stanley Gontarski. As a guiding concept for this reflection, we will use what Gontarski (1998) calls "performance as text" in relation to the stagings directed by Samuel Beckett of some of his plays. The performative aspects elaborated by Beckett in both stagings will be examined in a comparative key in relation to the original dramaturgy of the play, as well as to the revised text, in order to point out the poetic elements present in *Footfalls* developed or enhanced by Beckett in each staging.

**Keywords:** Samuel Beckett; staging; theatrical notebooks; manuscripts; acting; letters.

---

### *Footfalls*

Samuel Beckett dirigió tres puestas en escena del drama *Footfalls*, en Inglaterra y Alemania en 1976 y en Francia en 1977. El estreno mundial de la miniatura dramática tendría lugar en el Royal Court Theatre, en un exquisito trabajo de puesta en escena y dirección que consolidaría definitivamente su asociación con la actriz Billie Whitelaw. El trabajo escénico de Beckett y Whitelaw daría lugar a algunos de los montajes más importantes del teatro beckettiano, lo que llevó a algunos críticos y estudiosos a considerarla como una de sus principales intérpretes, junto a nombres como Roger Blin, Patrick Magee, Jack MacGowran o David Warrilow. El resultado de esta conocida colaboración está ampliamente documentado en textos críticos, fotos y entrevistas, con puestas en escena de obras como *Footfalls*, *Rockaby* y *Happy days*. La dramaturgia concebida para la actriz se convertiría en un hito dentro del arco final de la dramaturgia beckettiana, condensando poderosamente el minimalismo característico de las últimas obras del irlandés y una meticulosa dirección de escena y actor. Intentaremos acercarnos a estas puestas en escena a través de los relatos extraídos de los diarios de Walter Asmus relativos a la producción del Schiller-Theater, además de los cuadernos de Beckett para la puesta en escena inglesa y la ya mencionada puesta en escena alemana.

La atmósfera de extrema concentración y formalidad adoptada por Beckett en sus puestas en escena permaneció inalterada, con el dramaturgo-director preparando minuciosamente sus cuadernos antes de comenzar los ensayos de la obra, con gran meticulosidad y precisión respecto a todos los detalles importantes que implicaban la producción, especialmente en relación con el texto dramático. James Knowlson comentaría la cuestión de los ensayos dirigidos por Beckett:

Los ensayos eran fascinantes siempre que Beckett dirigía. Rápidamente establecía una atmósfera de trabajo de intensa concentración. Sus relaciones con los actores eran tranquilas, formales, amistosas y corteses. Sin embargo, incluso con actores que eran amigos íntimos, como Patrick Magee o Jack MacGowran, con los que se sentiría

totalmente a gusto sentado en un pub con un vaso de Guinness en la mano, le resultaba difícil no estar tenso mientras trabajaban intensamente en una de sus obras. [...] (Haynes; Knowlson: 2003, p. 101)

Este comentario reitera las ampliamente conocidas exigencias formales de Beckett, que impregnaban tanto su producción dramática como sus puestas en escena, evidenciando siempre su absoluto cuidado por lo que él llamaba la “versión final” de sus obras. Para el Beckett director, sobre todo después de sus primeras experiencias como director de algunas de sus obras más extensas, como *Endspiel* y *Glückliche Tage*, el texto dramático sólo podía considerarse terminado después de haber sido puesto en escena bajo su dirección. Dentro de este aspecto creativo del teatro beckettiano, James Knowlson señala una variación del texto original de *Footfalls* utilizado por Beckett en sus montajes alemana y francesa de la obra:

[...] En las producciones alemana y francesa del propio Beckett, May susurra o pronuncia palabras para sí misma, ilustrando la respuesta de la madre a su propia pregunta: “¿Todavía duerme? ¿Aún habla? Sí, algunas noches lo hace, cuando cree que nadie puede oírla”. El estatus exacto de la voz y de su dueña invisible sigue siendo misteriosamente ambiguo. [...] (Knowlson; Pilling: 1980, p. 224)

La cuestión de la presencia de incertidumbres y ambigüedades, unida al proceso de borrado de cualquier elemento presente en la dramaturgia original que pudiera apuntar a formas de comprensión e interpretación de la obra por parte del lector o espectador, durante el proceso de ensayo de las obras que ponía en escena, constituyen en otro elemento primordial dentro de lo que Beckett denominaba la versión final de sus obras, y en el caso de *Footfalls* este aspecto del trabajo del dramaturgo-director parece cobrar una dimensión aún mayor. En este sentido, mencionaremos un relato de Stanley Gontarski sobre la construcción del texto de *Footfalls*, más concretamente sobre el proceso de reanudación de la creación de la segunda parte de la obra:

Esta segunda versión conserva ese impulso “por explicar”, lo que el Director en *Catástrofe* llama “esta manía por la explicitación”, contra la que Beckett lucha tan a menudo. Y la lucha contra la explicitación no terminó hasta que Beckett revisó su texto durante los ensayos, en los que rechazó algunas sugerencias de la actriz porque: “Es quizá demasiado realista en su intención”. En el primer esbozo de la segunda parte, la madre mantenía un diálogo consigo misma sobre el sueño y el habla de May, respondiéndose a sí misma con su voz pasiva y sin emoción. May habla: “Se dice que algunas noches lo hace en la hora muerta, cuando todos duermen y ella cree que nadie puede oírla”. La revisión (tal y como sigue impresa) era un poco más explícita, pero desarrollaba el motivo más musical de Beckett en *Footfalls*, el “todo eso”. “¿Todavía habla? Sí, algunas noches lo hace. Cuando piensa que nadie puede escuchar... Cuenta cómo fue... intenta contar cómo fue... Todo... Todo”. Habiendo escrito ya “Texto para III”, Beckett hizo que cada sección terminara simétricamente, precisamente el tipo de simetría formal y musicalidad que Beckett ha buscado en gran parte de su obra tardía. [...] (Gontarski: 1985, p. 167)

Walter Asmus, ayudante de Beckett en algunas de las producciones berlinesas dirigidas por el autor en el Schiller-Theater Werkstatt, aportó un importante testimonio sobre el proceso de ensayos de *That time* y *Footfalls*, representadas en un programa doble por el dramaturgo-director. Según Asmus, los ensayos de las dos obras tuvieron lugar simultáneamente, comenzando con la presencia del dramaturgo-director el 1 de septiembre de 1976, y terminando con el estreno conjunto de ambas en el mismo programa, el 1 de octubre de 1976. Los ensayos se prolongaron invariablemente desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde. Beckett había puesto en escena ambas

obras en Londres poco tiempo antes, lo que sin duda dio agilidad y rapidez a los ensayos en Berlín.

Las notas elaboradas por Walter Asmus, en las que se detallan muchos elementos importantes trabajados en cada nuevo ensayo de ambas obras, tienen forma de diario, y fueron reproducidas en parte en el ensayo publicado originalmente en el *Journal of Beckett Studies* en el verano de 1977. Según él, el proceso creativo de *Footfalls* en el Schiller-Theater había sido bastante diferente del proceso creativo del estreno londinense de la obra, con Billie Whitelaw en el papel de May. En Berlín, Beckett tuvo que tratar con una actriz desconocida de unos treinta años, Hildegard Schmahl, que a pesar de su amplia experiencia en los escenarios alemanes estaba acostumbrada a trabajar dentro de la estética interpretativa realista, y no estaba familiarizada con el proceso creativo más intuitivo desarrollado por el dramaturgo-director en sus puestas en escena. Según Asmus, los ensayos se desarrollaron en una “[...] atmósfera de cuestionamiento productivo [dentro de un] proceso de tensa concentración [...]” (Asmus: 1977, p. 82).

El detallado relato de Asmus presenta interesantes comentarios de Beckett sobre la obra, así como algunos cambios relativos a la puesta en escena con el fin de realzar la acción dramática y los significados originales del texto dramático. En uno de sus comentarios durante el ensayo del 6 de septiembre de 1976, Beckett resumiría la dramaturgia como “[...] una obra muy pequeña, pero con muchos problemas de precisión”. (Beckett apud Asmus: 1977, p. 88). La importancia de la precisión mencionada por el autor puede percibirse en elementos como los siete segundos como unidad de tiempo en todos los pasajes de un acto a otro, es decir, en la puesta en escena de Beckett, los apagones se producían durante siete segundos, del mismo modo que el retorno de la luz en las escenas posteriores, del mismo modo que la campana de la escena inicial agotaba su sonido en siete segundos, como en todos los demás pasajes, y en la escena final el tiempo del escenario vacío iluminado también se circunscribía a siete segundos. La cuestión de la iluminación denota también la búsqueda de una precisión formal absoluta, dándose cuenta Beckett de la necesidad de tener un foco a cada lado del escenario apuntando a la cara de May en las escenas en las que se detiene y pronuncia su texto, con el fin de hacer más clara la visualización para el espectador, sin perder por otra parte la concepción inicial de oscuridad absoluta del espacio escénico, con una iluminación que sería más fuerte en el suelo del escenario, más tenue en relación al cuerpo de May y mínima sobre su cabeza.

