



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Audiovisual
“Trabajo de Grado”

Montaje de la obra “A Puerta Cerrada” de Jean Paul Sartre según la estética del Pop Art

Tesista: Corina Isabel Perera Ortega
Tutor: Lic. José Rafael Briceño

Caracas, 13 de abril de 2010

AGRADECIMIENTOS

Al teatro por existir como medio comunicacional... no sé qué haría sin él...

A mi familia por su incondicional apoyo en todo lo que hago

A mis actores por creer en el proyecto

A mis abuelos por cederme su casa como espacio de ensayo

A mi tutor José Rafael Briceño por ayudarme a encajar las piezas del rompecabezas

Y a todos los que aportaron su granito de arena y hasta más: José Ramón Couto, Cristina Almeida, Vladimir Sanchez, Manuel Navarro, José Manuel Peláez, Romina Pereira, José Miguel Dao, Humberto Valdivieso, Mariano Díaz, Carolina Trujillo y José Miguel Dao

INDICE GENERAL

	Página
INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEORICO	3
1 Teatro	3
1.1 Texto y Representación	4
1.2 El Signo Teatral	6
1.3 Dirección Actoral	8
1.4 La Dirección de Arte	12
1.5 Puesta en Escena	13
2. Existencialismo	15
2.1 Jean Paul Sartre	17
2.2 El Otro Sartriano	20
2.3 A Puerta Cerrada	21
3. Pop Art	25
3.1 Estética	29
3.2 Andy Warhol	33
3.3 Roy Leinchenstein	36
3.4 Charles Oldsberg	38
3.5 Richard Hamilton	39
4. Infierno Pop / Infierno Sartriano	42
MÉTODO	
1. Planteamiento del problema	45
2. Objetivos	46
2.1 Objetivo General	
2.2 Objetivos específicos	
3. Justificación	47
4. Delimitación	49
5. Texto teatral	50
6. Descripción de los Personajes	92
6.1 Mayordomo	92
6.2 Garcin	96
6.3 Inés	102
6.4 Estelle	108
7. Matriz de Kowzan	115
7.1 Palabra	116
7.2 Tono	117

	Página
7.3 Mímica	118
7.4 Gesto	118
7.5 Movimiento	120
7.6 Maquillaje	121
7.7 Peinado	125
7.8 Vestuario	128
7.9 Accesorios	131
7.10 Decorado	133
7.11 Iluminación	140
7.12 Música	141
7.13 Efectos sonoros	143
8. Puesta en escena	145
8.1 Plan de Producción	145
8.2 Procedimiento	149
8.3 Ficha Técnica	153
8.3.1 Ficha Artística	154
9. Lista de Necesidades	155
9.1 Recursos Humanos	155
9.2 Recursos Plásticos	155
10. Análisis de Costos	158
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	160
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA	164

INTRODUCCIÓN

“A Puerta Cerrada” es la historia de tres (3) personas condenadas al infierno por la eternidad, las cuales encuentran como castigo las relaciones que se establecen entre ellos, básicamente el deseo por la mirada de aceptación del otro. Tres personas egoístas y manipuladoras que comparten la muerte por la eternidad, los vicios, deseos y remordimientos congelados para siempre, sin posibilidad de mejoría o redención.

La obra data de 1944, en ella Sartre habla de nuestro infierno, el deseo por ser aceptados. Se cuestiona el quién soy yo: ¿Seré lo que yo pienso de mí o lo que los otros piensan de mí?

Sartre fue un autor del movimiento filosófico existencialista el cual se plantea fundamentalmente la idea de que el individuo es libre y por ende, totalmente responsable de sus actos.

Por otra parte el Pop Art fue un movimiento artístico que surgió en respuesta a la sociedad de consumo, el cual tuvo como propósito principal la reproducción en serie del arte. El individuo y al arte se querían asemejar a la máquina. Es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes, y ajeno por completo a la Naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo.

Estos dos son movimientos muy distintos, sin embargo ambos tienen un elemento en común: La cosificación del otro. Sartre lo define como la mirada del otro que convierte al sujeto en un objeto y en el Pop Art se podría definir entonces como el otro como imagen. Ya que este “otro” en este movimiento se refiere no sólo al sujeto, sino también al ambiente y al objeto.

Al poner en escena esta obra por medio de esta estética se intenta recalcar que el hombre en sus distintos momentos ha tenido un gran problema que se centra en esa relación hombre-sociedad y que lo ha manifestado de diversas formas.

Es por esto que con la realización de este montaje de teatro lo que se pretende es precisamente encontrar vinculaciones estéticas y de contenido que permitan descubrir cuánto de universal hay en ellos y cuánto se pueden acercar el uno al otro sin llegar a deformarse.

Por último, es importante destacar que la pieza “A Puerta Cerrada” fue escrita por Sartre para ser representada ante un público en un espacio teatral, por lo tanto en este Trabajo de Grado se respetará la intención del autor, ya que si se transformara el texto para ser llevado a la pantalla, sufriría una doble mutación, que no es lo que se pretende alcanzar con este proyecto. El propósito es más bien experimentar con las vinculaciones entre un texto y una propuesta artística en apariencia disímiles cuando en ambas se tocan aspectos de la autoconcepción del ser humano.

Para lograr esto, en primer lugar se hizo un recorrido por el campo teórico concerniente al tema, comenzando por definir los términos que se consideran relevantes en cuanto al Teatro, Existencialismo y Pop Art. En segundo lugar, se realizó una descripción detallada de los personajes. Luego se utilizó la matriz de Kowzan para analizar los elementos que conforman la pieza. Por último, se estableció el plan de producción a seguir y se realizó el análisis de costos.

MARCO TEÓRICO

1. TEATRO

Este término proviene del griego *Theatrón* que significa lugar para contemplar. Actualmente tiene muchas acepciones diferentes, en la mayoría de los diccionarios y enciclopedias se define como “Edificio destinado a la representación de dramas” (Ruiz y Contreras, 1979, p. 190).

Según la profesora y crítica, Ubersfeld (1989) es “El arte de la paradoja, a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducibile y renovable) e instantáneo (nunca reproducibile en toda su identidad); arte de la representación” (p.11).

Ubersfeld (1989) lo califica como un arte dirigido a la práctica social, ya que sirve como instrumento para toma de conciencia, también lo considera como peligroso, porque de modo directo o indirecto siempre está bajo observación y con miras a ser censurado si no corresponde con los ideales espacio-temporales y por último, opina que es un arte fascinante ya que requiere de la participación física e intelectual tanto del actor como del espectador.

Ésta definición es la más acertada, ya que se considera que engloba lo que consideran muchos otros profesionales del teatro, además permite reunir las tendencias anteriores con las más vanguardistas.

1.1 *Texto y Representación*

En el teatro, al distinguir semánticamente el texto de la representación se presenta una confusión: ¿Qué tienen de valor el uno sin el otro?

Urrutia (1975) señala que “es evidente que una obra de teatro debemos siempre leerla sin olvidar la condición básica: que está escrita para representarse, para vivir sobre un escenario” (p.278).

El texto es escrito por un dramaturgo, el cual tiene como primordial intención mostrar una realidad o demostrar una idea a través de una obra, que si bien es leída o representada, el mensaje existe. Este texto es representado por un director y un grupo de actores que encarnan los personajes. Es esta representación lo que hará que sea comprendida por una audiencia por medio de una ubicación temporal-espacial que se logra a través de una acomodación de escenografía, vestuario, maquillaje, entre otras.

Sin embargo hay quienes rechazan la representación del texto como es el caso de la Comedia Francesa, ya que ellos creen defender la integridad de los textos de Moliere o Racine aferrándose a una lectura codificada, creando así una prioritización del texto llevándolo a una esterilización del teatro, lo que permitiría hacer una clara distinción entre texto y representación (Ubersfeld, 1989).

Pero así como hay quienes rechazan la representación, hay quienes se oponen al texto, esta actitud es frecuente en el teatro de vanguardia o moderno, el cual fue un movimiento teatral que también surgió en Francia en 1950, para ellos el teatro en su esencia e integridad reside entre los actores y los espectadores. Esta tendencia parte de la negación, y se concreta en un abandono de la intriga convencional, de la psicología y del realismo.

Hay una tercera postura que es un poco más conciliadora, que establece que “el teatro, en su globalidad, no constituye otro género literario sino otro arte, siendo el texto literario uno de los componentes más (todo o importante que se quiera) de su esencia” (Castillo, 2002, p.21). Para todos los géneros literarios el lenguaje de las palabras es la única fuente de información, mientras que en el teatro es sólo uno de sus elementos.

Es evidente que el proceso comunicacional en el teatro es mucho más complejo que en el de una obra literaria. Ya que en la literatura hay un sólo emisor que es el autor y un sólo receptor que es el lector. Mientras que en el teatro los actores son a la vez emisores y receptores. Está también el emisor actor y receptor público, y por último, en un nivel más amplio el emisor que es el director con el mensaje que quiera transmitir y el receptor que es el público. Por tanto es un sistema bastante complejo de comunicación en el que se relacionan todos con todos.

Por otra parte, Pavis (1980) alega que al hablar de re-presentación se está afirmando que se hace de algo que ya existe, asimismo indica que trata de hacer *presente* en el instante de la presentación escénica lo que existía antiguamente en un texto o en una representación tradicional. Estos dos criterios: repetición de algo existente y creación del acontecimiento escénico se encuentran en la base de toda puesta en escena.

Lo que diferencia al teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura, es el hecho de que la representación sólo existe en el *presente* común del actor, el lugar escénico y el espectador, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción (p. 423).

El teatro se podría catalogar entonces como un intento de comunicación humana global, en el que coinciden diversos artes que a través de la imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter único de la representación y el público -que se hace tan presente a pesar de su anónima oscuridad-, todos ellos colindan y existen por un período de tiempo y espacio determinado con un fin único: “comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación” (Berenguer, Castillo y de Santos, 2002, p.15).

1.2 *El Signo Teatral*

El concepto de signo nace de Ferdinand de Saussure al encontrar la necesidad de asociar un concepto con una imagen acústica en lo que se refiere a la lingüística. Para él, el signo es “un elemento significante compuesto por dos partes indisociables: significado y significante” (Ubersfeld, 1989, p.21) Entendiendo al significado como el concepto o la idea que se concibe en la mente de cualquier palabra y significante como aquella imagen acústica y gráfica que se obtiene por medio de los sentidos.

En el teatro, la noción de signo según Ubersfeld (1989):

Pierde su precisión y no se puede destacar un signo mínimo. No es posible como lo pretende Kowzan, establecer una unidad mínima de la representación, que sea como un corte en el tiempo, escalonando verticalmente todos los códigos; hay signos puntuales, efímeros (un gesto, una mirada, una palabra), hay otros que pueden prolongarse a lo largo de la representación (un elemento del decorado, un vestido); desenredar la madeja de los signos codificados es un trabajo que sólo puede efectuarse utilizando unidades variables según los códigos (p.24).

Entonces no se pretende encontrar una unidad mínima, sino que es mucho más fructífero, en el análisis del espectáculo observar la convergencia de varias redes de signos y señalar su función en la producción de sentido y en la recepción del espectador.

En el teatro, la representación está compuesta por un conjunto de signos. En primer lugar se encuentran los signos lingüísticos, que son aquellos componentes del mensaje lingüístico, por otra parte están los acústicos, que corresponden a la voz, ritmo, timbre y tono y por último están aquellos no verbales como los códigos visuales, musicales, proxémicos, etc. Para que una obra teatral sea comprendida es necesario que se decodifiquen una multitud de códigos (Ubersfeld, 1989).

La simultaneidad de signos, según Bobes (1987) no indica que todos ellos estén encaminados a producir el mismo sentido. Unos pueden estar destinados a romper una situación y buscar el equilibrio en otra nueva, otros pueden encubrir otra situación o incluso oponer dos situaciones mediante la creación de efectos irónicos, provocativos, etc.

De lo que se trata es de describir y analizar un objeto que genera un espectáculo manifestado por todos los lenguajes.

Bobes (1987) expone que la obra literaria teatral está compuesta de dos tipos de textos, uno dramático, el cual está relacionado al poema o al relato del texto literario, pero se diferencia de ellos porque tiene un texto espectacular que está relacionado con las acotaciones escritas dentro de una escena que son llevadas luego a la representación.

La semiótica espectacular se ocuparía, según Bobes (1987), de tres elementos cardinales:

- La presencia de un espacio tridimensional.

- La distribución proxémica, es decir, el análisis de los sujetos y de los objetos en el espacio y el uso que de ese espacio hacen los objetos con fines de significación.
- Presencia de un observador. La presencia de los espectadores es necesaria para que se produzca el espectáculo teatral. Un ensayo general no sería lo mismo.

El sentido que crea la representación teatral viene dado por un conjunto de relaciones muy diversas entre distintos sistemas de signos pertenecientes a distintos ámbitos, que el espectador recibe a través de sus sentidos y que actúan sobre él como estímulos destinados a lograr su participación emocional en la realidad que se presenta y, simultáneamente, a reconstruir la realidad que se representa en el escenario.

Por último, Kowzan señala que “en una representación teatral todo se transforma en signo (...) Prácticamente no existe ningún sistema de significación, ningún signo que no sea utilizable en el espectáculo teatral” (Torres, 2009). Propone entonces un estudio semiológico de la representación, del texto espectacular, analizando la red de signos a través de una matriz en la que separa en dos grandes categorías: las que conciernen al actor y las que están fuera de él.

1.3 *Dirección Actoral*

Es aquella que comprende todo lo relacionado con el trabajo con los actores. Para Eines (2005) al dirigir “el problema casi siempre es cuándo, no cómo” (p.159), ya que considera que el director debe saber tomar decisiones, pero lo más importante no es saber qué, sino cuándo tomarla y por eso considera que se tiene que creer en el proceso y estar muy abiertos a todo lo que ocurre.

A lo largo de los años se han desarrollado diversos métodos que guían este proceso. Constantin Stanislavsky, fue el primero en articular de forma sistemática un método de actuación realista, el cual ofrece al actor herramientas basadas en la psicología para construir personajes apegados a la realidad individual y social. De esta manera, los actores pueden proponer personajes diferentes en vez de repetirse a sí mismos en cada nueva obra.

Todo esto se logra a través de ciertos principios que el actor debe aprender a manejar como: Las circunstancias previas (todo lo que le ha sucedido al personaje antes de entrar a una escena), el objetivo/super objetivo (cuál es la meta del personaje en cada escena y cuál es la meta general del personaje en toda la obra), el sí mágico (es lo que le permite al actor conectarse con el personaje poniéndose en su situación), relajación (el actor debe preparar su cuerpo para poder recibir al personaje), concentración (el actor, al estar en contacto con el personaje, debe poder entrar a cada escena y sentirlas como si fuera la primera vez que estuviera pasando) y, por último, la memoria sensorial/ memoria afectiva (pretende conectar eventos en la vida del actor paralelo a la situación emocional en la obra con el fin de interpretar realistas)

A este método, Gerzy Grotowsky, un director ruso, le añadió complementos psicofísicos en lo que él denominó: *Hacia un teatro pobre*. El cual se concentraba en el trabajo del actor. “Grotowski hace un ideal de la pobreza: sus actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo, tienen el instrumento humano y tiempo ilimitado. No es, pues, asombroso que se consideren el teatro más rico del mundo.” (Brook, 1994, p. 17)

El actor permite que el papel lo "penetre"; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Al caerse las barreras, el actor se encuentra entonces enfrentado con este personaje y

decide abrirse y exponerse tal cual como es frente a un público. Este gesto se considera como un regalo del actor al público. (Brook, 1994)

Por ende lo que se buscaba ante todo era una sinceridad plena y absoluta del actor frente al personaje a representar y frente al público. Para esto, el actor debía pasar por un proceso en el cual debía desembarazarse de los estereotipos sociales y buscar un trabajo interior de los personajes que fuera verdadero.

Otro de los grandes seguidores de Stanislavsky fue Lee Strasberg, quien fungió como Director artístico del Actors Studio en Nueva York. Si bien no aplicaba el método tal cual como su maestro, se puede afirmar que tuvo una gran influencia en su trabajo.

Entre las diferencias principales que se pueden destacar entre estos directores están las siguientes: Strasberg le confiere una importancia relevante al desarrollo de la memoria emotiva del actor, de hecho, considera que éste debe tener una especie de biblioteca registrada en su cuerpo de emociones y sensaciones, de las cuales puede tomar la que necesite para poder llevar a cabo una determinada escena o situación. Es decir, para él, el actor debe ser el personaje y debe sentir lo que el personaje está sintiendo. Hay una identificación directa y concreta con el mismo. Mientras que para Stanislavsky, según Eines (2005) hay un proceso imaginativo en la creación del personaje a través del Sí mágico. Éste último, promueve la imitación de conductas según Strasberg, por lo tanto él en su método no lo considera relevante.

Por otra parte, en Alemania, Bertol Brecht propuso una teoría de técnica dramática: el teatro épico. Rechazando los métodos del teatro realista tradicional, prefería una forma narrativa más libre en la que usaba mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes de la escena. Brecht consideraba esta técnica de alienación, el

distanciamiento, como esencial para el proceso de aprendizaje del público, dado que eso reducía su respuesta emocional y, por el contrario, le obligaba a pensar.

Sin embargo, hoy en día la mayoría de los directores prefieren tomar diversos aspectos de cada uno según les convenga, ya que de esta manera pueden abordar la dirección de la pieza de una manera más global y utilizar estos métodos como herramientas más que como un manual.

Para Trevor Nunn, uno de los grandes directores contemporáneos, el proceso de dirección se centra en la siguiente idea

Nunca he estado de acuerdo con ese estilo de dirigir que parte de la base de que se debe provocar preocupación o miedo, creyendo que a partir de ahí se pueden conseguir cosas extraordinarias. En su lugar, el objetivo que yo me planteo es crear en la sala de ensayo un ambiente de integración, productivo y sobre todo alegre. Creo que el proceso de ensayo debe ser de colaboración y que todos los presentes tienen derecho a tener voz. ((Irvin, 2003, p. 100)

Para él la relación de los actores con el director funciona como una especie de “dictadura benevolente”, ya que si bien todos tienen el derecho a opinar en una primera instancia, es la palabra del director la que reemplazará a la democracia de una mayoría.

Así como Nunn, hay muchos otros directores que prefieren buscar su propio método para encontrar lo que están buscando con los actores. Hay quienes deciden tomar diversos aspectos de los teóricos mencionados anteriormente y hay quienes deciden trabajar por una escuela en específico y ser bastante estrictos con esto.

1.4 *La Dirección de Arte*

En el teatro tradicional, se intentaba hacer una copia de la realidad para llevarla a la escena, mientras que en el teatro de hoy se prescinde de todo aquello que no sea necesario buscando atraer la atención hacia lo importante. Todo lo que está en escena contribuye para crear el clima de la obra teatral (Bont, 1994) Este clima es precisamente el ambiente dentro del cual se desenvuelve la obra representada.

Dentro de los conceptos que engloba el término representación se encuentran varios relacionados a la puesta en escena: realización de la escenografía, vestuario, maquillaje, musicalización, entre otros. Todos estos son parte del término conocido como Dirección de Arte.

El director de arte, Michael Rizzo (2005) quiso esbozar algunas de las funciones que cumple la dirección de arte en el desarrollo de un film, que a pesar de no ser la materia en este marco teórico, son aplicables en lo que respecta a la representación teatral, entre ellas se encuentran:

1. Crear un marco espacio-temporal para la acción (dónde se desarrolla la pieza y en qué momento).
2. Aportar información sobre el entorno socio-cultural en el que se desarrolla la pieza.
3. Debe ofrecer un ambiente estético propicio para la comunicación dramática.

La dirección de arte es una parte esencial al momento de montar una pieza teatral ya que es el código visual, temporal y social entre el director y el espectador. Un director puede transformar una historia con elementos visuales y auditivos; así “el fondo de la acción se hace parte de la acción y el actor debe ser capaz de relacionarse con el ambiente en escena, así como se relaciona con todo el resto de las características de la película” (Marner, 1972, p.132).

El tema no ha sido ampliamente investigado en el teatro, sin embargo los conceptos aquí expuestos se aplican perfectamente a lo que generalmente se entiende por Dirección de Arte en el mismo, por ende son aplicables a lo que corresponde en este Trabajo de Grado.

1.5 *Puesta en Escena*

Se define como aquella elección que hace un director con respecto a todos aquellos elementos externos a los actores, es decir la iluminación, decorado, escenografía, música, vestuario, peinado y maquillaje; logrando a través de todos estos puntos la realización de un todo: La obra teatral.

Originalmente, el término francés *mise en scene*, se aplicaba a la dirección de espectáculos teatrales y su traducción más directa era la de poner en escena una acción. “Desde una perspectiva actual, la puesta en escena se concibe como una noción totalizadora. Es decir, se entiende como un conjunto de operaciones dirigidas a la construcción del discurso que adoptará unas a otras formas según sus finalidades.” (Fernandez, 1999, p.1)

Hay algunos directores que toman como punto de partida la escenografía para comenzar a montar la obra, sin embargo hay otros que prescinden de cualquier elemento del decorado y se concentran plenamente en los actores.

El japonés Yukio Ninagawa prefiere comenzar con un texto, el cual lee con los actores el primer día de ensayo y les explica cómo ve él la obra y al día siguiente comienzan a ensayar en un espacio que contenga una estructura similar a la que irá luego en la escenografía con las dimensiones reales de la misma y luego les da libre albedrío a los actores para que empiecen a jugar. Y se asegura de tener a su lado en

todos los ensayos a los escenógrafos, figurinistas y el equipo técnico, quienes van trabajando sobre la marcha. (Irvin, 2003)

Hay también quienes han tenido la posibilidad de crear sus propios teatros para poder ubicar al público como mejor se adapte a la obra como el alemán director de teatro y ópera, Peter Stein. “Siempre he diseñado mi propio escenario y el escenógrafo era un ejecutor de lo que yo decidía sobre la organización espacial, estoy convencido de que cada espectáculo necesita su propio espacio.” (Irvin, 2003, p. 110)

Sin embargo, la mayoría de los directores como el inglés Simon McBurney prefieren trabajar según su intuición, “Cuando ensayo una pieza, no tengo un enfoque único. En última instancia es el material quien va dictando el ensayo.” (Irvin, 2003, p.76) Este brillante director expresa que por lo general las ideas para sus obras parten de un texto, que bien puede ser una imagen, una canción, un poema... y de ahí en adelante comienzan a surgir todas las transformaciones necesarias hasta lograr conseguir un resultado uniforme, dándole plena confianza a los actores para que éstos se desenvuelvan y juntos puedan darle vida a la pieza.

Por lo general actualmente muchos de los directores comulgan con la idea de que no se puede aplicar de forma directa la metodología que se encuentra en los libros, por lo que cada uno le da su toque particular y trabaja según lo que les ha funcionado en experiencias pasadas. Sin embargo afirman que cada vez que se enfrentan a un nuevo montaje parten prácticamente de cero, ya que cada uno es completamente distinto al otro y por ende, se debe aproximar a ellos de forma muy cautelosa y vigilar cualquier acontecimiento que pueda surgir del hecho creativo.

2. EXISTENCIALISMO

Es una corriente filosófica que según Roubiczec (1964) surge en los años cuarenta:

Como un rechazo a todo pensamiento puramente abstracto, un repudiar a la filosofía puramente lógica o científica; es, en resumen, el negarse a admitir el absolutismo de la razón...la filosofía debe conectar con la vida y las experiencias propias de cada individuo, con la situación histórica en que él se encuentre, y en que ha de ser. Todo esto se resume en la palabra «existencia» (p. 17).

El problema de la definición de este término deriva de las diferentes formas de existencialismo y de que esta idea reviste varios significados donde lo esencial y lo accidental se mezclan inexplicablemente. Debido a esto se puede recurrir a los críticos e historiadores en busca de una definición que englobe a las obras que se agrupan bajo este nombre.

El existencialismo es “la decisión común de tomar como punto de partida el análisis de la experiencia concreta y vivida” (Jolivet, 1953, p. 9) Para el filósofo existencialista la realidad se basa en lo que yo conozco, en mi experiencia, es decir, para él lo real es lo personal (Roubiczec, 1964).

El principio básico de esta corriente se resumiría en: La experiencia concreta del ser humano, ya que el objeto propio de la filosofía existencialista es el estudio de lo individual y lo concreto, por oposición a lo universal y abstracto.

Quiles (1951) señala con respecto a esto lo siguiente:

El individuo, dicen, es la verdadera realidad; lo universal, como tal, no existe, no tiene auténtica realidad fuera de nuestra concepción. Ahora bien lo que el filósofo debe estudiar es la realidad en sí misma... Pero el individuo que ante todo interesa al existencialismo es el individuo humano, el hombre, no en general, como fruto de una abstracción, sino en su concreta realidad individual, con sus problemas vividos y diarios. En otras palabras, la realidad humana, tal como la van viviendo en su cotidiano existir los individuos humanos, su existir fluyente, su existencia en acción. Esa es su existencia, es su verdadera realidad; de ahí el nombre existencialismo (p. 24).

Los temas que se tratan en esta corriente filosófica giran alrededor del hombre y la realidad humana: La libertad, la existencia diaria, la relación con el otro, todos coinciden en tomar al hombre como eje central de la filosofía (Sartre, 1946).

Existen dos corrientes existencialistas:

- 1) Kierkegaard y Jaspers: Ellos no piensan que el análisis existencial puede conducir a una verdad universal. Todo termina en una pura experiencia que no es ni comunicable ni universal, y que es un contacto absolutamente personal con lo absoluto del ser. Gracias a este contacto (el instante eterno) el hombre se arranca del laberinto de sus propias contradicciones y entra en contacto con una "verdad" que no es formulable. Así realiza de un golpe la significación de su existir, que no

es en rigor más que este existir mismo. Visto así, esta actitud suprime toda filosofía y toda expresión de la existencia. Por tanto, la filosofía existencial se agota en su propia negación (Jolivet, 1953).

- 2) Heidegger y Sartre: Son profundamente ontologistas. Es decir, intentan constituir una ciencia del ser. Que estas ontologías sean fenomenológicas no quita nada de su naturaleza de ciencia universal, es decir, que mira a la vez lo universal del ser y es válida para lo universal de los hombres (Jolivet, 1953).

Tanto unos como otros consideran que el principio de la filosofía es el análisis concreto de la existencia, con vistas a descubrir con él una verdad infalible y estrictamente personal, una noción universal del hombre y del mundo en cuyo seno se juega el destino del hombre. Sin embargo, los primeros tienen menos fe en el existencialismo como sistema universal y metodología que los segundos, ya que estos incluso plantean convertir esta corriente filosófica en una ciencia. Si bien los primeros son más individualistas en el sentido de que no tratan de buscar una verdad universal ambos creen que el individuo es la verdadera realidad. Ambos tienen una sola cosa en común: “consideran que la existencia precede a la esencia, o si se prefiere, hay que partir de la subjetividad” (Sartre, 1946, p.3).

2.1 *Jean Paul Sartre*

Este pensador y filósofo toma como base para sus estudios la idea de que la existencia precede a la esencia. Es decir que uno se hace, no viene de algo de antes. Uno se crea. “Porque el término existencia, por un lado, no se aplica perfectamente más que a la realidad humana, y, por el otro lado, la existencia, en el hombre, no es más que el nombre dado a la nada que es el para-sí o la conciencia” (Jolivet, 1956, p. 18).

Para Sartre (1946), el primer principio del existencialismo es el siguiente:

El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace (p.60).

Ahora bien, si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es, es decir, no sólo es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (Sartre, 1946).

Por otra parte, Sartre parte del tedio como la experiencia fundamental, la que tiene el máximo valor como revelación existencial. Siempre sitúa como punto de vista de primer plano a la libertad.

La Libertad para él está definida según Jolivet (1953) como:

La posibilidad que me pertenece ser, por la conciencia, el ser que yo no soy y de no ser el que soy (...) yo estoy obligado a ser libre en cuanto que no puedo ser tal sino eligiéndome a mí mismo y en cuanto que no puedo evitar elegirme (puesto que no elegir es una elección), ya que arrojado en la existencia sin aprobación por mi parte, debo asumir esta existencia haciéndome ser lo que yo quiero y sin poder contar con nada mas que conmigo mismo (p.168).

Entonces el hombre se encuentra en la situación paradójica de estar condenado a ser libre. “Está condenado porque él no es el origen de su libertad. La libertad existe

con él, del mismo modo que existe el valor y el deseo. El hombre vive angustiado debido a la inevitabilidad de la libertad” (Sartre, 1948, p.27).

Sartre afirma en su tratado *El existencialismo es un humanismo* (1946) que cuando la angustia se vuelve inminente, la conciencia desvía la atención del objeto, se niega a considerarlo; con esto se escapa de la angustia no se suprime, esto es mala fe. Es parecido a una mentira dirigida a uno mismo. El que miente y a quien miente son una sola persona y la mentira se refiere a esa persona; es el mayor grado de alienación pero voluntaria.

A lo largo de su vida Sartre se dedicó a escribir una serie de novelas y relatos, obras teatrales, ensayos. Una de las novelas y retratos más conocida es *La Nausea* (1938) la cual es un diario personal de un personaje denominado Roquentin quien es un aristócrata de fines del siglo XVIII el cual reflexiona acerca de su existencia a lo largo de la obra hasta que llega a la siguiente conclusión:

Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad Existir es *estar ahí*, simplemente; los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*...la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar... eso es la Náusea (p. 85)

Sin embargo una de las obras que puso a Sartre en la boca de todos fue su tratado titulado *el ser y la nada* el cual fue publicado en 1943. En este, el autor expone la estructura del pensamiento sartriano, la cual está constituida del Yo, la Conciencia y el

Para-sí. Asimismo, explica que la conciencia no es una cosa, es distinta del ser, “es un para-sí, que no es pero que existe (...) es una densidad menor del ser, puesto que su ser consiste en ser conciencia de, existe sólo en relación con el en-sí” (Sartre, 1943, p. 32). Sartre postula entonces un ideal para todos los hombres, todos tenemos como ideal llegar a ser dios, esto es, ser al mismo tiempo un ser en-sí y un ser-para-sí, siendo el en-sí aquel inherente a las cosas y al mundo y el para-sí el de la conciencia.

Más tarde escribió otro de sus ensayos filosóficos titulado *el existencialismo es un humanismo* el cual es una reseña de una conferencia de Sartre que se toma como un manifiesto del existencialismo. En él expone sus conceptos de existencia, de libertad, angustia, entre otros. Con este tratado Sartre concluye que el hombre es responsable de sí mismo y en consecuencia es responsable de la humanidad entera, ya que al crear al hombre que queremos ser se crea al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que debería ser. (Sartre, 1946)

Este filósofo escribió también una serie de diez ensayos que denominó situaciones, en el cual se cuestiona acerca de cosas puntuales como el marxismo, la literatura, la política, entre otros. Y por último también escribió varias obras teatrales entre las cuales se encuentran: *Las Moscas*, *Los secuestrados de Altona* y *A Puerta Cerrada*.

2.2 *El otro Sartriano*

Para Sartre, según Mounier (1967) el otro es:

Aquel que yo veo. Pero es también el que me ve. Yo veo el otro-objeto, pero al mismo tiempo soy visto por el otro-sujeto, es decir como un objeto...Pero yo no puedo ser objeto para otro objeto, sólo puedo serlo para un sujeto. He aquí el *Cogito* desarrollado: el ser-visto-por-otro representa una experiencia irreducible, que no

puede ser deducida ni del otro objeto ni de mi ser-objeto. Implica por sí el otro sujeto. Originariamente, el otro es, pues el que me mira (p.129-130).

