

## El para – texto: un auxiliar para el análisis del texto dramático y espectacular en la era del teatro post dramático

Lita Llagostera<sup>1</sup>

escena3@yahoo.com.ar

### Resumen del contenido

El teatro destinado a adolescentes y jóvenes que transitan la última etapa de su formación escolar pone en evidencia, en relación a los mismos, un marcado interés por espectáculos teatrales diferenciados de la estética realista. Ampliar los conocimientos acerca del teatro actual e incentivar en los alumnos incipientes vocaciones como dramaturgos y/o formar espectadores competentes es un mandato profesional que no debiera eludir el docente de teatro.

En esta nota expondré algunos conceptos acerca de un importante componente de la estructura teatral, se trata del **para– texto** de las didascalias. El conocimiento del **para– texto** facilita la comprensión y el análisis del hecho teatral en toda su dimensión, ya sea en referencia al texto o a la puesta en escena. Diálogo teatral y **para– texto** ofrecen para el análisis una serie de datos que permiten deslindar significados y significantes; este deslinde es un eficaz ejercicio anticipatorio para encarar el proceso de escritura del texto teatral o para analizar y apreciar el espectáculo durante y luego de la representación escénica. El docente a cargo de la franja etárea a la que nos referimos puede poner en práctica con sus alumnos estos saberes acerca del **para– texto** y ampliar de este modo, o complementar sus propuestas pedagógicas. Asimismo, en ocasiones, el docente de teatro deviene en director o puestista. En este caso, el conocimiento del **para– texto** le será funcional para asumir el rol que le compete en esa ocasión, facilitándole, sin dudarle, la tarea de puesta en escena.

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras - Master en Cultura argentina. Ex - investigadora del Instituto de ARtes del espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)  
Ex Vicedirectora de la Escuela Municipal de Arte Dramático. En la actualidad dicta las materias teóricas Historia del Teatro Universal y Argentino en las carreras de Actuación y Dirección Teatral y Curaduría y Gestión en el CIC (Centro de investigaciones cinematográficas) de la Ciudad de Buenos Aires. Dicta cursos a distancia en el CELCIT acerca de dramaturgia para niños y jóvenes.

## **Introducción**

A manera de aclaración me parece interesante señalar que el presente artículo es la recopilación de algunas de las notas informales que en los últimos años he acopiado durante mi tránsito como docente de materias teóricas en las carreras de actuación teatral entre otras cátedras y en ocasión de dictar cursos de Investigación Teatral para docentes de teatro y/o en general de la educación formal, a estudiantes de carreras pedagógicas y teatristas en general, en el Instituto de Artes del espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En este último espacio institucional que menciono he recibido consultas frecuentes acerca de la dramaturgia destinada a niños y específicamente a jóvenes en referencia a la producción de textos dramáticos, a la apreciación de obras teatrales para la lectura o en referencia a la formación de niños, adolescentes y jóvenes espectadores. Como investigadora- docente, mi rol consiste en orientar a quienes me consultan para desarrollar proyectos de investigación cuya temática surge a partir de las problemáticas que expresan los talleristas y que ameritan la profundización de los temas emergentes. El punto de partida hacia dicha investigación surge del interés del docente o estudioso y que, según lo expresan, tiene por objetivo optimizar su rol como docente o teatrista.

A partir de algunos de los interrogantes e inquietudes que manifestaron los talleristas elaboré algunas reflexiones que expongo a continuación.

### **De la teoría a la práctica**

El texto dramático ha experimentado en los últimos años una modificación con respecto a su estructura tradicional. El tratamiento del texto teatral y la puesta en escena de estas últimas décadas permite observar cambios significativos en ambos aspectos. El objetivo de estas reflexiones es tratar de explicitar en qué aspectos del hecho teatral se debiera enfocar la mirada del docente de teatro, en tanto analista del fenómeno, para transmitir conocimientos válidos a sus alumnos en consideración a la apreciación de nuevas formas dramáticas. Para que el docente de teatro en el aula organice satisfactoriamente el eje Apreciación y Producción teatral es preciso que se nutra de nuevas miradas teóricas y prácticas que le permitan dar respuesta a sus alumnos acerca del hecho teatral en tiempos de cambio. De las formas tradicionales a la actualidad se ha producido una variación significativa tanto en la producción de textos teatrales como en

las propuestas escénicas. Nos preguntamos en consecuencia, qué observamos en relación a la nueva dramaturgia– en particular destinada a los jóvenes– cuyas propuestas difieren de las estéticas que predominaron en el siglo pasado destinadas a esa franja etárea. Señalamos en primera instancia la irrupción en la escena de dramaturgos y, en algunos casos directores de producciones teatrales, que ofrecen espectáculos y textos distanciados de estéticas que provienen del Realismo.

El teatro post– dramático irrumpe en la escena; las estéticas se entremezclan, todo es permitido, de lo melodramático se torna a lo absurdo, de lo naturalista exacerbado se deviene a expresionista y así podría enumerar entrelazados de estéticas visibles en la escena y los textos que las generan. Este nuevo modo de encarar por parte de los teatristas el hecho teatral requiere del analista una mirada atenta para detectar de qué modo es preciso comprender el teatro actual y validar su legitimidad como propuesta artística.

Es el momento en que el investigador decide que su lugar de observación, su objeto de estudio prioritario debe ser el espectáculo y el texto teatral del tiempo presente.

### **Texto y espectáculo teatral**

Nuestro punto de “arranque” para hilvanar estas reflexiones comienza preguntándonos qué circunstancia está determinando– fenómeno incipientemente– que un número considerable de adolescentes y jóvenes muestren interés como espectadores por una nueva dramaturgia, en ocasiones alejada de los “permisos” institucionales, constituyéndose así en espectadores “libres” de los mandatos escolares.