Cuando Schmahl interrogó a Beckett en el segundo ensayo de *Footfalls*, el 31 de agosto de 1976, sobre el pasaje inicial relativo a los cuidados de May a su Madre, preguntándole “¿hace eso todos los días?”, el autor respondió “Sí, eso es rutina”, y ella replicó “¿Sin sentimientos?”, y Beckett terminó tajante “Sí, rutina”. (Asmus: 1977, p. 84), evidenciando su preocupación por desarrollar una partitura de acciones físicas centrada en la ausencia de elementos emocionales dentro de la narrativa de *Footfalls*. Después de que Schmahl afirmara a Beckett que no entendía la obra, éste respondería comentando la génesis de la concepción de *Footfalls*, que se remontaba a un episodio que vivió en una conferencia de Carl G. Jung, cuando el psicólogo presentó la inquietante historia de uno de sus pacientes de entonces. Según Walter Asmus:

[...] En los años treinta, dice, C.G. Jung, el psicólogo, dio una vez una conferencia en Londres y habló de una paciente que estaba siendo tratada por él. Jung dijo que no era capaz de ayudar a esta paciente y para ello [...] dio una explicación asombrosa. Esta chica no vivía. Existía pero no vivía. [...] (Asmus: 1977, pp. 83-84)

Beckett mencionó el impacto que esta historia tuvo en él, convirtiéndose en el punto de partida de la concepción de la dramaturgia. Cuando Hildegard Schmahl preguntó al dramaturgo-director, durante el segundo ensayo del 31 de agosto de 1976, si había algo

lírico en los prosaicos diálogos entre May y su madre, Beckett respondió: “Sí, mientras May habla quizá esté pensando en algo muy distinto, quizá esté ocupada con su historia [...]” (Beckett apud Asmus: 1977, pp. 84-85). En cuanto al movimiento continuo de los pasos de May, elemento central en la estructura de la obra en torno al cual se desarrollaba todo el resto, Beckett mencionó durante este ensayo que:

La posición del cuerpo ayudará a encontrar la voz adecuada. [...] Cuando caminas, te desplomas; cuando hablas, te enderezas un poco. [...] Si la obra está llena de repeticiones, se debe a esos tramos de toda la vida caminando. Ese es el centro de la obra; todo lo demás es secundario”. (Beckett apud Asmus: 1977, p. 85)

Walter Asmus relata detalladamente algunas de las preocupaciones de Beckett durante los ensayos en Berlín. El dramaturgo-director, en su meticulosa propuesta de puesta en escena y dirección actoral, centró su atención en elementos como la forma exacta en que May caminaba sobre el escenario – utilizando incluso demostraciones de los movimientos que idealizó para la partitura actoral de May –; detalló la lógica de las acciones de los personajes; se preocupó por la fluidez de los diálogos; por el paralelismo exacto entre las partes 2 y 3 de la obra; por la cuestión técnica y formal de la obra explicitada, por ejemplo, en lo que llamó “caminar como un metrónomo”, evidenciando aún más el aspecto de partitura musical del texto; la cuestión de la necesidad de que la voz esté más “viva” en la parte 3 de la obra, en oposición a la parte 1, y también en oposición a la iluminación, que se debilita a cada nuevo acto de la obra, evidenciando el borramiento fantasmático del personaje; el cambio de la puerta de la iglesia de sur a norte, para resaltar el aspecto frío y oscuro que rodea al personaje; los juegos lingüísticos durante el discurso de May (pronunciando “*sequel*” como “*seek-well*”, y “*amen*” como “*ah-man*”); los paralelismos entre May y su madre; entre otros. En el ensayo del 3 de septiembre de 1976, Beckett detallaría su visión sobre el trabajo vocal del intérprete de May en *Footfalls*:

Monótono, sin color, muy distante. Estás componiendo. No es una historia, sino una improvisación. Buscas las palabras, te corriges constantemente. Estás en la iglesia con la chica. La voz es la voz de un epílogo. Al final no puede ir más lejos. Ha llegado a su fin. (Beckett apud Asmus: 1977, p. 86)

Cuando el diseñador de vestuario le preguntó durante el ensayo del 4 de septiembre de 1976 si May era una mujer mayor, Beckett afirmó: “No, no tiene edad. Se podría llegar muy lejos haciendo que el vestuario fuera poco realista, irreal. Sin embargo, también podría ser una vieja bata, trabajada como una telaraña.” (apud Asmus: 1977, p. 87). Los movimientos de los labios de May en escena en dos pasajes, cuando escucha a su madre y murmura algo inaudible; la mirada del personaje siempre hacia el vacío; la cuestión central de que May va inventando su historia a medida que habla; la necesidad de que la hija hable más despacio que su madre durante la historia de Amy y la señora Winter; la necesidad de que no haya un tono trágico en la puesta en escena, entre otros aspectos, fueron trabajados por el dramaturgo-director de forma extremadamente meticulosa. El cuidado de Beckett con la puesta en escena berlinesa y su resultado puede observarse también en los informes relativos al último ensayo general de la obra en el Schiller-Theater, cuando Beckett tuvo entre el público a la investigadora Ruby Cohn junto a personas del equipo técnico que compartían las altas exigencias formales del dramaturgo-director durante el proceso de ensayo, y se reconoció unánimemente el resultado final del esfuerzo del irlandés por trasladar cuidadosamente esta miniatura dramática al escenario. Por lo tanto, las notas de Asmus nos proporcionan un importante contrapunto a las notas de Beckett encontradas en el cuaderno de *Footfalls* sobre la misma puesta en escena de la obra en Berlín.