Para este filósofo existencialista la relación con el otro es una relación conflictiva, ya que este me convierte en objeto y me roba el mundo, haciendo con esto peligrar mi integridad. Él afirma lo siguiente:

Es en efecto, mi libertad, es decir, lo más íntimo de mí mismo, lo que él me sustrae. Este ser-para-el-otro en que me convierto ante él, yo lo soy, pero no dispongo de él.... De este modo, el surgir del otro, lejos de traerme una promesa, sólo siembra la muerte y la condenación. «Mi caída original es la existencia del otro»; mi caída original y mi condenación eterna, ya que la muerte me constituirá definitivamente en ser-para-otro a la mirada de todos los hombres supervivientes y venideros (p. 131-132).

El ser humano es sujeto y objeto a la vez. Sujeto para él mismo y objeto para el otro. Es precisamente esta relación la que trata Sartre en su obra teatral *Huis Clos*, tema central de este estudio, en la que se plantea que “El infierno son los otros”.

2.3 “*A Puerta Cerrada*”

Según Fowlie (1960):

Es una obra de teatro existencialista creada por el filósofo Jean-Paul Sartre en 1944, originalmente publicada en francés bajo el título *Huis Clos*, que significa ‘A Puerta Cerrada’ (...) fue puesta en escena por

primera vez en el Vieux-Colombier en Mayo de 1944, justo antes de la liberación de París durante la Segunda Guerra Mundial” (p.173).

Esta primera puesta en escena estuvo a cargo de Raymond Rouleau, luego de esta se ha representado múltiples veces en una gran cantidad de países y ha tenido un notable éxito en sus representaciones debido a la universalidad y atemporalidad del tema expuesto.

La obra se centra en una habitación que no posee ventanas y cuenta sólo con una puerta, una estatua y un abrecartas. La acción transcurre entre tres personajes principales que son los habitantes de este “Infierno” y un mayordomo que sólo aparece al comienzo de la obra para “acomodarlos” en este lugar en el que los personajes estarán en la espera constante y ausente de una tortura física, para luego darse cuenta que la tortura y el infierno está entre ellos mismos. Son ellos mismos.

Es curioso que Sartre, siendo filósofo y escritor haya escogido la dramaturgia para transmitir algunos de sus pensamientos e ideas. Jeanson (1958) expresa que para Sartre:

Lo más emocionante que el teatro puede mostrar es un carácter en proceso de realización, el momento de la elección, de la libre decisión que compromete una moral y toda una vida. Y como no hay teatro sino en el caso en que se realice la unidad de todos los espectadores, hay que encontrar situaciones tan generales que sean comunes a todos (...) Me parece que la tarea del dramaturgo consiste en escoger entre estas situaciones límite aquella que expresa mejor sus preocupaciones y presentarla al público como la cuestión que se plantea a ciertas libertades (p. 16).

El hecho de que haya preferido escribir esta idea del “Infierno son los otros” en imágenes, para presentarla frente a un público el cual por más de una hora también se encuentra encerrado en este “Infierno” y se convierte en el otro para esta pieza, convoca a la reflexión aún mas extensa de su planteamiento.

Tomando en cuenta que Sartre era ateo, la idea del infierno parece un tanto ilógica, sin embargo, este infierno como él lo plantea se refiere más bien a esta “muerte viva” a la que se condenan los hombres cuando reniegan de su propia libertad y se esfuerzan en negar la de sus semejantes (Jeanson, 1958).

Además, según Jeanson (1958) en Huis Clos los personajes:

Han cortado sus lazos con el mundo humano y se han entregado sin recurso al juicio de las otras libertades, en la medida misma en que su propia libertad no las ha reconocido jamás como tales. No habiendo afrontado nunca la conciencia de otro en tanto que libre conciencia, cada uno de ellos se encuentra radicalmente desprovisto ante la mirada que los demás le dirigen: los demás, es decir, a la vez, los que han quedado ‘allá’ y los que están aquí, con él, encerrados para siempre en un salón de Segundo Imperio (p. 34).

Esta pieza trata de la mirada de los demás un tema que se ha vuelto medular para la sociedad contemporánea. El mirar, el ser visto por otro, el ser aceptado. Un infierno en el cual la vida se detiene y tres personajes son condenados a proyectar sus vicios, obsesiones, deseos, miedos en el cual intentan establecer las mismas dinámicas entre ellos, convirtiéndose en verdugos recíprocos para la eternidad. Este infierno que a pesar de que se trata de una muerte viva no se diferencia mucho del infierno en que se vive

día a día, ya que apunta a lo envidiadas que están las relaciones humanas de insinceridad.

Hasta donde se ha podido investigar, no hay ninguna entrevista a Sartre sobre “A Puerta Cerrada” de la época en que la obra fue estrenada. Sin embargo, hay algunos fragmentos de entrevistas realizadas en un prefacio publicado en un periódico francés para el año 1965, en el cual Sartre afirma que:

Si las relaciones con los otros son complicadas, viciadas, los otros forzosamente han de ser el infierno. ¿Por qué? Porque lo otros, en realidad, son la cosa más importante de nosotros mismos desde el punto de vista del conocimiento de nosotros mismos. De hecho, cuando pensamos en nosotros, cuando intentamos conocernos, utilizamos conocimientos que los otros ya tienen de nosotros...Diga lo que yo diga de mí, el juicio de los otros interviene. Eso quiere decir que mis relaciones con los otros son malas, me coloco en un total de dependencia respecto a los otros. Y entonces, en efecto, estoy en el infierno. (Sartre, 1979, p. 209)

3. POP ART

Es un movimiento artístico que nace a mediados de los años cincuenta en Inglaterra y luego en Estados Unidos. Surgió fundamentalmente como un producto de la sociedad norteamericana, específicamente en la ciudad de Nueva York, la cual se convirtió en el centro cultural de esta tendencia. Es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes, y ajeno por completo a la Naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo.

“El Pop caracteriza la reacción de una época que se extendió a la existencia, tanto en el proceso social como en el ámbito privado; un estado de ánimo que refleja su programa en el arte” (Osterwold, 1992, p. 6)

El término Pop Art surge a raíz de aquello a lo que se suele designar al pueblo como masa en el idioma inglés “populace” o “popular”, se le atribuye al crítico de arte en Inglaterra Lawrence Alloway, sin embargo se desconoce la exactitud de la fecha en que se comenzó a emplear dicha expresión. En un principio surgieron nombres como “neo-dadá, arte OK, imagen común, cultura pop y otros más, pocos de los cuales eran satisfactorios. Finalmente prevaleció el nombre británico: Pop Art” (Lippard, 1993, p. 79). Se resume según Honnef (2005) como “el vocabulario trivial de símbolos e imágenes, sencillos representantes de productos e ideologías destinados a ser consumidos de inmediato”.

Surge en parte como rechazo al expresionismo abstracto, el cual se caracterizaba por ser un arte en el que se elimina la figuración y por lo general el cromatismo es muy limitado: blanco y negro y en algunos casos los colores primarios (magenta, amarillo y cian). Todo esto se alcanzaba con trazos violentos del pincel, lo cual mostraba la angustia y el conflicto que se vivía para la década de los cuarenta. También nace de la

necesidad de crear un lenguaje puramente formal que impulsara a una parte de la vanguardia plástica.

Los principales exponentes del expresionismo abstracto fueron Jackson Pollock y Willem de Kooning quienes pusieron énfasis en el espacio y el movimiento, y confiaron en sus instintos y en la acción física de pintar (action painting). El Pop Art hace un intento por volver a poner al arte en contacto con el mundo y la realidad objetual utilizando temas y técnicas basados en dibujos provenientes de la cultura popular. Después de largos años de dominio por parte del arte abstracto de todas las tendencias, el pop fue recibido como una especie de alivio cuando se hubo calmado la reacción inicial” (Ruhberg et al, 1999).

Según Osterwold (1992) el Pop Art “se opone a lo abstracto mediante el realismo, a lo emocional mediante el intelectualismo y a la espontaneidad mediante una estrategia compositiva” (p.8)

El Pop Art es consecuencia en primer lugar del renacimiento económico de post guerra, especialmente en Estados Unidos e Inglaterra, ya que gracias a este surgieron y se perfeccionaron los medios de reproducción masiva gráfica, sonora y audiovisual, los cuales dieron pie al nacimiento del lenguaje de masas, y a una nueva definición de lo que llamamos cultura popular.

A la par de este contexto histórico, Osterwold (1992) agrega otros factores que contribuyeron al desarrollo de este movimiento cultural de los sesenta como

La predisposición de una nueva generación a ver el «ímpetu y la presión» del «underground», que se articulaba abiertamente como un condicionante de la cultura que transformaba el estilo y el arte, iba unida al arraigo del lenguaje expresivo en el nuevo espíritu de la

generación. La conducta heterodoxa y provocativa, la conmoción y la alteración de lo cotidiano, la ruptura de los tabúes y el final de la mojigatería formaban parte de esta contracultura (p.7)

Se trata de un arte que subraya el valor iconográfico de las sociedades de consumo, reflejando las realidades de una época a través de la utilización de las imágenes con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de esta sociedad.

Los artistas del Pop Art “usan técnicas y colores comerciales agresivos para transmitir sus imágenes, que son sin la menor duda populares y representativas” (Lippard, 1993, p.69) Buscan deslindarse del romanticismo que existía hasta ahora en la pintura con obras de mayor fuerza y agresividad.

Los temas pictóricos del Pop Art están motivados por la vida diaria; reflejan las realidades de una época en la que se define un sistema de vida que tiene como característica la masificación en todos los sentidos. El Pop equipara el arte para todo el mundo. Con él, desaparece la idea de un tipo de arte elitista. Era “un arte accesible a todo el mundo, más allá de las barreras de educación y clase” (Ruhberg et al, 1999, p. 305).

Algunas de las características que se pueden encontrar en este movimiento según Wilson (1983; cp. Slatopolsky, 2000) son las siguientes:

- 1) Es figurativo y realista. Los temas presentes en las obras, son extraídos de la sociedad y representados en forma similar a la real. Siendo así un reflejo de la cotidianidad ‘la ruptura de la forma, la no representación del objeto, en definitiva el carpetazo a la pintura

tridimensional' (1983, p.5) El arte pop plasmó en sus obras su mundo contemporáneo retomando la forma.

2) Es un arte urbano. Su fuente de inspiración no se basaba en la naturaleza, sus temas reflejaron a la sociedad, sus mensajes publicitarios, los comics, la sensualidad, las pin-up, los productos de consumo masivo, íconos de la sociedad, elementos ready-made.

3) El motivo no es en absoluto tradicional, porque eleva a la categoría de arte objetos que nunca antes habían sido concebido como fuentes de obras artísticas.

El pop optó entonces por exhibir todo lo que hasta entonces se consideraba que no era digno de atención y que mucho menos se pensaba como arte. Ya nada era sagrado, y cuanto más barato y despreciable era mejor. El Pop Art mira hacia el mundo y trata de aceptar lo que lo rodea, tratando de contrarrestar los efectos de una atmósfera muy enrarecida por el expresionismo abstracto (Lippard, 1993).

Este movimiento reacciona al fenómeno de la des-personalización de la sociedad con un estilo igualmente impersonal. Los medios habían cambiado la relación entre la subjetividad y el sentido individual de la masa, y el Pop Art por lo tanto también deseaba redefinir el papel de la individualidad en arte.

Esta parodia a la cual se refiere el Pop Art depende en gran medida de la reacción del espectador. "Si al observador le disgusta el tema, se sentirá repelido, para empezar, sea cual sea el estilo del artista, que lo único que puede hacer es aislar su tema y presentarlo de una manera hasta entonces imprevistas, de modo que el observador tenga la posibilidad de 'verlo con ojos nuevos'" (Lippard, 1993, p.86).

"El pop era un estilo en consonancia con el nivel de conciencia de una cultura tardía; su aparente simplicidad era en realidad artificial en grado sumo. En este caso el medio no era el mensaje en absoluto" (Ruhberg et al, 1999, p. 305).

A pesar de las posibles críticas que pueda tener este movimiento, no se puede negar que causó un impacto en la sociedad de antes y que hoy en día todavía continúa teniendo una influencia en el medio artístico. Ya que su plástica fue una interesante propuesta que se diferencia de las otras corrientes artísticas, igualmente generó diferentes alternativas tanto artísticas como culturales que comulgan con este postmodernismo en el que la variedad y la mezcla juegan un papel muy importante. Hizo además, que el arte se encontrará definitivamente con el lenguaje de masas quizás desde que Lautrec utilizó sus innovadoras ideas artísticas para aplicarlas al cartel publicitario.

3.1 *Estética*

Cuando hablamos de una estética estamos haciendo referencia a una forma, tanto de la expresión como de la percepción. Esa forma supone que existe una organización espacial de valores compartidos por emisores y receptores —culturales, semióticos y espirituales— que es posible y tiene sentido bajo unas normas. También, en un modo de producción y circulación de signos que pertenecen a un tiempo. Podemos llamar, a aquello que se ha agrupado, un estilo o gusto, un código o un tipo de conocimiento asociado a una sensibilidad. Cuando el tiempo de su producción ha pasado, posiblemente, esa estética quede en el archivo de la cultura como una perspectiva para alimentar nuevamente las formas artísticas. (H. Valdivieso, entrevista personal, 26 de marzo de 2010)

A partir del concepto anteriormente expuesto se puede inferir entonces que en lo que respecta al Pop Art la estética pudiera estar definida por tres grandes categorías, las cuales forman parte de las normas a través de las cuales se crean los valores compartidos entre el emisor y el receptor, estas son:

1) *Cultura Popular*: A raíz de la Revolución Industrial y la reproducción en masa, la sociedad americana para los años 50' estaba cambiando. Como producto de esto, muchos analistas y sociólogos estudiaron los hábitos de conducta y consumo para aprovechar comercialmente los deseos de los clientes. Esto trajo como consecuencia una reestructuración trascendental que también repercutió a los modos de comportamiento individuales y las relaciones interpersonales. Lo trivial se convirtió en objeto de interés general, admitido por todas las capas sociales. Por ende, el arte elitista del subjetivo expresionismo abstracto de los años cuarenta y cincuenta, se vio confrontado por una exigencia general de la cultura.

Por ende, la concepción estilística del Pop Art es el resultado de un tema artístico central y específico, la preocupación del arte por sí mismo: el arte como el arte, la obra de arte como objeto, la imagen, la pintura, el cuadro, los instrumentos pictóricos, el envoltorio, las obras de la historia del arte, las imágenes estilísticas, la abstracción y composición.

El Pop Art manifiesta en las obras la concepción que tiene de sí mismo como anti-arte, por lo menos en relación con el concepto tradicional: su estilo despersonalizado, lo antisubjetivo, su función en la sociedad de masas y la nueva razón de ser del arte. (Osterwold, 2003, p.55)

Los artistas se dieron cuenta de que todo lo que forma parte del mundo también es propio del arte, y que ya no existe ningún dominio al margen del arte. Esto trajo como consecuencia que todos los productos de consumo masivo fueran los temas centrales en sus composiciones. Los deseos amorosos y los sueños no vividos, las esperanzas tópicas y reproducidas en masa eran comercializadas de forma sistemática por los medios de comunicación. Y los artistas estaban dispuestos a reflejar esto en sus pinturas.

2) *Consumismo*: Los objetos del mundo del consumo se convierten en símbolos de una época, hacen historia y forman parte de una nueva cultura de masas. “La Pepsi, la Coca-Cola, la sopa en conserva, los cigarrillos y la pasta de dientes son las insignias de una forma de vida programada para el bienestar y se convierten en una iconografía del Pop Art” (Osterwold, 2003, p.21).

El diseño publicitario de objetos cotidianos en los ámbitos de vivienda, el consumo y el medio ambiente atrajo a los artistas; la masificación de los aspectos personales de la vida diaria constituiría un reto para ellos y para su propio sentido de la existencia y su arte.

Todo ello contribuía a vender un ideal, el llamado “*american way of life*”, el cual era un fetiche del mundo del consumo. En la vida real todo era reproducido en serie para llegarle a un consumidor masivo y esto se reflejaba en el arte también por medio de la reproducibilidad.

Todo esto trajo como consecuencia el surgimiento de técnicas y formatos que acompañaban a este estilo de vida: En primer lugar, las serigrafías de Warhol en las cuales se producía en serie al objeto; segundo, la exactitud en la reproducción de los modelos en las pinturas de Lichtenstein; tercero, el aumento o disminución de los objetos de Claes Oldenburg en el que lo blando se vuelve duro, lo duro blando, lo recto se convierte en curvo y lo curvo se endereza. Y, por último la utilización del color ya que éstos llaman la atención sobre sí mismos como si fueran objetos, gracias a su llamativo materialismo

Igual que los diseñadores exhiben productos, los artistas exhiben ahora productos diseñados. Los liberan del radio de aplicación y los colocan en un contexto inusual y reflexivo. No manifiestan o definen una posición clara y crítica, sino que mantienen las cosas tal como son y dejan pendiente cual es el valor que realmente les corresponde a la imagen y reproducción. (Osterwold, 2003, p. 23)

Otro de los símbolos de la época era el culto a las estrellas, en el que los rostros maquillados y embellecidos proporcionan los iconos de los años sesenta y compensan la frustración e insignificancia del consumidor que se asfixia en el anonimato.

Por último, dos de las imágenes icónicas fueron el dólar, ya que era el símbolo por excelencia de la fe que había en la década de los sesenta hacia el progreso, la supremacía, el derecho a la libertad y el poder económico; y, el otro símbolo de identificación que abarcaba todo era la bandera, como metáfora de identidad nacional y social que relaciona al individuo con la comunidad.

3) *Secularización*: El Pop Art a través de la reproducibilidad de los objetos hizo una apropiación de éstos al arte. Los artistas representaban teorías completamente diferentes: cómo establecer una relación entre el arte y lo real, el sujeto y el objeto, y disponer la forma en congruencia con el contenido.

Lo profano y lo trivial se convirtió en objeto central pictórico en este movimiento. Los elementos creativos de los cuadros, esculturas y objetos que traducen semejantes artículos de consumo y mundos de productos, tienen algunas particularidades que muestran con claridad la necesidad de los artistas de provocar irritación y de invertir las visiones del mundo y los hábitos corrientes ligados a los productos.

Los artistas del Pop Art “juegan con la percepción directa y efímera del observador. La legibilidad del lenguaje visual, la nueva y concreta coincidencia de la forma y el contenido, es una consecuencia de las condiciones productivas de las nuevas imágenes visuales” (Osterwold, 2003. p. 42) Sin embargo, el vocabulario de los artistas no apunta precisamente al acceso del consumidor a los productos, sino que más bien juegan con él y lo perturban a través del consumo efímero y el efecto.

3.2 *Andy Warhol*

“Si pudiésemos convertirnos en máquinas, todo nos dolería menos. Seríamos más felices si estuviéramos programados para ser felices.”

A. Warhol

Andy Warhol, cuyo nombre original era Andy Warhola fue iniciador y principal exponente del llamado Pop Art, reprodujo de forma irónica y repetitiva las múltiples contradicciones presentes en la cultura comercial estadounidense de la segunda mitad del siglo XX.

Fue un artista plástico y cineasta que se dedicó principalmente a la relación arte-sociedad y los sistemas de producción seriados, todo ello en una clave característicamente norteamericana.

El descubrimiento de la serigrafía y la forma en que ésta se adecuaba a su idea del arte fueron determinantes. Al igual que los temas para sus obras, tomados de la cotidianeidad que le rodeaba y de su propia experiencia vital (productos de supermercados, personajes encumbrados por los medios de masa, sucesos, accidentes), la serigrafía, entre otras, le habría de permitir revertir el concepto de *obra de arte* como pieza única a pieza múltiple.

Honnef (2005) establece que la fotografía para aquel momento representaba un testimonio sagrado de la realidad que representa, sin embargo Warhol con la serigrafía “crea una realidad de segunda mano, la realidad de los mass media, de las revistas, de la amplia publicidad, del cine y la televisión, que progresivamente triunfa sobre la realidad empírica”. (p.46)

Asimismo Honnef (2005) agrega que la selección de los temas de Warhol era bastante asertiva, ya que él reconocía que no toda imagen multiplicada en serie o un

producto de uso diario ostentaba rasgos sintomáticos y servía como espejo de la conciencia colectiva. Sólo aquellos que representaban una forma y un nivel de vida eran con los que la sociedad se podía identificar.

“Al principio Warhol pintaba a mano sus «productos», pero luego comenzó a imprimirlos con estarcido de seda, usando técnicas comerciales y contratando a otros para que duplicasen e incluso ejecutasen su obra” (Lippard, 1993, p. 82).

Fue en 1962 que el Pop Art llegó a la cima. Muchos artistas, entre ellos Warhol expusieron sus obras en Nueva York y fueron aceptados como los *nuevos plebeyos*. Un nuevo arte estaba naciendo y este artista era uno de los que marcaba la pauta.

Las imágenes en su pintura eran triviales, cotidianas, objetos como latas de sopa Campbell o botellas de Coca-Cola, y también reprodujo en su arte a personajes de Hollywood como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, entre otros, los cuales surgieron como consecuencia de la sociedad de consumo. Los personajes escogidos por Warhol personificaban el ideal de belleza y éxito, además eran un fuerte contraste en comparación con las figuras del cine de los años 30 y 40 ya que sacudían todos los tabúes de la sociedad norteamericana.

Warhol, a través de la serigrafía convertía estos objetos en reproducibles hasta el infinito exorcizándoles de alguna manera su alma queriendo plasmar la impersonalidad del objeto producido en masa para una sociedad de consumo.

Para Warhol, según Ruhberg et al (1999) cuando se convierte un objeto en otro no hay cambio alguno, solo dos objetos, es decir, que una pirámide de latas de sopa *Campbell's* o una Mona Lisa retratada treinta veces no perdían su identidad, solo que se hacía visible el factor de la producción en masa y de la intercambiabilidad con un matiz irónico añadido por el artista. Todo se podía producir y repetir mecánicamente *ad infinitum*.

Warhol, en consonancia con su creencia de que “el negocio del arte es el paso que sigue al arte” (Ruhberg et al, 1999, p. 323) creó un estudio en 1963 llamado “The Factory” (La Fábrica) al cual acudían numerosos artistas buscando otras formas de experimentación. Era frecuentemente visitado por artistas, bohemios, personas famosas, consumidores de anfetaminas. Allí se producían en cadena las serigrafías de Warhol, se filmaban las películas, se tomaban fotos, se producía música. Siempre estaba pasando algo. Este estudio cambió varias veces de sede hasta que dejó de existir en 1968.

A pesar de que algunos pensaran que Warhol era uno de los artistas pop más impersonales, él crea también temas basados en su propia experiencia, a él le gustaba la idea de que a él le ha dominado su vida. Crea una serie denominada “muerte y desastre” en la cual explora el impacto de imágenes cortadas de su marco periodístico y colocadas repetidamente en el contexto del arte. Algunas de las fotografías seleccionadas por Warhol como fuente para esta serie muestran imágenes horribles, tales como disturbios raciales, accidentes automovilísticos, suicidios y explosiones nucleares. Warhol indica que “cuando se ve la misma imagen horrible una y otra vez, acaba dejando de impresionarnos” (Lippard, 1993, p.98). En todas estas obras, Warhol usa la repetición de las imágenes para reflejar la repetición evidente en la sociedad en la cual se deshumanizan las cosas y los seres vivos a través de los medios y la tecnología.

Sin embargo, Warhol en conformidad a su estilo de vida, su obra, y su filosofía expresó en una exhibición en Estocolmo que “todo el significado de mi obra está en la superficie, detrás no hay nada Si quieren saber todo sobre Andy Warhol, sólo miren la superficie de mis pinturas, de mis películas y de mí. Ahí estoy. No hay nada más”.

3.3 *Roy Lichtenstein*

“Cuanto más se parezca mi obra al original,
tanto más amenazador y crítico es su contenido”

R. Lichtenstein

Fue uno de los pioneros del Pop Art en Estados Unidos. Comenzó por pintar cuadros del expresionismo abstracto para luego adentrarse en el mundo de los comics. Para 1960 amplió las características de los comics y de los anuncios comerciales en óleo o pintura acrílica y reprodujo a mano con toda fidelidad los procedimientos de tipo grabado.

“Los colores brillantes, planos y limitados, perfilados por un dibujo negro, contribuían a que el impacto visual fuera intenso. El propósito del artista con esta obra era, de hecho, ofrecer una reflexión sobre el lenguaje y las formas artísticas” (Enciclopedia Hispánica, 1994-1995, Tomo 9, p. 132)

A Lichtenstein, según Lippard (1993) le es de profundo interés

El contenido muy emocional pero al tiempo, impersonal, distanciadamente ejecutado de las imágenes de amor, odio o guerra que presentan esos dibujos de tira cómica. Sin embargo, encuentra que sus estructuras pictóricas tienen más peso específico que cualesquiera consideraciones de carácter emotivo. A los que se quejan de la falta de transformación, Lichtenstein les contesta que el arte no se transforma ‘no es más que simples formas. Los artistas nunca trabajan con el modelo, sino siempre con el cuadro... el objetivo es distinto porque yo no trato de describir, sino de unificar’ (p. 94)

Al utilizar en su obra las imágenes y las técnicas de las tiras de los comics lograba explorar las complejas conexiones entre el arte y la cultura popular. Aunque a primera vista sus obras parecen simples viñetas agrandadas, al ser analizadas más detenidamente se ve lo mucho que difieren de ellas. Al aislar esas imágenes sintéticas y al cambiarlas de formato, conseguía una impresión de objetividad desapasionada, sin ningún sentimiento subjetivo, que le permitía hacer una reflexión artística rigurosa.

Osterwold (2003) expone que en las obras de Lichtenstein

Reaparecen los dramas de las relaciones humanas que el comic había encubierto. El drama palpita bajo la superficie concebida según los clichés con un método frío y profesional. El tamaño de la representación acenta y monumentaliza el efecto del contenido. Mientras la trama estereotipada opone una moderación impersonal. De este modo se cristaliza de una forma expresiva la contradicción entre la emoción personal y la anónima. (p.44)

Sin embargo hay quienes piensan que los cuadros de Lichtenstein estaban elaborados con tal exactitud que a veces era difícil no pensar que se esboza un olvido con respecto a la pintura, en comparación con los de Warhol que deja conscientemente partes defectuosas o inexactitudes. No obstante ambos contaban con una precisión orientada por los medios de masa y la libertad en su lenguaje visual.

Es cierto que su pintura parece realizada mecánicamente, como si hubiera sido realizada por un diseñador gráfico y procesado por grandes imprentas, pero hay un efecto que surge en el espectador cuando se extrae el modelo del desarrollo lógico y narrativo de una historia de un comic y se expone solo -esto añadido a los tamaños que elegía el artista para representar sus piezas- hace que se adquiera un significado nuevo e inusual.

Para Lichtenstein según Osterwold (2003) “los niveles de la realidad constituyen el material de una pintura que está liberada y purificada de las emociones subjetivas y las intenciones idealistas” (p.184) El artista trató de encontrar una purificación tal de la pintura a través de el perfeccionamiento de una técnica para mostrar que el Pop “utiliza los objetos cotidianos del mundo del consumo y este material normalmente parece desprovisto de toda sensibilidad...Es a esta especie de antisensibilidad y la forma conceptual de la obra lo que me interesa y lo que constituye mi materia prima” (Osterwold, 2003, p.190).

Lichtenstein fue un gran estudioso de la Historia del Arte y si bien al comienzo su estilo se inclinaba más hacia un expresionismo abstracto, luego descubrió en los comics una manera de representar esa cultura popular en la cual estaba inmerso.

3.4 *Claes Oldenburg*

“El artista es una máquina humana altamente sensible...en tiempos blandos se vuelve duro y en tiempos duros se vuelve blando”

(Osterwold, 2003, p.193)

Es un escultor estadounidense nacido en Suecia en 1929 y es conocido como una de las figuras más destacadas del arte pop. Sus obras suelen instalarse en espacios urbanos públicos y paisajes, donde causan el mismo efecto que una arquitectura. “Parte de los objetos cotidianos y transforma su función y significado aumentando enormemente su tamaño, cambiando su material –lo duro se vuelve blando y lo blando se vuelve duro- y dándoles un color nuevo” (Osterwold, 2003, p. 193).

Tiene influencias dadaístas y surrealistas lo cual se refleja en su interés por la paradoja en sus obras. Esa reconstrucción de los objetos por medio de los materiales que utiliza y los tamaños que escoge para representarlos hace que el espectador cambie necesariamente la forma en que está acostumbrado a verlos en su vida cotidiana.

Para Oldenburg “«Hacer» significa transformar «símbolos», devolverlos al público como nuevos obstáculos provocativos, levantar arquitecturas a modo de signos de interrogación, como símbolos del cansancio, la decadencia y el cinismo” (Osterwold, 2003, p.193).

Comenzó sus labores en la ciudad de Nueva York para el año 1958. Al principio sus cuadros estuvieron marcados por el expresionismo abstracto, pero luego gracias al contacto que tuvo con otros artistas se fue involucrando más en los llamados *happenings* que son, según Sandford (1995) manifestaciones artísticas caracterizadas que se dan de forma inesperada en un lugar público buscando de esta manera una participación espontánea del mismo ante la obra.

Más tarde, en 1961 abrió una tienda en Nueva York donde vendía reproducciones en escayola de hamburguesas, sándwiches, pasteles y otros tipos de comida rápida. Luego pasó a crear sus reproducciones de objetos a escala gigantesca que se encuentran en diversas ciudades en el mundo entero, enseñándoles a los miles de residentes que recorren estos espacios que el arte está entre ellos mismos.

3.5 *Richard Hamilton*

“La desgracia es que una sex-symbol se convierte en objeto.

Y lo odio, odio ser un objeto”

(Honnef, 2006, p.38)

Es un pintor inglés nacido el 24 de febrero de 1922. Estudió en la Royal Academy of Arts en Londres por dos años y luego se dedicó a delineante técnico. A lo largo de su carrera artística estudió el Cubismo y el Futurismo, a Paul Cézanne y muy especialmente a Marcel Duchamp, lo cual tuvo una influencia notable en sus obras en

cuanto al uso de la luz, los ritmos cromáticos y la mezcla entre el realismo y abstracción.

En 1956 Hamilton creó una de las obras que se considera pioneras al movimiento del Pop Art llamada “*Just What makes today’s homes so different, so appealing?*” (¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?), el cual era originalmente un boceto de un cartel para la exposición “This is Tomorrow” para una galería en Londres y resultó siendo un manifiesto en Inglaterra de este movimiento artístico.

En este collage se presentan “los principales cimientos de esta cultura popular industrial: los vistosos cuerpos artificiales tanto masculinos como femeninos, los procesos contemporáneos de transmisión de sonidos e imágenes, la higiénica atmósfera del hogar moderno y el mobiliario impersonal” (Honnef, 2006, p. 40)

Para Osterwold (2003),

Hamilton combina símbolos con imágenes de productos, el progreso con la nostalgia, actuando de un modo tanto intelectual como sensual. La técnica mecánica resulta blanda, el grado realista de dureza se vuelve dulce y nice, lo extraño resulta de mal gusto – y todo junto parece desordenado e incómodo. El mundo exterior se vuelve parte de la vivienda a través de la ventana. (p. 213)



Imagen 1: Just What makes today's homes so different, so appealing (1956) de Richard Hamilton

La aparición de la palabra POP en el envoltorio de la chupeta que sostiene el físico culturista, fue de gran influencia para los artistas de la época y sirvió para darle pie al bautizo de este nuevo movimiento artístico.

Luego de este collage, creó muchos otros cuadros, entre los cuales se encuentra "My Marilyn", creada en 1964. Fue una secuencia fotográfica en la cual están claramente seleccionadas las más hermosas, sonrientes y superficiales, como muestra de lo que la sociedad buscaba en los sex symbols hollywoodenses.

En resumen, Hamilton fue uno de los pioneros del movimiento en Inglaterra y sus ideas inspiraron a muchos otros artistas a involucrarse a este concepto artístico que tendría una influencia tan grande para el siglo XX.

4. INFIERNO POP / INFIERNO SATRIANO

La cultura Pop que surgió en los años 50 trajo consigo una cultura de consumo masivo cuyo fin último era vender. Vender el anhelo a un ser, una idea, una forma de vestir, de comer y de actuar. Ser popular. Los artistas del Pop Art tomaron estas ideas plasmadas en los medios de comunicación y decidieron aportarle un lenguaje distinto, bastante claro y sencillo para que pudiera ser entendido por una multitud.

Warhol, uno de los principales exponentes de este movimiento, secularizaba a sus ídolos mediante la constante repetición, “vinculando el mito de la estrella del modo en que lo producen los medios de comunicación de masas. Siempre en nuevas variaciones e incesantes series, como si se tratara de un producto industrializado, de una mercancía” (Honnef, 2006, p.84)

Y así como Warhol, muchos otros artistas que surgieron en esta década utilizaron figuras traídas de comics o de anuncios publicitarios y las exhibían en galerías de arte mostrando lo que en ese momento era un ideal. El arte reaccionaba ante esta imagen que se vendía ya fuese ridiculizándola o aprovechándose de su lenguaje para mostrar su impacto.

Warhol (2000) en una de sus tantas entrevistas afirmó en un momento que “Es mucho mejor hacer arte comercial que arte por el arte, porque el arte por el arte no aporta nada al espacio que ocupa, mientras que el arte comercial sí”. (p. 154)

Se pretendía reflejar el impacto que había tenido sobre la sociedad fenómenos como la Revolución Industrial con la producción en masa. Todo se producía a través de máquinas que trabajaban más rápido que el hombre. Y entonces, dado que podían ser producidas con mayor rapidez estaban al alcance de mucha gente.

Warhol llegó a indicar en algún momento: “Yo pienso que a todo el mundo le debería gustar todo el mundo”. Con esta frase él está afirmando lo que se vivía para los años 50, la búsqueda de aquello que fuera común a la audiencia masiva.

Diez años antes de que surgiera este movimiento artístico, surgió un pensamiento filosófico llamado Existencialismo, siendo Jean-Paul Sartre, uno de sus mayores exponentes, quien tenía como una de sus premisas lo siguiente: El hombre está condenado a ser libre, ya que es responsable de él mismo y, por consecuencia, responsable de los otros.

Para Sartre, según Pais (2005)

La naturaleza humana depende enteramente de la existencia, el hombre es mera existencia, es un proyecto a realizar y sólo la metamorfosis entre lo que no es y lo que es o hace, es lo que le confiere esencia. Este hacer del hombre concibe la tarea humana como una forma de libertad.

Al ser el hombre libre de sus actos, la posibilidad de elegir depende de él mismo ya que no fue creado por nadie y sus actos dependen sólo de él. Pero esa elección de sus acciones será responsabilidad completa de él. Y al elegir algo estará diciendo qué es lo que él considera correcto para el resto de la sociedad; por ende al elegir una acción será responsable de la humanidad entera. Esta responsabilidad trae consigo el sentimiento de angustia y, en los casos de huida de responsabilidad, los actos de mala fe.

Cuando el hombre se encuentra enfrentado por el otro se convierte en un objeto que lo observa y lo analiza al igual que el otro se convierte en un objeto para él. Esta cosificación del otro trae como consecuencia en primer lugar el miedo a que su libertad esté en peligro frente a la libertad del otro; y, en segundo lugar, la vergüenza, ya que el sujeto reconoce que es el objeto que otro mira y juzga.

En *La Náusea* (1938), Sartre plantea la sensación que le produce a Roquetin al ser mirado por otro: “La mirada es esa existencia que toma mis pensamientos por detrás y dulcemente los abre por detrás, me atraviesa por detrás, detrás de mí alguien me alimenta en burbujas de existencia” (p.146)

En la obra *A puerta Cerrada* los protagonistas son sus propios verdugos. Tienen la mirada fija y constante del otro y no pueden escapar, ya que el tiempo y el espacio han sido reducidos a un instante perpetuo en un salón en el cual están condenados a vivir eternamente juzgados por la mirada del otro. Por ende, a pesar de que estén siempre buscando algún tipo de tortura física, se dan cuenta que su tortura es mas bien mental, es decir, son ellos mismos.

Ese Infierno Sartreano que está implicado con el contacto con la otredad es el mismo Infierno Pop cuando es el otro quien dicta el deber ser, ya que en el Pop se intenta proyectar ese ideal de vida para una sociedad de masas, y cuando ese “paraíso Pop” que se trata de vender choca con la realidad del individuo, éste se frustra, se aliena escapando a la libertad según la cual es producto de su escogencia y cae en el infierno. En el infierno en el que vivimos todos, tratando de ser aceptados por el otro, por la sociedad. El infierno de la alineación que consiste en renunciar falsamente a nuestra libertad y dejar todo nuestro proyecto de vida en manos de las expectativas de la sociedad, dejándonos llevar por ese anhelo a un ser que en realidad no existe. Es simplemente una imagen cultivada en una sociedad.

MÉTODO

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Jean Paul Sartre, uno de los principales exponentes del movimiento filosófico existencialista escribió en el año 1944: “A Puerta Cerrada”, una obra de teatro en la que tres personajes se encuentran condenados a un infierno en el cual no hay torturas físicas ni maltratos, su peor condena es la mirada del otro, es decir, el verdugo son ellos mismos.

La obra se estrenó en un teatro en París llamado *Vieux-Colombier* y desde entonces se ha presentado en múltiples países. Dentro de estas representaciones se han realizado muchas interpretaciones de la pieza y en cada ocasión la manera de abordarla ha sido distinta.

Sin embargo, en el siguiente Trabajo de Grado lo que se plantea es representar la pieza utilizando una estética influenciada por el movimiento artístico que de los años 50', el Pop Art. Con esto se pretende encontrar aquellos elementos que puedan tener en común dos corrientes, que si bien no están muy alejadas una de otra cronológicamente, se podría considerar que son muy distintos en cuanto a su contenido.

Es decir, que con el montaje de la obra “A Puerta Cerrada” se pretende buscar la universalidad que existe en cada uno de ellos y encontrar los puntos que pueda haber en común, sin descartar los posibles choques entre ambas perspectivas.

2. OBJETIVOS

2.1 *Objetivo General*

Realizar el montaje teatral de la obra “A Puerta Cerrada” de Jean Paul Sartre según la estética del movimiento artístico Pop Art.

2.2 *Objetivos Específicos*

- A) Entender y analizar la obra de Jean Paul Sartre “A Puerta Cerrada”
- B) Investigar sobre el movimiento artístico con el que se busca contextualizar estéticamente la obra, el Pop Art.
- C) Investigar los distintos estilos de dirección que pueden aplicarse a la puesta en escena.
- D) Diseñar y producir una puesta en escena.

3 JUSTIFICACIÓN

Con la realización de este Trabajo de Grado se pretende fusionar una obra de teatro existencialista con un movimiento artístico de los años 50' denominado Pop Art, que surgió en respuesta a la sociedad de consumo.

Vinculaciones estéticas y de contenido entre movimientos del siglo XX permitirán descubrir cuánto de universal hay en ellos y encontrar hasta qué punto pueden acercarse el uno del otro sin llegar a deformarse.

En primer lugar, se seleccionó el movimiento artístico del Pop Art debido a su importancia para la comunicación, puesto que este hizo de su centro los medios masivos y tomó elementos publicitarios como uno de sus temas centrales ya que estos se originaban de lo que era conocido como la cultura popular.

Pop es una consigna ingeniosa, irónica y crítica, una réplica a los slogans de los medios de masas cuyas historias hacen historia, cuya estética condiciona los cuadros y la imagen de la época, y cuyos clichés «modelo» influyen en las personas. (Osterwold, 2003, p.6)

Fue la transformación de un objeto en arte. La cosificación del ambiente, del sujeto y de cualquier elemento que se vivía en los años sesenta. Lo trivial se convirtió en objeto de interés general, admitido por todas las capas sociales.

Los medios de masa favorecieron la internacionalización de los estilos y las formas de expresión, así como la accesibilidad global de todas las marcas y todas las artes. La elevada participación de lo trivial en el arte y el fuerte interés del arte por lo trivial hicieron que aumentara el número de aquellos que querían producir arte. (Osterwold, 2003, p.8)

En segundo lugar, se escogió una obra teatral perteneciente a la corriente existencialista ya que este fue el primer movimiento filosófico del siglo XX que salió del ámbito académico e invadió el arte, debido a que se crearon varias obras de teatro y de literatura a partir de éste.

Por último, Sartre escribió “A Puerta Cerrada” como un texto teatral y por ende el montaje se realizará como tal, ya que si se transformaba el texto para la pantalla sufriría una doble mutación, que no es lo que se pretende realizar con este Trabajo de Grado; más bien lo que se intenta es recontextualizar estéticamente la pieza.

4 DELIMITACIÓN

El montaje que se pretende realizar será de la obra “A Puerta Cerrada” (1944) de Jean-Paul Sartre; éste tendrá una duración aproximada de noventa (90) minutos.

Para la propuesta estética se tomará como punto de partida el Pop Art, específicamente los trabajos de tres norteamericanos: Andy Warhola, mejor conocido como Andy Warhol, por sus serigrafías de los personajes Hollywoodenses: como Marilyn Monroe, Elvis Prestley y Elizabeth Taylor, las cuales se tomarán como referencia para el aspecto físico de los personajes.

Roy Lichtenstein, quien también se tomará como referencia, en primer lugar, por la textura presente en sus obras, ya que ésta será importante para el desarrollo del diseño escenográfico y en segundo lugar, por la utilización de personajes de comics para sus obras de arte, ya que estos serán tomados, al igual que el caso anterior, como referencia para la estética de los personajes.

El tercer artista es el escultor Claes Oldenburg, el cual fue seleccionado por la utilización de los objetos en tercera dimensión, los cuales serán de gran utilidad para definir los elementos escenográficos.

Por último, se seleccionó al artista inglés, Richard Hamilton, ya que fue uno de los pioneros de este movimiento, además de que su collage “*Just What makes today’s homes so different, so appealing*” será tomado como referencia para el diseño de la escenografía.

5 TEXTO TEATRAL

“A Puerta Cerrada”

de Jean Paul Sartre

Traducción: Alfonso Sastre

Un salón estilo Segundo Imperio. Sobre la chimenea, una estatua de bronce.

ACTO ÚNICO

ESCENA PRIMERA

GARCIN y el MOZO DEL PISO

GARCIN.—(*Entra y mira a su alrededor.*) Es aquí, ¿no?

MOZO.—Sí, aquí es.

GARCIN.—¿Una habitación así?

MOZO.—Sí, una habitación así.

GARCIN.—Bueno, a la larga..., a la larga probablemente se acostumbrará uno a los muebles.

MOZO.—Eso depende de las personas.

GARCIN.—¿Todas las habitaciones son por el estilo?

MOZO.—No, imagínese... Aquí nos vienen chinos, indios... ¿Qué quiere usted que hagan con un sillón Segundo Imperio?

GARCIN.—¿Y yo? ¿Qué quiere usted que haga yo? ¿Sabe quién era antes? En fin, no tiene importancia... Después de todo, siempre he vivido entre muebles que no me gustaban y en situaciones falsas; me gustaba horrores... Una situación falsa en un comedor Luis-Felipe, ¿qué le parece? ¿No le dice nada?

MOZO.—Tampoco está mal en un salón Segundo Imperio.

GARCIN.—¿Eh? Bueno, es igual... ¡Bien, bien, bien! (*Mira a su alrededor.*) Sin embargo, no me esperaba una cosa así... Seguro que usted sabe lo que se cuenta por allá.

MOZO.—¿De qué?

GARCIN.—De... (*Con un gesto vago y amplio.*) En fin, de todo esto.

MOZO.—¿Cómo ha podido creerse tales estupideces? Personas que nunca pusieron los pies aquí... Porque claro está que si hubieran venido una vez, ya no...

GARCIN.—¡Claro! (*Rien. GARCIN vuelve a ponerse serio de pronto.*) ¿Dónde están los palos?

MOZO.—¿Cómo?

GARCIN.—Las... Esas estacas en punta, los palos... Y las parrillas ardientes, los..., los embudos, los...

MOZO.—¿Tiene ganas de broma?

GARCIN.—(*Mirándole.*) ¿Eh? ¡Ah, ya! No, no tengo ningunas ganas de bromas, no... (*Un silencio. Se pasea.*) Ni espejos ni ventanas, naturalmente. Nada que sea frágil. (*Con súbita violencia.*) ¿Y por qué me han quitado el cepillo de dientes? A ver.

MOZO.—Ya está con eso... En seguida ha recuperado la dignidad humana. Tiene gracia.

GARCIN.—(*Golpeando colérico el brazo del sillón.*) Le ruego que evite esas familiaridades. No ignoro nada de mi situación, pero no estoy dispuesto a soportar que usted...

MOZO.—Un momento, un momento. Perdóneme. Pero, ¡qué quiere!, es que todos los clientes me hacen la misma pregunta. Primero me preguntan por los palos; y en ese momento le juro que no piensan para nada en su «toilette». Y en seguida, cuando se los ha tranquilizado, salen con el cepillo de dientes. Pero, por el amor de Dios, ¿no son capaces de reflexionar? Porque, en fin, yo puedo preguntarle: ¿para qué iba a limpiarse aquí los dientes?

GARCIN.—(*Calmado.*) Sí, es verdad, ¿para qué? (*Mira a su alrededor.*) ¿Y para qué iba a mirarse uno en un espejo? Mientras que la estatua de bronce, eso está bien... Me figuro que en algunos momentos lo miraré con todas mis fuerzas, con los ojos muy

abiertos, ¿entiende? Bueno; en fin, no hay nada que ocultar; ya le digo que conozco perfectamente mi situación. ¿Quiere que le cuente cómo ha ocurrido? El hombre se asfixia, se hunde, se ahoga; sólo su mirada está fuera del agua, y entonces, ¿qué ve? Una reproducción en bronce. ¡Qué pesadilla! Bueno, seguro que le han prohibido que me responda; así que no insisto. Pero acuérdesese de que no me han cogido desprevenido, ¿eh? No vaya luego a alardear de haberme dado una sorpresa; me enfrento con la situación cara a cara, ya lo ve. (*Vuelve a su paseo.*) Así que sin cepillo de dientes. Tampoco cama. Porque es seguro que no se duerme nunca, ¿verdad?

MOZO.—¡Qué cosas tiene!

GARCIN.—Lo hubiera apostado. ¿«Por qué» se iba a dormir? Te pican los ojos de sueño. Sientes que se te cierran, pero ¿por qué dormir? Te tumbas en el canapé y, ¡pafff!..., el sueño desaparece. Se frota uno los ojos, se levanta y todo vuelve a empezar.

MOZO.—¡Qué literario es usted!

GARCIN.—Calle. No voy a gritar, no va a oír de mí ni un gemido, pero quiero mirar la situación cara a cara; que no salte sobre mí por la espalda sin que yo pueda reconocerla. ¿Literario? Entonces, ¿qué? Que ni siquiera se siente necesidad de dormir... ¿Por qué dormir si no se tiene sueño? Está bien. Espere. Espere. ¿Y eso por qué es penoso? ¿Por qué va a ser forzosamente penoso? Sí, ya sé; es la vida sin ninguna interrupción.

MOZO.—¿Interrupción? ¿Qué es eso?

GARCIN.—(*Imitándolo.*) ¿Interrupción? ¿Qué es eso? (*Intrigado.*) A ver, míreme. ¡Ah, sí! Estaba seguro. Eso es lo que explica esa indiscreción grosera..., insostenible, de su mirada. Están..., están atrofiados.

MOZO.—Pero ¿de qué habla?

GARCIN.—De sus párpados. Nosotros..., bueno, nosotros cerrábamos los párpados. Se llamaba... un parpadeo: un relampaguito negro, un telón que cae y se levanta; el corte está hecho, la interrupción... El ojo se humedece, desaparece el mundo. No puede imaginarse lo..., lo refrescante que era. Cuatro mil descansos en una hora. Cuatro mil

evasiones pequeñas. Y cuando digo cuatro mil... Entonces, ¿qué? ¿Voy a vivir sin párpados? No se haga el idiota: sin párpados, sin sueño, es todo lo mismo... Ya no dormiré más. Pero ¿cómo voy a soportarme? Intente comprender, haga un esfuerzo; tengo un carácter puntilloso... y me gusta darles mil vueltas a mis cosas, pero..., pero no puedo hacerlo sin tregua; allí..., allí había noches. Yo dormía. Tenía el sueño tranquilo... en compensación. Mis sueños eran muy simples. Había una pradera... Una pradera nada más. Soñaba que me paseaba por ella. ¿Es de día?

MOZO.—Ya ve: las lámparas están encendidas.

GARCIN.—Caramba. Esto es «vuestro» día. ¿Y afuera?

MOZO.—(Aturdido.) ¿Afuera?

GARCIN.—Sí, afuera. Al otro lado de los muros.

MOZO.—Hay un pasillo.

GARCIN.—¿Y al final del pasillo?

MOZO.—Otras habitaciones y otros pasillos, y escaleras.

GARCIN.—¿Y luego?

MOZO.—No hay nada más.

GARCIN.—Y..., bueno..., usted tendrá su día libre. ¿Adónde va?

MOZO.—Con mi tío, que es jefe de mozos en el tercer piso.

GARCIN.—Hubiera debido suponerlo. ¿Y el interruptor dónde está?

MOZO.—No hay.

GARCIN.—¿Cómo es eso? Entonces, ¿no se puede apagar la luz?

MOZO.—La Dirección puede cortar la corriente, pero yo no recuerdo que en este piso lo hayan hecho nunca. Tenemos electricidad a discreción.

GARCIN.—Ya. Así que hay que vivir con los ojos abiertos...

MOZO.—(Irónico.) Hombre, vivir...

GARCIN.—Bueno, no me va ahora a buscar las vueltas por una cuestión de vocabulario. Con los ojos abiertos. Para siempre. Habrá plena luz en mis ojos. Y en mi cabeza. (Una pausa.) ¿Y qué cree usted? ¿Que si yo tirara la estatua contra la lámpara se apagaría?

MOZO.—Pesa demasiado.

GARCIN.—(*Coge el bronce e intenta levantarlo.*) Tiene razón. Pesa demasiado. (*Un silencio.*)

MOZO.—Bueno, si no me necesita para nada más, voy a dejarle.

GARCIN.—(*Se sobresalta.*) ¿Se marcha ya? Hasta luego. (*El MOZO se vuelve.*) Eso es un timbre, ¿no? (*El Mozo asiente con un gesto.*) ¿Y... puedo llamarle cuando quiera y usted tiene la obligación de venir?

MOZO.—En principio, sí. Pero es muy caprichoso. Debe de haber algo anormal en su mecanismo. (*GARCIN se acerca al timbre y aprieta el botón. Suena.*)

GARCIN.—¡Funciona!

MOZO.—(*Asombrado.*) ¡Sí, funciona! (*También lo prueba él.*) Pero no se haga ilusiones; no puede durar mucho. Bien, a su disposición.

GARCIN.—(*Hace un gesto para retenerlo.*) Yo...

MOZO.—¿Eh?

GARCIN.—No, nada. (*Va a la chimenea y coge un cortapapeles.*) ¿Esto qué es?

MOZO.—Ya lo está viendo: un cortapapeles.

GARCIN.—¿Es que hay libros aquí?

MOZO.—No.

GARCIN.—Entonces, ¿para qué? (*El MOZO se encoge de hombros.*) Está bien. Márchese. (*Sale el MOZO.*)

ESCENA II

GARCIN, solo

Va junto a la estatua y la acaricia con la mano. Se sienta. Vuelve a levantarse. Va al timbre y aprieta el botón. El timbre no suena. Lo intenta dos o tres veces. Pero en vano. Entonces va a la puerta e intenta abrirla. La puerta resiste.

GARCIN.—¡Eh, oiga! ¡Que le estoy llamando! (*No hay respuesta. Entonces descarga puñetazos en la puerta llamando al MOZO. Después, súbitamente se calma y vuelve a sentarse. En ese momento la puerta se abre y entra INÉS, seguida por el MOZO.*)

ESCENA III

GARCIN, INÉS, el MOZO

MOZO.—(A GARCIN.) ¿Me llamaba usted? (GARCIN va a contestar, pero echa una mirada a INÉS.)

GARCIN.—No.

MOZO.—(Volviéndose a INÉS.) Está usted en su casa, señora. (Silencio de INÉS.) Si tiene alguna pregunta que hacerme... (INÉS no habla. Decepcionado.) Lo normal es que los clientes deseen informarse... Pero no insisto. Por lo demás, en cuanto al cepillo de dientes, el timbre y la reproducción en bronce, aquí el señor está al corriente y puede contestarle tan bien como yo. (Sale. Un silencio. GARCIN no mira a INÉS. Esta mira a su alrededor y de pronto se dirige bruscamente a GARCIN.)

INÉS.—¿Y Florencia? (Silencio de GARCIN.) Le pregunto qué pasa con Florencia. ¿Dónde está?

GARCIN.—Yo no sé nada.

INÉS.—¿Eso es todo lo que se les ha ocurrido? ¿La tortura por la ausencia? Pues conmigo han fallado. Florencia era una chica tonta y no lo lamento en absoluto.

GARCIN.—Permítame, señora. ¿Por quién me toma usted?

INÉS.—¿Usted? Usted es el verdugo.

GARCIN.—(Se sobresalta y luego se echa a reír.) ¡Qué equivocación tan divertida! ¡El verdugo, dice! Entra, me mira y piensa: «Este es el verdugo.» ¡Qué cosa tan extravagante! Ese mozo es ridículo; hubiera debido presentarnos. ¡El verdugo! Perdón, me llamo José Garcin, publicista y hombre de letras. La verdad es que nos encontramos en el mismo caso. Señora...

INÉS.—(Seca.) Inés Serrano. Señorita.

GARCIN.—Muy bien. Estupendo. Ya se ha roto el hielo, ¿no? Así que, según usted, tengo el aspecto de un verdugo... ¿Y en qué se reconoce a los verdugos, quiere decírmelo?

INÉS.—En que parece que tienen miedo.

GARCIN.—¿Miedo? Es curioso. ¿Y de quién? ¿De sus víctimas?

INÉS.—¡Déjeme en paz! Sé lo que digo. Me he mirado al espejo y sé lo que digo.

GARCIN.—¿Al espejo? (*Mira a su alrededor.*) Es fastidioso: aquí han quitado todo lo que pudiera parecerse a un espejo. (*Una pausa.*) En todo caso, yo le puedo asegurar que no tengo miedo. No es que me tome la situación a la ligera; me encuentro consciente de su gravedad. Pero no tengo miedo.

INÉS.—(*Encogiéndose de hombros.*) Eso es cosa suya. (*Una pausa.*) ¿No se le ocurre de cuando en cuando irse a dar una vuelta por ahí?

GARCIN.—La puerta está cerrada con cerrojo.

INÉS.—Lo siento.

GARCIN.—Comprendo perfectamente que mi presencia la importune. Y, personalmente, también preferiría estar solo: tengo que poner en orden mi vida y necesito un poco de recogimiento. Pero estoy seguro de que podremos adaptarnos el uno al otro; yo no hablo, apenas me remuevo y hago muy poco ruido. Únicamente, en fin, si es que puedo permitirme un consejo, creo que debemos conservar entre nosotros una extremada cortesía. Ello constituiría, creo yo, nuestra mejor defensa.

INÉS.—Yo no soy una persona cortés.

GARCIN.—Lo seré yo por los dos, si me permite. (*Un silencio. GARCIN está sentado en el canapé. INÉS se pasea a lo largo y ancho de la habitación.*)

INÉS.—(*Mirándolo.*) Por favor, la boca.

GARCIN.—(*Sacado de su ensimismamiento.*) ¿Qué?

INÉS.—¿No podría estarse quieto con la boca? Da vueltas como una peonza ahí, debajo de su nariz.

GARCIN.—Le pido perdón; no me daba cuenta.

INÉS.—Eso es lo malo. (*Tic de GARCIN.*) ¡Otra vez! Tiene usted la pretensión de ser una persona bien educada y no se cuida de sus gestos. Pero no está usted solo y no tiene derecho a imponerme el espectáculo de su miedo. (*GARCIN se levanta y va hacia ella.*)

GARCIN.—¿Y usted no tiene miedo?

INÉS.—¿Y para qué? El miedo estaba bien «antes», cuando aún teníamos esperanza.

GARCIN.—(*Suavemente.*) Ya no hay esperanza, es cierto, pero seguimos estando «antes». Todavía no hemos empezado a sufrir, señorita.

INÉS.—Ya lo sé. (*Una pausa.*) ¿Y entonces? ¿Qué va a venir ahora?

GARCIN.—Yo no lo sé. Me limito a esperar. (*Un silencio. GARCIN vuelve a sentarse.*

INÉS *vuelve a su paseo. GARCIN tiene el tic de la boca. A una mirada de INÉS, oculta el rostro entre sus manos. Entran ESTELLE y el MOZO.*)

ESCENA IV

INÉS, GARCIN, ESTELLE, el MOZO

ESTELLE.—(*Mirando a GARCIN, que no ha levantado la cabeza.*) ¡No! ¡No, no, no alces la cabeza! ¡Sé lo que ocultas en tus manos, sé que no tienes nada ahí; que tu cara ha desaparecido! (*GARCIN retira sus manos.*) ¡Ah! (*Una pausa. Con sorpresa.*) No..., no le conozco.

GARCIN.—Yo no soy el verdugo, señora.

ESTELLE.—No, no le tomaba por el verdugo. Es que... creía que alguien quería gastarme una broma. (*Al MOZO.*) ¿Esperan a alguien más aún?

MOZO.—No, ya no vendrá nadie más.

ESTELLE.—(*Aliviada.*) ¡Ah! Entonces, ¿vamos a estar solos el señor, la señora y yo? (*Se echa a reír.*)

GARCIN.—No hay ninguna razón para reírse.

ESTELLE.—(*Sigue riendo.*) ¡Y qué canapés tan horribles! Y miren cómo los han colocado. Me parece como si fuera el primero de año y estuviera de visita en casa de mi tía María. Cada uno tiene el suyo, supongo. ¿Este es el mío? (*Al MOZO.*) Imposible: nunca podré sentarme en él; es espantoso; yo voy de azul celeste y este es verde espinaca. ¡Qué horror!

INÉS.—¿Prefiere el mío? Si lo quiere...

ESTELLE.—¿Ese burdeos? Es usted muy amable, pero apenas cambia la cosa. No, ¡qué se le va a hacer! Cada uno su lote, ¡qué remedio! ¿Me ha tocado el verde? Pues me quedo con él. *(Una pausa.)* El único que, en rigor, no iría mal es el del señor. *(Un silencio.)*

INÉS.—¿Lo oye, Garcin?

GARCIN.—*(Se sobresalta.)* ¡Ah! El..., el canapé. Perdón. *(Se levanta.)* Es suyo, señora.

ESTELLE.—Gracias. *(Se quita el abrigo y lo echa en el canapé. Una pausa.)* Démonos a conocer, ¿no?, puesto que vamos a vivir juntos. Yo soy Estelle Rigault. *(GARCIN se inclina y va a presentarse, pero INÉS pasa delante de él.)*

INÉS.—Inés Serrano. Encantada.

GARCIN.—*(Se inclina de nuevo.)* José Garcin.

MOZO.—¿Me necesitan todavía para algo?

ESTELLE.—No, no; puede irse. Ya le llamaré. *(El MOZO se inclina y sale.)*

ESCENA V

INÉS, GARCIN, ESTELLE

INÉS.—Es usted una chica muy guapa, Estelle. Siento que no haya flores aquí para darle la bienvenida.

ESTELLE.—¿Flores? Sí, me gustaban mucho las flores. Pero aquí se secarían en seguida; hace demasiado calor. ¡Bah! Lo esencial, ¿no les parece?, es conservar el buen humor. Usted hace poco que...

INÉS.—Sí, la semana pasada. ¿Y usted?

ESTELLE.—¿Yo? Ayer mismo. La ceremonia no ha terminado aún; figúrese. *(Habla con mucha naturalidad, pero como si viera lo que describe.)* El viento está enredando el velo de mi hermana. La pobre hace lo que puede por llorar. ¡Venga! ¡Venga! Un esfuercito más. ¡Ya, ya está, mujer! Dos lágrimas, dos lagrimitas que brillan debajo del

crepón. Está sosteniendo a mi hermana por el brazo. No llora por miedo de que el rimel..., y tengo que decir que yo misma en su lugar... Era mi mejor amiga, ¿sabe?

INÉS.—¿Ha sufrido usted mucho?

ESTELLE.—No. Estaba medio atontada.

INÉS.—¿Qué..., qué ha sido?

ESTELLE.—Una neumonía. *(El mismo juego que antes.)* Bueno, ya se acabó; se van. ¡Buenos días! ¡Buenos días! ¡Cuántos apretones de mano, qué barbaridad!... Mi marido está enfermo de la pena y se ha quedado en casa. *(A INÉS.)* ¿Y usted?

INÉS.—El..., el gas.

ESTELLE.—¿Y usted, señor?

GARCIN.—Doce balas en el cuerpo. *(Gesto de ESTELLE.)* Perdóneme. No soy un muerto muy agradable.

ESTELLE.—Por favor, querido señor, solo con que procure no emplear esas palabras tan crudas... Es..., es desagradable. Y además, a fin de cuentas, ¿qué quiere decir con eso? Es posible que nunca hayamos estado tan vivos como ahora. Pero, en fin, cuando sea absolutamente preciso nombrar este..., este estado de cosas, propongo que nos llamemos... ausentes; será más correcto. ¿Está usted ausente desde hace mucho?

GARCIN.—Aproximadamente un mes.

ESTELLE.—¿De dónde es?

GARCIN.—De Río.

ESTELLE.—Yo, de París. ¿Le queda alguien todavía allí?

GARCIN.—Mi mujer. *(El mismo juego que ESTELLE.)* Ha venido al cuartel como todos los días; no la dejan entrar. Ella mira entre los barrotes de la reja. Todavía no sabe que yo estoy... ausente, pero se lo figura. Ahora se marcha. Va toda de negro. Mejor; así no tendrá que cambiarse... No llora; no lloraba nunca. Hace un sol magnífico y ella está ahí, de negro, en la calle desierta, con sus grandes ojos de víctima. ¡Ah! Cómo me fastidia. *(Un silencio. GARCIN va a sentarse en el canapé de en medio y oculta la cabeza entre las manos.)*

INÉS.—¡Estelle!

ESTELLE.—¡Señor Garcin! ¡Señor Garcin!

GARCIN.—¿Eh? ¿Qué pasa?

ESTELLE.—Se ha sentado en mi canapé.

GARCIN.—Perdón. *(Se levanta.)*

ESTELLE.—Está tan..., tan ensimismado.

GARCIN.—Estoy poniendo mi vida en orden. *(INÉS se echa a reír.)* Los que se ríen harían bien tratando de imitarme.

INÉS.—Mi vida está en orden. Completamente en orden. Se puso en orden ella sola allí, así que no tengo que preocuparme de eso.

GARCIN.—Sí, ¿verdad? ¿Y le parece tan sencillo? *(Se pasa la mano por la frente.)* ¡Qué calor! ¿Me permiten? *(Va a quitarse la chaqueta.)*

ESTELLE.—¡Por favor, no! *(Más suavemente.)* No... Me horrorizan los hombres en mangas de camisa.

GARCIN.—*(Movimiento inverso.)* Está bien. *(Una pausa.)* Yo me pasaba las noches en las salas de redacción. Hacía siempre un calor infernal. *(Una pausa. El mismo juego que antes.)* «Hace» un calor infernal. Es de noche.

ESTELLE.—¡Ah!, sí, mira, es de noche ya. Olga se está desnudando. ¡Qué rápido pasa el tiempo en la Tierra!

INÉS.—Es de noche. Han precintado la puerta de mi habitación. Y la habitación está vacía en la oscuridad.

GARCIN.—Han dejado las chaquetas en el respaldo de las sillas y se han subido las mangas de las camisas por encima de los codos. Huele a hombres y a tabaco. *(Un silencio.)* Me gusta vivir entre hombres en mangas de camisa.

ESTELLE.—*(Secamente.)* Sí, no tenemos los mismos gustos, y esa es una prueba de ello. *(Hacia INÉS.)* ¿Y a usted le gustan los hombres en camisa?

INÉS.—En camisa o no, no me gustan mucho los hombres, ¿sabe?

ESTELLE.—*(Mirando a los dos con estupor.)* Pero ¿por qué, me pregunto yo, «por qué» nos han reunido?

INÉS.—*(Con una risa ahogada.)* ¿Qué dice usted?

ESTELLE.—No sé; los miro y pienso que vamos a continuar juntos... Yo me esperaba encontrar amigos o gente de la familia.

INÉS.—¡Ah, sí! Un buen amigo con un agujero en medio de la cara.

ESTELLE.—También a ese. Bailaba los tangos como un profesional. Pero a nosotros, «a nosotros», ¿por qué?

GARCIN.—No hay ningún misterio; es el azar. Los van colocando donde pueden, según el orden de su llegada. (*A INÉS.*) ¿Por qué se ríe?

INÉS.—Porque me hace gracia con eso del azar. ¿Tanta necesidad tiene de tranquilizarse? No, no dejan nada al azar, no crea.

ESTELLE.—(*Tímidamente.*) ¿No..., no nos habremos visto antes en algún sitio?

INÉS.—Nunca. No la hubiera olvidado.

ESTELLE.—O puede ser que tengamos relaciones comunes... ¿Ustedes no conocen a los Dubois-Seymour?

INÉS.—No creo.

ESTELLE.—Reciben a todo el mundo.

INÉS.—¿Y a qué se dedican?

ESTELLE.—(*Sorprendida.*) A nada. Tienen un castillo en Corrèze y...

INÉS.—Yo era empleada de Correos.

ESTELLE.—(*Con un pequeño gesto de disgusto.*) ¡Ah! ¿Así que, en efecto, no...? (*Una pausa.*) ¿Y usted, señor Garcin?

GARCIN.—Yo nunca salí de Río.

ESTELLE.—En ese caso, tiene razón absolutamente: solo el azar nos ha reunido.

INÉS.—El azar. Entonces esos muebles están ahí por azar. El que el canapé de la derecha sea verde espinaca y el de la izquierda burdeos, es por azar... ¿Verdad que sí? Está bien; pues intenten cambiarlos de sitio y ya me dirán lo que ocurre... Y esa estatua también un azar, ¿no es eso? ¿Y este calor también? ¿Este calor? (*Un silencio.*) Les digo que lo han preparado todo. Hasta en sus menores detalles..., y con amor. Esta habitación nos esperaba así.

ESTELLE.—¡Qué cosas dice! Todo es tan feo aquí, tan duro, tan anguloso. Yo no podía con los ángulos.

INÉS.—(*Encogiéndose de hombros.*) ¿Y qué se cree? ¿Que yo vivía en un salón Segundo Imperio? (*Una pausa.*)

ESTELLE.—Entonces, ¿qué? ¿Todo estaba previsto?

INÉS.—Todo. Y nosotros encajamos bien.

ESTELLE.—Que sea «usted» y «yo» precisamente, una frente a la otra, ¿no hay un azar en eso? (*Una pausa.*) ¿Y qué esperan?

INÉS.—Yo no lo sé. Pero esperan.

ESTELLE.—Yo no puedo aguantar que alguien espere algo de mí. En seguida me da gana de hacer lo contrario.

INÉS.—¡Pues hágalo! ¡Hágalo, a ver! ¡Si ni siquiera sabe lo que quiere!

ESTELLE.—Es insoportable. ¿Y a mí tiene que ocurrirme algo por ustedes? (*Los mira.*) Por ustedes. Había caras que en seguida me decían algo. Pero las de ustedes no me dicen nada, nada.

GARCIN.—(*Bruscamente, a INÉS.*) A ver, ¿por qué estamos juntos? Usted ha dicho ya muchas cosas; llegue hasta el final.

INÉS.—(*Extrañada.*) ¿Yo? Yo no sé absolutamente nada.

GARCIN.—«Hay» que saberlo. (*Reflexiona un instante.*)

INÉS.—Tan solo con que cada uno de nosotros tuviera el valor de decir...

GARCIN.—¿Qué?

INÉS.—¡Estelle!

ESTELLE.—¿Qué hay?

INÉS.—¿Qué ha hecho usted? ¿Por qué la han traído aquí?

ESTELLE.—(*Vivamente.*) Yo no sé nada, nada absolutamente... Hasta me pregunto si no habrá sido un error. (*A INÉS.*) No se sonría así. Piense en la cantidad de personas que..., que se ausentan cada día que pasa. Llegan aquí por millones y no se encuentran más que subalternos, empleados sin ninguna instrucción. ¿Cómo quieren que no haya errores? No, no se sonría así... (*A GARCIN.*) Diga usted alguna cosa, vamos. Si se han

equivocado en mi caso, también pueden haberse equivocado en el suyo. (A INÉS.) Y en el suyo también. ¿No es mejor creer que estamos aquí por un error?

INÉS.—¿Es todo lo que tiene que decirnos?

ESTELLE.—¿Qué más quieren saber? No tengo nada que ocultar. Yo era huérfana y pobre... Cuidaba de mi hermano pequeño. Un viejo amigo de mi padre me pidió en matrimonio. Era un hombre rico y bueno... y acepté. ¿Qué hubiera hecho otra persona en mi lugar? Mi hermano estaba enfermo y su salud exigía los mayores cuidados. Viví seis años con mi marido sin una sombra... Hace dos años me encontré con una persona a la que quise verdaderamente. Nos reconocimos en seguida. Quería que me fuera con él, pero yo no quise. Después de eso, tuve la neumonía; y eso es todo. Claro que alguien podría reprocharme, en virtud de ciertos principios, que haya sacrificado mi juventud a un hombre viejo, no sé... (A GARCIN.) ¿Cree usted que eso sea una falta?

GARCIN.—Desde luego que no. (Una pausa.) ¿Y a usted le parece que sea una falta el que uno viva según sus propios principios?

ESTELLE.—¿Quién podría reprocharle una cosa así?

GARCIN.—Yo dirigía un diario pacifista. Estalla la guerra. ¿Qué hacer? Todo el mundo tenía los ojos clavados en mí. «¿Se atreverá?» Pues bien: sí me atreví. Me crucé de brazos y me fusilaron. ¿Dónde está la falta? A ver, ¿dónde está la falta?

ESTELLE.—(Le pone la mano en el brazo.) No hay ninguna falta. Usted es...

INÉS.—(Termina, irónicamente.) Un héroe. ¿Y su mujer, Garcin?

GARCIN.—¿Qué pasa con ella? La saqué del arroyo, como se dice.

ESTELLE.—(A INÉS.) ¡Ya lo ve! ¡Ya lo ve!

INÉS.—Sí, ya veo. (Una pausa.) ¿Para quién representan la comedia? Estamos en familia.

ESTELLE.—(Con insolencia.) ¿En qué familia?

INÉS.—En la de los asesinos, quiero decir. Estamos en el infierno, nenita, y nunca se producen errores; a la gente no se la condena por nada.

ESTELLE.—Cállese.

INÉS.—¡En el infierno! ¡Condenados! ¿Lo oyen? ¡Condenados!

ESTELLE.—Cállese, por favor. ¿Quiere callarse de una vez? Le prohíbo que emplee palabras tan groseras.

INÉS.—Está condenada la santita. Condenado el héroe irreprochable. Todos tuvimos nuestro momento de placer, ¿no es cierto? Hay gentes que han sufrido por nuestra causa hasta la muerte, y eso nos divertía mucho, ¿no? Pues ahora hay que pagarlo.

GARCIN.—(*Levanta la mano.*) ¿Se va a callar o no?

INÉS.—(*Lo mira sin miedo, pero con inmensa sorpresa.*) ¡Ah, ya sé! (*Una pausa.*) ¡Espere! Ya lo he comprendido. ¡Ya sé por qué nos han puesto juntos! ¡Ya lo sé!

GARCIN.—Tenga cuidado con lo que va a decir.

INÉS.—Van a ver cómo es una tontería, ¡una solemne tontería! No tenemos tortura física, ¿verdad? Y, sin embargo, estamos en el infierno. Y nadie tiene que venir. Nadie. Estaremos nosotros solos y juntos para siempre, ¿no? En resumen, aquí falta alguien: el verdugo.

GARCIN.—(*A media voz.*) Ya lo sé, sí.

INÉS.—Es fácil, han hecho economías en el personal; eso es todo. Los mismos clientes hacen el servicio, como en esos restaurantes cooperativos.

ESTELLE.—¿Qué quiere decir?

INÉS.—El verdugo es cada uno de nosotros para los demás. (*Una pausa asimilando la noticia.*)

GARCIN.—(*Al fin, con una voz suave.*) Yo no seré nunca un verdugo. No les deseo ningún mal y no tengo nada que ver con ustedes. Nada. Es muy fácil lo que hay que hacer; que cada uno se quede en su rincón: usted allí, usted ahí y yo aquí. Y silencio. Ni una sola palabra. No es difícil, ¿verdad? Cada uno tiene ya bastante consigo mismo. Yo creo que podría quedarme diez mil años sin hablar.

ESTELLE.—¿Qué tengo yo que hacer? ¿Callarme?

GARCIN.—Sí; y nos..., nos habremos salvado. Callarse. Mirar dentro de sí, no levantar nunca la cabeza. ¿Estamos de acuerdo?

INÉS.—Sí, de acuerdo.

ESTELLE.—(*Duda un momento.*) Bueno, de acuerdo.

GARCIN.—Entonces, adiós. *(Va a su canapé y oculta el rostro entre las manos. Silencio. INÉS se pone a cantar para sí misma.)*

INÉS.—

Dans la rue des Blancs-Manteaux
ils ont levé des tréteaux
et mis du son dans un seau.
Et c'était un échafaud
dans la rue des Blancs-Manteaux.

Dans la rue des Blancs-Manteaux
le bourreau s'est levé tôt.
C'est qu'il avait du boulot.
Faut qu'il coupe des Généraux,
des Evêques, des Amiraux
dans la rue des Blancs-Manteaux.

Dans la rue des Blancs-Manteaux
sont v'nues des dames comme il faut
avec des beaux affutiaux,
mais la tête leur f'sait défaut.
Elle avait roulé de son haut
la tête avec le chapeau
dans le ruisseau des Blancs-Manteaux.

(Durante la canción, ESTELLE se pone polvos y rojo de labios. Ahora busca un espejo a su alrededor, inquieta. Registra en su bolso y luego se vuelve hacia GARCIN.)

ESTELLE.—Señor, ¿no tendrá un espejo? (GARCIN *no contesta.*) Un espejito de bolsillo, cualquier cosa. (GARCIN *no contesta.*) Si me va a dejar sola, procúrese por lo menos un espejo. (GARCIN *sigue con el rostro entre las manos, sin responder.*)

INÉS.— (Con *precipitación.*) Yo tengo un espejito aquí, en mi bolso. (Busca en él. *Decepcionada.*) Ya no lo tengo. Han debido de quitármelo en el registro de entrada.

ESTELLE.—¡Qué fastidio! (Una *pausa. Cierra los ojos y vacila. INÉS se precipita, y la sostiene.*)

INÉS.—¿Qué le sucede?

ESTELLE.—(Vuelve a *abrir los ojos y sonríe.*) Me siento rara. (Se *palpa.*) ¿No le ocurre a usted algo parecido? Cuando no me veo, tengo que palparme... Me pregunto si existo verdaderamente.

INÉS.—Tiene usted suerte. Yo me siento siempre desde el interior.

ESTELLE.—¡Ah, sí!... Desde el interior. Pero todo lo que pasa dentro de las cabezas es tan vago... Me da sueño... (Una *pausa.*) Yo tengo seis espejos grandes en mi dormitorio. Los veo. Yo los veo. Pero ellos no me ven a mí. Reflejan la coqueta, la alfombra, la ventana... ¡Qué vacío está un espejo en el que yo no estoy! Cuando hablaba, me las arreglaba para que hubiera siempre uno en el que poder mirarme. Hablaba, me veía hablar. Me veía tal y como los demás me veían, y eso me mantenía despierta. (Con *desesperación.*) ¡El carmín! Seguro que me lo he puesto mal. Sea como fuere, no puedo quedarme sin espejo para toda la eternidad.

INÉS.—¿Quiere que yo..., que yo misma le sirva de espejo? Venga, venga; la invito a mi casa. Siéntese aquí, en mi canapé.

ESTELLE.—(Señala a GARCIN.) Es que...

INÉS.—No nos preocupemos por él...

ESTELLE.—Pero vamos a hacernos daño. Usted misma lo ha dicho.

INÉS.—No; vamos, mujer... ¿Tengo yo el aspecto de querer perjudicarla?

ESTELLE.—Pero nunca se sabe...

INÉS.—Más bien serás tú la que me haga daño a mí... Pero eso, ¿qué puede importarme? Si tengo que sufrir, qué más me da que seas tú... Siéntate, anda. Acércate. Más aún. Mírate en mis ojos. ¿Qué ves en ellos?

ESTELLE.—Soy muy pequeñita. Me veo muy mal.

INÉS.—Pero yo sí te veo a ti. De cuerpo entero... Anda, hazme preguntas. Ningún espejo te sería más fiel. (ESTELLE, molesta, se vuelve hacia GARCIN como para pedirle ayuda.)

ESTELLE.—¡Señor! ¡Señor! ¿No le molestaremos con nuestra charla? (GARCIN no contesta.)

INÉS.—Déjalo. El ya no cuenta; estamos solos. Pregúntame.

ESTELLE.—¿Me he pintado bien los labios?

INÉS.—Déjame ver. No, no muy bien.

ESTELLE.—Me lo figuraba. Afortunadamente (*Mirada a GARCIN.*) no me ha visto nadie. Voy a hacerlo otra vez.

INÉS.—Es mejor. No. Sigue la línea de los labios; voy a guiarte. Así, así. Ahora está bien.

ESTELLE.—¿Tan bien como antes, cuando entré?

INÉS.—Mejor. Más denso, más cruel. Unos labios para el infierno.

ESTELLE.—¡Ah! ¿Y eso está bien? ¡Qué rabia, no puedo juzgarlo por mí misma! ¿Me jura que ha quedado bien?

INÉS.—¿No quieres que nos tuteemos?

ESTELLE.—¿Me juras que ha quedado bien?

INÉS.—Eres muy guapa.

ESTELLE.—Pero ¿tiene usted buen gusto? Por lo menos, ¿tiene «mi» gusto? ¡Ah, qué fastidio, qué desagradable!

INÉS.—Tengo tu gusto, puesto que me gustas. Mírame bien. Sonríeme. Yo tampoco soy fea. ¿No valgo más que un espejito yo?

ESTELLE.—No..., no lo sé. Usted me intimida. Mi imagen, en los espejos, estaba... domesticada. La conocía tan bien... Ahora, si voy a sonreír, mi sonrisa irá al fondo de sus pupilas y Dios sabe en qué se convertirá en ellas.

INÉS.—¿Y quién te impide domesticarme a mí? *(Se miran. ESTELLE sonríe, un poco fascinada.)* ¿Decididamente no quieres tutearme?

ESTELLE.—Me cuesta trabajo tutear a las mujeres.

INÉS.—Y especialmente a las empleadas de Correos, me supongo... ¿No? Pero ¿qué tienes ahí, en la mejilla, más abajo? ¿Es una mancha roja?

ESTELLE.—*(Se sobresalta.)* ¡Una mancha roja! ¡Qué horror! ¿Dónde?

INÉS.—¡Ah, ya ves, ya ves! Me he convertido en el espejo de las chicas bonitas; ya lo ves, guapa: te he ganado. No tienes ninguna mancha roja, nada absolutamente. ¿Eh? ¿Si el espejo se pusiera a mentir? O si a mí me diera por cerrar los ojos, si me negara a mirarte, ¿qué harías tú entonces con toda esa belleza? No, no tengas miedo: tengo que mirarte, mis ojos estarán abiertos de par en par... Y yo seré buena contigo, buena... Pero tú me hablarás de tú. *(Una pausa.)*

ESTELLE.—¿De verdad te gusto?

INÉS.—Mucho. *(Una pausa.)*

ESTELLE.—*(Indicando a GARCIN con un gesto.)* Me gustaría que él también me mirara.

INÉS.—Porque es un hombre. *(A GARCIN.)* Ha ganado usted. *(GARCIN no contesta.)* ¿Qué hace que no la mira? *(GARCIN no contesta.)* Deje de hacer teatro; no se ha perdido ni una palabra de lo que hemos estado diciendo aquí.

GARCIN.—*(Levanta bruscamente la cabeza.)* Tiene razón, ni una sola palabra; por mucho que me he hundido los dedos en los oídos, ustedes hablaban dentro de mi cabeza. ¿Y ahora quieren dejarme, por favor? No tengo nada que resolver con ustedes.

INÉS.—¿Con la chica tampoco? Ya he visto su truco. Si ha tomado esa actitud interesante, ha sido para que ella caiga, ¿o qué se cree?

GARCIN.—Le digo y le repito que me dejen. Están hablando de mí en el periódico y quisiera escucharlo. Me importa un bledo la chica, si es que eso puede tranquilizarla. ¿Entiende?

ESTELLE.—Muchas gracias.

GARCIN.—No quería ser grosero; perdone.

ESTELLE.—¡Lo ha sido! *(Una pausa. Están los tres en pie, enfrentados.)*

GARCIN.—Ya está otra vez. *(Una pausa.)* Les había suplicado que se callaran.

ESTELLE.—Ha sido ella la que ha empezado. Ha venido a ofrecerme su espejo, cuando yo no le había pedido nada.

INÉS.—Nada. Solo que tú le estabas provocando y le hacías visajes para que te mirara.

ESTELLE.—¿Y qué?

GARCIN.—Pero ¿están locas? Entonces es que no se dan cuenta adónde vamos. Pero, por lo menos, cállense. *(Una pausa.)* Vamos a volver a sentarnos tranquilamente... Nos taparemos los ojos, y cada uno intentará olvidar la presencia de los demás. Yo se lo ruego. *(Una pausa. Vuelve a sentarse. Ellas vuelven a su sitio con paso vacilante. INÉS se vuelve bruscamente.)*

INÉS.—¡Sí, olvidarse! ¡Qué puerilidad! Los siento hasta por dentro de mis huesos. El silencio de ustedes me grita en los oídos. Pueden coserse la boca o cortarse la lengua, qué más da: a pesar de todo, ¿no seguirán existiendo? ¿No seguirán pensando? Ese pensamiento yo lo oigo: hace «tictac», como un despertador, y ustedes también oyen el mío. Qué más me da que usted se quede encogido ahí en su rinconcito; está en todas partes: los sonidos me llegan sucios porque usted los ha escuchado antes al pasar. Hasta la cara me ha robado: usted la conoce y yo no. ¿Y a ella? A ella también me la ha robado. Si estuviéramos solas, ¡qué se cree usted!, ¿que esa se atrevería a tratarme como me trata? No, no; basta ya; quítese esas manos de la cara. No le voy a dejar; sería demasiado cómodo para usted. Aunque se quedara ahí, insensible, hundido en sí mismo como un buda; aunque yo pudiera cerrar los ojos, sentiría cómo ella le dedica todos los rumores de su vida, hasta los roces de su vestido, y que le envía sonrisas que usted no llega a ver... ¡Eso sí que no! Yo quiero elegir mi propio infierno; quiero mirarlos a plena luz y luchar a cara descubierta.

GARCIN.—Está bien. Me figuro que teníamos que llegar a esto; nos han manejado como a niños. Si por lo menos me hubieran puesto con hombres... Los hombres saben

callarse. Pero no hay que exigir demasiado. (*Va junto a ESTELLE y le acaricia la barbilla.*) ¿Qué pasa, chica? ¿Es verdad que te gusto? Parece que me echabas cada mirada...

ESTELLE.—No me toque.

GARCIN.—¡Bah!, hablemos con confianza. A mí me gustaban mucho las mujeres, ¿sabes? Y yo les gustaba a ellas. Así que tú, tranquila... Ya no tenemos nada que perder. Educación, ceremonias, ¿para qué? ¡Entre nosotros! En seguida vamos a estar tan desnudos como gusanos.

ESTELLE.—¡Bueno, déjeme!

GARCIN.—Como gusanos... No digan que no les había prevenido. Y no les pedía nada; solo la paz, un poco de silencio. Me había tapado los oídos con las manos. Gómez hablaba, en pie entre las mesas, y los compañeros del periódico le escuchaban. En mangas de camisa. Trataba de comprender lo que decían, pero era difícil: los acontecimientos de la Tierra pasan tan de prisa... Y qué, ¿es que no podían callarse? Ahora ya se acabó; ya no habla. Lo que piensa de mí ha vuelto a su cabeza. Bueno, está bien; tendremos que llegar hasta el fin. Desnudos como gusanos; quiero saber con quién tengo que habérmelas.

INÉS.—Lo sabe. Ahora ya lo sabe.

GARCIN.—No; mientras que cada uno de nosotros no confiese por qué lo han condenado, es como si no supiéramos nada. A ver, tú, la rubia; empieza tú. ¿Por qué? Dinos por qué, anda; tu franqueza puede evitar alguna catástrofe; cuando conozcamos a nuestros monstruos, entonces... Vamos, vamos, ¿por qué?

ESTELLE.—Ya he dicho que lo ignoro. No han querido decírmelo.

GARCIN.—Ya sé. A mí tampoco me han querido contestar. Pero yo me conozco bien. ¿Qué pasa? ¿Tienes miedo de hablar tú la primera? Está bien. Voy a empezar yo. (*Un silencio.*) Yo no soy ninguna belleza.

INÉS.—¡Bueno! Ya sabemos que desertó.

GARCIN.—Deje eso. No vuelva a hablar de eso. Estoy aquí porque torturaba a mi mujer; esa es la cosa. Durante cinco años. Ahí está: en cuanto hablo de ella, ya la veo.

Lo que me interesa es Gómez, pero la veo a ella. ¿Dónde estará Gómez? Durante cinco años. Imagínense, acaban de devolverle mis efectos. Está sentada cerca de la ventana y ha puesto mi chaqueta sobre sus rodillas. La chaqueta tiene doce agujeros. La sangre parece como herrumbre. Los bordes de los agujeros están chamuscados. ¡Ah, sí! Es una pieza de museo, una chaqueta histórica. ¡Y yo llevaba eso! ¿Llorarás? ¿Terminarás llorando? Yo volvía a casa borracho como un cerdo, oliendo a vino y a mujeres. Ella me había estado esperando toda la noche; pero no lloraba. Ni una palabra de reproche; con naturalidad. Únicamente sus ojos. ¡Sus enormes ojos! No me arrepiento de nada. Voy a pagarlo bien, pero no me arrepiento de nada. Fuera está lloviendo. ¿Llorarás por fin? Es una mujer que tiene vocación de mártir.

INÉS.—(*Casi dulcemente.*) ¿Y por qué le hacía sufrir?

GARCIN.—Porque era fácil. Bastaba una palabra para hacerla cambiar de color; era una sensitiva. ¡Ah! ¡Ni un reproche siquiera! Yo soy muy tozudo. Esperaba, seguía esperando. Pero qué va, ni una lágrima, ni un solo reproche. Es que yo la había sacado del arroyo, ¿comprenden? Ahora pasa la mano por la chaqueta sin mirarla. Sus dedos buscan a ciegas los agujeros en la tela. ¿Qué esperas? Vamos a ver, ¿qué esperas? Ya te digo que no me arrepiento de nada. En fin, es que me admiraba demasiado. ¿Comprende?

INÉS.—No. A mí nadie me ha admirado nunca.

GARCIN.—Mejor. Mucho mejor para usted. Entonces todo esto debe parecerle abstracto. Pues mire, voy a contarle una anécdota: yo, bueno, yo había instalado en mi casa a una mulata. ¡Qué noches! Mi mujer dormía en el primer piso; así que seguro que nos oía. Bueno, pues era la primera que se levantaba, y como a nosotros se nos pegaban las sábanas, pues..., en fin, nos traía el desayuno a la cama. ¿Qué les parece?

INÉS.—Sinvergüenza.

GARCIN.—Sí, sí, de acuerdo: el sinvergüenza bien amado. (*Parece distraído.*) No, nada. Es Gómez, pero no está hablando de mí. ¿Un sinvergüenza, dice? ¡Caramba! Si no lo fuera, ¿qué estaría haciendo aquí? ¿Y usted?

INÉS.—Bueno, yo era eso que llaman allí... una..., una mujer condenada. Condenada ya «antes», ¿comprende? Así que la sorpresa no ha sido tan grande para mí.

GARCIN.—Y eso es todo.

INÉS.—No, está también el asunto con Florencia... Pero esa es una historia de muertos. Tres muertos. Primero él, luego ella y después yo. Así que no queda nadie allí; en eso estoy tranquila: solo la habitación... La veo, esa habitación, de cuando en cuando. ¡Ah! Han acabado por quitar los precintos. Se alquila. Ahora se alquila. Hay un cartel en la puerta. Es..., es una porquería, ¡qué pena!

GARCIN.—Así que me parece que ha dicho... tres.

INÉS.—Sí, tres.

GARCIN.—¿Un hombre y dos mujeres?

INÉS.—Sí.

GARCIN.—Vaya. (*Una pausa.*) ¿Y él se mató?

INÉS.—¿El? Era incapaz de eso. Pero tampoco es porque sufriera. No; un tranvía que lo aplastó. ¡Una broma pesada! Yo vivía con ellos; era mi primo.

GARCIN.—¿Cómo era Florencia? ¿Rubia?

INÉS.—¿Rubia? (*Mirada a ESTELLE.*) Mire, yo no me arrepiento de nada, pero no me hace ninguna gracia contarle esta historia.

GARCIN.—¡Vamos! ¡Vamos! ¿Qué ocurría con el chico? ¿Le fastidiaba?

INÉS.—No, poco a poco... Hubo de todo, en fin... Por ejemplo, hacía bastante ruido cuando bebía: soplabla en el vaso por la nariz, ¿sabe? Naderías, después de todo... Era, ¡bueno!, era un pobre chico, muy vulnerable. ¿Por qué se sonríe?

GARCIN.—Porque yo no soy nada vulnerable.

INÉS.—Eso habría que verlo. El caso es que me fui deslizado dentro de ella hasta que la muchacha empezó a mirarlo con mis ojos... En fin, que se me vino a los brazos. Entonces tomamos una habitación al otro lado de la ciudad.

GARCIN.—¿Y entonces?

INÉS.—Lo del tranvía. Por cierto que yo le decía siempre: «Bien, hijita; somos nosotras las que lo hemos matado.» (*Un silencio.*) Es que soy mala.

GARCIN.—Sí. Yo también.

INÉS.—Usted no es malo, no. Es otra cosa.

GARCIN.—¿Qué?

INÉS.—Ya se lo diré luego. Yo sí, yo soy mala; eso quiere decir que necesito el sufrimiento de los demás para existir. Soy como una antorcha: una antorcha en los corazones. En cuanto estoy sola me apago. Durante seis meses estuve ardiendo en su corazón; y lo quemé todo. Una noche se levantó; abrió la llave del gas sin que yo me diera cuenta y luego volvió a acostarse junto a mí. Esa es la cosa.

GARCIN.—¡Hum!

INÉS.—¿Qué?

GARCIN.—Nada. Que no está bien.

INÉS.—Bueno, no, ya sé que no está bien. ¿Qué quiere decir?

GARCIN.—Claro. Claro, tiene razón. (*A ESTELLE.*) Ahora te toca a ti. ¿Qué has hecho tú?

ESTELLE.—Ya les he dicho que no sé nada. Por más que me pregunto...

GARCIN.—Está bien, yo voy a ayudarte. Ese tipo de la cara destrozada, ¿quién es?

ESTELLE.—¿Qué tipo?

INÉS.—Demasiado lo sabes. Ese del que te daba miedo cuando entraste.

ESTELLE.—Es un amigo.

GARCIN.—¿Por qué tenías miedo de él?

ESTELLE.—No, ustedes no tienen derecho a interrogarme.

INÉS.—¿Es que se mató por tu culpa?

ESTELLE.—¡Qué va! Está usted loca.

GARCIN.—Entonces, ¿por qué te daba miedo? Se arreó un tiro de fusil en la cara, ¿no? ¿Es eso lo que se le llevó la cabeza?

ESTELLE.—¡Cállese! ¡Cállese!

GARCIN.—Por tu culpa, ¿no? ¡Por tu culpa!

INÉS.—Un tiro de fusil por tu culpa.

ESTELLE.—Déjenme tranquila. Me dan miedo. ¡Quiero irme! ¡Quiero marcharme de aquí! *(Se precipita hacia la puerta y la sacude.)*

GARCIN.—Vete. Para mí es lo mejor que podía pasar. Solo que la puerta está cerrada por fuera. *(ESTELLE llama al timbre, pero este no suena. INÉS y GARCIN ríen. ESTELLE se vuelve hacia ellos, pegada a la puerta.)*

ESTELLE.—*(Con voz ronca y lenta.)* Son ustedes asquerosos.

INÉS.—Muy bien, somos asquerosos. ¿Y qué más? Así que el tipo se mató por tu culpa. ¿Era tu amante?

GARCIN.—Está claro que era su amante. Y él quería tenerla para él solo, ¿no es verdad?

INÉS.—Bailaba los tangos como un profesional, pero era pobre, me imagino. *(Un silencio.)*

GARCIN.—Te preguntan si el muchacho era pobre.

ESTELLE.—Sí, era pobre.

GARCIN.—Y, además, tú tenías que conservar tu reputación... Un día se presentó, te suplicó y tú lo tomaste a broma.

INÉS.—¡Ah!, ¿sí? ¿Sí? ¿Lo tomaste a broma? ¿Y esa fue la razón de que se matara?

ESTELLE.—¿Tú..., tú mirabas a Florencia con esos ojos?

INÉS.—Sí. *(Una pausa. ESTELLE se echa a reír.)*

ESTELLE.—No tienen ni la menor idea. *(Se yergue otra vez y los mira. Siempre pegada a la puerta. Con tono seco y provocador.)* Quería hacerme un hijo. Qué, ¿ya están contentos?

GARCIN.—Y tú no querías.

ESTELLE.—No. Pero el niño llegó, de todas formas. Me fui a pasar cinco meses a Suiza. Nadie se enteró de nada. Era una niña. Roger estaba conmigo cuando nació. A él le gustaba tener una niña. A mí, no.

GARCIN.—¿Y después?

ESTELLE.—Había allí un balcón que daba al lago. Yo me traje una piedra grande. El gritaba: «Estelle, te lo ruego, te lo suplico.» Yo le detestaba. Lo vio todo. Se asomó al balcón y le dio tiempo a ver las ondas en el lago.

GARCIN.—¿Y luego?

ESTELLE.—No hay nada más. Me volví a París. Y él hizo lo que le pareció.

GARCIN.—¿Saltarse los sesos?

ESTELLE.—Bueno, pues sí. No merecía la pena; mi marido nunca llegó a sospechar nada de nada. *(Una pausa.)* Los odio. *(Tiene una crisis de sollozos secos.)*

GARCIN.—Es inútil. Aquí las lágrimas no corren.

ESTELLE.—¡Qué cobarde soy! ¡Qué cobarde! *(Una pausa.)* ¡Si se dieran cuenta de cómo los odio!

INÉS.—*(Tomándola en sus brazos.)* Pero, hijita... *(A GARCIN.)* El interrogatorio ha terminado. No vale la pena que siga con ese hocico de verdugo.

GARCIN.—De verdugo... *(Mira a su alrededor.)* Yo también daría cualquier cosa por poder mirarme en un espejo. *(Una pausa.)* ¡Qué calor hace! *(Maquinalmente empieza a quitarse la chaqueta.)* ¡Oh!, perdón. *(Juego inverso.)*

ESTELLE.—No, puede ponerse cómodo. Ahora ya da igual.

GARCIN.—Sí. *(Tira la chaqueta en un canapé.)* No tiene que enfadarse conmigo, Estelle.

ESTELLE.—No estoy enfadada con usted.

INÉS.—¿Y conmigo? ¿Conmigo sí lo estás?

ESTELLE.—Sí. *(Un silencio.)*

INÉS.—¿Y qué, Garcin? Ya estamos desnudos como gusanos. ¿Ve más claro ahora?

GARCIN.—No lo sé. Puede que un poco más, sí. *(Timidamente.)* ¿No les parece que..., que podríamos intentar ayudarnos los unos a los otros?

INÉS.—Yo no necesito ayuda.

GARCIN.—Inés, han enmarañado todos los hilos. Mire: con el menor gesto que usted haga, con que levante una mano para abanicarse, Estelle y yo sentimos una sacudida. Ninguno de nosotros puede salvarse solo. O nos perdemos juntos o salimos de esta juntos. Elijan. *(Una pausa.)* ¿Qué sucede ahora?

INÉS.—Ya la han alquilado. Las ventanas están abiertas de par en par y hay un hombre sentado en mi cama. ¡Ya la han alquilado! ¡Sí, ya la han alquilado! Entre, entre sin

miedo. Es una mujer. Va junto a él y le pone las manos en los hombros... ¿Qué esperan para encender la luz? No se ve nada. ¿Qué van a hacer? ¡Besarse! ¡Esa habitación es mía, mía! Pero ¿por qué no encienden? Ya no puedo verlos... ¿Qué están murmurando? Qué, ¿la va a acariciar en «mi» cama? Ella le dice ahora que son las doce del día y que hay demasiada luz. Entonces es que me estoy quedando ciega. *(Una pausa.)* Se acabó. No hay nada más: ya ni veo ni oigo nada... Bien, supongo que con esto he terminado con la Tierra. Ya no hay por qué justificarse. *(Se estremece.)* Me siento vacía. Ahora sí que estoy completamente muerta. Enteramente aquí. *(Una pausa.)* ¿Qué me decía? Hablaba de ayudarme, me parece.

GARCIN.—Sí.

INÉS.—¿A qué?

GARCIN.—A deshacer las trampas.

INÉS.—¿Y yo, en cambio...?

GARCIN.—Me ayudará a mí. Será cosa de poco, Inés: solo con algo de buena voluntad.

INÉS.—Buena voluntad... ¿Dónde quiere que la encuentre? Estoy podrida.

GARCIN.—¿Pues y yo? *(Una pausa.)* ¿Y si lo intentáramos, sin embargo?

INÉS.—Estoy seca. No puedo ni recibir ni dar ninguna cosa. ¿Cómo quiere usted que le ayude? Una rama muerta; pasto del fuego. *(Una pausa. Mira a ESTELLE, que tiene la cabeza en las manos.)* Florencia era muy rubia.

GARCIN.—¿Usted no ignora que esta muchacha es su verdugo?

INÉS.—Puede, pero lo dudo mucho.

GARCIN.—Usted va a caer por ella. Por lo que a mí respecta, yo..., yo..., yo no le presto ninguna atención. Si por su parte...

INÉS.—¿Qué?

GARCIN.—Es una trampa. Y a usted la acechan ahora para ver si cae o no.

INÉS.—Ya lo sé. Y «usted» también es una trampa. ¿Qué se cree? ¿Que esas palabras tuyas no estaban previstas? ¿Y que no hay otras trampas que no podemos ver? Todo es una trampa. Pero ¿qué puede importarme? Yo también lo soy. Un cepo para ella. Y puede que sea yo la que la atrape.

GARCIN.—Usted no atrapará nada absolutamente. Nosotros corremos unos detrás de otros como caballitos de madera, sin encontrarnos nunca. Créame que todo está organizado ya. Deje eso, Inés. Abra las manos, suelte la presa, o solo conseguirá la desgracia de todos.

INÉS.—¿Tengo yo el aspecto de soltar una presa? Ya sé lo que me aguarda. Voy a quemarme, me quedo y sé que esto no tendrá fin. Lo sé todo. Pero ¿cree usted que voy a soltar la presa? Esa va a ser cosa mía, y acabará mirándole a usted con mis propios ojos, como Florencia terminó mirando al otro. ¡Qué me viene a decir ahora de su desgracia! Ya le digo que lo sé todo; y ni siquiera puedo tener piedad de mí. Una trampa, ¡qué cosa! Naturalmente, y yo estoy cogida en esta trampa. Pero, además, ¿qué? Si están contentos con nosotros, mejor.

GARCIN.—(*Tomándola por los hombros.*) Escuche: yo sí puedo tener piedad de usted. Míreme ahora: estamos desnudos. Desnudos hasta los huesos, y yo la conozco hasta las entrañas; bien. ¿Cree usted que yo tengo interés en hacerle daño? Yo no me arrepiento de nada, no me quejo de nada; yo también estoy seco. Pero de usted..., de usted sí puedo tener piedad.

INÉS.—(*Que se ha dejado hacer mientras él hablaba, se sacude.*) No me toque. Me molesta que me toquen. Y guárdese su piedad. ¡Vamos, Garcin! También hay muchas trampas para usted en esta habitación. Para usted. Preparadas para usted. Sería mejor que se preocupara de sus propios asuntos. (*Una pausa.*) Si nos deja completamente tranquilas a la niña y a mí, yo me las arreglaré para que a usted no le pase nada.

GARCIN.—(*La mira un momento y se encoge de hombros.*) Vale.

ESTELLE.—(*Levantando la cabeza.*) Socorro, Garcin.

GARCIN.—¿Qué quiere de mí?

ESTELLE.—(*Levantándose y acercándose a él.*) A mí sí puede usted ayudarme.

GARCIN.—Diríjase a ella. (INÉS *se ha acercado y se coloca muy cerca de ella por detrás, sin tocarla. Durante las frases siguientes le hablará casi al oído. Pero ESTELLE, vuelta hacia GARCIN, que la mira sin hablar, responde únicamente a este, como si él fuera quien la interrogara.*)

ESTELLE.—Por favor, Garcin, lo ha prometido usted, lo ha prometido. Pronto, pronto, no quiero estar sola. Olga se lo ha llevado al baile.

INÉS.—¿A quién?

ESTELLE.—A Pedro. Están bailando juntos.

INÉS.—¿Quién es Pedro?

ESTELLE.—Un chico inocentón. Me decía que yo era su agua pura. Me quería. Ella se lo ha llevado al baile.

INÉS.—¿Y tú le quieres?

ESTELLE.—Ahora se sientan. Ella está sin aliento. ¿Por qué se pone a bailar? A no ser que sea para adelgazar. Claro que no. Claro que yo no le quería; tiene dieciocho años y yo no soy un ogro.

INÉS.—Entonces déjalos. ¿Qué puede importarte?

ESTELLE.—Pero era mío.

INÉS.—Ya no hay nada tuyo en la Tierra.

ESTELLE.—Él era mío.

INÉS.—Sí, lo «era»... Ahora intenta cogerlo, intenta tocarlo, anda. Olga puede tocarlo, ella sí que puede. ¿No es así? ¿Verdad? Ella puede cogerle las manos, rozarle las rodillas.

ESTELLE.—Aprieta contra él su enorme pecho, le echa el aliento en la cara. Pulgarcito, pobre Pulgarcito, ¿qué esperas para echarle a reír en su cara? ¡Ah!, me hubiera bastado con una mirada; ella no se hubiera atrevido nunca... Entonces, ¿es que, verdaderamente, ya no soy nada?

INÉS.—Nada ya, nada. Y ya no hay nada tuyo allí en la Tierra: todo lo que te pertenece está aquí. ¿Quieres el cortapapeles? ¿La estatua? El canapé azul es el tuyo... Y yo, pequeña, yo también soy tuya para siempre.

ESTELLE.—¿Qué? ¿Mía? ¿Quién de ustedes se atrevería a decir que yo soy su agua pura? A ustedes no se les puede engañar; ustedes saben que yo soy una basura, un desperdicio... Piensa en mí, Pedro, piensa solo en mí; defiéndeme. Mientras que tú piensas: agua pura, querida agua pura, solo estaré a medias en este lugar, solo a medias

seré culpable, seré agua pura allí contigo. Mira, está colorada como un tomate. Pero, vamos, si es imposible; lo que nos habremos reído de ella juntos. ¿Qué melodía es esa que tanto me gustaba? ¡Ah, sí!... Es «Saint Louis Blues»... Bueno, bueno, bailad. Garcin, cómo se divertiría si pudiera verla. Ella no sabrá nunca que yo la miro ahora. Sí, te veo, te veo, despeinada, la cara descompuesta, los pisotones... Es para morirse de risa. ¡Ale, vamos! ¡Más de prisa! ¡Más de prisa aún! Él tira de ella, la empuja. Es una porquería. ¡Más de prisa! Él me decía siempre: «Tú eres tan ligera...» ¡Ale, vamos! ¡Vamos! (*Baila mientras habla.*) Ya te digo que te estoy mirando. A ella le da igual; baila a través de mi mirada. ¡Nuestra querida Estelle! ¿Así que nuestra querida Estelle? No, cállate. Ni siquiera has derramado una lágrima en el funeral. Ella le ha dicho: «Nuestra querida Estelle.» Tiene la poca vergüenza de hablarle de mí. Vamos, id a compás... Ella no es de las que pueden hablar y bailar al mismo tiempo, no... Pero ¿qué es lo que ahora...? ¡No! ¡No! ¡No se lo digas! ¡Ya te lo dejo; llévatelo, guárdatelo, haz lo que quieras de él, pero no se lo digas!... (*Ha dejado de bailar.*) Bueno. Ya está. Ahora quédate con él... Se lo ha contado todo, Garcin: Roger, el viaje a Suiza, la niña; se lo ha contado todo. «Nuestra querida Estelle no era...» En efecto, no, no era... Él mueve la cabeza con un gesto triste, pero no puede decirse que la noticia lo haya trastornado mucho. Ahora quédate con él. No seré yo quien te dispute sus largas pestañas ni su aspecto de niña... ¡Ah! Me llamaba agua pura, su cristal. El cristal se ha hecho añicos. «Nuestra querida Estelle.» ¡Hale, bailad, bailad! Pero a compás, cuidado... A compás: un, dos... (*Baila.*) Daría todo lo del mundo por volver un momento, un solo instante..., y bailar. (*Baila. Una pausa.*) Ahora no oigo muy bien. Han apagado las luces como para un tango. ¿Por qué tocan con sordina? ¡Más fuerte! ¡Qué lejos! Ya..., ya no oigo nada, nada. (*Deja de bailar.*) Nunca más. La tierra me ha abandonado. Garcin, mírame ahora, cógeme en tus brazos. (INÉS *hace señas a GARCIN de que se aparte desde detrás de ESTELLE.*)

INÉS.—(*Imperiosamente.*) ¡Garcin!

GARCIN.—(*Retrocede un paso e indica a INÉS.*) No, diríjase a ella.

ESTELLE.—(*Se agarra a él.*) ¡No se marche ahora! ¿Es que no es un hombre? Pero míreme, no vuelva los ojos. ¿Tan desagradable le resulta verme? Tengo..., tengo los cabellos rubios y, después de todo, hay alguien que se ha matado por mí. Por favor, de todos modos algo tiene que mirar. Si no soy yo, será la estatua, la mesa o los canapés. Sea como fuere, yo soy algo más agradable de mirar. Escucha: he caído de sus corazones como un pajarito que se cae del nido. Recógeme, ponme ahí, en tu corazón, y ya verás cómo soy buena contigo.

GARCIN.—(*Rechazándola con esfuerzo.*) Le digo que se dirija a ella.

ESTELLE.—¿A ella? No, ella no cuenta. Es una mujer.

INÉS.—¿Que yo no cuento? Pero, hija mía, hijita, hace ya mucho tiempo que tú estás resguardada en mi corazón. No tengas miedo; yo te miraré sin un respiro, sin un parpadeo... Y tú vivirás en mi mirada como una lentejuela en un rayo de sol.

ESTELLE.—¿Un rayo de sol? Vamos, déjese de tonterías. Ya antes ha querido salirse con la suya y ha visto que ha fracasado; así que déjeme.

INÉS.—¡Estelle! Agua pura, cristal.

ESTELLE.—¿«Su» cristal? ¡Qué gracia! ¿A quién piensa engañar? Vamos, todo el mundo sabe que yo tiré a la niña por la ventana. El cristal se ha hecho polvo en el suelo, y qué me importa. Ya soy solo un pellejo, y mi pellejo no es para usted.

INÉS.—Pero ven. Tú serás lo que quieras: agua pura, agua sucia. Te reconocerás en el fondo de mis ojos como tú te deseas.

ESTELLE.—¡Suélteme! ¿Es que no tiene ojos? ¿Qué tengo que hacer para que me suelte? ¿Eh? ¿Qué tengo que hacer? (*Le escupe a la cara. INÉS la suelta bruscamente.*)

INÉS.—¡Garcin! Usted me las pagará. (*Una pausa. GARCIN se encoge de hombros y va hacia ESTELLE.*)

GARCIN.—¿Así que quieres un hombre?

ESTELLE.—Un hombre, no. Tú.

GARCIN.—Déjate de cuentos. Cualquiera serviría. Resulta que soy yo el que está aquí, pues yo. Bien. (*La coge por los hombros.*) Yo no tengo nada para gustarte, ¿sabes? No soy un chico inocentón y tampoco sé bailar los tangos.

ESTELLE.—Te tomaré como eres. Puede que te haga cambiar.

GARCIN.—Lo dudo. Estaré... distraído. Tengo otras cosas en la cabeza.

ESTELLE.—¿Qué otras cosas?

GARCIN.—No te interesarían.

ESTELLE.—Me sentaré ahí, junto a ti. Esperaré a que puedas atenderme.

INÉS.— *(Se echa a reír.)* ¡Como una perra! ¡Como una perra! ¡Y ni siquiera es guapo!

ESTELLE.— *(A GARCIN.)* No la escuches. No tiene ojos ni oídos. No cuenta.

GARCIN.—Te daré todo lo que pueda. No es mucho. No te querré nunca; te conozco demasiado.

ESTELLE.—Pero ¿tú me deseas?

GARCIN.—Sí.

ESTELLE.—Es todo lo que quiero.

GARCIN.—Entonces... *(Se inclina sobre ella.)*

INÉS.—¡Estelle! ¡Garcin! ¡Están locos! Estoy yo aquí.

GARCIN.—Ya lo veo. ¿Y qué?

INÉS.—Delante de mí no..., no pueden.

ESTELLE.—¿Por qué no? Yo me desnudaba delante de mi doncella.

INÉS.— *(Agarrándose a GARCIN.)* ¡Déjela, déjela ya! No la toque con sus asquerosas manos de hombre.

GARCIN.— *(Rechazándola violentamente.)* Venga, basta ya; yo no soy un caballero, ¿sabe?, y no me voy a morir por pegarle a una mujer.

INÉS.—Me lo había prometido, Garcin, recuérdelo. Por favor, usted me lo había prometido.

GARCIN.—Es usted la que ha roto el pacto; basta.

(INÉS se separa y retrocede hasta el fondo de la habitación.)

INÉS.—Haced lo que queráis; sois los más fuertes. Pero acordaos de que yo estoy aquí y que os estoy mirando. No dejaré de miraros ni un solo momento; tendrás que besarla bajo mis ojos. ¡Cómo os odio a los dos! ¡Podéis hacerlo, venga! Estamos en el infierno; ya llegará mi vuelta. *(Durante la escena siguiente los mira sin una palabra.)*

GARCIN.—(*Vuelve junto a ESTELLE y la coge por los hombros.*) Dame tus labios. (*Una pausa. Se inclina sobre ella, pero bruscamente se yergue.*)

ESTELLE.—(*Con un gesto de despecho.*) Qué... (*Una pausa.*) Ya te he dicho que no te preocupes de ella.

GARCIN.—Es lo otro, lo otro. (*Una pausa.*) Gómez está ahora en el periódico. Han cerrado las ventanas; así que es invierno. Seis meses. Ya hace seis meses que me... ¿No te lo dije que me distraería? Están tiritando; tienen puestas las chaquetas. Es curioso que allí tengan tanto frío y yo tanto calor. Esta vez sí está hablando de mí.

ESTELLE.—¿Durará mucho eso? (*Una pausa.*) Por lo menos dime lo que cuenta.

GARCIN.—Nada. No cuenta nada. Es un cerdo, eso es todo. (*Presta oído.*) Un verdadero cerdo. ¡Bah! (*Vuelve con ESTELLE.*) ¿Volvemos a lo nuestro? ¿Vas a quererme mucho?

ESTELLE.—(*Sonriendo.*) ¿Quién sabe?

GARCIN.—¿Tendrás confianza en mí?

ESTELLE.—Qué pregunta tan tonta; no voy a perderte de vista nunca, y seguro que no será con Inés con quien me engañes.

GARCIN.—Evidentemente. (*Una pausa. Suelta los hombros de ESTELLE.*) Yo hablaba de otra confianza. (*Escucha.*) ¡Anda! ¡Anda! Di lo que te parezca; como no estoy ahí para contestarte... (*A ESTELLE.*) Estelle, tú tienes que darme tu confianza. ¿Quieres?

ESTELLE.—¡Qué de jaleos! Teniendo lo que tienes: mi boca, mis brazos, todo mi cuerpo..., podría ser tan fácil. ¡Mi confianza! Yo no tengo ninguna confianza que dar, ninguna. Me fastidias horriblemente. ¡Ah! Seguro que tienes una cosa muy grave para pedirme una cosa así: mi confianza.

GARCIN.—Me fusilaron.

ESTELLE.—Ya lo sé. Te habías negado a salir. ¿Qué más?

GARCIN.—Yo... No, yo no me había negado del todo. (*A los invisibles.*) Él habla muy bien y sabe criticar, pero no dice lo que hay que hacer. ¿Qué tenía que hacer yo? ¿Entrar en el despacho del general y decirle: «Mi general, yo no salgo»? ¡Qué tontería!

Me hubieran encerrado. ¡Y yo lo que quería era testimoniar, testimoniar! No quería que ahogaran mi voz. (*A ESTELLE.*) Así que..., que tomé el tren. Me cazaron en la frontera.

ESTELLE.—¿Adonde querías ir?

GARCIN.—A Méjico. Tenía el proyecto de sacar allí un periódico pacifista. (*Un silencio.*) Bueno, di algo.

ESTELLE.—¿Qué quieres que diga? Hiciste bien, puesto que no querías luchar. (*Gesto de disgusto en GARCIN.*) ¡Ay querido!, yo no puedo adivinar lo que tengo que responderte.

INÉS.—Hijita, hay que decirle que salió huyendo como un león. Porque lo que hizo es huir el hombre... Eso es lo que le trae a mal traer.

GARCIN.—Huido, marchado; llámelo como quiera.

INÉS.—Era lo mejor que podías hacer: huir. Si te hubieras quedado, te hubiesen detenido en seguida, ¿no?

GARCIN.—Claro. (*Una pausa.*) Estelle, ¿te parece que yo soy un cobarde?

ESTELLE.—¡Ay hijo!, yo no sé nada de eso. Yo no estoy en tu lugar. Eres tú el que tiene que decidir.

GARCIN.—(*Con un gesto cansado.*) Yo no decido nada.

ESTELLE.—En cualquier caso, tú tendrás que acordarte; seguro que tenías tus razones para actuar como lo hiciste.

GARCIN.—Sí.

ESTELLE.—¿Entonces ?

GARCIN.—Pero ¿son las verdaderas razones?

ESTELLE.—(*Fastidiada.*) Qué complicado eres.

GARCIN.—Yo quería testimoniar, yo..., yo lo había reflexionado largamente... Pero ¿son esas las verdaderas razones?

INÉS.—¡Ah!, esa es la cuestión, en efecto. ¿Fueron esas las verdaderas razones? Tú razonabas, no querías comprometerte a la ligera. Pero el miedo, el odio y todas las porquerías que uno se oculta, son «también» razones. Así que tú busca, interrógate.

GARCIN.—Cállate tú. ¿Qué crees? ¿Que he estado esperando tus consejos? Todo el día y la noche me los pasaba andando en el calabozo; de la ventana a la puerta, de la puerta a la ventana. Espiándome. Siguiéndome las huellas. Me parecía que me había pasado una vida entera interrogándome. Y luego, ¿qué? El acto estaba ahí. Yo... había tomado el tren; eso es lo único seguro. Pero ¿por qué? ¿Por qué? Hasta que al fin pensé: «Mi muerte lo decidirá; si muero limpiamente habré probado que no soy un cobarde...»

INÉS.—¿Y cómo murió usted, Garcin?

GARCIN.—Mal. (INÉS *se echa a reír.*) Fue..., fue un simple desfallecimiento corporal. No me da vergüenza. Lo único que..., que todo ha quedado en suspenso para siempre. (A ESTELLE.) Ven aquí tú. Mírame. Necesito que alguien me mire mientras hablan de mí en la Tierra. Me gustan los ojos verdes.

INÉS.—¿Los ojos verdes? Qué cosas. ¿Y a ti, Estelle, te gustan los cobardes?

ESTELLE.—Si tú supieras lo poco que me importa... Cobarde o no, si sus caricias... Eso me basta.

GARCIN.—Dan cabezadas así; se aburren. Piensan: «Garcin es un cobarde.» Blandamente, débilmente. Porque, después de todo, hay que pensar en algo. ¡Garcin es un cobarde! Eso es lo que han decidido ellos, sí, mis compañeros. Dentro de seis meses dirán: «Cobarde como Garcin.» Ustedes han tenido suerte, después de todo: nadie piensa en ustedes ya en la Tierra. Lo mío es más duro.

INÉS.—¿Y su mujer, Garcin?

GARCIN.—¡Qué dice ahora de mi mujer! Ha muerto.

INÉS.—¿Muerta?

GARCIN.—¡Ah!, sí. Me parece que he olvidado decirlo. Ha muerto ahora. Hace dos meses más o menos.

INÉS.—¿De pena?

GARCIN.—Naturalmente, de pena. ¿De qué quiere que haya muerto la pobre? Así que todo va bien: la guerra ha terminado, mi mujer ha muerto y yo..., yo he entrado en la Historia. (*Solloza secamente y se pasa la mano por la cara. ESTELLE se cuelga de él.*)

ESTELLE.—¡Querido mío! ¡Querido mío! Mírame, tócame, amor mío. (*Le coge la mano.*) Ponme la mano aquí, acaríciame. (GARCIN *hace un movimiento para desprenderse.*) Deja la mano; déjala, no te muevas. Todos ellos van a morir; qué importa lo que piensen. Olvídalos. Soy yo lo único que existe.

GARCIN.—(*Separando la mano.*) Pero ellos..., ellos no me olvidan a mí. Ellos morirán, ya sé, pero vendrán otros que recogerán su consigna. Les he dejado mi vida entre sus manos.

ESTELLE.—¡Piensas demasiado, eso es lo que te pasa!

GARCIN.—¿Y qué otra cosa voy a hacer? En otro tiempo actuaba... ¡Ah, con volver solo un día entre ellos, qué mentís, de qué forma...! Pero estoy fuera de juego; cierran el balance sin mí, y tienen razón, porque estoy muerto. Cazado como una rata. (*Ríe.*) He pasado al dominio público. (*Una pausa.*)

ESTELLE.—(*Suavemente.*) Garcin.

GARCIN.—¡Ah!, ¿estás ahí? Está bien, escucha: vas a hacerme un favor. No te preocupes, ya sé: te resulta raro que alguien te pida socorro; no tienes costumbre. Pero si tú quisieras, si hicieras un esfuerzo, hasta puede que consiguiéramos amarnos verdaderamente... Mira: ahí son mil los que repiten que yo soy un cobarde. Pero ¿qué significan mil? Con un alma que hubiera, con una sola, que afirmara con todas sus fuerzas que yo no huí, «que no es posible» que yo huyera, que tengo valor, que soy limpio, yo... ¡estoy seguro de que me salvaría! ¿Quieres creer en mí? Te querría entonces más que a mí mismo.

ESTELLE.—(*Riendo.*) ¡Qué tonto eres! ¿Te figuras que yo podría querer a un cobarde?

GARCIN.—Pero antes decías...

ESTELLE.—Me burlaba de ti. A mí me gustan los hombres, Garcin, los verdaderos hombres, de manos fuertes, rudos. Tú no tienes cara de cobarde; ni la boca, ni la voz, ni el pelo de un cobarde, y te quiero por eso: tu pelo, tu boca, tu voz.

GARCIN.—¿Es verdad eso?

ESTELLE.—¿Quieres que te lo jure?

GARCIN.—Entonces los desafío a todos, a los de allá y a los de aquí. Estelle, nosotros saldremos del infierno. (INÉS *se echa a reír. Él se interrumpe y la mira.*) ¿Qué pasa?

INÉS.—(*Riendo.*) Nada. Solo que ella no cree ni una palabra de lo que está diciendo. ¿Cómo puedes ser tan ingenuo? «Estelle, dime: ¿soy un cobarde?» Si tú supieras todo lo que ella se ríe de ese problema.

ESTELLE.—¡Inés! (*A GARCIN.*) No la escuches. Si tú quieres mi confianza, tienes que empezar por concederme la tuya.

INÉS.—¡Pues claro que sí, pues claro que sí! Concédele tu confianza. Necesita un hombre, ya lo ves; un brazo de hombre alrededor de su cintura, un olor de hombre, un deseo de hombre en los ojos de un hombre. En cuanto a lo demás... ¡Bueno! Podría decirte que tú eres Dios Padre si eso fuera de tu agrado.

GARCIN.—¡Estelle! ¿Es verdad eso? ¡Contéstame! ¿Es verdad?

ESTELLE.—¿Qué quieres que te diga? No comprendo nada de todos esos líos. (*Golpea con el pie.*) ¡Qué desagradable es todo esto! Mira: aunque tú fueras un cobarde, yo te querría. ¿No te basta con eso? (*Una pausa.*)

GARCIN.—Me dais asco las dos. (*Va hacia la puerta.*)

ESTELLE.—¿Qué vas a hacer?

GARCIN.—Me voy.

INÉS.—(*En seguida.*) No irías muy lejos: la puerta está cerrada.

GARCIN.—Tendrán que abrir. (*Llama al timbre. No suena.*)

ESTELLE.—¡Garcin!

INÉS.—(*A ESTELLE.*) No te preocupes; el timbre no funciona.

GARCIN.—Ya veréis cómo abren. (*Tamborilea sobre la puerta.*) Ya no puedo soportaros más, no puedo veros más. (ESTELLE *corre hacia él; él la rechaza.*) Déjame; me repugnas todavía más que ella. Sería horrible emparentarme en esos ojos tuyos. Estás húmeda, eres blanda. Eres un pulpo, un lodazal. (*Golpea en la puerta.*) ¡Qué! ¿Van a abrir?

ESTELLE.—Garcin, te lo suplico: no te vayas, no te hablaré más, te dejaré tranquilo, pero no te vayas. Inés ha sacado sus garras; no quiero quedarme sola con ella.

GARCIN.—Arréglatelas como puedas. Yo no te he dicho que vengas; allá tú.

ESTELLE.—¡Cobarde! ¡Ahora ya lo veo! ¡Es verdad que eres un cobarde!

INÉS.—(*Acercándose a ESTELLE.*) Qué, hija mía, ¿no estás contenta tú? Me has escupido para hacerle gracia, y ya ves, nos hemos enfadado por su culpa. Pero ahora se va el aguafiestas; vamos a quedarnos entre mujeres, solas.

ESTELLE.—No vas a ganar nada con ello; si esa puerta se abre yo me escaparé también.

INÉS.—¿Adónde?

ESTELLE.—Donde sea. Lo más lejos posible de ti. (*GARCIN no ha cesado de llamar a la puerta.*)

GARCIN.—¡Abran! ¡Abran! Lo soportaré todo: los cepos, las tenazas, el plomo derretido, las pinzas, el garrote, todo lo que quema, todo lo que desgarrar; quiero sufrir normalmente. Antes cien mordeduras, antes el látigo, el vitriolo..., todo antes que este sufrimiento interior, este..., este fantasma de sufrimiento que roza, que acaricia y que nunca hace demasiado daño. (*Coge el picaporte de la puerta y lo sacude.*) ¿Abrirán de una vez? (*La puerta, bruscamente, se abre, y GARCIN está a punto de caer.*) ¿Qué es esto? (*Un largo silencio.*)

INÉS.—Vamos, Garcin... Váyase.

GARCIN.—(*Lentamente.*) Me pregunto por qué se habrá abierto.

INÉS.—¿Qué está esperando? ¡Hale, márchese!

GARCIN.—No, no voy a irme.

INÉS.—¿Y tú? (*A ESTELLE. ESTELLE no se mueve. INÉS se echa a reír.*) Entonces, ¿quién? ¿Cuál de los tres? La vía está libre. ¿Quién nos retiene? ¡Ah, es para morirse de risa! Resulta que somos inseparables. (*ESTELLE se abalanza, por detrás, sobre ella.*)

ESTELLE.—¿Inseparables? ¡Garcin! Ayúdame, ayúdame, de prisa. La arrastraremos fuera y cerraremos la puerta; ahora va a ver, ahora va a ver esta.

INÉS.—(*Debatiéndose.*) ¡Estelle! ¡Estelle! ¡Te lo suplico, no me eches! ¡Al pasillo, no; no me tires en el pasillo!

GARCIN.—Suéltala.

ESTELLE.—Estás loco. Te odia.

GARCIN.—Yo... me he quedado por ella, ¿sabes? (ESTELLE *suelta a INÉS y mira a GARCIN con estupor.*)

INÉS.—¿Que te has quedado por mí? (*Una pausa.*) Está bien, cierra la puerta. Hace muchísimo más calor desde que se ha abierto. (GARCIN *va a la puerta y la cierra.*) Así que por mí, ¿eh?

GARCIN.—Sí. Porque tú..., tú sabes lo que es un cobarde. Tú sí lo sabes.

INÉS.—Sí, claro que lo sé.

GARCIN.—Y sabes lo que es el mal, la vergüenza, el miedo. Ha habido días..., ¿a que sí?... en que te has visto hasta los tuétanos y te has quedado destrozada, muerta. Y al día siguiente ya no sabías qué pensar, no conseguías descifrar las revelaciones de la víspera. Sí, tú conoces el precio del mal. Y si tú dices que yo soy un cobarde, es con conocimiento de causa, ¿eh?

INÉS.—Sí.

GARCIN.—Es a ti a quien tengo que convencer, a ti. Tú eres de mi raza. ¿Qué te creías? ¿Que me iba a marchar? No te podía dejar aquí, triunfante, con todos esos pensamientos en la cabeza..., todos esos pensamientos que se refieren a mí.

INÉS.—¿Es verdad que quieres convencerme?

GARCIN.—Es lo único que quiero. A ellos ya no los oigo, ¿sabes? Seguro que es porque ya han terminado conmigo. Terminado: el asunto está clasificado, yo ya no soy nadie en la Tierra, ni siquiera un cobarde. Inés, estamos aquí solos: ya solo estáis vosotras para pensar en mí. Ella no cuenta; pero tú, tú que me odias..., si tú me crees, me salvas.

INÉS.—Puede que no sea fácil, no sé. Soy un poco dura de aquí. (*Por la cabeza.*)

GARCIN.—Emplearé el tiempo que haga falta.

INÉS.—¡Oh, sí! Tienes todo el tiempo que quieras. «Todo» el tiempo.

GARCIN.—(*La coge por los hombros.*) Escucha: cada uno tiene sus objetivos, ¿no es así? A mí..., a mí me daba igual el dinero, el amor. Yo..., yo quería ser un hombre. Un valiente. Y lo aposté todo al mismo caballo. ¿Es posible que uno sea un cobarde cuando se han elegido los caminos más peligrosos? ¿Puede juzgarse una vida entera por un solo acto? Eso es lo que pregunto.

INÉS.—¿Y por qué no? Durante treinta años te imaginaste que tenías mucho corazón; y te permitías mil pequeñas debilidades porque a los héroes todo les está permitido. ¡Y qué cómodo era! Y luego, a la hora de la verdad, te pusieron al pie del paredón... y te cogiste el tren para Méjico.

GARCIN.—No, yo no me imaginaba ese heroísmo. Lo elegí. Cada uno es lo que quiere ser.

INÉS.—Demuéstralo. Demuestra que no era... una imaginación. Solamente los actos deciden qué es lo que uno ha querido.

GARCIN.—He muerto demasiado pronto. No me han dejado tiempo para..., para realizar «mis» actos.

INÉS.—Siempre se muere demasiado pronto o demasiado tarde. Y, sin embargo, la vida está ahí, acabada. La raya está hecha y hay que hacer la suma. Tú no eres nada más que tu vida.

GARCIN.—Eres una víbora. Tienes respuesta para todo.

INÉS.—¡Vamos! ¡Vamos! No pierdas los ánimos. Debe de ser muy fácil convencerme. Busca argumentos, haz un esfuerzo a ver. (GARCIN *se encoge de hombros*.) ¿Qué tal, qué tal? Ya te había dicho que eras vulnerable. ¡Y cómo las vas a pagar ahora! Eres un cobarde, Garcin, un cobarde, porque yo lo quiero. Porque yo lo quiero, ¿lo oyes? Y, sin embargo, mira lo débil que soy, como un suspiro; solo esta mirada que te mira, este pensamiento incoloro que te piensa..., no soy nada más. (*Él va hacia ella con las manos abiertas*.) Bueno, ¿y qué? Ahora van y se abren esas manos grandes, de hombre. ¿Y qué? ¿Qué esperas? Los pensamientos no se cogen así, con las manos. Mira cómo no puedes hacer otra cosa que convencerme... Eres mío.

ESTELLE.—¡Garcin!

GARCIN.—¿Qué?

ESTELLE.—Por lo menos, véngate.

GARCIN.—¿Cómo?

ESTELLE.—Bésame y verás cómo canta.

GARCIN.—Y ya ves, es verdad. Estoy en tus manos, pero tú también en las mías. (*Se inclina sobre ESTELLE.* INÉS *da un grito.*)

INÉS.—¡Sí, cobarde, cobarde! ¡Vete a que te consuelen las mujeres!

ESTELLE.—¡Canta, Inés, canta!

INÉS.—¡Vaya pareja! Si tú vieras su patata plantada ahí, en tu espalda, enrojeciéndote la carne, arrugando la tela... Tiene las manos húmedas; está sudando. Va a dejarte una marca azul en el vestido, ya verás.

ESTELLE.—¡Canta! ¡Canta! Estréchame más fuerte, Garcin; verás cómo revienta.

INÉS.—Sí, sí, Garcin, estréchala más fuerte, anda; que tu calor y el suyo se haga un revoltijo, anda... Es estupendo el amor, ¿eh? ¿No, Garcin? Es una cosa tibia y profunda como el sueño, solo que yo te impediré dormir. (*Gesto de GARCIN.*)

ESTELLE.—No, no la escuches. Bésame. Soy tuya, tuya.

INÉS.—Bueno, ¿a qué esperas tú? Haz lo que te dice. Garcin, el cobarde, tiene en sus brazos a Estelle, la infanticida. Quedan abiertas las apuestas... El señor Garcin ¿la besará? ¿No la besará? Cómo os veo, cómo os veo. Yo sola soy una multitud, la muchedumbre, Garcin, la muchedumbre, ¿oyes? (*Murmurando.*) Cobarde. Cobarde. Cobarde. Cobarde. Aunque me huyas, no te vale; yo no te suelto. ¿Qué vas a buscar en sus labios? ¿El olvido? Pero yo no voy a olvidarte a ti; yo, no. Es a mí a la que tienes que convencer. A mí. Anda, ¡ven, ven! Te espero. ¿Lo ves, Estelle? Afloja el abrazo, es dócil como un perro... ¡No va a ser tuyo nunca!

GARCIN.—¿Y no será de noche nunca?

INÉS.—Nunca.

GARCIN.—¿Y tú me verás siempre?

INÉS.—Siempre. (*GARCIN abandona a ESTELLE y da algunos pasos por la habitación. Se acerca a la estatua.*)

GARCIN.—La estatua... (*La acaricia.*) ¡En fin! Este es el momento. La estatua está ahí; yo la contemplo y ahora comprendo perfectamente que estoy en el infierno. Ya os digo que todo, todo estaba previsto. Habían previsto que en un momento..., este..., yo me colocaría junto a la chimenea y que pondría mi mano sobre la estatua, con todas esas

miradas sobre mí... Todas esas miradas que me devoran... *(Se vuelve bruscamente.)*
¡Cómo! ¿Solo sois dos? Os creía muchas más. *(Ríe.)* Entonces esto es el infierno.
Nunca lo hubiera creído... Ya os acordaréis: el azufre, la hoguera, las parrillas... Qué
tontería todo eso... ¿Para qué las parrillas? El infierno son los demás.

ESTELLE.—¡Amor mío!

GARCIN.—*(Rechazándola.)* Déjame. Ella está con nosotros. No puedo estar contigo
cuando ella me mira.

ESTELLE.—¡Está bien! Ya no nos verás más. *(Coge el cortapapeles de la mesa, se
precipita sobre INÉS y le asesta varias puñaladas.)*

INÉS.—*(Se debate riendo.)* Pero ¿qué haces, qué haces? ¿Estás loca? Tú sabes de sobra
que ya estoy muerta.

ESTELLE.—¿Muerta? *(Deja caer el cuchillo. Una pausa. INÉS recoge el cuchillo y se
apuñala con rabia.)*

INÉS.—¡Muerta! ¡Muerta! ¡Muerta! Ni cuchillo, ni veneno, ni cuerda. «Ya está hecho»,
¿comprendes? Y estamos juntos para siempre. *(Ríe.)*

ESTELLE.—*(Se echa a reír.)* ¡Para siempre, Dios mío, qué cosa tan curiosa! ¡Para
siempre!

GARCIN.—*(Ríe mirando a las dos.)* ¡Para siempre! *(Caen sentados, cada uno en su
canapé. Un largo silencio. Dejan de reír y se miran. GARCIN se levanta.)* Bueno,
sigamos. *(Telón.)*

6 DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

El personaje teatral es muy difícil de definir en muy pocas palabras, ya que hay elementos que se van desarrollando a lo largo del texto que van precisándolo y describiendo qué lo motiva a realizar ciertas acciones y también se revelan ciertos elementos o detalles, que si bien no están explícitos en el texto, el actor los va descubriendo a través de la cercanía con el personaje y estos se consideran de suma importancia para su creación.

Es por esto que Sergio Arrau (2003) creó un Análisis Cuadrimensional del personaje, en el cual se describen con detalle los cuatro aspectos básicos: Físico, social, psicológico y teatral. Estos sólo son definidos según lo que se plantea en el texto, sin embargo, en lo que concierne a este Trabajo de Grado, la versión que propone el director para la puesta en escena también será considerada para el análisis de los personajes. Por lo tanto, se tomará en cuenta la siguiente tabla en la que se incluyen ambos aspectos para poder realizar un análisis aún más exhaustivo y tener una visión más amplia de lo que se pretende lograr.

6.1 *Mayordomo*

Aspecto Físico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Raza, sexo, edad	Ninguna.	Caucásico, masculino, 24 años aproximadamente.
Altura, peso, contextura	Ninguna.	Alto y delgado.
Detallar su retrato	Ninguna.	Para este personaje se tomará como referencia a Elvis Prestley, es decir lo que muchos hombres de los

		años 50 querían imitar de este cantante. Sin embargo, se tendrán muy en cuenta los rasgos de las serigrafías de Warhol de este personaje para su maquillaje y vestuario. Las razones de esta escogencia serán expuestas en la Matriz de Kowzan a continuación.
Defectos o anomalías físicas	Ninguna.	Ninguna.
Características de la voz	Ninguna.	Voz gruesa y firme.
Forma de caminar, posición habitual, gestos característicos, manías específicas	Ninguna.	Caminar pausado y calmado, posición muy firme y recta en todo momento. No posee ningún gesto característico ni manías. Un personaje muy centrado y pausado.
Preocupación por su aspecto físico	Ninguna.	La necesaria para mantener el “uniforme” limpio y presentable para los “huéspedes”.
Tipo de ropa que utiliza	Ninguna.	Usa todos los días la misma ropa como una especie de uniforme, ya que forma parte del personal en el “infierno”. Éste está

		compuesto por una camisa de botones manga larga roja, pantalones morados, correa negra y botas negras.
--	--	--

Aspecto Social	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Nacionalidad	Ninguna.	No es relevante.
Estrato social	Ninguna.	No es relevante.
Ocupación o profesión	Mozo del piso.	Mozo del piso que va servir como una suerte de portero de una discoteca de los años 60.
Educación: Calidad y cantidad	Ninguna.	No es relevante.
Vida Familiar: Estado civil, relación con los padres	Tiene un tío que es el jefe de mozos del tercer piso.	La misma que aparece en el texto.
Ideas políticas: Si pertenece a algún partido	Ninguna.	No es relevante.

Aspecto Psicológico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Normas morales que lo guían	Ninguna.	No es relevante.
Actitud hacia la vida: Intereses, objetivos	Su misión es acomodar a los “huéspedes” en el salón, haciéndolos entender que todas aquellas cosas humanas que hacían en la tierra	La misma que aparece en el texto.

	cuando estaban vivos no vale la pena ni mencionarlas ahora.	
Contratiempos y desengaños	Ninguna.	No es relevante.
Temperamento: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático	Sus respuestas son siempre muy pausadas y concretas, casi rutinarias.	Su temperamento se intentará asemejar al que muestran los guardias de seguridad de una discoteca, de respuestas cortas y sencillas.
Inhibiciones y complejos: ¿Qué los han motivado?	Ninguna.	No es relevante.
Cualidades intelectuales	Ninguna.	No es relevante.
Anomalías psicopáticas	Ninguna.	No es relevante.

Aspecto Teatral	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Al comenzar la obra qué siente él hacia los personajes y que sienten los otros hacia él	Siempre tiene una relación de respeto hacia los otros personajes, es meramente informativo en todas sus respuestas.	La misma que aparece en el texto.
¿Qué dice el personaje de sí, de los demás y de lo que sucede en la obra?	Le causa gracia que todos tengan las mismas preocupaciones concernientes a la “dignidad humana”.	La misma que aparece en el texto.
¿Cuál es su relación con los demás personajes?	Es una relación muy distante, él está ahí para	La misma que aparece en el texto.

	mostrarles el salón y explicarles unas cuantas cosas y en seguida se va.	
¿Qué objetivo máximo persigue el personaje al iniciar la obra? ¿Lo consigue?	Acomodar a los huéspedes en el salón.	La misma que aparece en el texto.
¿Cambian sus sentimientos hacia los demás a lo largo de la obra? ¿Cómo?	No cambian ya que sólo aparece al comienzo y al conseguir su objetivo se marcha.	La misma que aparece en el texto.

6.2 *Garcin*

Aspecto Físico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Raza, sexo, edad	Hombre, 38 años aproximadamente.	La misma que aparece en el texto.
Altura, peso, contextura	Ninguna.	De estatura media alta y contextura un poco gruesa.
Detallar su retrato	Ninguna.	Se tomará como referencia a los personajes de los comics de Lichtenstein, por lo tanto el personaje debe de parecerse lo más posible a estos. Las razones de esta escogencia serán expuestas en la Matriz de Kowzan a continuación.

Defectos o anomalías físicas	Ninguna.	Ninguna.
Características de la voz	Ninguna.	Voz gruesa y firme.
Forma de caminar, posición habitual, gestos característicos, manías específicas	Tiene la manía de mover la boca hacia los lados.	El personaje de Garcin está inspirado en los comics de Lichtenstein por lo cual, muchos de los gestos y la forma de caminar se intentarán asemejar a los personajes de comics como Dick Tracy.
Preocupación por su aspecto físico	Tiene una preocupación mediana por su aspecto físico. En un momento de la pieza quiere quitarse la chaqueta debido al calor que hace en el cuarto, pero como a Estelle le molesta se la queda puesta, hasta que ella le da permiso de quitársela.	Su aspecto físico no es de mucha relevancia para él, sólo la necesaria para mantenerse presentable, sin embargo por lo general prefiere estar cómodo.
Tipo de ropa que utiliza	Ninguna.	Utiliza un flux de color verde perico, una camisa blanca, corbata color mostaza y zapatos negros de patente.

Aspecto Social	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Nacionalidad	Brasilero.	No es relevante.
Estrato social	Clase media.	La misma que aparece en el texto.
Ocupación o profesión	Publicista que escribía para un periódico. Desertó el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, por lo cual fue fusilado con 12 balas.	La misma que aparece en el texto.
Educación: Calidad y cantidad	Ninguna.	Él estudió el bachillerato en una escuela pública, para luego cursar sus estudios en una Universidad, de la cual se graduó como publicista. Mientras estudiaba trabajaba para periódicos juveniles.
Vida Familiar: Estado civil, relación con los padres	Estuvo casado durante mucho tiempo con su esposa y le fue infiel la mayor parte de esos años.	La misma que aparece en el texto.
Ideas políticas: Si pertenece a algún partido	Pacifista.	La misma que aparece en el texto.

Aspecto Psicológico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Normas morales que lo guían	Es muy egoísta e inmoral. No tiene respeto por su	La misma que aparece en el texto.

	mujer, ni por el país donde trabaja.	
Actitud hacia la vida: Intereses, objetivos	Su mayor interés es el entender qué es el infierno y para qué está ahí, ya que él no cree que se haya acabado todo en ese cuarto. Pero lo más importante para él es que la gente crea que él no es cobarde.	La misma que aparece en el texto.
Contratiempos y desengaños	A Garcin le molesta enormemente que en la tierra lo recuerden como un cobarde, ya que huyó de la Guerra y le molesta también que Inés y Estelle también piensen eso de él.	La misma que aparece en el texto.
Temperamento: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático	Ninguna.	Es una persona con temperamento principalmente sanguíneo, sin embargo en algunos momentos muestra algunos destellos coléricos.
Inhibiciones y complejos: ¿Qué los han motivado?	Ninguna.	Ninguno.
Cualidades intelectuales	Ninguna.	Es una persona con una educación completa y con hábitos de lectura. Sin

		embargo la educación que recibió no fue de las mejores escuelas, sino en aquellas que su familia pudiera pagar.
--	--	---

Aspecto Teatral	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Al comenzar la obra qué sienten ellos hacia los personajes y que sienten los otros hacia él	Al comienzo hay un desconocimiento total del porqué están en el infierno y porqué están los otros, una vez que se dan cuenta de quién es quién y porqué están ahí, tratan de escapar. En cuanto se abre la puerta, Garcin prefiere quedarse en el salón ya que se da cuenta que su única salvación es Inés. Si ella llega a creer en él, él cree que se puede salvar.	La misma que aparece en el texto.
¿Qué dice el personaje de sí, de los demás y de lo que sucede en la obra?	Al comienzo de la pieza, Garcin demuestra ser un publicista, caballero y pacifista que dirige un periódico, sin embargo más tarde se devela el por qué está en el infierno. Fue un cobarde que no quiso	La misma que aparece en el texto.

	<p>admitir un error estratégico de la Guerra y prefirió tomar un tren a México para salvarse y huir, sin embargo lo encontraron y lo fusilaron.</p> <p>Al principio Garcin piensa que muchas de las cosas están por azar, y trata de entender lo que es estar en el infierno, donde no transcurren los días, no se duerme y no se necesita nada para el aseo personal, luego se da cuenta que el infierno son ellos mismos.</p>	
<p>¿Cuál es su relación con los demás personajes?</p>	<p>Estelle desde un comienzo piensa que Garcin es su salvación por ser un hombre, por ende se lanza a sus brazos, pero Garcin no le corresponde en lo absoluto, ya que no posee ningún interés. Hacia Inés siente un reproche por su inclinación sexual y su manera de mantener la cordura. Garcin entiende luego de pasar unos</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>

	minutos en el salón que las necesidades no serán cubiertas, ningún tipo de necesidades, por lo tanto, actúa en consecuencia. Es decir permanece muy tranquilo y casi indiferente a muchas de las cosas que suceden.	
¿Qué objetivo máximo persigue el personaje al iniciar la obra? ¿Lo consigue?	Entender qué es el infierno para qué está en él. Es uno de los últimos en entenderlo, pero consigue descifrar sus respuestas.	La misma que aparece en el texto.
¿Cambian sus sentimientos hacia los demás a lo largo de la obra? ¿Cómo?	Hacia el final de la obra las relaciones cambian y Garcin siente que la única persona que lo puede salvar es Inés, si esta llega a creer en él.	La misma que aparece en el texto.

6.3 Inés

Aspecto Físico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Raza, sexo, edad	Femenino.	Mujer caucásica en sus 30 años aproximadamente.
Altura, peso, contextura	Ninguna.	Estatura mediana y contextura delgada.

Detallar su retrato	Ninguna.	Está inspirado en la Elizabeth Taylor de Warhol, así que su retrato se intentará parecerse lo más posible a las serigrafías de la misma. Las razones de esta escogencia serán expuestas en la Matriz de Kowzan a continuación.
Defectos o anomalías físicas	Ninguna.	Ninguna.
Características de la voz	Ninguna.	Voz más o menos gruesa y firme.
Forma de caminar, posición habitual, gestos característicos, manías específicas	Ninguna.	La forma de caminar será muy pausada y un poco masculina. Con este personaje se buscará conseguir una sensualidad característica de los personajes de Hollywood de los años 60 sobre todo en los momentos que habla con Estelle.
Preocupación por su aspecto físico	Ninguna.	No tiene mucha preocupación por su aspecto físico, lleva su vestimenta casi como si fuera un uniforme, porque

		está muy acostumbrada a estar en uno.
Tipo de ropa que utiliza	Ninguna.	Un vestido verde agua, típico de los años 60 de corte cuadrado arriba y de falda tres cuartos con una caída muy recta, un cinturón del mismo color del vestido y zapatos de tacón bajo azul marino

Aspecto Social	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Nacionalidad	Ninguna.	No es relevante.
Estrato social	Clase media baja.	La misma que aparece en el texto.
Ocupación o profesión	Empleada de correos.	La misma que aparece en el texto.
Educación: Calidad y cantidad	Ninguna.	Asistió a un colegio público hasta terminar la primaria. Aprendió a leer y escribir y luego de eso tuvo que comenzar a trabajar, por lo que está muy acostumbrada a ganarse la vida.
Vida Familiar: Estado civil, relación con los padres	Inés se enamoró de Florence, la pareja de su primo. Estuvieron juntas por seis meses e incluso	La misma que aparece en el texto.

	<p>alquilaron una habitación del otro lado de la ciudad. Manipuló la opinión de ella hacia su esposo hasta el punto que este decide suicidarse lanzándose frente a un tranvía. Florence, una noche no lo pudo soportar más y prendió la hornilla de gas y se volvió a acostar junto a Inés.</p>	
Ideas políticas: Si pertenece a algún partido	Ninguna.	No es relevante.

Aspecto Psicológico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Normas morales que lo guían	Ella es la primera que propone la sinceridad absoluta entre ellos, que cada cual confiese su falta, a fin de saber por qué se encuentran juntos en esa habitación.	La misma que aparece en el texto.
Actitud hacia la vida: Intereses, objetivos	Su interés principal es que los demás personaje se den cuenta de qué trata este infierno y esto lo hace indagando cuales son las	La misma que aparece en el texto.

	desgracias de los otros.	
Contratiempos y desengaños	Estelle no le corresponde en lo absoluto.	La misma que aparece en el texto.
Temperamento: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático	Tiene una personalidad fuerte, segura de sí misma y de lo que quiere. Es irreverente, directa y muy honesta, dice lo que piensa sin ataduras de ninguna índole.	La misma que aparece en el texto.
Inhibiciones y complejos: ¿Qué los han motivado?	Ninguna.	Le tiene rencor a los hombres en general, piensa que no valen la pena.
Cualidades intelectuales	Ninguna.	Es muy intuitiva, tiene una sabiduría de calle, es decir, todo lo que ha aprendido ha sido gracias a las desgracias que tuvo que vivir.
Anomalías psicopáticas	Ninguna.	Ninguna.

Aspecto Teatral	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Al comenzar la obra qué sienten ellos hacia los personajes y que sienten los otros hacia él	Al comienzo hay una incertidumbre general sobre el porqué están ahí. Sin embargo Inés demuestra saber desde un comienzo que lo tiene bien	La misma que aparece en el texto.

	<p>merecido y está tranquila. Ella es la primera que propone la sinceridad absoluta entre ellos, que cada cual confiese su falta, a fin de saber por qué se encuentran juntos en esa habitación.</p>	
<p>¿Qué dice el personaje de sí, de los demás y de lo que sucede en la obra?</p>	<p>Desde el principio acepta sus culpas y reconoce su responsabilidad que enfrenta al hecho de estar en el “infierno”. Sabe que lo tiene bien merecido, y en ningún momento niega o encubre su falta como hacen los otros dos. Ella piensa que los otros dos son viven en un engaño, ya que no terminan de aceptar el porqué están ahí.</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>
<p>¿Cuál es su relación con los demás personajes?</p>	<p>Es duramente inquisitiva con los otros dos, especialmente con Garcin, sin embargo con Estelle es un poco más blanda ya que ella le atrae.</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>
<p>¿Qué objetivo máximo persigue el personaje al</p>	<p>Tratar de averiguar qué hacen ellos en este salón y</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>

iniciar la obra? ¿Lo consigue?	cuál es el castigo. Es la primera que logra descifrar que “El verdugo es cada uno para los otros dos” (Sartre, 1944, p.23).	
¿Cambian sus sentimientos hacia los demás a lo largo de la obra? ¿Cómo?	No hay en Inés ninguna evolución durante toda la pieza. Ya que desde el comienzo está clara de su condena y la acepta. Mantiene siempre la misma posición lúcida hacia si misma y duramente inquisitiva para con los otros dos, obligándolos a develar sus faltas e impidiéndoles unirse contra ella.	La misma que aparece en el texto.

6.4 Estelle

Aspecto Físico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Raza, sexo, edad	Femenino.	Mujer catira en sus 20 años.
Altura, peso, contextura	Ninguna.	Estatura mediana y muy delgada.

Detallar su retrato	Ninguna.	Está inspirado en la Marilyn Monroe de Warhol, así que su retrato se intentará parecerse lo más posible a las serigrafías de la misma. Las razones de esta escogencia serán expuestas en la Matriz de Kowzan a continuación.
Defectos o anomalías físicas	Ninguna.	Ninguna.
Características de la voz	Ninguna.	Aguda y agradable.
Forma de caminar, posición habitual, gestos característicos, manías específicas	Ninguna.	Es un personaje sumamente femenino, todos sus gestos son delicados y educados. Tiene la manía de arreglarse su vestido y su pelo a cada rato para asegurarse de estar perfecta.
Preocupación por su aspecto físico	Tiene mucha preocupación por su aspecto físico y por el de los demás. Anda buscando siempre un espejo para poder mirarse y saber que está bien.	Esta preocupación por su aspecto físico se manejará de forma caricaturesca, es decir se exagerarán algunos rasgos para simbolizar la preocupación por el aspecto físico en el

		Pop.
Tipo de ropa que utiliza	Ninguna.	Un vestido rojo inspirado en los que usaba Marilyn Monroe, de corte tipo estraple, la falda será de caída suave con varias capas y usará unos zapatos rojos de tacón.

Aspecto Social	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Nacionalidad	Francesa.	No es relevante.
Estrato social	Clase alta.	La misma que aparece en el texto.
Ocupación o profesión	Típica mujer tradicional burguesa.	La misma que aparece en el texto.
Educación: Calidad y cantidad	Ninguna.	Estudió hasta el bachillerato en una escuela pública hasta que se casó.
Vida Familiar: Estado civil, relación con los padres	Cuando era joven era pobre, se casó con un amigo de su papá que era rico y estuvo casada por más de 6 años durante ese tiempo se enamoro de otro hombre, quedó embarazada de él y mató al niño.	La misma que aparece en el texto.
Ideas políticas: Si pertenece a algún partido	Ninguna.	No es relevante.

Aspecto Psicológico	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Normas morales que lo guían	Es la típica mujer tradicional burguesa, ha sido siempre mantenida, sintiéndose, como mujer joven y hermosa, con derecho a toda clase de consideraciones. Siempre acostumbrada a ser objeto poseído entre otros objetos, extremadamente vulnerable y sensible a los halagos y cumplidos.	La misma que aparece en el texto.
Actitud hacia la vida: Intereses, objetivos	Su interés principal es lograr entender el porqué está ahí y el segundo es poder llamar la atención de Garcin, ya que tiene una necesidad de aceptación sobre todo por parte de los hombres.	La misma que aparece en el texto.
Contratiempos y desengaños	Garcin no le presta un mínimo de atención e Inés está muy interesada en ella, y en la tierra Pierre, su amante descubre que ella había matado al niño.	La misma que aparece en el texto.

Temperamento: Sanguíneo, colérico, melancólico, flemático	Estelle demuestra ser de temperamento melancólico, ya que busca el perfeccionismo sobre todas las cosas y trata de mantener ciertas relaciones iguales a las que tenía en la tierra.	La misma que aparece en el texto.
Inhibiciones y complejos: ¿Qué los han motivado?	Ninguna.	Se dejará al criterio de la actriz.
Cualidades intelectuales	Ninguna.	No es relevante.
Anomalías psicopáticas	Ninguna.	No es relevante.

Aspecto Teatral	Referencias del texto	Propuesta de Dirección
Al comenzar la obra qué sienten ellos hacia los personajes y que sienten los otros hacia él	Estelle al comienzo muestra ser la típica mujer de clase alta, es hipócrita, y vive de falsedades y apariencias. Considera en cierta forma los objetos que la rodean como una prolongación de sí misma, y por ello le preocupa que “combinen” bien con ella. Inés se siente enormemente atraída por ella y a Garcin no le interesa en lo absoluto ella.	La misma que aparece en el texto.
¿Qué dice el personaje de	Se vive a sí misma a través	La misma que aparece en

<p>sí, de los demás y de lo que sucede en la obra?</p>	<p>de la imagen que le proporcionan los demás, y una necesidad de verse constantemente “reflejada”. Estelle se capta desde fuera, es como la ven los demás, su subjetividad, su libertad, no cuentan, su conciencia se halla perdida en las cosas y en los otros.</p>	<p>el texto.</p>
<p>¿Cuál es su relación con los demás personajes?</p>	<p>Al comienzo es una relación muy hipócrita y superficial, en la cual utiliza hasta un lenguaje distinto para tratar de suavizar su muerte y su infierno.</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>
<p>¿Qué objetivo máximo persigue el personaje al iniciar la obra? ¿Lo consigue?</p>	<p>Estelle hace todo lo posible por no enfrentarse a la verdad. Trata de engañarse a ella y a los otros no diciendo la verdad de los hechos.</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>
<p>¿Cambian sus sentimientos hacia los demás a lo largo de la obra? ¿Cómo?</p>	<p>Después de caída su máscara, Estelle se mostrará tal cual es, conquistadora y sensual, necesitada constantemente del apoyo que supone el</p>	<p>La misma que aparece en el texto.</p>

	deseo carnal del hombre. Por esto recurre a Garcin repetidas veces, sin embargo es interrumpida por Inés.	
--	---	--

7. MATRIZ DE KOWZAN

Debido a que en el Teatro es casi imposible de-construir al símbolo para llegar a una unidad mínima, por el contrario, el espectador se encuentra con un entretreído de símbolos que crean un mensaje en su totalidad, Kowzan (1992) en su libro “Semiología del teatro” propone una clasificación de signos que se utilizan en una representación teatral. Aunque algunos críticos cuestionan que se pueda dividir o segmentar el signo teatral, como categorías para la planificación primaria las de Kowzan ofrecen un sistema bastante completo.

Con esta clasificación (1. palabra; 2. tono; 3. mímica; 4. gesto; 5. movimiento; 6. maquillaje; 7. peinado; 8. vestuario; 9. accesorio; 10. decorado; 11. iluminación; 12. música; 13. efectos sonoros) Kowzan trata de conciliar las finalidades teóricas y los fines prácticos para favorecer una investigación semiológica más profunda. Cada una de estas formas adquiere un sentido al concretarse en escena, en un acto pragmático.

Son estas trece categorías que permitirán un análisis exhaustivo en lo que se refiere a la representación teatral. Y son estas las que se tomarán en cuenta en la realización de este Marco Metodológico como punto de partida para analizar los elementos que conformarán la pieza, mas no para analizar la pieza en sí, ya que el montaje teatral, por ser dinámico es muy difícil de categorizar y estudiar por separado.

Sin embargo, en este Trabajo de Grado, lo que se pretende es descomponer los elementos de una obra previa a su montaje, por lo cual la matriz propuesta por Kowzan es de suma utilidad para llevar a cabo esta tarea.

No obstante, es importante enfatizar que el hecho creativo es dinámico, por lo que los aspectos que ahora se analizan aquí, pueden sufrir ciertos cambios en el transcurso de los ensayos, ya que al entrar en contacto los actores con los elementos

escenográficos, pueden surgir muchas cosas inesperadas que deben dejarse fluir para no intervenir con el proceso artístico.

Sistemas de Signos					
(Tadeusz Kowzan)					
1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Actor)
1. Mímica 2. Gesto 3. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Espacio y Tiempo	Signos visuales
1. Maquillaje 2. Peinado 3. Traje	Apariencias Exteriores del Actor			Espacio	(Actor)
1. Accesorios 2. Decorado 3. Iluminación	Aspectos del Espacio Escénico	Fuera del Actor	Signos Auditivos	Espacio y Tiempo	Signos visuales (Fuera del Actor)
1. Música 2. Sonido	Efectos Sonoros no Articulados			Tiempo	Signos Auditivos (Fuera del Actor)

En lo que concierne a este Trabajo de Grado, de estos trece sistemas de signos que propone Kowzan, los que se refieren al Texto pronunciado y a la Expresión Corporal, es decir aquellos relacionados a: Palabra, Tono, Mímica, Gesto y Movimiento serán representados según el texto original, es decir, se intentará mantener el sentido de la obra según lo plantea Sartre, sin embargo a los actores se les permitirá en su proceso de creación incluir algunos gestos o movimientos que partan de la estética que los rodea.

Todos los elementos que están fuera del actor serán planteados de acuerdo al Pop Art, esto se logrará no sólo por la utilización de una estética que está muy claramente esbozada por este movimiento, gracias a la saturación, la utilización del color y la deformación de los objetos; sino también a través del concepto expuesto anteriormente en el Marco Teórico del Pop como cosificación y como arte anti-elitista llevado a las masas populares.

7.1 Palabra

Entendida en su acepción lingüística como mensaje pronunciado por el actor en la representación, y que cumple diversas funciones (representación, expresión, comunicación, etc.)

En este caso, el texto de la obra escrita por Sartre denominada “A Puerta Cerrada” se tomará de la forma más fiel a la traducción realizada por Alfonso Sastre. Su expresión y comunicación partirán del texto teatral, es decir, en los trabajos de mesa y en los ensayos se trabajará desde la palabra como elemento esencial para la comprensión y análisis del mensaje propuesto por Sartre.

Los actores deberán aprenderse el texto sin hacer ningún tipo de cambios y este será el que lleven al escenario el día de la puesta en escena. Es importante que se mantenga el texto lo más fiel posible al original, ya que este Trabajo de Grado trata precisamente en observar qué ocurre cuando se combinan dos corrientes tan distintas como el existencialismo y el Pop Art.

7.2 Tono

Se refiere a la dicción del actor y comprende elementos como la entonación, el ritmo y la intensidad. Este será dado de acorde a cada personaje, es decir cada uno de

ellos tendrá un trabajo de voz y de entonación durante los ensayos en el que se encontrará el ritmo del personaje y su manera de hablar. Al igual que la palabra, este también se encontrará desde el texto de Sartre. Sin embargo, puede que el vestuario y el maquillaje tengan alguna influencia sobre los actores en el desarrollo de su personaje y por ende incida en el empleo de la entonación y ritmo de los mismos.

7.3 Mímica

Conciérne, al igual que el gesto y el movimiento, a la expresión corporal analizada por la kinestésica. Se podría definir como una expresión de pensamientos, sentimientos o acciones que se realiza a través de gestos o ademanes y sirve para complementar, aclarar y enfatizar la comunicación.

Se refiere básicamente a los juegos voluntarios del rostro, los cuales pueden ser neutros pero también pueden subrayar el valor de la palabra, atenuarla o contradecirla, incluso sustituirla.

La mímica que acompañará el texto teatral de Sartre será comprendida y realizada, al igual que los otros signos que se han analizado hasta ahora que corresponden al actor, según el texto teatral. Sin embargo, como en el caso del tono, puede que los actores sientan cierto dominio por parte del maquillaje, decorado y vestuario inspirados en el Pop Art e influyan sobre la creación de las mímicas que acompañarán sus actuaciones.

7.4 Gesto

Kowzan señala la importancia de este sistema de comunicación no verbal:

En cualquier civilización el gesto constituye, después de la palabra oral y escrita, el medio más rico y dúctil de comunicación de pensamiento, es decir, uno de los sistemas de signos más desarrollados. Los teóricos del gesto afirman que con la mano y el brazo es posible hacer hasta 700.000 signos (1992, p. 173).

Los signos gestuales, al igual que la mímica pueden acompañar a la palabra o sustituirla. En el montaje de esta pieza, estos signos, al igual que todos los otros ademanes que acompañen a la actuación van a ser trabajados tomando como punto de partida el texto teatral, todo esto se pretende lograr con varios trabajos de mesa en el que se les hará entender a los actores el significado de sus parlamentos según la interpretación de la directora y los elementos sobre Sartre de los cuales se dispone.

Sin embargo, en los trabajos de mesa también se compartirá con los actores algunas de las obras plásticas que se toman en consideración para la estética, como “In the Car”, “Girl with hair ribbon” y “Ohh alright” de Roy Lichtenstein en las que se muestran algunos elementos que pueden ser útiles para la gestual. Estos elementos serán tomados por los actores de una manera muy sutil para la creación de sus personajes; se dejará en primer lugar a libre albedrío de los actores, para que luego la directora pueda pulirlos con detalle.



Imagen 2: “In the car” (1963) de Roy Lichtenstein



Imagen 3: "Girl with hair ribbon" (1965) de Roy Lichtenstein



Imagen 4: "Oh alright!" (1964) de Roy Lichtenstein

7.5 Movimiento

Es un modo de expresión corporal e implica un doble aspecto: estático, como lugar que en el espacio teatral ocupa un personaje, con las distancias que establece con el resto de los personajes, y cuyo análisis corresponde a la proxémica; y dinámico, el desplazamiento del personaje –también su manera de moverse- que permite delimitar su territorio en el espacio.

En cuanto al primer punto relacionado con la proxémica, los personajes al comienzo de la obra van a tener una distancia considerable el uno del otro, ya que todos son extraños y realmente no saben qué están haciendo ahí, en el infierno. Quizás

la que va a tratar de tener un mayor acercamiento va a ser Inés hacia Estelle, ya que desde un comienzo ella es la que está más clara de su situación y se ve atraída a este personaje. Sin embargo, a medida que vaya avanzando la pieza los actores van a estar muy cerca los unos de los otros, invadiendo incluso por momentos sus espacios personales.

En lo que concierne a la manera de moverse, es decir, el aspecto dinámico, los actores trabajarán en los ensayos el ritmo adecuado para su personaje, partiendo del texto original para entender estos ritmos y formas de caminar.

En resumen, se tratará de prescindir del movimiento Pop Art en los signos relacionados al actor, ya que todos ellos serán buscados a partir del texto sartriano, es decir, no se tratará de platear una estética desde un principio con la palabra, sino se dejará al actor a partir de la visión sartriana desarrollar nuevos tonos y gestual, de ser necesario, como producto de la estética planteada.

7.6 Maquillaje

Consiste en el conjunto de manipulaciones operadas sobre el rostro de una persona que experimenta, de esta forma, un proceso de metamorfosis para convertirse en un personaje determinado.

El maquillaje destaca rasgos del rostro (aunque puede también implicar otras partes del cuerpo), y en la mayoría de los casos está estrechamente ligado a la mímica, apoyándose mutuamente y aportando idéntico significado: crea signos de edad, de raza, de salud, etc.

En el montaje de esta obra, debido a que la estética se basará en el Pop Art, el maquillaje de los personajes se hará de acorde a este movimiento artístico. Los colores

que se emplearán serán bastante vivos y llamativos, ya que estos son utilizados en la mayoría de las obras de este movimiento.

Por otra parte, es importante resaltar que la directora seleccionó un número de artistas específicos de este movimiento para plantear la estética de la pieza –los cuales fueron anteriormente mencionados en el Marco Teórico- y, dentro de estos, seleccionó un número representativo de las obras más populares de estos; por lo tanto, la escogencia de las obras plásticas para cada personaje se hizo de acuerdo a un factor que se consideró determinante: La cercanía del aspecto físico descrito por el autor del personaje con la obra plástica en cuestión. Además, se respetó el proceso intuitivo de la directora para poder tener una coherencia estética con respecto a los elementos restantes del escenario.

Por orden de aparición, el primero en entrar a escena es el mayordomo. Para su maquillaje se tomará como referencia al Elvis Prestley de Warhol, ya que al plantear el escenario como una especie de discoteca popular del momento, su personaje va a servir como una suerte de rebotador, por lo que para su aspecto físico en general se tomó como referencia este personaje retratado por Warhol, dado que para la época era lo que muchos querían imitar.

Para lograr esto, en primer lugar se le colocará una base translúcida en todo el rostro, luego se acentuará con una sombra de marrón oscuro las cejas para que queden bastante pronunciadas, luego se le pintará con una sombra también oscura los ojos, para lograr esa profundidad que está muy bien expresada en la serigrafía de Warhol y por último, se le pintará la boca con un color suave rosado para intentar lograr el mayor parecido con el Elvis de Warhol.

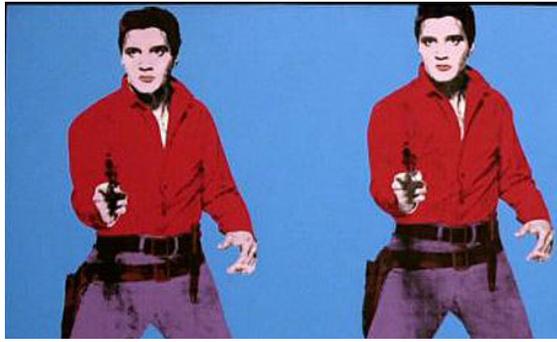


Imagen 5: “Elvis I” (1964) de Andy Warhol

El personaje de Garcin será inspirado en los personajes masculinos de comics representados por Roy Lichtenstein, ya que estos son muy característicos y varoniles, y Garcin ante todo quiere ser visto por los demás como un hombre valiente y vigoroso, aunque en el fondo sea un cobarde que le era infiel a su esposa.

Para su maquillaje, se comenzará por aplicar una base traslúcida tratando de asemejar los colores de los comics, luego se le acentuarán los pómulos para que se vean bien marcados con sombra negra y las cejas se le recalcarán con sombra de marrón muy oscuro para que se vean bastante pronunciadas.



Imagen 6: “In the car” (1963) Roy Lichtenstein

Para el maquillaje de los personajes femeninos se tomarán como referencia las pinturas realizadas por Andy Warhol de Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe,

especialmente enfocándolos en las serigrafías respectivas de estos personajes holywodenses.

En el caso de Inés se tomará como inspiración a la serigrafía que realizó Warhol de Elizabeth Taylor, ya que, en primer lugar este personaje Hollywodense representa a una mujer centrada y madura para la época, lo cual va muy de acorde con el personaje de Inés, ya que de los tres que se encuentran en el infierno, ella es la que acepta desde un comienzo su condena y la que sirve como una especie de guía para los otros dos. Es definitivamente un pilar entre ellos. Y, en segundo lugar, se quiso lograr un contraste en cuanto al color del pelo de este y el otro personaje femenino para enfatizar las diferencias tan claras que existen entre ellas.

Para lograr esto, se empleará una sombra pronunciada a lo largo de todo el párpado de color azul turquesa y la boca se pintará de un rojo bastante pronunciado. Se colocarán unas pestañas postizas para que queden lo más gruesas posibles. Es importante acotar que el maquillaje será colocado tratando de parecerse lo más posible a estas serigrafías, es decir, que en la utilización de las sombras se saldrán un poco de los párpados y al igual con el delineado de la boca, tratando de que el aspecto sea lo más tosco posible asimilando las obras de Warhol.



Imagen 7: "Liz" (1965) de Andy Warhol

Para Estelle, el maquillaje también será inspirado en una serigrafía de Warhol, pero en su caso será la de Marilyn Monroe, debido a que este personaje es descrito por Sartre como una mujer joven, catira y rubia, características que evocan para la época directamente a Marilyn Monroe, ya que ella fue una de las rubias más populares del momento. Un icono en la cultura popular americana.

Los colores que se emplearán serán principalmente tonalidades en rosado fucsia, comenzando por los párpados, los cuales serán delineados de una forma un poco más sutil que los de Inés, ya que Warhol utiliza trazos un poco menos toscos en Marilyn Monroe. Los labios serán pintados de color fucsia muy vivo casi llegando a chillón. Se utilizará un colorete muy sutil en las mejillas y se les dará un pronunciamiento a las pestañas, colocando unas postizas que vayan en la mitad exterior de los párpados.



Imagen 8: “Marilyn Monroe (Hot pink)” (1967) de Andy Warhol

7.7 Peinado

Se define como el estilo o forma de arreglar el cabello de una persona. Puede indicar la pertenencia de un estrato social o a una época concreta.

Para el peinado también se tomará como punto de partida el Pop Art, escogiendo ciertos personajes íconos de las pinturas realizadas por los artistas del movimiento. Los actores utilizarán pelucas, las cuales fueron seleccionadas para reflejar la necesidad de pertenecer a la cultura Pop de los años 50.

Al igual que en el caso del maquillaje, se comenzará a describir el peinado de los actores por el orden de aparición en la escena. El primero, es el mayordomo, quien llevará un peinado a lo Elvis de Warhol, es decir tendrá una peluca negra con patillas a los lados y un abombado en la parte del centro.



Imagen 9: Peluca Mayordomo

Para Garcin, el personaje estará inspirado en los comics de Lichtenstein. A pesar de que la mayoría de los personajes tienen el pelo de un tono azul eléctrico, como en “Forget it! Forget me!”, se intentó buscar acercarlo más a la realidad y al denominador común para el americano, por lo que la peluca que utilizará será catira con mechones marrones, de pelo medio largo y liso medio abombado que tendrá una carrera hacia un lado con una pollina..



Imagen 10: Forget it! Forget me! (1962) de Roy Lichtenstein



Imagen 11: Peluca Garcin

El siguiente personaje que entra en las tablas es Inés, el cual estará inspirado en la Elizabeth Taylor de Warhol (ver Imagen 3) , por lo que su peluca será de pelo negro que llegue casi a los hombros y que esté semi- ondulado y un poco abombado con pollina que le caiga en la frente.



Imagen 12: Peluca Inés

Por último Estelle, cuyo personaje está inspirado en la Marilyn Monroe de Warhol (ver Imagen 4), por lo que su peluca será de un pelo muy amarillo, corto y con rulos.



Imagen 13: Peluca Estelle

7.8 *Vestuario*

Responde a las mismas exigencias artísticas y técnicas que el decorado y debe interpretar la realidad teniendo en cuenta la armonía con el resto de los elementos escénicos.

Desde el punto de vista semiológico el vestuario tiene multitud de significados: es capaz de situar la acción en una época y en un tiempo determinado o de señalar sexo, la edad, la clase social o la profesión de los personajes e incluso, definir su carácter.

El poder semiológico del traje no se reduce a definir quien lo lleva. También es signo del clima (casco de explorador), o de la época histórica, de la estación (panamá), o del estado del tiempo (impermeable), del lugar (traje de baño, de alpinista) o de la hora del día (Kowzan, 1969, p. 44)

El vestuario contribuye a realzar la apariencia física del actor, a modificarla o a potenciar los rasgos específicos de su personalidad siendo, además, un poderoso elemento decorativo que se añade a conseguir los efectos realistas de la puesta en escena.

Al igual que en los otros aspectos se comenzará a describir el vestuario de los personajes por orden de aparición. En primer lugar el mayordomo, por estar inspirado en las serigrafías del Elvis de Warhol, el vestuario que utilizará será muy similar al de las mismas. Es decir tendrá una camisa vinotinto de botones, un pantalón morado estilo jean, una correa negra y unas botas al estilo “cowboy”.



Imagen 14: Referencia de vestuario de Mayordomo

Garcin, al estar inspirado en los personajes de comic de Lichtenstein usará como vestuario un flux verde perico, una camisa blanca, una corbata con cuadros de color azul y mostaza y zapatos negros patente.



Imagen 15: Referencia de vestuario de Garcin

Inés, tendrá como vestuario un vestido muy clásico de los años 60 -inspirado con los colores utilizados en el Pop Art es decir, colores muy vivos como el verde agua, de corte cuadrado en la parte de arriba, falda con corte recto que caiga un poco más debajo de la rodilla, un cinturón del mismo color del vestido y unos tacones tipo zapatilla azul marino.



Imagen 16: Referencia de vestuario de Inés

Por último, Estelle, al estar inspirada en la Marilyn de Warhol tendrá un vestido realizado con telas muy finas de color rojo, que será estraple en la parte de arriba y la falda muy abierta y de varias capas realizada con una tela roja y unas zapatillas negras.



Imagen 17: Referencia de vestuar

7.9 Accesorios

Kowzan los excluye del decorado y del vestuario. Los define más bien como elementos que informan sobre un lugar escénico, definen una personalidad o una cultura.

En “A Puerta Cerrada”, Sartre especifica en primer lugar, un abrecartas, el cual está posado sobre la chimenea. Este no posee una utilidad real, ya que no habrán sobres que abrir en este infierno, sin embargo, al final de la obra Estelle lo trata de utilizar para matar a Inés, quien reacciona riéndose, ya que todos están muertos originalmente. Están en el infierno. Por lo tanto la utilidad que posee es esta: La ilusión de poder herir físicamente a una persona.

En el montaje, este accesorio se mantendrá como tal, por su importancia en cuanto al desarrollo de la obra. Ya que el texto se pretende que se conserve al igual que el original y este se considera un elemento importante para que no se transfigure el mensaje.

El otro accesorio que Sartre menciona en su pieza son los bolsos que llevan ambos personajes femeninos, en los cuales buscan en un momento determinado de la pieza un espejo para que Estelle pueda mirarse. Por ende, estos bolsos serán considerados para el montaje en cuestión. En el caso de Inés, la cartera que llevará será tipo sobre de color azul marino. Estelle llevará un bolso beige tipo patente con una tira dorada larga.



Imagen 18: Cartera Inés



Imagen 19: Cartera Estelle

Sin embargo, hay otros accesorios que también se tomarán en cuenta para este montaje. Estos se definirán como en los casos anteriores, por orden de aparición de los personajes.

El mayordomo llevará una correa negra gruesa que se asemeje a las que usaba Elvis Prestley. Garcin llevará una correa marrón muy sencilla que vaya en consonancia con su vestuario. Y en el caso de las mujeres, Inés llevará, a parte del bolso mencionado anteriormente, unos zarcillos muy sencillos tipo clip, pegados a las orejas que sean de color amarillo. Y por último, Estelle llevará unos zarcillos de perlas grandes.

7.10 *Decorado*

Kowzan establece que este en principio determina el lugar de acción de una obra (espacio abierto, cerrado, geográfico) y, junto con la indumentaria de los personajes, ubica la acción en una temporalidad precisa: época histórica, estación del año o parte del día.

En “A Puerta Cerrada”, Sartre especifica que la obra transcurre en un salón estilo Segundo Imperio en el cual hay tres canapés, una chimenea y una estatua de bronce. Es un cuadro que tiene una sola puerta, la cual está cerrada con llave por afuera y sólo puede ser abierta en teoría, por el mozo del piso.

El estilo Segundo Imperio era muy característico en Francia para el siglo XIX, especialmente para los cortesanos y reyes de la época, en el que regían los tapices, lámparas, maderas exóticas, sedas, techos con pinturas mitológicas, es decir, se caracterizaba por un carácter burgués que denotaba un aire de majestuosidad e imperiosidad.



Imagen 20: Estilo Segundo Imperio

Sartre en la mayoría de sus escritos demuestra estar en contra de esta división de clases y ambientes burgueses, ya que tanto él como su esposa Simone De Beauvoir pertenecían a la clase burguesa de la época y siempre estuvieron en profundo desacuerdo con esta clasificación. Por lo tanto, se puede inferir, que el autor escogió este estilo decorativo para señalar de forma irónica lo vacío y superficial que era estar en uno de estos salones.

Los canapés son un tipo de silla muy tradicional dentro de este estilo, así que se considera que van en consonancia con el propuesto por Sartre. Son tres, uno para cada personaje para que cada uno de ellos ocupe un espacio físico en el escenario.



Imagen 21: Referencia canapé

Otro de los elementos que forman parte del decorado es una chimenea, la cual se puede inferir que está presente debido a la conexión inmediata con la presencia de fuego, ardor y calor, todos símbolos de la concepción general que se tiene acerca del infierno.

Por último, se establece dentro de los elementos escenográficos una estatua de bronce, la cual para su momento representaba en primer lugar, un homenaje a una personalidad determinada y por otro lado, el material utilizado indicaba permanencia. Sin embargo, Sartre no especifica el personaje a quien hace referencia la estatua, por lo tanto, en lo que respecta a este montaje, se entenderá como un elemento que hace recalcar la importancia que le confiere el hombre a la permanencia en la tierra, es decir, al ser recordado por los demás.

En lo que respecta a este montaje, el decorado será uno de los elementos que sufrirá mayor transformación, ya que es el espacio físico que se define como: El infierno, el cual tiene dos acepciones distintas para el Existencialismo y el Pop Art, diferencias que fueron expuestas anteriormente en el Marco Teórico.

Por lo tanto, el decorado será definido como una suerte de lounge, ya que este se considera que es un espacio en el que se establece de una manera muy definida lo popular del momento, es decir, en cuanto a su arquitectura, personalidades que pueden ingresar, la música que se escucha, los colores utilizados en el momento, la vestimenta, accesorios y peinados. Adicionalmente, va en consonancia con la intención de Sartre de señalar irónicamente lo vacío y superficial del espacio.

Para lograr esto, en primer lugar, las paredes serán realizadas con un tapiz inspirado en la textura de las obras de Lichtenstein. Estas serán dos y estarán colocadas con el vértice que las une del lado izquierdo del escenario para reducir el espacio de los actores y lograr una asimetría visual del área. La pared más larga será azul claro con

puntos blancos y la más corta será fucsia con puntos blancos. Los colores fueron seleccionados en consonancia con la estética general de este movimiento artístico, los cuales son muy vivos y escandalosos.

El piso será diseñado con cuadros blancos y negros tipo ajedrez, simulando al que había en una de las discotecas más grandes y populares de aquel momento: Studio 54. Este será realizado sobre una base de MDF y pintura blanca y negra.

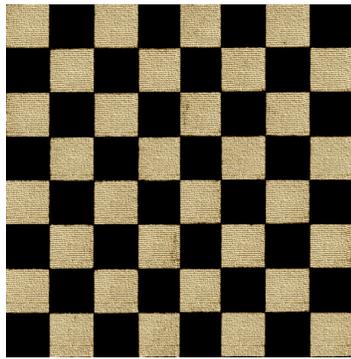


Imagen 22: Referencia piso

En segundo lugar, los tres canapés serán tres sillas que se consideran icono del diseño industrial para el momento, como “Silla Swan”, “Silla Barcelona” y la “Silla S”, para representar de esta forma la producción en masa de los muebles para el hogar. Estos en su mayoría eran diseños que fueron populares para la década de los 40’ y luego, su diseño fue adaptado para poderlos reproducir.



Imagen 23: Silla Swan



Imagen 24: "Silla Barcelona"



Imagen 25: "Silla S"

El siguiente elemento, la chimenea, será sustituida por una televisión. Ya que si bien la chimenea representa un icono en la imagen que se tiene sobre el infierno, la televisión es considerada un icono de la sociedad de masas, ya que es uno de los instrumentos fundamentales para la transmisión de los mensajes e ideales de la cultura popular.

Para la ejecución de la televisión, se tomará como referencia la esculturas del norteamericano Claes Oldenburg "Soft Hand Wash" en la cual el artista deforma un lavamanos al realizarlo con lino, dándole una apariencia blanda incapaz de contener el agua si se llenara. Con esto, se quería separar el objeto de su funcionalidad, es decir, "un lavabo blando no es capaz de cumplir el cometido para el que ha sido concebido,

del mismo modo que una obra de arte no es capaz de cumplir una función práctica” (Honnef, 2006, p. 58)



Imagen 26: “Sofá Hand Wash” (1963) de Claes Oldenburg

La televisión será realizada entonces con una tela muy parecida al lino y que tenga una caída muy parecida a esta obra de Oldenburg. El color será amarillo, ya que va de acorde con la estética general del cuarto en el que dominan los colores brillantes y vivos.

Además, en la televisión se proyectará desde atrás un fuego para simular el elemento original que escogió Sartre para esta pieza, la chimenea. Sin embargo, los personajes en ciertos momentos observan lo que sucede en la tierra, cuando esto ocurra, esta imagen del fuego cambiará y se convertirá en estática, para representar de esta forma que lo que los personajes están narrando está ocurriendo fuera de este espacio al que llaman infierno. Una vez que terminen de ver estas imágenes de lo que quedó en la tierra, se vuelve entonces al fuego.

Para la escultura se tomará como referencia la imagen del físico culturista que sirve como protagonista en el cuadro de Richard Hamilton “Just What makes today’s homes so different, so appealing” (Ver Imagen 1) ya que esta collage, en primer lugar, presenta

los principales cimientos de esta cultura popular industrial, y en segundo lugar, es una de las imágenes más icónicas y representativas de lo que fue el Pop Art; de hecho, algunos autores consideran que es la fuente de origen del término. Por lo tanto encaja con ese sentido de permanencia que evoca la estatua original propuesta por Sartre, ya que hay una conexión directa con esta obra y el Pop.

Por último, la puerta propuesta en el texto original, será reemplazada por un cordón rojo, simulando a los utilizados en las entradas de las discotecas. Este será colocado del lado frontal derecho del escenario, ya que los actores saldrán del público para entrar al escenario, además se pretende lograr de esta forma una mayor conexión con la audiencia, haciéndoles entender que ellos también forman parte de este infierno.

Entonces, a partir de lo antes expuesto, a continuación se incluye un plano de la escenografía para ilustrar cómo están dispuestos los elementos en el espacio.

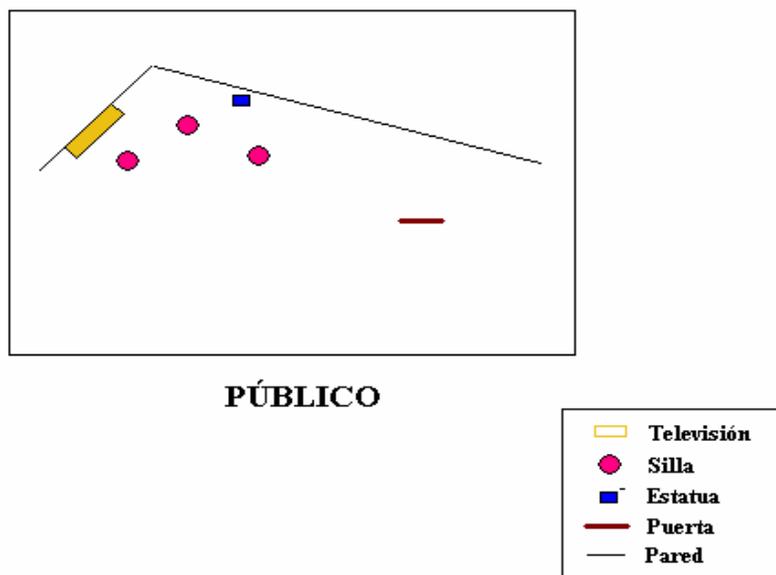


Imagen 27: Plano de Escenografía

7.11 Iluminación

El valor semiótico de la iluminación no se circunscribe solamente a iluminar el espacio escénico, delimitando así la escena de los espectadores o para hacer visible el decorado o al actor. Tiene también la finalidad de significar tiempo, crear un ambiente determinado, subrayar la importancia de un actor iluminando un espacio determinado o definir la psicología de los personajes.

En “A Puerta Cerrada” el tiempo transcurre muy distinto al usual, de hecho, si no fuera por las visiones que tienen los personajes sobre lo que sucede en la tierra, no tendrían noción del tiempo, ya que para ellos están condenados por una eternidad en este “infierno”.

Por tanto, la iluminación que se empleará será muy fija, casi no habrán cambios a lo largo de la pieza para demostrar esta eternidad a la cual están condenados. Ésta constará de tres luces frontales, dos laterales, tres contraluces y una luz referencial que irá hacia la puerta. Ésta última será utilizada en los momentos en los que los personajes hacen uso de la misma, ya que se consideran momentos claves que deben ser remarcados de alguna manera.

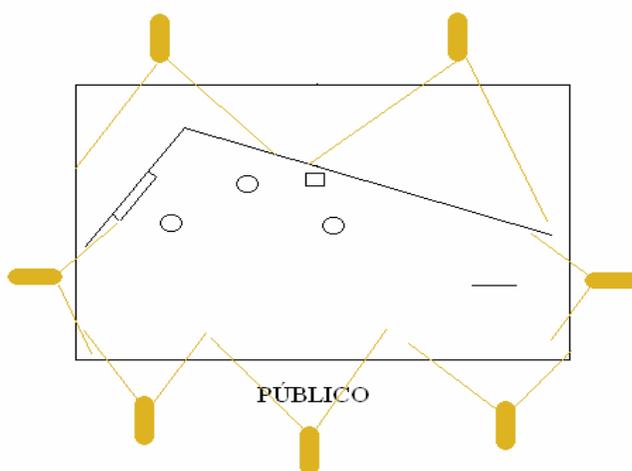


Imagen 28: Plano de Iluminación

7.12 Música

Este signo puede ser utilizado para crear muchas sensaciones y reacciones en el espectador, así como también se puede usar para marcar la entrada de un personaje, la culminación o comienzo de un acto o la transición de un tiempo.

Juliette Gréco fue la cantante y Joseph Kosma el compositor que Sartre escogió para que dieran vida a uno de los poemas que había escrito para “A Puerta Cerrada”. Este lo llamó: *La rue des blancs manteaux*. Esta canción evoca las ejecuciones que tuvieron lugar durante la revolución. Es la única canción que aparece en la pieza. Es cantada por Inés casi al comienzo de la pieza, cuando Garcin les pide que se queden callados cada uno en su rincón.

Ya que esta canción pertenece al texto original de Sartre, se mantendrá la misma lírica. Sin embargo, en la traducción seleccionada para este Trabajo de Grado realizada por Alfonso Sastre, la canción fue conservada en su idioma original (Francés), por lo cual se traducirá al español para estar en consonancia con el resto del texto.

En lo que respecta a la música que se le dará a la canción, se tomará en cuenta una melodía que aparece reflejado en uno de los cuadros de Lichtenstein titulado: “The melody haunts my reverie”. Esta es una frase de una canción compuesta por Hoagy Carmichael llamada “Stardust”, la cual fue una de las más famosas en los años 1930’ y 1940’. Muchos de los artistas de aquella época la cantaron, incluyendo a Nat King Cole.



Imagen 29: “The Melody Haunts my Reverie” (1965) de Roy Lichtenstein

Para la música de entrada y salida del público se colocarán 3 temas de “The Velvet Underground” la cual fue una banda de rock alternativo que nació en los años 60’ y la primera en experimentar directamente con la forma y el ruido dentro de la música pop, incluyendo influencias tomadas directamente de la música clásica contemporánea.

Andy Warhol fue productor de uno de sus discos y a partir de ahí comenzaron a ser más reconocidos. Sin embargo, como Warhol quería que un amigo de él formara parte de este grupo y ellos no estaban de acuerdo, el contrato entre ellos se disolvió pronto.

No obstante, se considera que forman una parte importante dentro de la cultura Pop de la década de los 60’, además era el tipo de música que se escuchaba en las discotecas y lounges, lo cual es importante para el criterio de selección que se tuvo de la música, ya que la escenografía está diseñada tomando algunos aspectos de este tipo de espacio. Por lo tanto, el público al escuchar ésta música podrá conectarse inmediatamente con la estética planteada.

Los temas seleccionados de esta banda fueron: “White Light/ White heat”, “Heroine” y “There she goes again”. El primero se escogió del disco que lleva el mismo

nombre que la canción. Trata sobre una muy distorsionada oda a las anfetaminas y está cargado de sonidos crudos y distorsionados. Los últimos dos fueron seleccionados del disco “The Velvet Underground and Nico”, el cual fue producido por Warhol y también son de los más populares de la banda, las letras tratan al igual que muchas de las canciones de este grupo de drogas, adicción y sadomasoquismo. Estos temas eran muy tratados en la música Pop, ya que muchos de los artistas eran adictos o consumían, por tanto reflejaba una parte muy grande de su realidad y cotidianidad.

7.13 Efectos Sonoros

Se trata de ruidos que no pertenecen ni a la palabra ni a la música y tienen sobre éste la ventaja de significar directamente. Pueden significar tiempo (las campanadas de un reloj), crear una atmósfera (los disturbios callejeros), señalar la ausencia de un decorado visual (el ruido de tráfico en la ciudad), apuntar un espacio aludido (pasos que se acercan) o un espacio dramático (el canto de los pájaros).

En el caso de este montaje sólo habrá dos efectos sonoros. Uno que partirá desde la televisión que reemplaza a la chimenea. Este será un pequeño y casi imperceptible ruido de estática que se empleará cada vez que los personajes hagan referencia a lo que les sucede en la tierra. Éste irá acompañado de la imagen de estática en la televisión. Lo cual representará aquello que no pertenece al infierno. Es decir, se reemplazará la imagen del fuego con este sonido e imagen para que el público pueda interpretar que lo que están narrando está ocurriendo fuera del espacio en el que se encuentran los personajes, haciendo alusión de alguna manera a la forma cinematográfica de los recuerdos.

El segundo es el sonido del timbre, el cual va a sonar sólo en los momentos que el texto lo indica, ya que hay otras veces que los personajes lo tocan, sin embargo este no

suena, ya que es parte de el “infierno” en el que se encuentran, en el que se deben enfrentar a ellos mismos sin poder escapar del cuarto.

Una vez analizados todos estos signos que componen el montaje teatral, se realizó una tabla que contiene paso por paso cómo se piensan llevar a cabo las ideas anteriormente expuestas, la cual se encuentra a continuación.

8. PUESTA EN ESCENA

8.1 Plan de producción

Tareas ejecutadas	Fecha: Mes/ Año	Días/ Semanas	Recursos humanos y materiales necesitados	Observaciones Generales
Consulta de las fuentes necesarias para la elaboración y construcción del Marco Teórico	Mes de abril y mayo 2009	6 semanas	Bibliografías necesarias, dinero para sacar fotocopias, computadora	Se investigaron las diversas fuentes de información para poder redactar el Marco Teórico
Redacción y elaboración del Marco Teórico	Mes de mayo y junio 2009	5 semanas	Bibliografía consultada y computadora	Se comenzó a redactar el Marco Teórico
Consulta de las fuentes necesarias para la elaboración del Marco Metodológico	Mes de octubre 2009	3 semanas	Bibliografía consultada y computadora	Se investigaron las diversas fuentes de información para poder redactar el Marco Metodológico
Redacción y elaboración del Marco Metodológico	Mes de noviembre, diciembre 2009 y enero 2010	5 semanas	Bibliografía consultada y computadora	Se comenzó a redactar el Marco Metodológico
Selección de los actores	Mes de diciembre 2009	3 semanas	Contactos de actores y teléfono	Se conversó con diversos actores para comprobar su disponibilidad y disposición para participar en el proyecto

Tareas ejecutadas	Fecha: Mes/ Año	Días/ Semanas	Recursos humanos y materiales necesarios	Observaciones Generales
Reunión para cuadrar cronograma	Enero 2010	1 día	Los 4 actores y la directora	Se estableció el cronograma de trabajo a partir de esta fecha
Trabajos de Mesa	Enero 2010	3 días	Los 4 actores, la directora y el texto de la obra	En estos días se les proporcionará a los actores información que se considera esencial sobre el Existencialismo, Sartre y el Pop Art. Se les guiará en la creación de sus personajes y se tratará de llegar a varios consensos en cuanto al montaje de la obra
Ensayos	Enero, febrero, marzo y abril 2010	32 días	Los 4 actores, la directora, un lugar de ensayo y los elementos que sirvan de referencia para la escenografía	En estos ensayos se trabajará con los actores para realizar el marcaje de las posiciones, la creación de sus personajes e ir realizando el montaje de la obra como tal

Tareas ejecutadas	Fecha: Mes/ Año	Días/ Semanas	Recursos humanos y materiales necesitados	Observaciones Generales
Diseño de maquillaje	Febrero 2010	3 días	La directora, bibliografía consultada y maquillador	Se diseñará el maquillaje que utilizarán los actores el día del montaje
Diseño de Peinados	Febrero 2010	3 días	La directora y bibliografía consultada.	Se diseñarán los peinados que los actores tendrán el día del montaje
Diseño de escenografía	Febrero 2010	5 días	La directora, el escenógrafo, lápices, papeles y bibliografía consultada	Se tendrá una reunión con el escenógrafo y se llegará a un consenso de la escenografía de la obra
Diseño de iluminación	Marzo 2010	2 días	La directora, el diseño de la escenografía y el iluminador	Se determinará donde poner las luces y los <i>ques</i> necesarios
Diseño de musicalización	Marzo 2010	4 días	La directora, bibliografía consultada, CDS, reproductor de música	Se seleccionarán los temas musicales que se escucharán en el montaje de la obra
Realización de vestuarios	Abril 2010	3 semanas	La directora, el vestuarista, las telas y costurera	Se confeccionarán los vestuarios previamente diseñados

Tareas ejecutadas	Fecha: Mes/Año	Días/Semanas	Recursos humanos y materiales necesarios	Observaciones Generales
Impresión y Encuadernación de Tesis	Abril 2010	1 semana	Pen drive, dinero para las impresiones y encuadernaciones	Se imprimirá el trabajo final y se encuadernará
Entrega de Tesis en la Escuela de Comunicación Social	Abril 2010	1 día	Tesis impresas y encuadernadas	Se entregará en la Escuela el producto final escrito para su evaluación
Ensayos Generales	Mayo 2010	2 semanas	Los 4 actores, la directora, parte del vestuario y escenografía	Se harán los ensayos corriendo la pieza completa y con los elementos que se tengan hasta el momento
Montar escenografía en el Teatro	Mayo 2010	1 día	Todos los elementos para la escenografía, las personas que estén dispuestas a ayudar y la directora	Se irá al Teatro de la UCAB para realizar el montaje de la escenografía
Realización de Montaje	Mayo 2010	1 día	Todos los elementos necesarios y las personas involucradas en el proyecto	Se realizará el montaje de la obra

8.2 Procedimiento

Para el montaje de la obra “A Puerta Cerrada”, se comenzó por seleccionar a los actores que fueran a representar los personajes. Estos fueron escogidos, en primer lugar por su disponibilidad y disposición de trabajar en el proyecto, ya que se debía tener plena confianza en ellos de que no fueran a abandonarlo a mitad de camino por la importancia de su ejecución final. También se pautó un espacio para los ensayos y se diseñó un cronograma de trabajo expuesto a continuación.

ENERO						
Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19 Reunión para cuadrar cronograma	20	21	22	23
24	25 Ensayo de 2-5pm Lectura de texto	26	27	28 Ensayo de 2-5pm Lectura de texto	29	30
31						

FEBRERO

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
	1 Ensayo de 2-5pm <small>Trabajo de mesa</small>	2	3	4 Ensayo de 2-5pm <small>Trabajo de mesa</small>	5	6
7	8 Ensayo de 5-8pm	9	10	11 Ensayo de 5-8pm	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22 Ensayo de 2-5pm	23	24	25 Ensayo de 2-5pm	26	27
28	29 Ensayo de 2-5pm	30				

MARZO

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
	1	2	3	4 Ensayo de 2-5pm	5 Ensayo de 2-5pm	6
7	8 Ensayo de 2-5pm	9	10	11	12 Ensayo de 2-5pm	13
14	15 Ensayo de 2-5pm	16	17	18	19 Ensayo de 2-5pm	20
21	22	23	24	25 Ensayo de 2-5pm	26 Ensayo de 2-5pm	27
28	29 Ensayo de 2-5pm	30	31			

ABRIL

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
				1	2	3
4	5	6	7	8	9 Ensayo de 2-5pm	10
11	12 Ensayo de 2-5pm	13	14	15 Ensayo de 2-5pm	16 Ensayo de 2-5pm	17
18	19	20	21	22 Ensayo de 2-5pm	23 Ensayo de 2-5pm	24
25	26 Ensayo de 2-5pm	27	28	29	30	

MAYO

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
						1
2	3 Ensayo de 2-5pm	4	5	6 Ensayo de 2-5pm	7 Ensayo de 2-5pm	8
9	10 Ensayo de 2-5pm	11 Ensayo de 2-5pm	12 Ensayo de 2-5pm y montaje	13 Función	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	

Una vez seleccionados los actores, se hicieron dos lecturas de texto con ellos, en las que se hicieron las primeras aproximaciones y se les explicó a los actores lo que la directora tenía en mente para el montaje. Luego, se les pidió que trajeran una historia de personaje para el siguiente ensayo y la siguientes semana se hicieron los trabajos de mesa pertinentes en los cuales la directora les explicó sobre el movimiento Pop Art y les mostró diversas obras en las cuales se estaba inspirando para la estética. Además, se llegaron a conclusiones importantes en cuanto a las historias de los personajes y las relaciones entre ellos, estas fueron expuestas anteriormente en la descripción de personajes.

Luego se comenzó a ensayar la pieza marcando los movimientos de las escenas. Las primeras veces que se pasaban las escenas la directora dejaba al libre albedrío de los actores los movimientos que ellos desearan ejecutar y luego se llegaba un acuerdo y se marcaban los movimientos para que quedaran registrados en el texto.

Por lo tanto se utilizó un estilo de dirección parecido al que usa Trevor Nunn con sus actores, ya que se cree que si los actores se sienten en plena confianza con la directora y con el resto de sus compañeros, el proceso del montaje es más fluido y por ende, al sentirse más cómodos, pueden desenvolver su personaje con mayor naturalidad, además de resolver las dudas que surjan en el camino. Adicionalmente se usaron algunas técnicas del Método propuesto por Stanislavsky, como el Sí mágico para la creación de los personajes, así como también sus técnicas de relajación y concentración.

Una vez marcados los movimientos de toda la pieza, se fragmentó en tres partes iguales (ya que ésta posee un solo acto y cuatro escenas) para poderla trabajar mejor. Estas partes se fueron pasando una y otra vez según los movimientos previamente marcados para lograr de esta manera, en primer lugar, que los actores pudieran memorizarse el texto de forma dinámica, en segundo, que pudieran tener memorizado los movimientos y se les hiciera prácticamente mecánico al momento de incorporar la

intención del personaje y, en tercer lugar, para poder irse deteniendo en cada parte y analizar los textos de los personajes y las reacciones y sentimientos de los demás. En esta etapa se tuvo que invertir un aproximado de quince ensayos de tres horas cada uno.

Una vez que los actores se aprendieron todo el texto y el marcaje y entendieron todos sus parlamentos, entonces se empezó a correr la obra completa para que pudieran comenzar a identificar la evolución del personaje a lo largo de la pieza.

El trabajo de cuerpo y voz se hizo en paralelo con todo este proceso, ya que la directora considera que esta búsqueda se logra con el contacto con el personaje y el texto y no como algo separado que luego se anexa al trabajo anterior.

Para culminar, se hicieron varios ensayos generales en los que se incluyeron los elementos del vestuario y accesorios que ya estaban listos para que pudieran entrar en contacto con la estética planteada y todo el trabajo anteriormente realizado. En ellos, se les dio un espacio a los actores antes de comenzar para que pudieran relajarse y concentrarse en el trabajo que iban a ejecutar. El producto de este proceso será analizado en las conclusiones.

8.3 Ficha Técnica

Realización de Vestuario: Vladimir Sanchez

Realización de Maquillaje: José Miguel Dao

Realización de Escenografía: Vladimir Sánchez, Alejandro Ramia, Diego Sanabria, Juan Roberto Mikuski, José Tomás Blanco, Corina Perera, José Miguel Dao.

Diseño de Iluminación: Elías Muñoz

Diseño de Programa de Mano: Corina Perera

Músicalización: Corina Perera

Operador de Iluminación: Eugenia Calcaño

Operador de Sonido: Daniela Belloso

Dirección: Corina Perera
Producción: Corina Perera

8.3.1 *Ficha Artística:*

Mayordomo: José Miguel Dao
Garcin: Elías Muñoz
Estelle: Alexandra Scull
Inés: Samantha González

Es importante señalar que la escogencia de los actores y el personal que colaboró en el desarrollo de esta pieza se hizo no sólo por su talento y dedicación, sino también por su disponibilidad y relación con la directora, ya que todos ellos formaron parte de este proceso de forma gratuita, lo cual fue muy importante debido a que no se contaba con un presupuesto muy grande para el desarrollo de este proyecto.

9. LISTA DE NECESIDADES

Para la realización de este montaje se requirieron un conjunto de elementos que serán desglosados a continuación, para luego definir los costos de los mismos.

9.1. *Recursos Humanos*: Para poder llevar el montaje de la obra “A Puerta Cerrada”, en primer lugar se necesitó la disposición y ejecución de tres actores principales y uno secundario, los cuales asistieron a un total de treinta y dos (32) ensayos y participaron activamente en coordinación con la directora. Segundo, se contó con la asistencia de una persona para la dirección artística, quien ayudó con el diseño de los vestuarios, maquillaje y peinados. Tercero, se contó con otra persona para realizar el diseño de iluminación. Y por último, una vez completado el proceso de ensayos, se necesitó la colaboración de amigos y familiares con la realización de la escenografía. Y, para el día del montaje se necesitarán dos más que operen la cabina de audio e iluminación respectivamente y una persona que ayudará con el maquillaje.

9.2 *Recursos Plásticos*:

A) Espacio de Ensayo: Para un total de treinta y dos (32) ensayos los cuales fueron distribuidos dos veces por semana durante cuatro meses, es decir, desde mediados de enero a mediados de mayo de 2010.

B) Maquillaje:

- Mayordomo: Base traslúcida, sombra negra, pintura de labios rosa pálido, colorete rosa pálido.
- Garcin: Base traslúcida, sombra marrón, sombra negra, colorete rosa pálido.
- Inés: Base traslúcida, sombra azul turquesa, pestañas postizas, rimel, colorete rosado, lápiz de ojo negro, sombra blanca y pintura de labios roja.
- Estelle: Base traslúcida, sombra fucsia, rimel, pestañas postizas, colorete rosado fuerte, lápiz de ojo negro, pintura de labios fucsia.

C) Peinado:

- Mayordomo: Peluca negra con peinado al estilo de Elvis Prestley.
- Garcin: Peluca catira pelo liso de hombre con mechas marrones y pollina de medio lado.
- Inés: Peluca femenina negra de largo hasta los hombros y pollina.
- Estelle: Peluca femenina catira de rulos muy pronunciados.

D) Vestuario:

- Mayordomo: Camisa vinotinto de botones, pantalón morado tipo jean y botas al estilo cowboy.
- Garcin: Flux verde perico, camisa blanca, corbata con cuadros de color azul y mostaza y zapatos negros patente.
- Inés: Vestido verde agua marina con cinturón del mismo color, zapatillas azules de tacón.
- Estelle: Vestido rojo de falda abierta y zapatillas rojas de tacón.

E) Accesorios:

- Mayordomo: Correa negra gruesa.
- Garcin: Correa marrón.
- Inés: Cartera tipo sobre azul marina, zarcillos amarillos.
- Estelle: Cartera de patente blanca y zarcillos de perlas grandes.
- Un abrecartas

F) Decorado:

- Paredes: Una tela de 1.5 X 3mts.fucsia con puntos blancos para la pared más corta y otra tela de 1.5 x 6mts. azul con puntos blancos para la pared más larga
- Sillas: Tres sillas de diseñadores de la época “Silla Swan”, “Silla Barcelona” y la “Silla S”

- Cordón de la puerta: Cordón de terciopelo rojo, dos parales para aguantarlo, y los agarradores respectivos.
- Piso: 14 láminas de MDF, 1 galón de pintura negra, 1 galón de pintura blanca.
- Televisión: Una tela de 1.5 x 3mts amarilla, un flotador para la base, hilo amarillo, pega, tela blanca para proyectar de 1.5 x 2mts, videobeam, laptop, imagen grabada de fuego, imagen grabada de estática.
- Estatua: Una reproducción de 1.5mts en papel del fisico culturista de la obra de Richard Hamilton "*Just what makes todays home so different, so appealing*", 2mts de cartón, pega silicón.

G) Iluminación:

- Tres luces frontales, dos laterales, tres contraluces y una luz referencial.

H) Música:

- Un CD que contenga: "White Light/ White heat", "Heroine" y "There she goes again" del grupo "*The Velvet Underground*".

I) Efectos Sonoros:

- Un CD que contenga el ruido de un timbre y el ruido de estática.

10. ANÁLISIS DE COSTOS

Ítem	Descripción	Bs. F.
A) Espacio para espacio	Se consiguió ensayar en cada de los abuelos de la directora	0
B) Maquillaje	Se utilizará maquillaje de los actores y de la directora	0
C) Peinado	Se compraron las pelucas en Estados Unidos. Un total de 100\$. Se pagaron con Cadivi, por lo cual el cambio fue a 4.30	430
D) Vestuario	Un amigo colaboró con el diseño del vestuario	0
Compra de telas	Se compraron los vestuarios en tiendas de ropa usada	0
Compra de zapatos	Se buscaron zapatos prestados entre familiares y amigos	0
E) Accesorios	Se buscaron los accesorios entre familiares y amigos	0
F) Decorado	El diseño fue realizado por la directora	0
Pinturas	Un galón = Bs. 240 2 galones= Bs. 480	480

Ítem	Descripción	Bs. F.
Telas	Tela fucsia con puntos blancos 1mt. =Bs.15 3mts.= Bs.45 Tela azul con puntos blancos 1mt.= Bs. 15 6mts. = Bs. 90	135
Sillas	Se consiguieron entre casas de amigos y familiares	0
Cordón para la puerta	Se consiguió prestado de una amiga	0
Alquiler de Video beam	Se alquilará en la Universidad	0
Materiales para la estatua	Reproducción en papel= Bs. 300 Cartón= Bs. 50 Pega silicón = Bs. 40	390
Abrecartas	Se consiguió uno prestado	0
G) Iluminación	Un amigo colaboró con el diseño y otro con la cabina	0
H) Música	1 CD = Bs.10	10
I) Efectos Sonoros	1 CD = Bs.10	10
TOTAL		Bs. 1.947

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al plantearse el montaje de “A Puerta Cerrada” de Jean Paul Sartre con una estética inspirada en el Pop Art, lo que se pretendía en un primer momento era observar cómo dos corrientes que quizás pueden parecer tan distintas una de la otra podrían convivir juntas en un escenario.

Luego de investigar acerca de estos dos movimientos se pudo comprender que si bien el Existencialismo trata de explicar la condición humana al centrar su atención en el estudio del hombre y su libertad; el Pop Art surge como una manifestación hacia esta libertad del hombre, especialmente del artista, de reflejar lo que vivía la sociedad americana para los años cincuenta, la cual estaba empezando a sentir los efectos plenos de los medios masivos de comunicación. Ellos decidieron tomar estas herramientas y realizar obras de arte que le llegaran a un público general o que por lo menos experimentara con el lenguaje de ellos, sin elitismos ni abstracciones. Sus mensajes eran claros y sencillos y su propuesta estética estaba impregnada en muchos casos de colores chillones y atractivos. Jugaba con íconos populares y enaltecía imágenes comerciales a un nivel casi irónico.

En la obra de Sartre el mensaje central es también claro y preciso: “El infierno son los demás”. Los personajes se encuentran encerrados en un cuarto en el cual están completamente desprovistos ante la mirada del otro. Y es esta mirada la que lo los condena y al mismo tiempo es su única salvación. Ya que, a pesar de que en un momento dado se abre la puerta y pueden salir, ellos entienden que la salvación no está afuera. Está en ellos mismos.

Este contacto con el otro es precisamente lo que plantea Sartre como infierno, el cual no está muy alejado del infierno Pop, ya que es el otro –la sociedad de masas– quien esboza un estilo de vida. Por ende, el individuo se aliena y renuncia falsamente a

su libertad de elección, dejando parte de su proyecto de vida en manos de la expectativa de la sociedad, por un anhelo a un ser que en realidad no existe. Es simplemente imagen, y esto es lo que muchos de los artistas de este movimiento lograban reflejar.

Entonces quizás, el consumo y los medios de masas no sean más que una sistemática y agresiva forma de negarnos nuestra libertad a partir de una alineación por medio de patrones de conducta que nos liberan de ser libres, disimulada a su vez, como libertad para consumir.

Sin embargo, hoy en día esta cultura de consumo está tan arraigada en la sociedad, que si quisiéramos alejarnos de ella -si la puerta se nos abre y decidimos salir- tendríamos quizás que desvincularnos del mundo social. Ya que ambas van prácticamente de la mano. Es por esto que nosotros decidimos también quedarnos en el cuarto. Ya que conocemos este infierno en el que sabemos qué debemos consumir y cómo. Sabemos bien cuáles son nuestras libertades dentro del mundo del consumo y pensamos que dentro de éste está nuestra salvación.

Este concepto del infierno Pop resultó muy interesante al realizar el montaje, debido a que facilitó la concepción de todos los elementos escenográficos y del vestuario. Ya que no sólo se estaba planteando entonces una estética, sino también una fusión en cuanto a contenidos. Esto dio pie a la concepción del escenario a modo de lounge, siendo este tipo de espacio el modelo que más encaja para reflejar lo que está de moda, es decir la exaltación de lo Pop.

En consecuencia también surgieron todos los otros elementos, pues se comprendió que lo que se pretendía entonces era exagerar todos los aspectos pertenecientes a la cultura. Por ende, se buscó acercar a los personajes a las figuras que resaltaron para aquel momento como Elvis Prestley, Elizabeth Taylor y Marilyn

Monroe. Sin embargo, este acercamiento se hizo a través de la imitación, ya que no se pretendía que los personajes fueran los íconos hollywoodenes, al contrario lo que se buscaba eran emulaciones de los mismos, no ellos.

Ésta estética tuvo un impacto en la creación de los personajes. En el caso del Mayordomo, éste fue planteado como una suerte de portero de discoteca o de lounge, porque es el que permite la entrada de los personajes al cuarto. Con esto, el actor incluyó ciertos matices de superioridad y de seriedad, muy característica en las personas que desarrollan este tipo de trabajo. No obstante, mantiene la sencillez y el hastío que refleja en el texto con respecto a acomodar a los “huéspedes”.

En el caso de Garcin, al estar inspirado en los comics de Lichtenstein, el actor incluyó en mucha parte de su gestual y movimientos lo que estos cuadros le inspiraban. Además, le dio un toque de frescura a un personaje que podría resultar incluso hasta repugnante.

El personaje de Inés, al tener como referencia el cuadro de Elizabeth Taylor de Warhol, la actriz le dio ciertos toques de sensualidad y de femineidad a un personaje que podría ser interpretado, por su inclinación sexual, con rasgos muy masculinos.

Por último, en el caso de Estelle, al estar inspirada en la Marilyn Monroe de Warhol, la actriz le añadió ciertos destellos de la típica rubia guapa y tonta desprovista de cualquier matiz de la realidad, sin embargo, una vez caída la máscara, muestra quien es verdaderamente, una infanticida desesperada por la atención de un hombre.

Todos estos giros que le impregnaron los actores a sus personajes, aunado con el colorido del escenario tuvieron un efecto en el texto de Sartre, a pesar de que desde un comienzo se quiso respetar la originalidad del texto. En primer lugar, se le añadió un toque de frescura, ya que con el hecho de que el espectador se encuentre de frente

un salón en el cual predominan los colores vivos y haya un televisor a mano izquierda en el cual hay un fuego constante y a mano derecha una estatua de un físico culturista desnudo que sostiene una chupeta en la que se lee PoP, tiene que generar una reacción muy distinta a que si estuviera entrando en un Salón Segundo Imperio.

Adicionalmente, al entrar el público, van a estar sonando los temas de “The Velvet Underground” que le da un toque especial para que el espectador lo relacione inmediatamente con una época y el sentimiento que se vivía en la misma.

En tercer lugar, los actores saldrán del público, por lo que hay una conexión inevitable entre ellos, ya que lo que los separa al uno del otro es únicamente un cordón. De esta manera, lo que se ansía es que puedan entender que el infierno también está en ellos. Son ellos mismos.

Por último, los actores también contribuyeron a que se diera ese toque de frescura mencionado anteriormente, ya que les atribuyeron a sus personajes ciertos gestos y movimientos que favorecen el enriquecimiento de la pieza.

Todo lo mencionado anteriormente abre la posibilidad de que exista un acercamiento a las audiencias más jóvenes ya que quizás se puedan sentir más involucradas e identificadas con esta forma de representación.

Por las razones explicadas en este Trabajo de Grado, se recomienda a aquellos directores que en algún futuro quieran aplicar la estética de algún movimiento artístico a alguna pieza que corresponda a un tendencia en particular, que centren su atención en encontrar aquellos aspectos que compartan conceptualmente, ya que de esta manera respetarán ambas corrientes sin llegar a invadir espacios que no correspondan, y encontrarán soluciones que sean coherentes con lo que quieran plantear.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

Berenguer, Castillo y de Santos, Ángel; Castillo, José Romera y de Santos, José Luis (2002). El Texto Teatral: Estructura y Representación. *Las Puertas Del Drama. Revista De La Asociación De Autores De Teatro. 10*

Bobes, M^a del Carmen (1987) Semiología de la obra dramática. Ediciones Taurus. Madrid, España

Bont, Dan (1994) Escenotécnicas del Teatro, Cine y T.V. Artes visuales en escenarios y estudios. Ediciones Leda. España

Brook, Peter (1994) El espacio vacío, arte y técnica del teatro. Editorial Península. Barcelona

Camus, Albert (1975) El mito de Sísifo. Ediciones Losada. Buenos Aires, Argentina

Diez, José María y García, Luciano (1975) Semiología del teatro. Editorial Planeta. Barcelona, España

Eines, Jorge (2005) Hacer, actuar. Stanislavsky contra Strasberg. Editorial Gedisa. Barcelona, España

Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José (1999) Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Ediciones Paidós. Barcelona

Fowlie, Wallace (1960). *Dionysus in Paris*. Meridian Books. Nueva York, Estados Unidos

Honnef, Klaus (2005). *Warhol*. Taschen. Singapur, Australia

Jeanson, Francis (1958). *Sartre por él mismo*. Compañía General de Ediciones. México

Jolivet, Regis (1953). *Las doctrinas existencialistas: Desde Kierregard a Jean Paul Sartre*. Editorial Gredos. Madrid

Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y Espectáculo*. Ediciones Taurus. Madrid, España

Lippard, Lucy (1993) *El Pop Art*. Ediciones Destino. Barcelona, España

Marner, Terene (1972) *Directing Motion Pictures*. The Tantivy Press. Londres, Inglaterra

Mounier, Emmanuel (1967). *Introducción a los existencialismos*. Ediciones Guadarrama, Madrid, España

Osterwold, Tilman (2003). *Pop Art*. Taschen. Italia

Pavis, Patrice (1980) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona, España

Quiles, Ismael (1951). *Sartre y su existencialismo*. Editorial Espasa Calpe. Buenos Aires, Argentina

Rizzo, Michael (2005) *The Art Direction Handbook for Film*. Editorial Elsevier. Estados Unidos

Roubiczek, Paul (1964). *El Existencialismo*. Editorial Labor. Madrid, España

Ruhberg, Schneckenburge y Fricke, Honnef (1999) *Arte del siglo XX. Volumen I*. Editorial Taschen. Alemania

Ruiz, Marcela y Contreas, Ariel (1979) *Glosario de términos del arte teatral*. Editorial Trillas. México

Sandford, Mariellen R., (1995) *Happenings and Other Acts*, Editorial Routledge. Estados Unidos

Sartre, Jean-Paul (1943). *El ser y la nada*. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina

Sartre, Jean-Paul (1946). *El existencialismo es un humanismo*. Ediciones del 80. Buenos Aires, Argentina

Sartre, Jean- Paul (1946). *La Náusea*. Editorial Librairie Gallimard. Francia

Sartre, Jean Paul (1979). *Un teatro de situaciones*. Traducción Mirta Arlt. Textos recopilados, fijados, presentados y anotados por Michel Contat y Michel Ribalka. Editorial Losada. Buenos Aires

Slatopolsky, Alexander (2000) *El Pop Art*. Trabajo de Grado de Licenciatura no publicado. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica Teatral*. Ediciones Cátedra. España

Warhol, Andy (2000) *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*. Tusquets Editores. España

Wilson, Simon (1983) *El Arte del Pop*. Ediciones Destino. Barcelona, España

Fuentes Electrónicas

Arrau, S (2003) *Análisis Cuadrimensional del personaje*. Recuperado el 23 de enero de 2010. <https://segue.middlebury.edu/.../Acercamiento%20al%20personaje.doc>

Bobes, M. (2009) *Abstracción y símbolo en el gran teatro del mundo. Precedentes medievales del auto sacramental*. Recuperado el 28 de junio de 2009. http://cvc.cervantes.es/obref/calderon_europa/bobes.htm

Psaier, P (2006) *Andy Warhol & Prieto Saier: The Factory*. Recuperado el 28 de octubre de 2009. <http://www.cylcultural.org/expos/warhol/>

Pais, G (2005) *Espéculo*. Recuperado el 20 de enero de 2010. Universidad Complutense de Madrid. <dhttp://www.ucm.es/info/especulo/numero31/sartre.html>

Torres, G (2009) *De la literatura dramática al espectáculo*. Recuperado el 6 de abril de 2010. http://www.extremateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63:de-la-literatura-dramatica-al-espectaculo&catid=16:teatro-extremeno&Itemid=164