Hemos observado en la Ciudad de Buenos Aires que estos jóvenes, sin presiones y sin seguir los mandatos de sus docentes, asisten al teatro y el “boca a boca”, fenómeno social que en todos los tiempos, ha traspasado los límites de los medios de comunicación, socializa el fenómeno y multiplica el número de espectadores de ciertos espectáculos. El docente actual no puede dejar de observar esta circunstancia, capitalizar este emergente extraescolar, valorizar este hecho y preguntarse cuál es el motivo por el cual a esos adolescentes y jóvenes les atraen ciertas obras de teatro no convencionales. Hasta hace poco tiempo atrás sentían como una “pesada” obligación asistir al teatro y muy lentamente y, recientemente, se están acercando espontáneamente

al teatro como espectadores. ¿A qué se debe ese interés por “cierto tipo de teatro”? ¿Y de qué tipo de teatro hablamos?

### **Génesis del fenómeno**

Uno de los motivos que incide para que ( insisto, lentamente) los adolescentes y jóvenes se interesen por el teatro es la irrupción en nuestro panorama teatral de dramaturgos, que sin dedicarse exclusivamente a producir obras destinadas a adolescentes o jóvenes y sin que se lo propongan expresamente, interesan a esa franja de espectadores. Entre estos dramaturgos se encuentran Mauricio Kartum, (incuestionable maestro de esta joven generación) Marcelo Bertuccio, Cristian Palacios, Luis Cano, Rafael Spregelburd, Bernardo Cappa, Verónica Mac Loughlin, Alejandro Acobino, Alejandro Tantanian, entre muchos otros. A estos autores podemos considerarlos modélicos en referencia un tipo de escritura insinuante y plagada de sugerencias textuales y escénicas innovadoras. Se trata de autores que cuentan con la adhesión de esa franja de adolescentes y jóvenes que asisten a los últimos tramos de la escuela media.

¿Qué rasgos presenta este tipo de dramaturgia y puesta en escena? ¿Cuáles son sus marcas? Se trata de una escritura y propuesta escénica de facción “sutilmente” realista, entremezclada con instantes y situaciones absurdas, elípticas, cuya síntesis conceptual deviene a partir de imágenes metafóricas que los jóvenes de estos tiempos apresan en un imaginario particular que solo a ellos les pertenece.

### **Característica de los receptores**

Una franja de jóvenes cuyas edades oscilan entre 16 a 20 años y aún mayores, en ocasiones alumnos de escuelas técnicas o para adultos, no encuentran en el teatro tradicional la respuesta a sus intereses, por la temática o estética que presenta, como lo hemos señalado en párrafos anteriores.

Se trata de un público que prioriza la imagen, el sonido, lo abstracto y para quienes no siempre la palabra por sí sola refleja su mundo interior de ideas, sueños, frustraciones, utopías. Es el momento de la palabra cortada, de la elipsis.

Otro grupo de adolescentes cuyas edades fluctúan entre los 10 a 15 años – aproximadamente- se sienten representados por algunos autores que interpretan sus preferencias e intereses. Se trata entre otros dramaturgos entre los cuales se distinguen María Inés Falconi, Hugo Midón, Héctor Presa, Pablo Di Felice. En el caso de María Inés Falconi, algunas de sus obras tienen un alcance mayor en cuanto a las edades de los destinatarios y su dramaturgia merece una mirada especial que excede lo propuesto en esta nota.

En cuanto a los autores mencionados observamos que los textos son más directos, el relato es lineal y, sin omitir alguna propuesta más cercana al surrealismo o absurdo, resultan de fácil comprensión para los destinatarios. Los temas que tratan son en ciertos casos conflictivos, cuestionables para ciertas miradas conservadoras: las relaciones sexuales, el aborto, la familia disfuncional, las guerras, los derechos humanos, etc.

Este tipo de literatura dramática tomó impulso, se desarrolló y continúa en expansión a partir de un programa especial denominado “Patios del recreo”, promovido en primer término por María Inés Falconi y un grupo de dramaturgos del país y del extranjero.

### **Teatro para jóvenes**

El análisis precedente, que expusimos a manera de introducción preparatoria del tema central, nos obliga a definir hacia dónde encaminaremos nuestras reflexiones. Nos hemos alejado del campo institucional para describir una situación particular en la que están involucrados los adolescentes y jóvenes como espectadores y (¿Por qué no?) como futuros dramaturgos. Estos son algunos de los alumnos que pueblan nuestras aulas, pocos quizás es cierto, pero en ellos puede estar presente una vocación incipiente como dramaturgos, como críticos teatrales y/o como espectadores apasionados por el teatro. No los podemos descuidar y es nuestra “obligación” nutrirlos de nuevos saberes. Propongo que visualicemos una situación hipotética: el docente de teatro de esa franja etárea asiste con sus alumnos al teatro para ver una obra de Bertuccio, Kartum, Cano,

Cappa, Spregelburd, Cristian Palacios, Verónica Mac Loughlin, Alejandro Acobino, Alejandro Tantanian. El tema, la puesta en escena, la totalidad de la obra impacta

favorablemente a los jóvenes. Son espectadores de un producto teatral cuya estética y temática es cercana a su mundo.

El próximo paso que puede proponer a sus alumnos el docente de teatro es acercarles el texto teatral. No existe problema al respecto; el autor lo brinda; se lo puede leer en Internet, o en ediciones recientes; en ocasiones se trata de obras premiadas por el Instituto Nacional de Teatro o por Argentores y, en general, los dramaturgos están dispuestos a difundir sus obras.

Es en esta instancia cuando el docente debiera considerar un aspecto de la estructura dramática que en este tipo de discurso cobra una vital significación para analizar con sus alumnos. Me refiero a las didascalias o acotaciones, más precisamente denominadas

**Para- texto.** Conocer la naturaleza del **para- texto** facilita a quien analice el texto la posibilidad de desentrañar algunos textos teatrales cuya escritura evidencia una estructura dramática no convencional. Aunque las notas y reflexiones que propongo no abarcan toda la conceptualización teórica acerca del **para- texto** considero que el docente de teatro, a partir de lo expresado, puede satisfacer las demandas de sus jóvenes alumnos como potenciales dramaturgos o en carácter de espectadores teatrales competentes aplicando en el aula algunos de los conceptos que expresamos acerca del **para- texto**.