## Revolving it all: cuadernos teatrales de *Footfalls*

Beckett desarrollaría en ambos cuadernos dedicados a la puesta en escena de esta miniatura dramática un complejo sistema de movimientos corporales de May, así como patrones minimalistas para las repeticiones de texto y movimientos. El resultado de este meticuloso trabajo se convertiría en una revisión estructural de la obra, haciéndola más integrada y musical, desde la obsesiva construcción de una partitura corporal metronizada, desde los micromovimientos del personaje de las piernas, el torso, los brazos, las manos y la cara, pasando por todas sus pausas, hasta sus emisiones vocales y el trabajo de duplicar las voces del personaje.

Los cuadernos de los montajes de Beckett de *Footfalls* en el Royal Court Theatre y en el Schiller-Theater Werkstatt, ambos de 1976, se conservan juntos en el Beckett Archive de la Universidad de Reading, catalogados como BIF MS 1976, y constituyen el décimo y último conjunto de manuscritos dedicados a esta miniatura dramática. Las notas relativas a la puesta en escena inglesa de *Footfalls* con Billie Whitelaw se encuentran en tres hojas sueltas incluidas en el interior del cuaderno, distribuidas entre el anverso de la hoja 1 y el anverso y reverso de las hojas 2 y 3; las notas relativas a la puesta en escena de *Tritte* (*Footfalls*) se encuentran en el reverso del cuaderno, escritas entre el anverso de las hojas 1 a 9, contadas hacia atrás desde el principio del cuaderno, ya que se escribieron al revés debido al volumen de notas en el anverso del cuaderno relativas a las otras dos puestas en escena mencionadas.

Las hojas sueltas que forman parte del cuaderno de la puesta en escena de *Footfalls* en el Royal Court Theatre contienen notas de dirección relativas a las tres secciones de la obra, así como detalles técnicos relacionados con ellas, en entradas tituladas “*Chime*”, “*Steps*”, “*Turn*”, “*Diminuendo*” y “*Pacing*”. Además de estas entradas, hay una anotación en el reverso de la hoja 3, la última de este manuscrito, donde Beckett señala que “los labios de M a veces se mueven silenciosamente mientras camina (o está de pie)”, seguida de notas que delinean cinco minutos para las partes habladas I, II y III de la dramaturgia. Hay seis diagramas del rectángulo iluminado sobre lo que se desarrolla la obra, con notas relacionadas. Esta es la primera indicación de los nueve pasos, en lugar de los siete que contenía la versión publicada originalmente. Beckett propone un minucioso detalle de las posiciones de May a lo largo del rectángulo iluminado, relacionando puntos del espacio con letras relacionadas con las pausas y reanudaciones del caminar del personaje. Ruby Cohn comentó el trabajo de Beckett con Billie Whitelaw para producir movimientos y ruidos específicos para la puesta en escena:

La imagen central de los pasos es a la vez visual y auditiva, y una vez embarcado en la producción teatral, Beckett escuchó por todas partes el sonido agudo exacto que deseaba. Estando aún en París, cambió el número de pasos de M de siete a nueve. En Londres, comenzó los ensayos con los pasos, pidiendo antes que se construyera la tira de madera y que se ajustaran los zapatos de Whitelaw antes que el resto de su vestuario. Practicó caminando con Whitelaw sobre la tira de madera, estableciendo el ritmo, que se ralentiza dos veces. En los primeros ensayos llevaba una falda larga sobre los Levi's para aprender la sensación de ese caminar. Como *Endgame* se estrenó antes que *Footfalls*, Whitelaw paseaba totalmente concentrada sobre su tabla, ajena al “refugio” curvilíneo que la rodeaba. (COHN: 1980, pp. 269-270)

