ACOTACIONES SOBRE EL MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES EN EL TEATRO DE IONESCO

M^a Dolores Bermúdez

Universidad de Cádiz

RESUMEN

Se trata de un análisis de las indicaciones escénicas (o acotaciones) que sugieren los movimientos que han de hacer los personajes, considerado desde un punto de vista textual más bien que desde el punto de vista de la representación; los movimientos, por su parte, definen mejor a los personajes que sus propias expresiones verbales.

El análisis muestra que Ionesco, a lo largo de su evolución, renuncia gradualmente al uso de técnicas dramáticas (espaciales) específicas y concede, paralelamente, una importancia mayor a las palabras dichas por los personajes. Con ello desaparece casi completamente de su obra lo que él mismo consideraba el signo más definitivo de su originalidad.

ABSTRACT

Analysis of stage directions that from the textual, rather than from the performing point of view, indicate the movements of the characters - movements that define them in a more precise manner than what can be deduced from their own verbal expressions.

The analysis reveals that Ionesco, in his evolution, abandons the use of specific dramatic (spatial) techniques, increasing at the same time the importance of the spoken word. By so doing, what he considered to be a proof of his originality and mastery of the dramatic art tends to vanish gradually from his work.

"Je ne fais pas de la littérature. Je fais une chose tout à fait différente. Je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi indications scéniques" (*Arts*, nº 806, 1.961)

Ya en una primera aproximación (visual) de un texto de teatro se puede observar la diferencia que lo constituye frente a otras organizaciones textuales más estrictamente literarias. El texto de teatro aparece por una parte dialogado y por otra con una serie de signos gráficos (apartes, dos puntos, paréntesis, bastardillas) que indican al lector que este "texto al margen" no pertenece propiamente al texto literario ¹.

La evolución de dichas acotaciones desde su casi inexistencia en el teatro clásico, pasando por un verismo minucioso que sólo pretende describir (asimilado el teatro a la "vida") el marco, haciendo depender la escena del texto, hasta -en épocas más recientes- el papel autónomo que se les asigna, es un exponente claro de la evolución del género. En el caso de Ionesco por su condición de escritor escénico arriba aludida, estas indicaciones son numerosas y juegan un papel importante en su obra:

Appelé a définir les indications scéniques, il (Ionesco) les compare à un "film" qui se déroule devant ses yeux, dans lequel il voit entrer les personnages par la gauche ou par le fond, les voit vêtus de telle manière, les voit bouger. Affirmant qu'avec les *silences* et les *images* "le verbe n'est qu'un des éléments de la mise en scène", et que pour lui "quelquefois, l'image est aussi et même plus importante que le texte", Ionesco n'est qu'un "commentaire des images scéniques" qui s'accumulent ²

¿Qué se entiende pues por acotaciones escénicas?. Michel Vaïs las define del modo siguiente: "Ce sont des *renseignements* inclus par l'auteur en marge du texte théâtral et destinés à orienter et faciliter l'élaboration scénique du spectacle" ³. Dicha definición reenvía en primer lugar al carácter no subjetivo de la obra de teatro y al problema de la doble enunciación: el autor sólo es sujeto inmediato de la enunciación del conjunto de las acotaciones, siendo el personaje el sujeto mediato de la enunciación de cada uno de los parlamentos. Se inscribe en ellas, por otra parte, lo que Ubersfeld denomina "dénégation-théâtralisation", es decir, el lugar indicado como "lugar-teatro", no como lugar real. Dichas acotaciones permiten finalmente construir el "lugar escénico" y suministran datos sobre a) indicaciones de lugares, b) nombres de personajes y su integración en el espacio de la escena y c) indicaciones de gestos, movimientos que permiten imaginar un modo de ocupación del espacio. Desprovistas del carácter de complementariedad o de realce del texto, las indicaciones escénicas en el teatro contemporáneo adquieren una significación autónoma e independiente del mismo llegando a veces a sustituirlo.

Por otra parte son las indicaciones escénicas las que proveen un

cúmulo de datos que permiten la constatación de la multiplicidad de códigos que intervienen en el hecho teatral y en cuya simultaneidad se ha querido ver la característica fundamental del mismo y de la que ha derivado, por otra parte, toda la polémica acerca del "signo teatral". De los trece sistemas apuntados por Kowsan ⁴, doce están consignados en las acotaciones escénicas y sólo uno -la palabra- viene estrictamente transmitido por el texto. Esta simple consideración cuantitativa da idea de la importancia que en el teatro tiene este "texto marginal".