La bibliografía que se consigna amplía lo expuesto y constituye un interesante material de consulta imprescindible para completar lo expresado en esta nota.

### **El para-texto: su relación con el análisis textual y espectacular**

El texto segundo, erróneamente llamado de este modo por R. Ingarden (1971: . 531 y sig.) es jerarquizado con justicia, entre otros, por Jean- Marie Thomasseau (1984: 102 y sig.) quien lo denomina **para- texto** de las acotaciones. El **para-texto**, o didascalias en la antigua Grecia, importante auxiliar para la representación teatral, incluía las instrucciones del dramaturgo para los intérpretes.

El **para- texto** se modificó y adquirió formas propias a lo largo de la **historia del teatro** del mismo modo que el texto dialogado. Las modificaciones y variantes que es posible observar con respecto al **para- texto**, amerita considerarlo como objeto de estudio y

análisis, deslindarlo del texto dialogado y jerarquizar su rol en relación a la escritura de todo tipo de obra de teatro y / o puesta en escena.

¿Cuál es la relevancia del para-texto, en cuanto objeto de análisis y para qué destinatario?

Opina Thomasseau que el **para-texto** es en realidad un texto que posee un doble destinatario: el director de escena o realizador y el analista. Para el dramaturgo el conocimiento teórico del **para-texto** le permite su correcta utilización en el entramado del texto y considerarlo un interesante auxiliar para la escritura.

A esta reflexión, agrego que el lector común de teatro se vale del **para-texto** como referente subsidiario de la acción dramática; amplia de este modo su imaginario a partir de las lecturas de estas observaciones que lo habilitan para novelizar la historia en cuestión.

En esta ocasión conferiremos al docente de teatro el lugar del analista del texto dramático quien puede encontrar en el análisis del **para-texto** un importante recurso para profundizar en referencia al estudio del texto escrito y espectacular y, conjuntamente con sus alumnos, desentrañar algunos textos no convencionales descubriendo en los mismos las marcas narratológicas y de otro tipo que el mismo oculta

El análisis del **para- texto** permite deslindar los elementos que forman parte de la trama del corpus total de texto dramático y separar las referencias quinésicas, proxémicas, la descripción de decorados y accesorios, fisonómicas, musicales, de efectos sonoros, indicadores temporales, anotaciones psicológicas, etc.

Opina Thomasseau, en una postura cautelosa en relación a la jerarquización del **para-texto**, que el mismo no siempre es útil para analizar una obra dramática. Da como ejemplo algunos textos clásicos en los cuales, el eje del análisis debe centrarse en los diálogos para la verdadera comprensión de la intención autoral. En este tipo de escritura las didascalias tradicionales son más escasas y en ocasiones no aparecen; en los mismos todo el “peso” de la historia se concentra en el diálogo entre los personajes.

En síntesis: cuando el analista estudia una obra teatral en la que el texto incluye diálogos, en casi su totalidad, su atención se centrará en los mismos. En ese caso no será el **para-texto** quien brinde al lector datos complementarios al diálogo.

Esta última aseveración puede ser, a mi entender, motivo de debate y controversia y proponemos ocuparnos de dicho aspecto en otro tramo de estas reflexiones.

El análisis del **para-texto** adquiere una dimensión incuestionable cuando se trata de abordar el análisis de los textos de Beckett, Adamov, Ionesco y Genet, entre otros dramaturgos.

*“Dado que en nuestros días asistimos a un potente fenómeno de erosión del texto dialogado, e incluso de su completa desaparición en una especie de hipertrofia para-textual que en la obra de Beckett alcanza una dimensión crítica ya que ha fagocitado por completo el texto dialogado, resulta urgente para el analista, una vez que se ha operado esta toma de conciencia, hacerse cargo del **para-texto** como texto a la vez teatralizable y literario.”* (Bobes Naves; 1997: 121-153.)

A su vez, es útil que el analista tenga en cuenta, en vistas al estudio espectacular, que también el **para-texto** se ha constituido en un incuestionable auxiliar del director de escena. Dice al respecto Thomasseau que: (ob.cit.; 1984:121-153). *“Para el director (**el para-texto**) se convierte en un texto lleno de posibilidades; puede dividirse en fragmentos, corregirse, retocarse, e incluso ampliarse sin que en ningún momento parezca que el director de escena se ha excedido en sus derechos. Merecería la pena llevar a cabo un trabajo consistente en determinar cómo un director de escena modela a su voluntad las indicaciones que le proporciona el autor”*. Uno de los textos en los que el **para-texto** adquiere genuina significación es en el monólogo “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett.

### **El estudio del para – texto y su aplicación en el aula**

Una propuesta posible para la aplicación del análisis del **para-texto** es considerar como objeto de estudio, por ser funcional para esta propuesta, el monólogo “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett, obra que se estrenó en Londres en 1958. El texto en cuestión ofrece una interesante estructura textual en la que es posible observar la potencia y la significativa y concreta presencia del **para-texto**. “La última cinta de

Krapp” es un monólogo que se inscribe en la estética del absurdo, puesto que es difícil encontrar la fábula o historia, aunque es factible de reconstruirse. Los parlamentos del protagonista se diluyen en frases elípticas, interjecciones y cortes lingüísticos. Se encuadra en el tipo de monólogos que Benveniste (1966: 74) define

como “un diálogo interiorizado”, formulado en lenguaje interior, entre un yo locutor y un yo receptor.

Patrice Pavis (1998) denomina a esta forma, “Monólogo interior”, en la que el recitante lanza en desorden, sin preocuparse de la lógica o de la censura los fragmentos que le pasan por la mente. El desorden emotivo o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado. Se trata de un texto sin armonía, como se ha definido originariamente.