Los diagramas relativos a los pasajes titulados “*End of I*” y “*End of II*”, situados en el reverso de la hoja suelta 2, que contienen todo el movimiento de May a través del pasillo iluminado dibujado por Beckett, han sido tachados –aunque siguen siendo completamente

legibles–, y van acompañados de la anotación “Revisar para dejar a M cerca de R<sup>1</sup> en el *fade-out*” (Beckett apud Gontarski: 1999, p. 301). Ambos han sido completamente revisados por el dramaturgo-director y dibujados en la otra cara de la misma hoja, con mayor detalle de movimientos y pausas, cambiando el número de veces que May cruza el escenario de cuatro a seis en total. Debajo de los dos nuevos diagramas, Beckett ha anotado una lista de letras correspondientes a los lugares de las pausas, seguidas de los fragmentos del texto de May pronunciados en cada uno de los movimientos indicados. El cuaderno también presenta varias preguntas de Beckett relativas a la puesta en escena inglesa de la obra. En el anverso de la hoja 2, Beckett hace una importante anotación relativa al final de la obra, bajo el título “III”:

¿Cómo evitar la reacción del público al final de la obra tras el tercer *fade-out* antes de la última campanada, el *fade-up* y el *fade-out* final? Reduciendo al mínimo (en los 3 casos) la pausa tras el *fade-out*. Apenas oscuro (y pasos silenciosos I y II) cuando la campanilla impide la reacción. Corregir “largo” por “breve” en el guión. (Beckett apud Gontarski: 1999, p. 297)

En el anverso de la misma hoja, Beckett detalla además tres de las entradas, señalando en “*Chime*” que el ruido de la campana debe grabarse en una cámara de eco; en “*Steps*”, el dramaturgo-director subraya que los pasos deben cambiarse a nueve en total, y delinea que la marcha de May debe comenzar con el pie izquierdo cuando empiece con el derecho, y viceversa; en la entrada “*Turn*”, indica que no debe haber discurso durante los giros de cambio de dirección. En el anverso de la hoja 3, Beckett detalla los puntos “*Diminuendo*”, en el que esboza una tabla estableciendo los conjuntos paralelos de *diminuendo*, señalando que a lo largo de los cuatro ruidos de campana y los cuatro *fade-ups* el último debe ser más débil que el que le precede, y que las tres secciones del paseo y las líneas de May comienzan lentas y débiles, volviéndose aún más desaceleradas y débiles a medida que avanza la acción dramática, además de una nota relativa a la expresión facial de May; “*Pacing*”, donde delinea el alcance de los movimientos del personaje en las partes I, II y III; y finalmente, en la parte inferior de la hoja, Beckett ha dibujado el diagrama de los movimientos de May en la parte II de la obra según su revisión final, anotando de nuevo como referencia las letras A, B, C y D seguidas de los fragmentos de texto correspondientes.

El cuaderno de la puesta en escena de *Tritte*, presentado en el Shiller-Theater Wekstatt en octubre de 1976, unos meses después de la temporada en el Royal Court con Billie Whitelaw, difiere poco del cuaderno de la puesta en escena en el Royal Court Theatre. El cambio más significativo se refiere probablemente a la modificación de la dirección de los pasos de May en su primera entrada en escena, invirtiendo el esquema propuesto en el montaje londinense, iniciando el paseo por la izquierda en relación con el público. Las notas presentes en este cuaderno se dividen en secciones tituladas “*End of I*” (recto del folio 1), “*End of II*” (recto del folio 2), “*Pacing*” (recto del folio 3), “*Loudspeaker*” (recto del folio 6), “*Light*” (recto del folio 7), “*Bell*” (recto del folio 8), finalizadas con una dirección escénica relacionada con el final de la obra, que demuestra el nivel de detalle propuesto por Beckett en la elaboración de la partitura de las acciones físicas de May:

Inmediatamente después de Ecos I el paso de May audible en la oscuridad decir [borrado] {desde cerca de L →} R. Gira en R cerca de la mitad de FU [*fade-up*] y está cerca de 1/3 de camino a L cuando FU completado. es decir [borrado] entre

1. En esta anotación del cuaderno de dirección de Beckett, la letra R utilizada por el dramaturgo-director se refiere al lado derecho del rectángulo iluminado del escenario, donde May desarrolla su paseo ininterrumpido a lo largo de la obra. Las anotaciones de Beckett a lo largo de este cuaderno de dirección aparecen siempre abreviadas, como en relación a izquierda (L) y derecha (R), tal y como se muestra en los manuscritos publicados en *The Theatrical Notebooks Vol. IV*. En las citas de este artículo, mantendremos las abreviaturas propuestas por Beckett en su texto original.

