

## PASO A PASO

# La pausa dramática – cuerpos que esperan\*

## Miriam Huberman Muñiz

Habrá quien considere que no hay nada que decir sobre las pausas y los silencios que ocurren en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dada la minuciosidad con que el dramaturgo irlandés indica sus acotaciones para el montaje de sus obras. Por citar solo dos ejemplos de la primera parte de la obra:

ESTRAGÓN.- Eso sería algo malo, realmente muy malo. (Pausa.) ¿No es verdad, Didí, que eso sería algo realmente muy malo? (Pausa.) Cuando te pones a pensar en la hermosura del camino. (Pausa.) Y la bondad de los viajeros. (Pausa. Meloso.) ¿No es verdad, Didí?

•••

ESTRAGÓN.- (Da un paso hacia adelante.) ¿Estás enfadado? (Silencio. Da otro paso.) Perdóname. (Silencio. Da otro paso. Le pone la mano sobre el hombro.) Ándale, Didí. (Silencio.) ¡Dame la mano! (VLADIMIR se voltea un poco.) ¡Dame un abrazo! (VLADIMIR se pone tieso.) ¡No seas necio! (VLADIMIR cede. Se abrazan. ESTRAGÓN se echa atrás.) ¡Apesta a ajo!

Sin embargo, hablando estrictamente, Beckett solo indica que se haga o una pausa o un silencio, pero lo cierto es que no especifica ni cuál es la diferencia entre ambas acciones, ni cómo deberían ejecutarse, ni cuánto deberían durar, ni qué deberían contener. Por lo tanto, la tarea de diferenciarlas, de darles cuerpo, de dotarlas de una duración, y de llenarlas de contenido recae en la labor conjunta del director y los actores. En este caso, estas tareas le correspondieron a José Caballero y la compañía El Coro de los Otros.

Y habrá quien considere que dedicarle un artículo a pausas y silencios es una pérdida de tiempo, si es que piensa que una pausa o un silencio son nada más que la ausencia

de acción, de movimiento o de sonido. Y más aún, si piensa que se va al teatro para verse sumergido en una oleada de movimientos, gestos, ademanes, textos, discursos, monólogos, susurros, gritos, llantos, y no para ver a actores que no se mueven, que miran al vacío, que no dicen nada.

Aclaro que en la función de *Esperando a Godot* a la que asistí, lo que menos hubo fueron pausas y silencios, y que considero que ha sido una de las puestas de esta obra más ágiles que he visto. No obstante, decidí escribir sobre ella porque justo esos pocos momentos en que los actores se quedaron quietos, miraron al vacío y no dijeron nada, resultaron impactantes y poderosos. Así, lo que pretendo es esclarecer cómo sucedió que el director y los actores lograron crear pausas dramáticas, dado que esto no es algo que suceda comúnmente en el teatro.

Quisiera establecer que no voy a intentar hacer una diferencia entre una pausa y un silencio porque, en primer lugar, desde un punto de vista coreológico son lo mismo: ambos implican un momento de no acción; la única diferencia vendría a ser que una opera a nivel visual y sonoro, mientras que el otro solo existe a nivel sonoro. En segundo lugar, como ya lo mencioné, el propio Beckett no hace una diferencia. Y en tercer lugar, porque me topé con un dato que no pudo ser verificado: Caballero recordaba una cita del dramaturgo Harold Pinter en la cual sí hacía una diferencia entre una pausa, que aludía a una suspensión de la acción, y el silencio, durante el cual el pensamiento o la narrativa progresaban, seguían desarrollándose; sin embargo, debido a que ni él ni yo logramos localizar dicha cita, decidí dejar este punto de lado.

Lo que sí voy a hacer es distinguir entre una pausa —o silencio— dramática, una pausa apropiada y una pausa ignorada. La pausa apropiada respeta los ritmos: el de la respiración, el de la acción, el de la emoción, el dado por los signos de puntuación; es decir, viene a ser una pausa funcional. La pausa dramática lleva lo funcional a otro nivel, ya que se convierte en parte integral de la estructura dinámica total —expresiva e interpretativa— de la puesta; hacer una pausa ya no se trata meramente de permanecer

estático o quieto y retener una posición, sino de continuar y prolongar el estado existente de tensión corporal, diseño espacial, actitud o emoción, de tal manera que sirva de descanso, transición o clímax. La pausa ignorada ocurre cuando ni los actores ni los directores toman en cuenta nada de lo anterior.

Durante la entrevista, el primer dato que ofrece Caballero para comprender el proceso de creación de las pausas dramáticas es que él considera que en Beckett “hay una gran musicalidad”, que los ritmos son muy evidentes en sus textos; después de hacer otros comentarios, señala que, para él, todos los textos teatrales son partituras. Cuenta que notó la musicalidad de Beckett desde la preparatoria, cuando dirigió su primera obra, *Final de partida*, del irlandés. Especifica que, no estando a gusto con la traducción española de *Esperando a Godot*, releyó las versiones francesa e inglesa, y, topándose nuevamente con la musicalidad de los parlamentos, decidió hacer su propia versión de la obra en un intento por capturar esta cualidad.

La importancia de estas afirmaciones es doble. Por un lado, hacen evidente la musicalidad del propio Caballero, quien es músico y toca la guitarra, y recuerdan que, cuando era alumno del Centro Universitario de Teatro (CURT), se le reconocía por la naturalidad con la que decía textos en verso y lo fácil que le era llevar el ritmo en las clases de danza. Tal vez no haya sido casualidad que los actores de esta puesta pertenecieran a una generación del curt a la cual se le conocía como “la generación de los pajaritos” por sus facilidades para la música y el canto, ni que ellos hayan sido quienes le propusieron a Caballero montar *Esperando a Godot*.

Por otro lado, pienso que Caballero está reconociendo implícitamente el papel que juegan los ritmos y el fraseo en el montaje de una obra. Explica que la lógica y el ritmo del texto son lo que le da la pauta para

\* Texto elaborado a partir de la función de *Esperando a Godot* (de Samuel Beckett, dirigida por José Caballero, con la compañía El Coro de los Otros) el 29 de noviembre de 2015 en el Teatro Orientación, y una entrevista realizada al director el 15 de enero de 2016.

MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ (Ciudad de México, 1960) es licenciada en Historia (UNAM) y estudió la maestría en Estudios sobre Danza (Laban Centre for Movement and Dance, Londres). Especialista en estudios coreológicos, actualmente es profesora en la Academia de la Danza Mexicana.

ir decidiendo qué secciones de la obra se presentarán de manera más o menos ágil. Si tradujera esta idea al vocabulario coreológico, diría que lo que va a decidir es dónde poner los acentos, cómo combinar frases largas con frases cortas, qué duración tendrán las pausas y los silencios, con qué ritmos resolverá cada situación. Para que este último punto se entienda mejor, precisaré que hay dos tipos básicos de ritmos: el métrico, que se encuentra en la música, el verso y la parte medible de la respiración, y los no métricos, que se encuentran en la ejecución de una acción, en la duración e intensidad de una emoción y en los aspectos no medibles de la respiración. Aclaro esto porque estoy suponiendo que cuando Caballero dice que considera a los textos como partituras, lo hace en sentido figurado: es decir, no se está refiriendo exclusivamente al hecho de que los textos tengan un ritmo métrico (aun en el caso de que estuvieran en verso), sino a que pretende descubrir los ritmos no métricos que emergen del texto para darle forma y fondo al montaje: el de la acción, la respiración y las emociones.

Otro dato interesante es la relación que Caballero establece con los actores. Cómo empezar está claro: "Tú marcas el inicio de la acción", pero lo que sigue ya no depende del director en su totalidad, porque "el movimiento surge de la necesidad". Por

ejemplo, Caballero tenía una idea de cómo quería que fuera la forma de hablar de Vladimir y Estragón, pero esta no resultó en la práctica; en cambio, lo que funcionó fue conservar el acento oaxaqueño de uno de los actores y dejar que sus diálogos fluyeran con sus acentos e inflexiones individuales. Y esto terminó siendo uno de los aciertos de la puesta.

En otro momento de la entrevista, Caballero señala que, paradójicamente, lo primero que los actores perdían en cada una de las tres veces que han vuelto a montar la obra desde su estreno en 2013 era justamente el ritmo. Extrañada, tanto por haber presenciado la fluidez con la que corrió la puesta como por su explicación sobre su forma de trabajar, le pregunté a qué lo atribuía. Contestó que creía que los actores se concentraban más en los detalles que iban descubriendo en el texto y en la relación entre los personajes que en el movimiento. Si esto es así, tal vez tenga más que ver con el tipo de entrenamiento actoral que recibieron —el cual parece poner mayor atención en el análisis del texto que en la integración de los ritmos corporales a la interpretación— que con la dirección de la puesta en sí.

Ahora bien, ¿qué efectos tuvieron las pausas dramáticas? Esta función fue la primera ocasión que veo *Esperando a Godot* sin es-

tar especulando sobre los símbolos y significados de cada palabra, cada personaje y cada situación. La agilidad con que se presentaron los diálogos me hicieron creer por un momento que, a lo mejor, por esta vez, ahora sí, llegaría Godot. Pero una vez más, no llegó. Los cuerpos llenos de esperanza dejaron de moverse, las miradas entusiasmadas se convirtieron en miradas al vacío, y ya no hubo nada que decir.

La manera en que los cuerpos de los actores se apropiaron de las pausas y el silencio hizo posible captar la inmensidad de la espera. Estamos acostumbrados a decir que el que espera, desespera, y pensamos que hay que llenar la espera con angustia, movimientos agitados, tics nerviosos, recuerdos, incidentes, chistes. Pero todas estas distracciones no quitan el hecho de que mientras esperas, no pasa nada. Vaya, hasta Vladimir y Estragón se dan cuenta de que ni suicidarse sirve para tapan el inmenso vacío de la espera, con su siniestra oscilación entre esperanza y desesperanza.

Una última observación. Al ver a jóvenes actores interpretando los papeles de Vladimir y Estragón, no pude evitar hacer la siguiente analogía. En nuestro país hay un grado tal de desesperanza que ya no solo son los viejos andrajosos y mugrosos los que esperan a Godot. Ahora también los jóvenes de la calle lo esperan. ~

*El filo de un reflejo*, 2009  
óleo sobre lino, 90 x 165 cm