Para Thomaseau el **para- texto** de las didascalias está constituido por las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena y se intercalan en diversos lugares del texto dialogado y en momentos culminantes de la acción cuando el texto dialogado “*manifiesta una cierta incapacidad para expresar toda la carga dramática*”.

El **para-texto** didascálico señala todo aquello que depende del dominio de la quinésica (que propone movimientos), la para lingüística (con propuestas de inflexiones de voz) y la proxémica (las relaciones de fuerza entre los personajes) y, en el caso del monólogo, el entorno, próximo y lejano.

En ciertas obras, como lo es “La última cinta”, las indicaciones describen en detalle todo lo relativo a lo ambiental, a las actitudes del personaje, a la ubicación de los objetos, entre otros aspectos.

Por las descripciones del decorado o **para - texto** inicial del acto se entiende no sólo la decoración y disposición del espacio escénico, sino también la indumentaria de la obra, -al decir de Louis Jouvet- maquillaje, peinado, máscaras, coturnos, muebles, accesorios, luz, música.

En un alarde de demiurgo, el autor, en tanto celoso ordenador de los elementos preexistentes en su relato teatral, ofrece en el texto las primeras indicaciones temporales y espaciales, la fecha, el inicio de la acción, el lugar del desarrollo de la historia.

Este procedimiento se repite en cada acto; en este caso en cada tramo del monólogo.

Las pausas, frecuentes en el texto de Beckett, funcionan como paréntesis que sitúan al lector en un instante semejante al entreacto, insinúan detener la acción, la dejan en

suspense, entrecortada; cuando pareciera que se detiene el relato ~~esto no sucede~~, continúa en un espacio virtual.

La ruptura creada por la página en blanco o en su defecto – como lo observamos en la obra de Beckett, la palabra “Pausa” en el texto- se convierte en el soporte de la imaginación escénica del espectador y/o el lector.

Dicha pausa, expresada en el texto puede considerarse funcional para el espectador y como enfaticé, fundamentalmente para el lector, ésta le confiere un tiempo en suspense que lo habilita para reconstruir su representación imaginaria. El tiempo de la pausa puede presentarse como una subrogación o sustitución de los medios narrativos. “*Es un relato intersticial infiltrado en la textura del diálogo teatral*”, (Ubersfeld; 2003:13y sig.)

### **Vinculación entre para-texto y texto dialogado**

En párrafos anteriores quedó planteada la ausencia del **para-texto** en los diálogos de los personajes, cuestión que considero polémica, puesto que en el interior del diálogo aparecen marcas del **para-texto** en referencia a todos los aspectos que señalamos como constitutivos del mismo.

En consecuencia, un último aspecto que podría considerarse al plantearse el análisis del **para-texto** radicaría en estudiar y poner de manifiesto de forma eficaz las relaciones existentes entre el **para-texto** y el texto dialogado, no sólo en el ámbito de la representación, lo cual resulta evidente, sino también en el ámbito del análisis textual. Al recorrer los parlamentos de los personajes es sencillo deslindar en el texto dialogado total o parcialmente las indicaciones del **para-texto**.

En ciertos discursos algunos elementos que deberían figurar en el **para-texto** (accesorios, decorados, etc.) están presentes en el texto dialogado.

Aun en aquellos casos que existe la total ausencia del **para-texto** de las didascalias, en el interior del texto dialogado es factible descubrir sus huellas como si se tratara de un manuscrito oculto, a la manera de un palimpsesto (Thomasseau; ob.cit)

En todos estos casos existe la posibilidad para el director de escena de ~~suprimir, añadir~~ Suprimir, añadir interpretar según su entender las posibles marcas **para- textuales** de acuerdo a la lectura que haga del texto original y sus diálogos.

Es lícito considerar, al analizar el texto, todo tipo de elementos que encierren un valor simbólico o concreto y dibujar, con el auxilio del “imaginario” del lector o puestista teatral, el posible **para- texto**.

Un concepto semejante al expresado en el párrafo anterior es el que formula Roman Bogatyrev (1971: 517 y sig.) quien menciona como “decorado verbal” a los espacios lejanos, situados fuera del entorno inmediato del decorado presente. Pueden ser nombrados, sugeridos, descriptos con amplitud, y aparecen objetivados en el discurso verbal.

Los objetos que se nombran en los textos dialogados significan por sí mismos y en relación al personaje, señalan sus conductas, costumbres, condición social.

El hablante (actor-personaje) menciona distintos espacios y permite visualizarlos. Sin intentar categorizar los espacios sugeridos o mencionados, citaremos algunos tipos de sitios que indicados desde el personaje van conformando el **para- texto** escindido y oculto en la trama de los diálogos.

- Espacios contiguos abiertos: Ej. ventana abierta hacia una plaza- al campo- a la calle.
- Espacios contiguos cerrados: aposento interior- sala de los guardias. Salita donde se oculta la reina / cortinados (Shakespeare- Polonio en Hamlet)

El personaje del mismo modo plantea transgredir el espacio, necesita por imperativo de la acción dramática señalada por el dramaturgo, pasar del espacio asignado a otro sitio y son sus palabras la que lo expresan; el puestista las reseñas y dibuja su propuesta escénica.

Sintetizamos lo dicho hasta el presente: el **para- texto** puede tener en determinados textos teatrales un valor autónomo y, liberado de la palabra del personaje, potencia significantes y significados, se tridimensionaliza si se lo traslada a la escena; por otra

parte, el **para-** texto oculto en el diálogo puede deslindarse, separarse, objetivarse mediante una tarea de disección (por mencionarla de algún modo).

**Un desafío para el docente incentivar la escritura teatral – formar espectadores competentes.**

Este planteo expresado es deseable que se continúe en el aula, que el docente, si lo desea, lo proponga a sus alumnos, incentive la creatividad de los mismos, valiéndose de una metodología dinámica, oscilante entre teoría y praxis. Que el docente les plantee escrituras personales, devenidas seguramente en su primera fase de ejercicios o improvisaciones anticipatorias y “borradores” en tránsito hacia la escrituras. Si el objetivo del docente es incentivar la escritura teatral, resulta de utilidad práctica considerar las cualidades del **para- texto**. En cuanto a la apreciación teatral, conocer las características del **para- texto** facilitaría al espectador competente (alumno en este caso) la comprensión y la valoración de nuevas formas dramáticas.