Echo I & FU I unos segundos de oscuridad, mientras que todos los otros casos FU rápido al final de ecos. (Beckett apud Gontarski: 1999, p. 349)

En la puesta en escena alemana, Beckett aprovecharía la alteración de los pasos desarrollada en el Royal Court con Billie Whitelaw y comenzaría los ensayos con los nueve pasos diagramados, respetando la mencionada inversión de movimiento del diagrama durante el primer pasaje. En las notas editoriales del cuaderno, Stanley Gontarski comenta la preocupación de Beckett por los patrones estructurales y matemáticos en la puesta en escena:

La preocupación de Beckett por la estructura y la precisión matemática vuelven a ser evidentes aquí, al trazar la forma precisa del diminuyendo en el ritmo de May. En la primera sección, Beckett calculó que May recorrería su franja de luz 14 veces, con 9 pasos cada vez, para un total de 126 pasos. En la segunda parte, daría 4 pasos menos y, por tanto, 36 pasos menos. En la tercera sección, vuelve a dar 4 pasos menos y también 36 pasos menos que en la sección II. Este patrón parece ser más preciso y simétrico que el esbozado en el Royal Court Notebook, donde Beckett anotó en la categoría de “Pacing”: aproximadamente 12 pasos para la sección I, 9 para la sección II y cuatro para la sección III. (Gontarski: 1999, p. 351)

En las secciones tituladas “*Lighting*” y “*Bell*”, Beckett delinea simétricamente la luz y el sonido de la campana, detallando la progresión del diminuyendo en ambos casos, amplificando el rigor respecto a las transiciones de elementos en la escena. El detallismo minimalista relativo a la puesta en escena de *Tritte* aún puede observarse en pasajes en los que el dramaturgo-director esboza la intención de disminuir el tiempo existente entre las escenas, con el fin de concentrar aún más la acción dramática de esta obra. El trabajo mejorado con la iluminación de la obra y los ruidos de campanas conduciría a un desarrollo más minimalista y potente de la escena, y sería utilizado por Beckett en la única edición de la obra que contiene todos estos cambios, es decir, la traducción francesa titulada *Pas*, publicada después de las puestas en escena inglesa y alemana de la obra. Según Gontarski:

Aunque Beckett hizo muy pocas anotaciones sobre iluminación en ninguno de los cuadernos de *Footfalls*, sí se enfrentó a un problema con la iluminación tal y como se publicó en el texto en inglés de sus dos producciones. Beckett sugirió originalmente lo siguiente: “Iluminación: tenue, más fuerte a nivel del suelo, menos sobre el cuerpo, menos sobre la cabeza”. Esta iluminación, sin embargo, dejaba el rostro de May casi invisible, un problema que Beckett corrigió posteriormente en la traducción francesa, que se completó sólo después de haber dirigido la obra dos veces, una en inglés y otra en alemán. El texto francés describe la luz como “*Eclairage: faible, froid*” [“Iluminación: tenue, fría”] y añade la frase “*Faible spot sur le visage le temps des haltes à D et G*” [“Mancha tenue en la cara durante las paradas en D y E”]. En los ensayos para la producción alemana, Beckett propuso, según Walter Asmus, otra revisión de la iluminación que también resolvería el problema de que el público pudiera perderse el final de la obra, el *fade-up* en un escenario vacío: para evitar la impresión de que la obra había terminado con el penúltimo *fade-out*, debería verse una franja vertical de luz en el fondo, que daría la impresión de que la luz caía por la rendija de una puerta. Entonces se añadiría un acento vertical a la luz horizontal de la franja que permanecería encendida después de cada parte. Al final de la obra, se apagará primero la franja vacía y, después de siete segundos, la franja vertical de luz” (ASMUS: “Rehearsal notes”, p. 341). A continuación, Beckett escribió este cambio de iluminación traduciéndolo al francés: “*Au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut*” [“Arriba a la izquierda del escenario, un fino rayo vertical (B) de 3 metros de altura”]. [...] (Gontarski: 1999, p. 282)

Además de la traducción francesa publicada de *Pas* que contiene los principales cambios realizados por Samuel Beckett en el texto original de *Footfalls*, el *Theatrical Notebook vol. IV* publicaría la versión corregida definitiva de la obra que contiene todos los cambios realizados durante la puesta en escena de la obra en Inglaterra y Alemania, constituyendo la versión final según la visión del dramaturgo-director. El texto corregido editado por Gontarski muestra el trabajo preciso y minimalista de Beckett como director en todas las versiones de la obra llevadas a escena, como podemos ver en las rúbricas introductorias modificadas de *Footfalls*:

MAY (M), pelo gris revuelto, abrigo gris desgastado que oculta los pies, arrastrándose. VOZ DE MUJER (V) desde la oscuridad arriba del escenario. Franja: abajo del escenario, paralela al frente, longitud {nueve} pasos, anchura un metro, un poco fuera del centro del público a la derecha. Paso: empezando con pie derecho (r), de derecha (R) a izquierda (L), con pie izquierdo (l) de L a R.

Giro: a la derecha en L, a la izquierda en R.