Y sin entrar en más disquisiciones teóricas, unas observaciones finales respecto al análisis que presentamos. En primer lugar, insistir en el hecho de que el punto de partida es *textual*: se inscribe aquí la consideración del estudio del texto dramático como "matriz de representación" a la que alude Anne Ubersfeld ⁵. Dos apartados nos servirán para articular el conjunto de las indicaciones: aquellas concernientes a los personajes (y no concernientes al actor como afirma Kowzan, ya que se trata del texto y no de la representación), subdivididas a su vez en gestos, movimientos, mímica facial, maquillaje, máscara y vestido (estas últimas agrupadas en un sólo apartado y aquellas otras concernientes a la escena que serán analizadas bajo las rúbricas de decorado, accesorios, iluminación, música y ruidos). Por lo que respecta al contenido de este artículo, sólo se estudiarán -por razones de espacio- las indicaciones que señalan el movimiento de los personajes. Dichas indicaciones hacen fundamentalmente referencia al espacio real, pero pueden igualmente evocar espacios virtuales: ambos aspectos serán señalados.

Modo de expresión corporal, el movimiento presenta un aspecto estático (lugares ocupados por el personaje) y un aspecto dinámico (desplazamiento tanto dentro del lugar escénico como hacia el exterior así como características del mismo: rápido/lento, a pie/en vehículo ...) Definido siempre en relación con el resto de los personajes, su estudio puede contribuir decisivamente a la calificación del personaje y de su acción. Aunque no existe un código de movimientos estrictamente establecido, muchos de ellos están más o menos institucionalizados: andar titubeante (embriaguez, cansancio), desplazamiento rápido y continuado (nerviosismo), etc. Independientemente de ello, cada obra genera su propio sistema en función del cual hay que interpretar la acción.

Por lo que respecta a las obras de Ionesco analizadas ⁶, agruparemos uniformemente las primeras que responden a características comunes y analizaremos aisladamente las restantes. Como los gestos sirven inicialmente para caracterizar a los personajes y tienen cierta autonomía respecto del texto: son ellos los que crean la acción y determinan el funcionamiento del espacio.

La acción propiamente dicha en *Le Maître* es el movimiento, ya que al establecer una alternativa de los grupos de personajes (anunciador / admiradores y amantes) crea una dinámica escena llena / escena vacía que se resuelve en

una integración final que acoge asimismo al más allá de la escena. Independientemente de este gran movimiento central, los diferentes grupos de personajes se desmarcan en función de este eje. La inmovilidad que caracteriza al grupo anunciador / admiradores, contrasta con el movimiento desarrollado por los amantes cuyos parlamentos en la escena están por otra parte plagados de lo que Covin llama "metáforas del espacio" y que no son más que indicaciones de movimientos: "Je vous emmène", "Allons au marché", "Tu ne m'attraperas pas" ... Su permanencia en escena está determinada igualmente por el desplazamiento⁷. Sucede además que lo enunciado por el Anunciador no es más que el relato ("rapportage") de los movimientos del maestro, descripción que deja inmóviles ("collés au mur") a los admiradores que sólo se desplazan para -a las órdenes del anunciador- seguir los pasos del maestro; este desplazamiento deja la escena vacía, permite la entrada de los amantes, alternancia que generando su propia dinámica desembocará en la integración final que dará paso a una representación en regla. Si cada grupo de personajes constituye uno de los elementos del drama, con la aparición final y simultánea del maestro (acción), de los admiradores (gesto), del anunciador (palabra) y de los amantes (movimientos), la obra deja de ser un relato de lo ausente para sentar las bases de una futura representación; el espectador queda así definitiva y quizás decepcivamente implicado. Gráficamente el esquema podría ser el siguiente:

Virtual	Maestro			Acción
	↑	↑	↑	↑
	TEXTO	GESTO	MOVIMIEN- TOS	ESCENA VACIA
Real	Anunc.	Adm.	Am.	
	TIEMPO	ESPACIO		ACCION
	REPRESENTACION SEGUNDA			

En cuanto a *Les Chaises* éste podría ser el esquema que, desde el punto de vista del movimiento y de los lugares ocupados, así como de la posición de los personajes, definiría la acción:

ACOTACIONES SOBRE EL MOVIMIENTO DE ...

Pjes.	Espacio virtual	ESPACIO REAL				Espacio virtual
		Inmovi- lidad	Movi- miento	Inmovi- lidad	"Movi- miento"	
Viejo			ESCENA 137 ESTRADO 162			ACCESO DE LOS PERSONAJES AL ESPACIO VIRTUAL INICIAL
Viejos		SILLAS 132-140	ESCENA TABURETE 140-168 168-173	TABURE- TE 173-178		
Orador			ESCENA 174	ESTRADO 174-179		
Sillas					ESPACIO VIRTUAL HECICIO REAL(P.180)	
Posi- ción.	Inclinado	Sentados	de pie			

El ritmo de la obra proviene de la alternancia de tres grandes períodos descritos por los movimientos (en general) de los personajes que sucesivamente irán ocupando los diferentes lugares de la escena. Al movimiento inicial de la Vieja que tirando de la manga del Viejo le aleja del espacio virtual y le acerca al centro del escenario, le sucederá un período estático (los viejos están sentados). Un solo desplazamiento del Viejo (p.137) anuncia el próximo espacio a ocupar. Si hemos separado al personaje del Viejo de la consideración dual de la pareja, es porque los movimientos realizados (mayor número y anticipación de los lugares ocupados) revelan su preponderancia dentro de la obra. Períodos estáticos y dinámicos crean el ritmo realizado por la aceleración, disminución o interrupción del movimiento que marcan el "tiempo" de la misma. Una aceleración máxima y/o interrupción súbita deciden los momentos álgidos de la acción. Primacía del Viejo que ocupa todos los lugares de la escena: taburete, silla, escena, estrado. El recorrido realizado por ambos confirma a nivel escénico el carácter circular de la obra, reforzado por las posiciones ocupadas *. La representación imaginaria bien podría interpretarse como el paréntesis momentáneo y fugaz, aunque a cámara lenta, que va de la posición inicial del Viejo (inclinado) sobre el taburete acompañada del

“tu pourrais tomber” de la Vieja, a la posición final de ambos sobre el taburete y caída definitiva. Si inicialmente es el personaje femenino el que acerca al Viejo a la escena (silla) son las sillas (llegada de invitados invisibles y muy numerosos) las que progresivamente desplazan a los personajes arrinconándoles sobre el taburete. Este movimiento -como en *Le Maître* - tiende a hacer presente lo ausente de forma doblemente negada: el orador acude pero no puede hablar, las sillas mudas y quietas a lo largo de la representación se manifestarán, se “moverán” al final de la obra implicando al espectador de manera desconcertante.

¿Qué decir de *Amédée* ..., construida en torno al crecimiento y consecuente desplazamiento del cadáver?. Desplazamiento en todas sus acepciones: trayecto recorrido por el cadáver, expulsión del espacio ocupado por la pareja y vuelo final. Por lo que respecta al movimiento de los personajes, hay que decir que ya desde el inicio de la obra los espacios ocupados por ambos están claramente separados y sólo confluyen -negativamente- en la habitación contigua (espacio virtual). En la primera parte (pp. 239-257) Amédée en la parte izquierda de la escena ocupa un triángulo descrito por sus continuos movimientos de puerta izquierda-mesa/sillón-ventana mientras que a Madeleine le está reservada la parte derecha de la escena, espacio evocado por sus continuas idas y venidas de la centralita a la puerta izquierda. La llegada del cartero (p. 257) invierte la ocupación de estos espacios, pasando Madeleine a defender en su intento de convencer al cartero de que la carta - a pesar de todas las apariencias - no le está destinada. La irrupción de los pies del cadáver hacia el final del acto rompe momentáneamente esta separación: Madeleine se hunde en el sillón (p. 267), hasta ahora monopolio de Amédée.

La diferencia entre los esposos no se establecerá en el segundo acto en función de movimientos que crean distintas áreas de juego, sino que éstas vendrán determinadas por otro tipo de división: a la izquierda el cadáver, a la derecha muebles y Amédée-Madeleine; la distinción entre ambos se establece en función de la inmovilidad que caracteriza a Madeleine (hasta p. 280) frente a los desplazamientos de Amédée que se levanta para marcar el crecimiento del cadáver o se pasea alrededor de la habitación. La conjunción de ambos personajes será de nuevo el cadáver; ante el avance continuado, reforzado por las agujas del reloj de pared (p. 280 y ss.), ambos se sientan (separados: él, sillón; ella, silla) y contemplan el reloj. Confluencia precaria pronto destruida por la escena del recuerdo. Entretanto el resto de los elementos (música, luz) entran en juego hasta que (p. 293) ambos se levantan a la par y súbitamente comienza el desplazamiento de los muebles interrumpido por la llegada de los pies a la puerta de la derecha. De nuevo separación: Madeleine sentada, Amédée va hacia la ventana, se pasea. Movimientos finales que preparan la evacuación definitiva del cadáver: automáticos en el caso de Amédée, nerviosos los de Madeleine. En resumen, crecimiento continuado del cadáver doblado por los

movimientos que (si no contrarios, al menos contradictorios) evocan una actitud diferente respecto al primero. El crecimiento de éste ocupa las distintas áreas de juego, la acción va desplazándose desde la izquierda hacia el centro derecha hasta terminar en el fondo de la escena como lugar de la acción. Frente a los movimientos del primer acto, se observa en este segundo un cambio en la modalidad de los mismos. La actividad de Madeleine se reduce y aunque siempre dentro de lo doméstico, cambia la agitación de la escoba y el teléfono, por la apaciguadora actividad del punto, los desplazamientos anteriores se truecan por mayores períodos estáticos. En cuanto a Amédée, aunque no desaparecen los signos del cansancio, disminuyen sensiblemente. En su relación con el cadáver, la lúcida e inicial necesidad de desembarazarse por parte de Madeleine se torna torpe nerviosismo después, mientras que la resignada aceptación de su presencia que caracterizaba la posición de Amédée se convierte en automatismo eficaz que permite el desenlace.

En el tercer acto, un "fuera" resplandeciente atrae a un mayor número de personas que pueblan con sus desplazamientos (anecdóticos) la escena y realzan el movimiento final. Idas y venidas iniciales del soldado americano que permiten la introducción horizontal del cadáver así como su posterior enroscamiento. Los ruidos desencadenados amotan el barrio: aparición de agentes y del resto de los personajes, persecución y vuelo final de Amédée. Basado sobre el movimiento (por su carácter de "escena de ambientación") la ocupación y desplazamientos en escena no revisten un carácter determinante para la acción si no es el de provocar, subrayar y mantener la espiral final de Amédée, movimiento ascendente contrarrestado por la caída de sus objetos. Esta salida hacia arriba, preparada en los actos anteriores por los desplazamientos del personaje masculino hacia lo profundo (ventana)(los movimientos de Madeleine son siempre horizontales) consagra definitivamente la separación de ambos cónyuges y reenvía al primer acto: Amédée que ocupa la parte izquierda de la escena es ganado por el espacio virtual izquierdo (cadáver, el pasado, el recuerdo), Madeleine -zona de la derecha es absorbida por este mismo espacio virtual (la portera, los vecinos, ... la "sociedad") (cfr. p. 320 Madeleine y el reto de los personajes entran en el bar).

La escasa importancia que el gesto adquiría en *Le Roi se meurt* se compensa ampliamente con una rigurosa construcción de la obra sobre a base del movimiento de los personajes. En la presentación inicial (p. 9-19) los personajes ocupan (atravesan) horizontalmente la escena, movimientos que desde el principio caracterizan a cada uno de los personajes: servidumbre de Juliette que va detrás de las dos reinas, paralelismos y contraposición de ambas: Marie entra por la puerta grande y sale por la pequeña, Marguerite entra por la pequeña y sale por la grande; ambigüedad del Médico (astrólogo-verdugo) cuyo trayecto no es horizontal, tras haber dado algunos pasos hacia el centro de la escena; sale como si hubiera olvidado algo por la puerta izquierda del fondo.

También personaje masculino, Bérenger, que había a su vez entrado por la puerta del fondo, sale por la derecha del fondo. El Médico, subsidiario de Madeleine, sale por el mismo lado que ésta pero en un segundo plano.

Tras la ocupación horizontal, el inicio de la obra sitúa la acción: los cuatro personajes principales hacen su entrada desde las cuatro puertas de la escena y confluyen en el centro; la coincidencia de los lados es también significativa de las relaciones establecidas: el Médico y Marguerite entran por la izquierda, Marie y el rey por la derecha. Juliette, que entra y sale constantemente, asegura la relación con el mundo exterior. Presentación de la situación (degradación) (pp. 10-30). La "ceremonia" (p. 30) viene precedida de un "movimiento general" de colocación de los personajes: el rey en el trono, Marie a su lado, Marguerite dirige, el Médico mira por el antejo, el Guarda cerca la puerta.

Dado su carácter ritual, la "ceremonia" permite una cierta sistematización; intentaremos pues determinar los movimientos del rey frente al resto de los personajes. Los rasgos que nos servirán para su descodificación serán: lugares ocupados, tipos de movimientos y de trayectoria y modos de desplazamiento. Por lo que respecta al punto primero, es evidente que frente al lugar único ocupado por algunos personajes (el Guarda por ejemplo en su recorrido ocupa todos los lugares escénicos: atraviesa la escena entrando por la puerta de la izquierda del fondo y saliendo por la puerta derecha (p. 9); va a la ventana de la derecha (p. 29). La ceremonia se inicia (y se terminará) estando el rey en el trono. De éste a la ventana izquierda (p. 33), de ahí al trono de la izquierda (p.36) para sentarse luego en el de la derecha (p.37) del que casi imposibilitado pasa a la silla de ruedas (p. 47). Una vez de pie, Juliette antes de desaparecer, le hará tocar el muro de la derecha (p. 69), cerrándose la trayectoria con la subida final al trono (p. 70). Movimientos circulares que progresivamente van cercando el centro (trono) y que participan de esa variante del círculo que Verneis designa con la figura del Maelstron.

En su aspecto dinámico, el movimiento del rey presenta -frente al carácter único y fijo del resto- distintos -aspectos que pautan su evolución y confirman, por su variedad, al rey como personaje principal de la obra. En su condición de "persona de servicio" Juliette realiza los movimientos indicados por los otros personajes pero sobre todo asegura el contacto con el exterior. Presente siempre en escena, el Guarda sólo realiza algunos movimientos hacia adelante o hacia detrás o bien algunos gestos con la cabeza (p. 27).

El Médico desarrolla los movimientos/gestos requeridos por sus distintas profesiones: mirar por el antejo, examinar al enfermo. En cuanto a Marie, su condición de esposa-amante le permite ayudar inicialmente a Bérenger; más adelante expondrá su presencia -cercana pero inútil- con posiciones (erguida/de rodillas). Marguerite, dotada de mayor movilidad, dirige la ceremonia. Frente a la parquedad de estos desplazamientos, el rey ofrece - cuando

mantiene una posición vertical- toda una gama de formas de andar que dan cuenta de su evolución: paso ligero (p. 9), sube con dificultad los escalones del trono (p. 21), se levanta con dificultad, cae, se vuelve a levantar esforzadamente (p. 25), se tambalea (p. 35), se hunde en el trono de la derecha (p. 36), se levanta con dificultad (p. 37), se levanta para decir sus parlamentos (p. 40), se levanta: otra forma de andar (como sonámbulo) (p. 66), anda con más soltura (p. 69). La forma de andar varía según el desarrollo de la acción; el trayecto recorrido por este personaje está además jalonado de caídas (p.25, 36, 37) que se agudizan (p. 47) hasta que Berenger termina por aceptar su "decadencia": silla de ruedas (p. 47). Mientras hay movimiento hay vida; hacia el final a las órdenes de Marguerite entra en el círculo de la muerte (inmóvil, p. 69), intenta enderezarse (p. 70) pero sólo las palabras y gestos de Marguerite lo consiguen (p. 71). En los inevitables momentos finales (el rey avanza ya hacia el trono) la rigidez se apodera definitivamente de él (p. 73) hasta la total inmovilidad del final (p.73-74).

Si observamos el tipo de trayectoria descrito, se observa con facilidad que frente a las líneas rectas realizadas por el resto de los personajes, Bérenger y Marguerite (p. 69-70) desarrollan líneas curvas que sugieren el cerco de la muerte y reducen progresivamente el movimiento al punto.

En cuanto a la moviidades de desplazaminto, el rey como el resto se desplaza a pie y solo; la autonomía no le es siempre posible por lo que necesitará la ayuda de Marie (p. 21), de Juliette (p. 68) y finalmente de Marguerite (p. 72). Cuando, incluso ayudado, Bérenger no puede andar, es desplazado en silla de ruedas.

Del fácil desplazamiento inicial a la inmovilización definitiva, Bérenger describe las fases sucesivas de esta paralización: lucha constante por el movimiento y por la verticalidad con el consecuente rechazo a la inmovilidad (muerte) son los rasgos que desde el punto de vista del movimiento definen esta obra.

Con *La Soif et la Faim* nos encontramos ante una obra fundamentalmente estática. En el primer acto un movimiento esbozado pero no claramente definido por el autor (Marie-Madeleine coge de la mano a Jean para enseñarle la casa, p. 83) se interrumpe con la llegada de Tante Adélaïde (p. 84) que se sienta en el canapé del fondo. Los desplazamientos de los personajes no son ahora los que delimitan el área de cada uno, sino que el antagonismo que fundamenta la acción viene manifestado por los lugares ocupados (Jean izquierda, Marie Madeleine derecha, Tante Adélaïde , fondo) así como por las posiciones: Jean de pie, de frente, Marie Madeleine sentada, de espaldas (cfr. pp. 94, 103). El juego final del escondite no rescata a la obra de su movimiento (paradójicamente es una obra de "desplazamiento", viaje, búsqueda) que prosigue en el segundo acto. Jean acompaña su discurso de tímidos movimientos (se sienta, se levanta, se sienta pp. 112-113) o de contados desplazamientos:

va hacia el fondo (p. 112), se desplaza sobre la escena movido por el espejismo (p. 115), se dirige ora a un guarda ora al otro o mantiene a ambos cogidos de la cintura (p. 117).

Durante el tercer acto estas indicaciones aumentan ligeramente. En la primera parte (pp. 142-157) que deja fugazmente entrever a un Jean itinerante, la alternancia se establece entre el estatismo del personaje (sentado) y el desplazamiento de Frère Tarabas y de los monjes que le sirven; este movimiento disminuye progresivamente: el monje de la carabina se sienta en la puerta de la izquierda (p. 145); Tarabas permanece de pie (p. 148); el resto de los monjes rodean a Jean sentándose en el suelo (p. 148). Este acto tendería más bien a hacer hincapié sobre la disposición jerarquizada de la escena: de lo más alto (Frère Supérieur sobre zancos que preside casi todo el acto) a lo más bajo (monjes en el suelo) pasando por Tarabas (de pie) y Jean (sentado). Junto a la verticalidad de esta organización, existe una disposición horizontal cuya figuración es circular a partir de la cual los personajes también se definen: ocupación alternante del centro o de la periferia. En la segunda parte (pp. 157-185) Jean, que hasta ahora había permanecido sentado, pasará a formar parte de la circunferencia (es espectador del espectáculo Tripp / Brechtol), de la que no saldrá, salvo un fugacísimo movimiento hacia Tarabas (p. 165) y lógicamente al final (p. 182). El resto de los monjes - salvo los que sirven - a las jaulas - igualmente sentados y "participando" en uno u otro bando. Tarabas siempre de pie, en el centro, así como Tripp y Brechtoll, posición que sólo alternan con algún movimiento de genuflexión (p. 175) o de precipitación hacia la comida (pp. 178, 181). La tercera parte (pp. 183-193) se abre con el desplazamiento y posterior inmovilidad de los monjes (se instalan en el banco al lado de la mesa p. 184). A partir de este momento, el cerco final se hace evidente; Jean intenta huir, se desplaza (p. 185) hacia el fondo (barrotes), hacia la puerta (monje con carabina le cierra el paso). Inversión final de la situación inicial (sentado, inmóvil): Jean es obligado a desplazarse de pie y rápido (cfr. p. 193 "rythme accru, rapide, saccadé du service de Jean"), movimiento diabólico sancionado además de una visión estática, paradisíaca y familiar que acentúa los rasgos negativos de la situación del personaje que por otra parte también ha abandonado la posición central del principio.

Macbett, cuyo carácter narrativo es bastante acusado, se combina no obstante con ciertos elementos dramáticos que el análisis de los movimientos pone de relieve. Estos son de dos tipos: horizontales (los personajes entran lateralmente) y radiales (los personajes entran por los lados y por el fondo para confluír en el centro de la escena). La obra se cierra con el círculo mortal de *Macbett*, desaparición de los personajes de la última escena: en el decorado vacío una última imagen del cazador de mariposas atraviesa la escena. Los movimientos horizontales dan cuenta de la narración (presentación de hechos o de personajes), los radiales promueven la acción. Más detalladamente. Las

dos primeras partes de la obra (pp. 117-134 y 134-145) constituyen una presentación de los personajes, de la situación así como de sus consecuencias inmediatas. Los instigadores (Glamiss / Candor), los defensores del poder (Banco / Macbett), el resto de los que participan de/en la guerra (vendedores, soldados) y finalmente el poder (Duncan/Lady Duncan). Estos personajes entran y salen utilizando siempre las salidas laterales. Sólo Macbett se destaca entrando por el fondo (p. 126), único rasgo que distingue por otra parte su intervención de la de Banco. Aunque existe una "acción" (muerte del vendedor de refrescos) ésta se realiza entre bastidores (cfr. p. 126). La segunda escena es sólo una continuación de la primera: se narran (movimientos horizontales) las consecuencias de la insurrección anterior; el carácter narrativo viene reforzado por la casi total ausencia de diálogo, se trata de una serie de monólogos hilvanados.

En la tercera hacen su aparición los elementos dramáticos que se manifiestan en primer lugar por una diferente disposición de los personajes configurados esta vez en número de tres (frente a la relación binaria anterior). Asistimos en ella al desvelamiento del origen del conflicto: enfrentamiento por separado de Banco y Macbett con las brujas, seguido de algunas imágenes que atraviesan la escena así como de los monólogos justificativos de Banco y de Macbett para llegar a la escena final de seducción y propuesta de asesinato: la disposición triangular anterior se transforma en círculo (danza de las brujas) en el que fatalmente sucumbe Macbett.

La cuarta parte (pp. 164-167) es una corta escena, nuevamente narrativa (entrada de Duncan por la derecha, posterior salida de Banco por la izquierda) en la que se conjugan los elementos antes evocados: a la instauración del deseo de poder (causa "real") se le sobrepone la injusta distribución de Duncan (causa "aparente"). De nuevo en la escena V (pp. 168-185) movimiento radiales (la utilización de la entrada por el fondo de la escena es mucho mayor) y ocupación espacial de escena más intensa. Tras una fugaz aparición de Duncan y Lady Duncan, que salen por la izquierda, aparecen Banco y Macbett por la derecha mientras que Lady Duncan lo hace por el fondo: se reúnen en el centro y preparan la traición: "Ils sortent tous les trois un poignard, ils lèvent les bras, croisent les poignards" (p. 174). Un intermedio "espectacular" (curación de los enfermos) prepara el momento del asesinato: Duncan y el oficial entran por el fondo, un monje lo hace por la derecha, preparación de la ceremonia, entrada de los enfermos por la derecha y por el fondo a la izquierda entre los que se mezclarán Lady Duncan, Banco y Macbett. Idéntico movimiento: el triángulo se convierte en círculo: "Dunca se retire a reculons en direction du trône, les trois autres l'entourent en avançant lentement et resserrant le cercle" (p. 179-180). Intermedio de los sirvientes: preparación del banquete de bodas. Aparición de Macbett por el fondo (un poco a la izquierda) (p. 183) y de Banco por la derecha: monólogo exponiendo su situación, Macbett -tras cortinas in-

visibles- llama a Banco que había salido, éste regresa y lo apuñala (185). Aunque esta vez la acción (los movimientos no son horizontales) sólo tiene lugar entre dos personajes, este carco final era imprescindible: es la única vez en que ambos, teóricamente inseparables, aparecen juntos y solos en escena.

Escena VI (p. 185-188): naturaleza del origen y contrapunto del final de la escena III; de las relucientes ropas de "Lady Duncan" a la horrible caracterización de brujas. Escena final (p. 189-204): de nuevo acción (muerte); el mecanismo del poder otra vez en marcha: alucinaciones que provoca el miedo del poder adquirido y necesidad "histórica" de la muerte de Macbett. Movimientos horizontales en el primer caso y repetición de los movimientos constatados en el duelo Macbett-Banco: Macol entra por el fondo (p. 199). Aparición inevitable del círculo: "En réalite, c'est tout le décor qui devrait pesamment encercler Macbett" (p. 200).

En resumen, movimientos horizontales para la presentación de las situaciones y disposición triangular que prepara la acción que se consuma en un movimiento circular.

Las indicaciones de movimientos en *Ce formidable bordel!* se caracterizan por una progresión paulatina que alcanza su punto álgido en la escena IX para descender después y recomendar la misma curva ascendente con la que se cierra la obra. Los rasgos utilizados para la descripción de los mismos han sido cuatro: de pie/sentado, movilidad/inmovilidad, horizontalidad/circularidad y movimientos centrífugos/centrípedos. Como en el resto de los aspectos analizados, los movimientos de los personajes se caracterizan en esta obra por la falta de coordinación entre los mismos.

Una sola indicación en la escena I: entra el Personaje de la derecha, salen todos al final. En la segunda, tras la desaparición de la mayoría de ellos, la contraposición se establece entre Patron/Jacques; de pie y Personnage/Lucienne: sentados, ambos grupos situados en cada uno de los extremos de la escena; la ocupación del espacio central es realizada por el dueño del bar que continuamente sirve a los personajes de la derecha. Tercera escena: Jacques y el Personaje sentados/desplazamientos continuos y acelerados del dueño (de la mesa de la derecha al mostrador de la izquierda). Las escenas IV-VII: el Personaje de pie e inmóvil frente al resto sentados. En la escena VIII, movimientos del Personaje solo en escena: se sienta, de pie, se mueve (toca zapatos, suelo, sillas), se desplaza, salta ... La aparición de la Portera interrumpe bruscamente el movimiento.

Ocupación del espacio en la escena IX con la llegada de los muebles que el Personaje irá colocando, desplazándose con soltura en todas las direcciones de la misma. De todo ello se deduce que el Personaje sólo se desplaza en la ausencia de otros personajes y en un recinto caracterizado como "dentro".

La disposición inicial de la escena X muestra a los comensales instala-

dos en sus mesas, el Personaje lo hace en la suya: sólo la Serveuse se desplaza, unificando así los distintos subconjuntos. Un solo movimiento del personaje tras la desaparición de la luz, descompasado del resto (cfr. p. 152-153). La llegada del Revolucionario romperá el equilibrio estático de la escena agrupando en torno del mostrador a los comensales, sólo el Personaje permanecerá en su mesa, idas y venidas de la Serveuse de uno a otro lado de la escena; idéntica disposición a la de las escenas II y III. El Personaje franquea momentáneamente esta distancia: se levanta para interpelar al Revolucionario, se acerca, es golpeado y cae de nuevo sobre su silla. Todos, salvo la camarera y el dueño, se vuelven amenazantes contra él (p. 159). Las escenas siguientes (XI-XII) son una continuación de la anterior y no ofrecen ninguna novedad: entradas y salidas de personajes, el Personaje sentado, la camarera atiende, salen juntos (p. 170). De nuevo en el apartamento (XIII), la Portera refuerza las ventanas (p. 174). Las escenas que siguen (dentro) presentan por tanto una mayor actividad del Personaje que se desplaza con frecuencia ocupando lugares siempre contrarios y separados de los del personaje femenino; un canapé central flanqueado por dos sillones dividen claramente la escena. Los movimientos de ambos describen separadamente dos triángulos cuyos vértices están en el fondo de la escena (el Personaje va a buscar allí la carabina, Agnès deposita los platos); como lugar de asiento, un sillón para cada uno y ocupación alternativa del sofá. Telón de fondo: entradas y salidas (horizontales) de la Portera. Un fugaz movimiento de conjunción espacial (carrera de uno a otro lado de la escena, p. 182). Los intentos posteriores de ocupación del mismo lugar (sofá) serán rechazados por el Personaje (cfr. pp. 183, 184, 186) que circula alrededor de la escena, se acerca un momento al centro ("la regarde attentivement dans sa demi-nudité (...) il devient tout d'un coup effrayé" p. 187): aceleración del movimiento circular mientras bebe sin cesar, finalmente se desploma sobre el sillón. La escena final se abre de nuevo con una nueva separación espacial de ambos: el Personaje en el sillón, Agnès prepara las maletas. Un único desplazamiento del Personaje (salida con la maleta) romperá la inmovilidad de éste, que permanece sentado mientras la Portera entra y sale trayendo botellas, bandejas o periódicos. Igualmente sentado e inmóvil recibirá la visita de Agnès. Aceleración de entradas y salidas de la Portera -esta vez joven- paralelas a apariciones finales ante las que el Personaje no reacciona, sólo bebe (pp. 196-198).

La aparición simultánea de éstos desde los distintos puntos de la escena rodea al Personaje (p. 198) que reacciona convulsivamente: se levanta y les lanza objetos. Todo ha desaparecido entretanto: el silencio y una luz intensa muestran al Personaje el aislamiento en el que se encuentra; movimientos centrífugos del mismo que no obtienen respuesta. Aparición del árbol, recoge las hojas que luego deja caer, mira, se instala en el sillón riéndose, recorre la escena en todas las direcciones: de un lado al otro, hacia el fondo, hacia la

derecha, hacia la izquierda, hacia el espectador.

De los cuatro rasgos inicialmente elegidos, los dos primeros (de pie/sentado, movilidad/inmovilidad) caracterizan las escenas que presentan un contacto con el exterior (relaciones laborales, con los vecinos, en el restaurante), el Personaje permanece casi siempre inmóvil y sentado en las escenas de fuera del apartamento (IV-VII), lo cual es perfectamente lógico si se tiene en cuenta que el "movimiento" (representación espacial de la duración del tiempo) es precisamente lo que en el texto define al mundo: "Le monde se transforme, ça bouge, ça change" afirma Agnès (p. 183) y el Personaje: "J'ai rêvé que le monde fuyait et que je devais courir pour le rattrapper" (p. 189). Más adelante, cuando Agnès le reprocha: "Regarde ou tu bouges trop ou tu restes enfoncé dans ton fauteuil", el Personaje responde: "Parece que ça bascule" (p. 189) (cfr. pp. 139, 150, 175, 181). Los otros dos tipos de movimientos (en realidad los movimientos del Personaje) sólo tienen lugar en las escenas en que está solo y respaldado por un interior seguro (apartamento y muebles) los movimientos horizontales/circulares predominan cuando existen otros personajes (Agnès, Portera), mientras que los centrífugos/centrípetos se realizan fundamentalmente, en ausencia de los mismos.

Notas

- 1 Cfr. BUTOR, M., La literatura, el oído y la vista, en *Repertorio* (Sobre literatura III), Barcelona, Seix Barral, 1.970, pp. 431-443
- 2 VAIS, M., *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de L'Université du Québec, 1.978, p. 175
- 3 *Id.*, p. 87
- 4 cf. KOWZAN, T., Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole, *Cahiers de l'association internationale des études Françaises*, Mai 1.969, pp. 63-72
- 5 cf. UBERSFELD, A., Lire le théâtre, Paris, *Éditions Sociales*, 1.977
- 6 De entre las publicadas por Gallimard en los volúmenes de Théâtre, de Ionesco, son las siguientes: *Les Chaises*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, t. I, 1.954; *Le Maître*, t. IV, 1.963; *Macbett*, t. V, 1.970. Por los que respecta a *Ce formidable bordel!* fue conjuntamente con *L'Homme aux valises* publicada por Gallimard en 1.975.
A dichas ediciones remiten las indicaciones del presente artículo.
- 7 cf. CORVIN, M., Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain, *Travail Théâtral*, n° 22, pp. 62-80. Fenómeno de "no presencia" que caracteriza también al Anunciador (de espaldas al público), a los Admiradores (pegados al muro) y, cómo no, al Maestro.

ACOTACIONES SOBRE EL MOVIMIENTO DE ...

- 8 Los movimientos de los personajes en escena evocan para VERNOS (*La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco* , Paris, Klincksieck, 1.972) la idea de la *madeja* , variante dramática del círculo que viene a reforzar la alienación de los Viejos, caracterizada por el vacío contra el que luchan. Figura que, atenuada, reaparece al final del primer episodio de *La Sopif et la Faim* .