**En conclusión:** El docente actual de teatro tiene la posibilidad de formar parte de un instante particular durante el cual es testigo de la aparición de una nueva dramaturgia, que significativamente atrae a quienes son sus alumnos a los que puede orientar y acompañar en la difícil tarea de comprender a través del teatro actual, (en ocasiones revulsivo, incoherente, grotesco, confuso), este tiempo caótico y globalizado que nos toca vivir y que el teatro refleja en la escena. ¿Es para el adolescente y el joven esta expresión artística la que lo alivia, como la música y su estruendo para mitigar, en parte, el desconcierto y los miedos del hombre actual? Pregunta sin respuesta.

El estudio de los dramaturgos que he mencionado, y de cuyas producciones me estoy ocupando, me ha permitido observar que son ellos y sus propuestas los que tratan de reflejar para el futuro espectador este instante histórico de incertidumbre ante el presente y futuro.

No desestimamos los planteos tradicionales acerca del análisis de los espectáculos y textos teatrales; se los sigue considerando funcionales para entrenar la escritura y la mirada de los alumnos acerca del hecho teatral. No obstante, el desafío actual para el docente consiste en nutrirse de otros conceptos y saberes superadores de teorías válidas

en relación al teatro, pero descontextualizadas en relación al presente histórico y social. Es tiempo de aggiornamiento, de búsqueda y aprendizaje acerca del hecho teatral, tanto de docentes como de los alumnos. Ellos, estos jóvenes están dando el primer paso, van hacia los dramaturgos. Nosotros tenemos que acompañarlos en ese descubrimiento para que puedan comprender qué valores temáticos o estéticos los motivan a apoyarlos y les despiertan la pasión por esta nueva escena teatral.

### **Bibliografía de consulta**

Bobes Naves, M. C. (1997) *Teoría del teatro*. “Para un análisis del para-texto teatral”, en Arco/Libros, Madrid.

Del Toro, F. (1987) *Semiología teatral*, Galerna, Buenos Aires.

Hermenegildo, A. (2001) *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universidad de **Lleida**,

Fernández Taviel de Andrade.(1996) “Aproximación al teatro a través de las didascalias: Le mariage de Figaro”, Universidad de Castilla- La Mancha. Disponible en [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3203895.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3203895.pdf) 1996.

Ingarden, R. (1971) "Les fonctions du langage au théâtre" in Poétique, 8. París.

Román Calvo, N. (2003) *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. Pax, México.

Trancón, S. (2006) *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Norma, Buenos Aires.

Thomasseau, J- M. (1984) *Les différences états du texte théâtral*, Pratiques, Paris.

Ubersfeld, A. (2003) “El habla solitaria”, en Acta poética; 24- 2003.

**Nota:** se transcribe a continuación el texto completo de La última cinta de Krapp de Samuel Beckett. La fuente de consulta via internet que se consigna a continuación; no tiene ninguna leyenda que objete la difusión de dicha obra.

[www.niusleter.com.ar/biblioteca/Samuel%20Beckett.LaultimacintadeKrapp.doc](http://www.niusleter.com.ar/biblioteca/Samuel%20Beckett.LaultimacintadeKrapp.doc).

Se incluye el texto completo de La última cinta, puesto que es un material interesante para proponer ejercicios prácticos (docentes, alumnos, investigadores, directores teatrales, entre otros) utilizando los conceptos que se expresan en relación al para - texto en el artículo precedente.

**Beckett, S. (1958) *La última cinta de Krapp***

*Últimas horas de la tarde, dentro de algún tiempo.*

*El cuchitril de KRAPP.*

*Centrada en primer término, una mesa pequeña cuyos dos cajones se abren hacia el espectador.*

*Sentado, de frente, es decir, del otro lado de los cajones, un viejo deformado; KRAPP.*

*Pantalones estrechos, demasiado cortos, de un negro descolorido por la orina. Chaleco negro muy deslucido, con cuatro bolsillos holgados. 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. De tono muy particular.*

*Andar penoso.*

*Sobre la mesa, un magnetofón con micrófono y numerosas cajas de cartón que contienen bobinas con cintas grabadas.*

*Mesa y alrededores inmediatos bañados por una luz intensa. Resto de la escena en la oscuridad.*

*KRAPP permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo vuelve a depositar en 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 en su interior, lo registra con la mano, saca una bobina, la examina de cerca, la vuelve a meter, cierra el cajón y echa la llave, abre el segundo cajón, mira en su interior, lo registra con la mano, saca un plátano, lo examina de cerca, cierra el cajón y echa la llave, se mete el llavero en el bolsillo. Se vuelve, avanza hacia 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. Muerde, finalmente, la punta del plátano, se vuelve y empieza a ir y venir, sin salir 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 sus ojos, elige una, 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 y echa la 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 ostensiblemente, y con toda la velocidad de que es capaz, corre al fondo de la escena que está a oscuras. Diez segundos. Ruido de descorchar una botella. Quince segundos. Vuelve al espacio iluminado con un viejo libro de registro y se sienta a la mesa. Pone el libro sobre la mesa, se enjuaga los labios, se limpia las manos en el chaleco, da una palmada y se frota las manos.

KRAPP (vivamente): ¡Ah! (Se inclina sobre el libro, lo hojea, encuentra la anotación que busca, lee.) Caja... tres... bobina... cinco. (Levanta la cabeza y mira fijamente hacia adelante. Con fruición.) ¡Bobina! (Pausa.) ¡Bobiiiiina! (Sonrisa feliz. Se inclina sobre la mesa y empieza a revolver cajas y a examinarlas muy de cerca.) Caja... tres... tres... cuatro... dos... (con sorpresa) ¡nueve! ¡Maldita sea!... siete... ¡ah, la muy canalla! (Coge una caja y la examina desde muy cerca.) Caja tres. (La pone en la mesa, la abre y se inclina sobre las bobinas que hay en su interior.) Bobina... (se inclina sobre el registro)... cinco... cinco... ¡ah, la muy granuja! (Saca una bobina, la examina muy de cerca.) Bobina cinco. (La deja sobre la mesa, cierra la caja tres y la vuelve a poner junto a las otras, coge la bobina.) Caja tres, bobina cinco. (Se inclina sobre el aparato, levanta la cabeza. Con fruición.) ¡Bobina! (Sonrisa de felicidad. Se inclina, coloca la bobina sobre el aparato, se frota las manos.) ¡Ah! (Se inclina sobre el libro, lee una anotación a pie de página.) Mamá por fin en paz... Hum... La pelota negra... (Levanta la cabeza, mira en vacío hacia adelante. Intrigado.) ¿Pelota negra?... (Se inclina otra

vez sobre el libro, lee.) La criada morena... (*Levanta la cabeza, se ensimisma, se inclina de nuevo sobre el libro, lee.*) Ligera mejoría del estado intestinal... Hum... Memorable... ¿qué? (*Acerca más los ojos al libro, lee.*) Equinoccio, memorable equinoccio. (*Levanta la cabeza, mira en vacío hacia adelante. Intrigado.*) ¿Memorable equinoccio?... (*Pausa. Se encoge de hombros, se inclina de nuevo sobre el libro, lee.*) Adiós... al a... (*vuelve la hoja*)... mor.

(*Levanta la cabeza, se ensimisma, se inclina de nuevo sobre el aparato, lo pone en marcha y queda a la escucha, es decir, de cara a la sala, el busto inclinado hacia adelante, con los codos sobre la mesa y la mano en forma de bocina detrás de la oreja en dirección al aparato.*)

CINTA (*voz recia, algo solemne, indudablemente la voz de KRAPP en una época muy anterior*): Treinta y nueve años hoy, fuerte como un... (*Al querer acomodarse mejor hace caer una de las cajas, suelta una palabrota, desconecta el aparato, barre con violencia cajas y libro, que caen al suelo, hace retroceder la cinta al punto de partida, vuelve a poner en marcha el aparato, adopta de nuevo la postura anterior.*) Treinta y nueve años hoy, fuerte como un roble, aparte de mi viejo punto débil, e intelectualmente tengo mis razones para suponer que... (*vacila*)... que he alcanzado la cresta de la ola –o casi. Celebrada la solemne fecha, como los últimos años, tranquilamente en la taberna. Ni un alma. Sentado al amor de la lumbre, con los ojos cerrados, ocupado en separar el grano de la paja. Garabateado unas notas en el dorso de un sobre. Contento de estar de vuelta en mi cuchitril, con mis viejos harapos. Acabo de comer, siento decirlo, tres plátanos, y, con dificultades me abstuve de un cuarto. Algo fatal para un hombre en mis circunstancias. (*Con vehemencia.*) ¡Hay que eliminarlo! (*Pausa.*) El nuevo alumbrado de mi mesa es una gran mejora. Con esta oscuridad a mi 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.

(*Pausa.*)

El grano, es decir... me pregunto qué es lo que entiendo por grano... (*vacila*)... supongo que me refiero a esas cosas que aún valdrán la pena cuando todo el polvo

haya –cuando todo el polvo haya arraigado. Cierro los ojos y lo intento, me las imagino.

*(Pausa. KRAPP cierra los ojos un momento.)*

Silencio extraordinario en esta noche. Agudizo el oído y no oigo ni un aliento. La vieja señorita McGlome siempre canta a esta hora. Pero esta noche no. Canciones de su adolescencia, dice. Difícil imaginarla de muchacha. Maravillosa anciana, sin

embargo. De Connaught, me parece. *(Pausa.)* ¿Cantaré yo también cuando tenga su edad, si es que llego a tenerla? No. *(Pausa.)* ¿He cantado alguna vez? No.

*(Pausa.)*

Precisamente, recién escuchados, de un año viejo, pasajes al azar. No lo he comprobado en el libro, pero deben datar de diez o doce años por lo menos. Creo que en ese momento aún vivía con Bianca en Kedar Street. Salí bien de aquello. Gracias a Dios. Asunto sin esperanzas. *(Pausa.)* Poca cosa sobre ella, salvo un homenaje a sus ojos. Muy cálidos. Los he vuelto a ver de repente. *(Pausa.)* ¡Incomparables! *(Pausa.)* En fin... *(Pausa.)* Esas viejas exhumaciones suelen ser siniestras pero a menudo las encuentro... *(KRAPP desconecta el aparato, se ensimisma, vuelve a conectar)*... útiles antes de lanzarme a una nueva... *(vacila)* rememoración. ¡Que yo haya sido ese cretino! ¡Qué voz! ¡Jesús! ¡Y qué aspiraciones! *(Risita a la que KRAPP se suma.)* Beber menos, particularmente. *(Risita de KRAPP solamente)* Estadísticas. Mil setecientas horas sobre las ocho mil y pico precedentes, volatilizadas tan sólo en las tascas. Más del 20%, digamos el 40% de su vida activa. *(Pausa.)* Planes para una vida sexual menos... *(vacila)*... absorbente. Última enfermedad de su padre. Persecución cada vez más lánguida de la felicidad. Fracaso de los laxantes. Choteo a propósito de lo que él llama su juventud y acción de gracias por haber terminado. *(Pausa.)* Ahí desafiné. *(Pausa.)* Sombra del *opus... magnum*. Y para terminar un... *(risita)*... ladrido destinado a la Providencia. *(Risa prolongada a la que KRAPP se suma.)* ¿Qué queda de toda esa miseria? ¿Una muchacha con un viejo abrigo verde en el muelle de la estación? ¿No?

(Pausa.)

Cuando...

(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.)

KRAPP (canta): “Ahora el día termina, la noche desenvaina su alta noche, sombras...”<sup>2</sup>

(Acceso de tos. Vuelve al espacio iluminado, se sienta, se enjuga los labios, conecta el aparato, adopta de nuevo su postura de escucha.)

CINTA: Recuerdo el año transcurrido, tal vez con –así lo espero– algo de mi vieja mirada futura, está naturalmente la casa del canal, donde mamá se extinguía, en el otoño moribundo después de una larga viudez (KRAPP se sobresalta), y el... (KRAPP desconecta, hace retroceder un poco la cinta, se inclina sobre el aparato y lo conecta de nuevo)... se extinguía, en el otoño moribundo después de una larga viudez y el...

(KRAPP desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él al vacío. Sus labios se mueven en silencio articulando las sílabas de la 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.)

KRAPP (leyendo en el diccionario): “Estado o condición de quién es o permanece viudo, o viuda”: (Levanta la cabeza. Intrigado.) ¿De quién es o permanece...? (Pausa. Se inclina otra vez sobre el diccionario, pasa unas hojas.) “Viudedad”... “viudez”... “viudo”, “viuda”... (Leyendo.) Los tupidos velos de la viudez... viudita, ave insectívora de la familia de los loros, con plumaje verde... y en la cabeza una

---

<sup>2</sup>. En la versión francesa: “Rueda la sombra sobre las montañas,/ ya la luz del sol se marchita,/ reina el silencio...”

especie de toca blanca... (*Levanta la cabeza, Con deleite.*) ¡La toca blanca de la Asociación Artística viudita!

(*Pausa. Cierra el diccionario, conecta el aparato, adopta su postura de escucha.*)

CINTA:... banco junto a la acequia, desde el cual yo podía ver su ventana, me sentaba allí bajo el viento recio, deseoso de que ella terminara cuanto antes. (*Pausa.*) Casi nadie, solamente unos pocos asiduos, criadas, niños, ancianos, perros. Acabe por conocerlos bien –quiero decir de vista, ¡naturalmente! Recuerdo sobre todo a una joven belleza morena, toda blancura y almidón, con un busto incomparable, que

empujaba un gran coche de niño con capota negra, fúnebre a más no poder. Cada vez que yo miraba en dirección suya, tenía sus ojos puestos en mí. Y, sin embargo, cuando me atreví a dirigirle la palabra –sin haber sido presentado– me amenazó con llamar a un guardia. ¡Como si mi intención hubiese sido deshonesto! (*Risa.*) ¡Qué cara puso! ¡Y qué ojos! ¡Como... (*vacila*)... crisólito! (*Pausa.*) En fin... (*Pausa.*) Estaba allí cuando... (*KRAPP desconecta el aparato, se ensimisma, conecta de nuevo.*)... se corrió la cortina, uno de esos chismes de color marrón sucio que se enrollan, estaba allí, dispuesto a tirar una pelota a un perrito blanco; cosas que pasan... Levanté la cabeza. Dios sabe por qué, ¡y al que se armó! En fin, asunto terminado. Todavía me quedé allí unos instantes, sentado en el banco, con la pelota en la mano y el perro que ladraba a mis pies y la mendigaba con la pata. (*Pausa.*) Instantes. (*Pausa.*) Sus instantes, mis instantes. (*Pausa.*) Los instantes del perro. (*Pausa.*) Finalmente se la di y la cogió con la boca, suavemente, suavemente. Una pelotita de goma, vieja, negra, maciza, dura. (*Pausa.*) La sentiré en mi mano hasta el día de mi muerte. (*Pausa.*) Podía haberla guardado. (*Pausa.*) Pero se la di al perro.

(*Pausa.*)

En fin...

(*Pausa.*)

Espiritualmente, un año de lo más negro y pobre hasta aquella memorable noche de marzo, en el extremo del muelle, bajo el ventarrón, jamás lo olvidaré, en que todo

se me aclaró. Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni cálido, para el milagro que... (*vacila*)... para el fuego que la abrasó. Lo que entonces vi de repente, fue que la creencia que había guiado toda mi vida, es decir... (KRAPP *desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo*)... grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro, y el anemómetro que daba vueltas como una hélice; veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era, en realidad, mi mejor... (KRAPP *desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo*)... indestructible asociación, hasta mi disolución

de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego... (KRAPP *suelta una palabrota, desconecta el aparato, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo*)... el rostro contra sus senos, y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

(Pausa.)

Pasada medianoche. Jamás conocí silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada.

(Pausa.)

Y aquí termino...

(KRAPP *desconecta el aparato, hace retroceder la cinta, conecta de nuevo.*)

... en el lago, con la barca, bogueé cerca de la orilla, luego empujé la barca aguas adentro y abandoné a la deriva. Ella estaba tendida en las tablas del fondo, con las manos debajo de la cabeza y los ojos cerrados. Sol ardiente, apenas brisa, el agua algo rizada, como a mí me gusta. Noté un rasguño en su muslo y le pregunté cómo se lo había hecho. Cogiendo cascallejas, me respondió. Volví a decirle que aquello me parecía inútil, y que no merecía la pena continuar, y ella dijo 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 sus ojos eran como grietas por

culpa del sol. Me incliné sobre ella para darle sombra y los ojos se abrieron.  
(Pausa.) Me dejaron entrar. (Pausa.) La barca se había metido entre las cañas y se quedó encallada. ¡Cómo se doblaron, con un suspiro, ante la proa! (Pausa.) Me deslicé por encima de ella, el rostro contra sus senos, y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

(Pausa.)

Pasada medianoche. Jamás conocí silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada.

*(KRAPP desconecta el aparato; se ensimisma. Finalmente registra en sus bolsillos, da con el plátano, lo saca, lo examina de cerca, lo vuelve a meter en el bolsillo, hurga de nuevo, saca el sobre, registra otra vez, devuelve 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 hasta la parte delantera de la mesa. De espaldas a la sala saca el llavero, lo eleva a la altura de sus ojos, elige una llave, abre el primer cajón, mira dentro, lo registra con la mano, saca una bobina, la examina muy de cerca, cierra el cajón con llave, mete el llavero en el bolsillo, va a sentarse, quita la bobina del aparato, la deja encima del diccionario, coloca la bobina 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.)*

KRAPP:... Acabando de escuchar a este pobre cretino que tomé por mí hace treinta años. Difícil de creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios, por lo menos todo eso ya pasó. (Pausa.) ¡Qué ojos tenía! *(Se ensimisma se da cuenta de que está grabando el silencio, desconecta el aparato, se ensimisma. Finalmente.)*: Ahí estaba todo, todo lo... *(Se da cuenta de que el aparato no está conectado, lo conecta.)* ¡Todo estaba ahí, toda esa vieja carroña de planeta, toda la luz y la oscuridad y el hambre y las comilonas de los... *(vacila)*... de los siglos! (Pausa.

*Con un grito.*) ¡Sí! (*Pausa. Amargo.*) ¡Que desaparezca! ¡Jesús! ¡Habría podido distraerle de sus deberes! ¡Jesús! (*Pausa. Cansado.*) En fin, quizá tenía razón. (*Pausa.*) Quizá tenía razón. (*Se ensimisma. Unos segundos de silencio. Al darse cuenta desconecta el aparato. Consulta el sobre.*) ¡Bah! (*Lo arruga y lo tira. Se ensimisma. Conecta el aparato.*) Nada que decir; ni pío. ¿Qué representa hoy un año? Bolo ácido y tapón en el culo. (*Pausa.*) Saboreado la palabra bobina. (*Con deleite.*) ¡Bobiiina! El instante más feliz de los últimos quinientos mil. (*Pausa.*) Diecisiete ejemplares vendidos, once de ellos a precios de mayorista, a bibliotecas municipales de ultramar. En camino de ser alguien. (*Pausa.*) Una libra, seis chelines y algunos peniques, ocho probablemente. (*Pausa.*) Me aventuré afuera una

o dos veces antes de que el verano se enfriase. Permanecía sentado en el parque, tiritando, enfrascado en mis sueños y deseando acabar pronto. Ni un alma. (*Pausa.*) Últimas quimeras. (*Con vehemencia*) ¡Fuera! ¡Atrás! (*Pausa.*) Volví a quemarme las cejas leyendo Effie, una página por día, otra vez con lágrimas. Effie... (*Pausa.*) Habría podido ser feliz con ella allá en el Báltico, entre los pinos y las dunas. (*Pausa.*) ¿Habría podido? (*Pausa.*) ¿Y ella? (*Pausa.*) ¡Bah! (*Pausa.*) Fanny vino una o dos veces. Vieja sombra esquelética de puta. Imposible hacer gran cosa, pero mejor en todo caso que una patada en la muleta. La última vez no estuvo del todo mal. ¿Cómo te las arreglas, me dijo, a tu edad? Le respondí que me había reservado para ella toda mi vida. (*Pausa.*) Una vez estuve en la iglesia a la hora de Vísperas, como cuando llevaba pantalones cortos. (*Pausa. Canta.*)

“Ahora el día termina,  
la noche desenvaina su alta noche,  
sombras... (*acceso de tos.*  
*Casi inaudible.*)... del crepúsculo  
cruzan furtivamente por el cielo.”<sup>3</sup>

(*Jadeante.*) Me quedé dormido y he caído del banco. (*Pausa.*) Alguna vez, por la noche, me pregunto si un último esfuerzo no sería quizá... (*Pausa.*) ¡Basta! ¡Vacía la botella y el catre!... (*Pausa.*) Continúa con estas vaciedades mañana. O no pases de ahí. (*Pausa.*) Acomódate en la oscuridad, pegado a la almohada... y vagabundea. Vuelve al valle una víspera de Navidad a coger el aceo, el de bayas rojas. (*Pausa.*) Una mañana brumosa de domingo vuelve a subir al Croghan, con la perra; párate y

<sup>3</sup>. En la versión francesa: “... y en nuestros campos/ todo muy pronto dormirá en paz”.

escucha las campanas. *(Pausa.)* Y así sucesivamente. *(Pausa.)* Vuelve a... vuelve a... *(Pausa.)* Toda esa vieja miseria. *(Pausa.)* Con una vez no tuviste bastante. *(Pausa.)* Deslízate pro encima de ella.

*(Pausa prolongada. Se inclina bruscamente sobre el aparato, lo desconecta, saca la bobina con la cinta que estaba grabando, la arroja al suelo, coloca la otra bobina en el aparato, lo hace avanzar hasta un punto determinado, conecta el aparato, escucha con la mirada fija delante de él.)*

CINTA:... cascallejas me respondió. Volví a decirle que aquello me parecía inútil, y que no merecía la pena continuar, y ella dijo 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 sus ojos eran como grietas por culpa del sol. Me incliné sobre ella para darle sombra y los ojos se abrieron. *(Pausa.)* Me dejaron entrar. *(Pausa.)* La barca se había metido entre las cañas y se quedó encallada. ¡Cómo se doblaron, con un suspiro, ante la proa! *(Pausa.)* Me deslicé por encima de ella, el rostro contra sus senos, y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

*(Pausa. Los labios de KRAPP se mueven en silencio.)*

Pasada medianoche. Jamás conocí silencio semejante. Como si la tierra estuviese deshabitada.

*(Pausa.)*

Y aquí termino esta cinta. Caja... *(pausa)*... tres, bobina... *(pausa)*... cinco. *(Pausa.)* Quizá mis mejores años han pasado. Cuando existía alguna posibilidad de ser feliz. Pero ya no querría tenerla otra vez. Y menos ahora, que tengo ese fuego en mí. No querría tenerla otra vez.

*(KRAPP permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. La cinta continúa rodando en silencio.)*

TELÓN

**Samuel Beckett**