Pasos: rítmicos {pisadas} claramente audibles.

Iluminación: tenue, [fría,] más fuerte a nivel del suelo, menos en el cuerpo, menos en la cabeza. [Reflector de luz débil en la cara durante las paradas a la derecha y a la izquierda.

Arriba, a la izquierda, un fino rayo vertical (B) a 3 metros de altura].

Voces: ambas bajas {y lentas} en todo momento.

Telón. Escenario a oscuras.

Repique débil. Pausa mientras el eco muere.

Fundido a tenue en la banda [, incluyendo B]. Descanso en la oscuridad.

M descubre el paso {hacia} L. Gira a la izquierda, camina tres pasos más, se detiene, mirando al frente a la derecha.

Pausa. (Beckett apud Gontarski: 1999, p. 275)

Cuando Beckett realiza su última puesta en escena de la obra en Francia, con la actriz Delphine Seyrig en el papel de May, la versión escenificada de *Pas* se beneficiaría de todas las modificaciones y elaboraciones realizadas a partir de las representaciones en Inglaterra y Alemania. La puesta en escena presentada en la Grande Salle del Théâtre D'Orsay se estrenó sólo seis meses después del final de la representación de *Tritte* en Berlín, que había sucedido en tres meses a la representación inglesa de *Footfalls*. El único cambio digno de mención se refería a los pasos de May, que se volverían más arrastrados en lugar de los fuertes compases utilizados por Beckett en las puestas en escena inglesa y alemana. Este efecto se consiguió gracias a una placa pegada a la suela de los zapatos de Seyrig, cuyo movimiento arrastrado por el escenario generaría ahora ruidos más sibilantes, en lugar del impacto de las placas contra el suelo del escenario. Hundía tanto la cabeza durante los monólogos de Madeleine Renaud (V) que sus lágrimas brillaban mientras su boca balbuceaba palabras en silencio por el espacio.

La reflexión sobre los elementos poéticos presentes en las escenificaciones de Beckett de *Footfalls*, por tanto, apunta a cuestiones formales relacionadas con el texto, cuestiones

formales relacionadas con la transposición del texto de la página al escenario, así como cuestiones relacionadas con el trabajo práctico de la actuación. Según Patrice Pavis:

Convieni distinguir entre el texto poético (poema) y la naturaleza poética de un texto (su carácter “poético”, en el sentido actual y más amplio del término). En cuanto a la poesía en el teatro, lo importante no es si se representa un poema, sino si el texto representado es altamente poético, y qué consecuencias tiene esta carga poética en la representación teatral. (Pavis: 1998, p. 275)<sup>2</sup>

Nuestra atribución del concepto de “elementos poéticos” recupera la propuesta de Pavis, buscando agrupar los aspectos de dramaturgia, puesta en escena y dirección de actores desarrollados por Beckett a través de la perspectiva de su “carga poética”. Entre los elementos que aportaron cierto lirismo a la puesta en escena de *Footfalls* de Beckett, destacamos la acción física de May susurrándose las palabras a sí misma, amplificando el efecto fantasmal y la indeterminación de la voz; la alteración de los pasos de May de 7 a 9, potenciando el efecto dramático de la delicada imagen del movimiento fantasmal de May por el espacio escénico y amplificando la materialización de su presencia ausente; el trabajo de Beckett como director con la estandarización y repetición del tiempo de 7 segundos para diversos aspectos de la dramaturgia, haciendo de la construcción visual de la obra algo similar a las estrofas de un poema, con su estructura formal y tempo respetando unidades fijas, elemento que se radicalizaría en la construcción del texto dramaturgico de *Rockaby* años más tarde; las repeticiones y patrones de movimiento dentro del paseo minimalista de May por su cubículo rectangular difusamente iluminado; el efecto de congelación de los movimientos corporales trabajados a cada paso por el escenario, creando verdaderas sucesiones de imágenes cargadas de fuerza poética a través de su casi inmovilización, amplificando la expresión de las sensaciones del personaje mientras recita sus líneas, escucha a su madre ausente o crea su historia; la iluminación sobre el rostro de May en los extremos del escenario, lugar de pausa dramática y congelación de la imagen escénica, operando un énfasis del efecto visual de su expresividad en relación a la dramaturgia original; la reducción de la iluminación sobre el cuerpo de May a lo largo de la puesta en escena, como forma de establecer imágenes centradas en su progresivo borramiento, un *tableau vivant* de acento expresionista que enfatiza la introspección de May; el énfasis de la suspensión del efecto emocional en la narración, como forma de profundizar en la indeterminación de la presencia ausente a través de la imagen escénica; la asociación entre la niña citada por Jung y la caracterización de May en *Footfalls*, como forma de establecer una imagen poética central; el efecto lírico en el pasaje de la divagación de May improvisando la historia narrada; la partitura corporal de May como aspecto central dentro de la construcción de la poética escénica de la obra, según el relato de Beckett citado por Walter Asmus; el movimiento metronómico al andar como recurso formal de distanciamiento de la estética naturalista; el trabajo de emisión vocal y juego de lenguaje en las transformaciones de *sequel* en *seek-well* y *amen* en *ah-men* en la escenificación inglesa; la concepción de la voz de May en las tres escenificaciones como “monótona, incolora y muy distante”, con un aspecto similar a las repeticiones de un recitado poético, rompiendo una vez más con la narrativa naturalista; el texto como composición en lugar de historia, un elemento impregnado por el aspecto improvisatorio del *work in progress* en el escenario; el vestuario no realista de May, que mezcla aspectos de harapos y telarañas, caracterizando una poética fantasmática de la penuria; y, por último, la cuestión de Beckett y Whitelaw dirigiéndose mutuamente durante los ensayos, como imagen sintética del desarrollo práctico de una poética escénica centrada en la musicalidad.

2. El volumen que tenemos en español de esta obra de Pavis fue traducido de una edición francesa publicada en 1980, por lo que no presenta este añadido al texto. Cf. PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Fernando de Toro. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación. Hemos optado por traducir el fragmento de una versión inglesa más reciente, en la que se han incluido importantes añadidos en el texto.

Evocando el concepto propuesto por Gontarski (2008) sobre el trabajo de Beckett como dramaturgo-director, es decir, la “performance como texto”, podríamos decir que la puesta en escena de *Footfalls* anticipa la estructura de acento lírico desarrollada por Beckett en el texto de la miniatura dramática *Rockaby*, donde a diferencia de la construcción dramática centrada en el encadenamiento y las repeticiones alternadas de las breves secuencias de líneas dramáticas, en una obra en la que las líneas del personaje suenan como una especie de recitado hipnótico impregnado de circularidad y repeticiones, el dramaturgo-director concibe tres puestas en escena compuestas por sucesiones de imágenes delicadas y líricas a partir de una estructura verbo-visual centrada en el movimiento de los pasos del personaje, como demuestran los informes sobre la puesta en escena de la obra de Beckett y Whitelaw cuando mencionan que el inicio del proceso de ensayos de la primera versión escénica de *Footfalls* giraba en torno al movimiento de los pasos de May, y que para Beckett este movimiento de vagabundeo fantasmático sería el núcleo mismo de la obra, similar a los movimientos de una partitura musical.

Beckett escenificó algunos de sus textos dramáticos más importantes, además del minucioso y minimalista trabajo dedicado a la puesta en escena de sus obras televisivas, y el estudio de su puesta en escena pone de relieve lo que investigadores como James Knowlson, Stanley Gontarski, Ruby Cohn, Martha Fehsenfeld, Rosemary Pountney, Enoch Brater y Jonathan Kalb, entre otros, han señalado en sus trabajos, a saber, la transformación de la dramaturgia a través del proceso de puesta en escena como un verdadero trabajo de dirección de su dramaturgia como la de otro, y esta libertad creativa permitió el desarrollo de un lenguaje escénico en íntimo diálogo con el lenguaje dramático, dilatando y profundizando significados, pero principalmente, esculpiendo imágenes poéticas minimalistas extremadamente poderosas como sus textos y de profundo impacto en la escena.

## Bibliografía

- » Ackerley, C. J.; Gontarski, S. E. (2004). *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press.
- » Asmus, W. D. (Summer 1977). Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time and Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). Trad. Helen Watanabe En: *Journal of Beckett Studies*, n.2. pp. 82-95.
- » Beckett, S. (1990). *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber.
- » Brater, E. (1987). *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press.
- » Cohn, R. (1980). *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press.
- » Craig, G.; Fehsenfeld, M. D.; Gunn, D.; Overbeck, L. M. (ed.). (2016). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Fehsenfeld, M.; Mcmillan, D. (1988). *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder.
- » Gontarski, S. E. (1985). *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Gontarski, S. E. (ed.). (1999). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber.
- » Gontarski, S. E. (2008). "Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett". Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. En: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*, n. 8, pp. 261-280.
- » Haynes, J.; Knowlson, J. (2003). *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Kalb, J. (1991). *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » KNOWLSON, J. (Summer 1978). "Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson". En: *Journal of Beckett Studies*, n.3, pp. 85-90.
- » Knowlson, J. (Winter 1987). "Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation". En: *Modern Drama*. Volume 30, n.4, pp. 451-465.
- » Knowlson, J.; Pilling, J. (1980). *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- » McMullan, A. (1993). *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge.
- » Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- » Pountney, R. (1998). *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited.