



Universidad Católica Andrés Bello  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Comunicación Social  
Mención Artes Audiovisuales  
Trabajo de Grado

**“Yo también estoy contigo” Cortometraje inspirado en la obra teatral  
Esperando a Godot de Samuel Beckett.**

Tesista:

Raquel Virginia García Zerpa

Tutor:

Ana O’Callaghan

Caracas, abril de 2012

## ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>6</b>
2.1	Samuel Beckett.....	6
2.1.1	La vida del dramaturgo irlandés .....	6
2.1.2	Teatro del Absurdo: Esperando a Godot como su obra más representativa. ....	9
2.2	Cine.....	14
2.2.1	Cortometraje .....	14
2.2.2	Del escenario a la gran pantalla.....	16
2.3	Tadeuz Kowzan .....	20
2.3.1	Tadeuz Kowzan y sus sistemas de signos en las artes escénicas.....	20
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>29</b>
3.1	Planteamiento del problema.....	29
3.1.1	Objetivo general.....	29
3.1.2	Objetivos específicos.....	29
3.2.	Justificación.....	30
3.3	Delimitación.....	31
3.4	Preproducción.....	32
3.4.1	Proceso de adaptación.....	32
3.4.2	Idea .....	38
3.4.3	Sinopsis .....	38
3.4.4	Escaleta.....	39
3.4.5	Tratamiento del guion .....	41
3.4.6	Descripción de los personajes .....	42
3.4.7	Guion literario. ....	44

3.5 Producción.....	57
3.5.1 Propuesta visual.....	57
3.5.2 Propuesta sonora.....	60
3.5.3 Guion técnico.....	61
3.5.4 Desglose de necesidades de producción.....	64
3.5.5 Plan de rodaje.....	66
3.5.6 Story board.....	67
3.5.7 Ficha técnica.....	73
3.5.8 Presupuesto.....	74
3.5.9 Análisis de costos.....	75
<b>4 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>76</b>
<b>5 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>78</b>

## INTRODUCCIÓN

Estrenada en París en 1953 y representada innumerables veces en todo el mundo, *Esperando a Godot* es redimensionada de nuevo pero esta vez en un medio de expresión distinto al teatro, con otro lenguaje y otra interpretación, en otro idioma y en otro contexto; evidentemente, sin dejar a un lado la tendencia absurdista que el autor planteó desde el principio. Una obra que nos presenta un mundo complejo y vacío, donde esperamos algo que no sabemos qué es y donde ocurren situaciones absurdas del existir, todo esto contado a través de palabras o sin ellas.

Ahora bien, la cinematografía y el teatro, aunque presentan diferencias bien definidas, no rechazan la incidencia que han tenido una de la otra en su estructura, ni los aportes interpretativos que han compartido ambos géneros, dejando en evidencia, que ambos medios expresivos podrían conjugarse perfectamente.

Por otro lado, una de las corrientes más importantes en las artes escénicas es el teatro del absurdo o como lo denominó Ionesco el “anti teatro” que se caracteriza por plantear el existencialismo, criticar al hombre en la sociedad mostrando los conflictos más profundos dentro de la mente humana a través de diálogos ilógicos, porque pensaban que el lenguaje era una incapaz e insuficiente herramienta de comunicación.

Uno de los máximos representantes de este movimiento del siglo XX fue el dramaturgo irlandés Samuel Beckett con dicha obra. Allí, el dramaturgo nos presenta en una narración cíclica a dos extraños personajes que tienen dificultad para comunicarse entre ellos, en una situación totalmente absurda mientras esperan la llegada de Godot, quien nunca llega, terminando así de la misma manera en la que comenzó.

De este modo, se desarrolló un proyecto que involucra el simbolismo del teatro del absurdo de Beckett en su obra *Esperando a Godot*, llevado al lenguaje cinematográfico, a través de la metodología de Tadeuz Kowzan y sus elementos semiológicos aplicados a las artes escénicas. De esta manera, se aplicó la estructura del filósofo para extraer los elementos absurdistas presentes en el cortometraje.

Acompañado del contexto teórico, está incluido como requerimiento académico el libro de producción con todas las especificaciones del proceso de creación que exigió la pieza audiovisual.

## **2. MARCO TEÓRICO**

### **2.1 SAMUEL BECKETT**

#### **2.1.1 LA VIDA DEL DRAMATURGO IRLANDÉS**

El escritor, poeta y dramaturgo Samuel Bareluy Beckett nace el 13 de abril de 1906 un Viernes Santo en Foxrock cerca de Dublín, Irlanda. Segundo y último hijo de una familia protestante de clase media alta, ya esto explica algunas de sus temáticas literarias. Su padre era un aparejador, que lo llevaba de la mano a dar paseos por el hipódromo y los alrededores de la casa, recuerdos que luego serían reflejados en sus historias. Su madre, una enfermera religiosa, enfocada en darles

a sus hijos una educación protestante, que sin duda influyó en la escritura de sus obras. A los 5 años ya demuestra su interés en el arte e inicia sus estudios de francés y piano en una escuela de Stillorgan y luego a los 14 años es enviado a la prestigiosa escuela Portora Royal School junto a su hermano, instituto donde también había estudiado Oscar Wilde años atrás. Para sus estudios superiores, ingresó a Trinity College y en 1927 adquiere la licenciatura en Lenguas modernas, luego regresa en 1931 y obtiene el doctorado; conocer varios lenguajes le permitió a él mismo traducir sus obras a otro idioma, siempre con una ligera inclinación por el francés.

Ejerció la docencia en Belfast antes de acudir en 1928 a la ciudad de París, en donde actuó como lector de lengua y literatura inglesa en la Ecole Normale Supérieure. En este período Beckett inició una estrecha amistad con otro notable escritor irlandés, James Joyce, al mismo tiempo que se ilustraba con textos filosóficos de René Descartes y Arthur Schopenhauer. Esta relación desarrolló en Beckett una gran influencia que posteriormente serían reflejadas en sus obras.

En octubre de 1937 regresa a París y trabaja en una obra acerca de Samuel Johnson y Thrale. En noviembre de ese mismo año, testifica en Dublín por difamación en el juicio de Oliver St John Gogarty. En diciembre Routledge acepta el manuscrito que había escrito en Londres titulado "Murphy", después de haber sido rechazado por cuarenta y dos editores. Beckett comienza a escribir los poemas en francés que con el tiempo aparecen como un ciclo de doce poemas en 1946.

En enero de 1938, ocurre un hecho que marca el estilo del escritor, pues fue apuñalado en la calle por un proxeneta parisino y al preguntarle cuál fue la razón de su ataque, éste respondió "No lo sé, señor", este suceso absurdo cambiaría su vida, debido a esto muchos de sus personajes tienen ataques repentinos de violencia. Además, durante el proceso de recuperación, conoce a Suzanne Deschevaux-Dumesnil, una estudiante de piano que ayuda a Beckett a curarse. Meses después se mudan juntos y en 1961 deciden casarse en una ceremonia secreta.

Otro acontecimiento que marca la particularidad de sus textos ocurre en septiembre de 1939 cuando Alemania invade Polonia, Beckett estaba visitando a su madre en Dublín pero luego regresa a París y a finales de octubre de 1940, se involucra en el grupo de Resistencia. En 1941 muere su amigo escritor y de gran influencia en su vida, James Joyce.

En 1942, el Grupo de Resistencia va a ser entregado a la Gestapo pero antes Beckett y Suzanne se esconden en París para luego huir a Rosellón, al sur de Francia, en donde se quedan por dos años. Durante ese período escribe *Watt*, un libro que no fue publicado sino hasta los años 50. Tras el conflicto bélico publicó novelas como *Molloy* en 1951, *Malone Muere* en 1951, *El Innombrable* 1953, o *Como Es* en 1961.

En 1945, fue galardonado con el *Croix de Guerre* por su trabajo en el Movimiento de Resistencia luego regresa a París y continúa escribiendo. En 1947 escribe *Eleutheria*, su primera obra de teatro completa pero aún no publicada.

Dos años después, empieza a escribir su obra más importante: *Esperando a Godot*, esta es terminada en enero del año siguiente. La cual publica en París el 17 de octubre de 1952.

El 5 de enero de 1953 es la premier de *Esperando a Godot*, en el teatro de Babylone en París por Roger Blin. Un año después la obra es traducida al inglés por él mismo y es publicada por *Grove Pressen* Nueva York. [Traducción nuestra] (Graver y Federman, 2005, p.16)

Durante esta misma época, Beckett continuó con una serie de trabajos como *Final de Partida* en 1957, *La Última Cinta* en 1959, *Los Días Felices* en 1961 y *Acto sin Palabras* en 1962.

El reconocimiento a nivel mundial aumentaba y es por esto que fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1969 “por su escritura, que, renovando las formas de la novela y el drama, adquiere su grandeza a partir de la indigencia moral del hombre moderno” pero no asistió a recibirlo. Al siguiente año, recibe el

"Premio Formentor" otorgado por el Congreso Internacional de Editores, junto a Jorge Luis Borges.

En la década de los setenta trabajó en nuevos proyectos, entre esos, obras para televisión exclusivas para la BBC como *Eh Joe* y otras producciones audiovisuales como *Ghost trio*, *Quady Nachtund Träume* además de escribir para radio y cine. Aun así, se mantuvo trabajando en producciones de teatro y en 1986 realizó composiciones de prosa. Ese mismo año, su enfermedad pulmonar se agravó, le diagnosticaron enfisema pero continuó escribiendo hasta su partida, como último trabajo dejó el poema *Whatisthe Word*. Su esposa muere el 17 de julio de 1989 y Beckett la siguió el 22 de diciembre del mismo año en París.

### **2.1.2 TEATRO DEL ABSURDO: ESPERANDO A GODOT, COMO SU OBRA MÁS REPRESENTATIVA**

Según la definición de Manuel Gómez (1997) en el *Diccionario del teatro*, el origen del término proviene de la denominación puesta por el crítico teatral español Alfredo Marqueríe, que luego fue difundida por el crítico inglés Martin Esslin, refiriéndose al movimiento teatral que nace en Francia en 1950, con el estreno de *La cantante calva*, de Ionesco. Este movimiento tiene como antecedentes estéticos corrientes como el dadaísmo, el surrealismo y el teatro de la crueldad pero su origen proviene directamente del existencialismo de Sartre y Camus,

filósofos y dramaturgos del movimiento, que en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, mostraban un mundo destruido y deteriorado por conflictos e ideologías.

Otros autores como Fournier (2002), consideran a Luigi Pirandelo con su teatro anti ilusionista, como otro de sus precursores, quien ya advierte la falta de sentido que agobia al ser humano y hace la transferencia al teatro. Pero es en Francia donde se logra el auge del movimiento (p. 215).

Como premisa, este nuevo drama se plantea acabar con los sistemas ya existentes y regresar a las esencias más puras de las artes escénicas, así surge el antiteatro de Beckett o Ionesco, que se oponen totalmente a la perspectiva tradicional, innovando con un nuevo lenguaje escénico. Ha sido consecuencia de la Segunda Guerra Mundial que ha despertado en el individuo la filosofía de protesta contra el orden social. La soledad del hombre, la inconsistencia de la vida, la angustia, la ironía y la desesperanza son algunas de las características del absurdo (Gómez, 1997, p. 806).

En el texto *Análisis literario*, Celinda Fournier (2002) expresa que los dramaturgos de esta corriente pretenden puntualizar la inútil comunicación de la sociedad, la carencia de la calidad humana y la atención a los demás, lo cual expresan a través de situaciones cotidianas, con diálogos incoherentes y desorden de la secuencia de las acciones para mostrar el estado de incompreensión social y soledad interna del individuo de esa época (p. 215).

La postguerra generó pesimismo y decepción en la humanidad luego de que se dieran cuenta que la fe y la esperanza habían perdido su significado, lo cual despertó reacciones en la sociedad y por supuesto, en el arte se manifestó y fue más evidente en el teatro, al revelarse el teatro de lo absurdo; en el mundo escénico empieza a protagonizar la ironía, personajes sin sentido y rompen los esquemas del orden dramático ya establecidos.

Explica Nidia Velozo en su trabajo para *Espéculo* la revista de Estudios literarios “teatro del absurdo crea su lenguaje escénico propio como una voluntaria y violenta reacción ante el ‘convencional’ lenguaje del teatro tradicional” (2003).

Su periodo más significativo fue entre 1956 y 1960, durante el cual se formó un típico fenómeno de complementariedad, pues el dramaturgo del absurdo pasó a desempeñar el papel de pronosticador de las sociedades primitivas, ya que establece la irregularidad para así poder purificar la masa social.

La crítica ideológica, que ha acusado al teatro del absurdo de no ser tan radical como pretendía, desconoce su valor real que es componer un conjunto más o menos coherente de técnicas escénicas que combinadas le permiten reflejar la realidad de la época con una mayor riqueza y fidelidad. Creando el vacío sobre la escena tradicional o poniendo de manifiesto su ridícula saturación, el lenguaje del teatro del absurdo distancia al espectador fundamentándose en la existencia de un mundo de valores comunes (Velozo, 2003).

Beckett, como uno de los principales representantes, ha asumido ese carácter absurdo e inútil de la existencia convirtiéndolos en materia dramática. Esta estrategia rompe con el orden y la secuencia lógica de las acciones. Las presenta sin principio ni fin. Se caracteriza por los diálogos incoherentes de los personajes o también por la inclusión de monólogos similares (Fournier, 2002).

*Esperando a Godot* es una obra que empieza a escribir en 1948, alejándose de obras narrativas publicadas sin éxito. Anteriormente sólo había escrito otra obra de teatro, titulada *Eleutheria*, que quedó inédita. Fue escrita en francés pero luego él mismo la traduce al inglés en 1955, debido a sus conocimientos de ambos idiomas (Gómez, 2000).

Su estreno fue en el Teatro Babylone en París el 5 de enero del 1953, ciudad donde enseguida logra la popularidad porque se trataba de una época de la inútil búsqueda de un sentido a la vida (Gómez, 2000). Fue escrita en un contexto postguerra mundial, en una época en la cual el hombre ha perdido la creencia en Dios y en sí mismo, lleno de dolor y deshonor. Beckett presenta una obra carente de sentido pero llena de existencialismo, combinando una especie de humor con filosofía, en la que muestra a dos personajes con inseguridad sobre el significado y propósito de la vida.

Denominada también tragicomedia en dos actos, es una de las piezas teatrales más significativas del absurdo o también llamado antiteatro, con acentuados rasgos del teatro existencialista. En esta obra Beckett rompe con el orden y la secuencia lógica de un texto tradicional y propone un sentido cíclico con el que termina de la misma manera en que inicia la obra.

En el argumento de la obra, expuesto en el libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Vladimir y Estragon, son dos vagabundos que se hallan bajo un árbol, en un camino que no conduce a ninguna parte, a la espera de un ser desconocido llamado Godot, que tal vez venga a salvarlos.

No tienen voluntad alguna de comprometerse con lo que este les diga si llega a venir. Entre ellos intercambian constantemente frases, como un juego de palabras pero no logran mantener un diálogo auténtico. Está latente el pensamiento de querer quitarse la vida pero después llega el hecho penoso de ver a dos transeúntes, Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo, en un grave estado de necesidad que lo toman como motivo de entretenimiento. Deciden marcharse pero no se mueven del lugar. Todo el segundo acto transcurre en una gran monotonía sin la llegada de Godot, y los mendigos se ven obligados a elegir entre seguir esperando o ahorcarse, pero continúan las dudas. Al confrontar, conscientemente, su total incapacidad creadora con la vitalidad del árbol, que en el segundo acto apareció cubierto de hojas, confiesan amargamente que "sólo el árbol vive". (López,1994, p.229).

Esperando a Godot, obra que surgió posterior a *La Cantante Calva* de Ionesco, ambas nacen en un contexto donde el hombre se preguntaba sobre el destino del hombre, que se veía como un ser en un mundo sin sentido, el cual fue un pensamiento que seguidamente se reflejó en la literatura y las artes escénicas de la época. Obras donde el espectador tiene que analizar y reflexionar durante todo el desarrollo porque las acciones no son predecibles.

En este teatro existencialista mostrado por Beckett, no hay situaciones precisas y limitadas, sino que se basa en la creación de la atmosfera, con la simpleza de dos

personajes en un escenario natural con escasos objetos, acompañados del sencillo hecho de estar vivos pero con un diálogo sustancialmente cargado. Salatino de Zubiria en el artículo *Poética de una espera: Enattendant Godot de Samuel Beckett* (2007)

Este teatro descarnado, 'summa' ecléctica de formas escénicas de distintas épocas o lugares, que desconstruye con rigor lógico el mito de la racionalidad de la vida cotidiana, que grita el agudo dolor humano del último paradigma histórico, anula también nuestro hábito de 'verlo todo' y plantea modos de intelección de la totalidad a partir de datos visuales o sensoriales mínimos (p.37).

El mismo autor, también agrega que un gran artista como Beckett se adelanta a épocas posteriores y es por eso, que aún en estos tiempos, está presente y es referencia como una de las obras más importantes del siglo XX en las artes escénicas.

Interpretes hacen comparaciones de *Esperando a Godot* con la vida del individuo, pues el autor muestra a través de una peculiar metáfora el absurdo de existir en un lugar donde constantemente se espera algo sin saber nada acerca de eso, como mendigos consumidos por el tiempo que están a la expectativa.

Nicolás Cabral comenta que la obra aporta de una manera inédita el ambiente de tensión dramática por medio del tedio y que es significativo resaltar el papel de las pausas, los prolongados silencios y la ausencia de la acción de elementos propiamente dramáticos. Todo esto sumerge al público en una extraña incomodidad que luego se transforma, por los diálogos, en un humor desesperado. De esta manera provoca en el espectador una efusiva reflexión filosófica junto a una intensa introspección personal (2004).

## **2.2 CINE**

### **2.2.1 Cortometraje**

El cortometraje es una forma cinematográfica que no tiene un criterio preciso para ser reconocido pero sí tiene una principal característica la cual es su longitud. Según la explicación de Héctor Merino “Si bien no existe una definición estándar de cortometraje, sí se encuentran elementos narrativos comunes dentro de este formato. La condensación narrativa es, sin duda, la principal característica que marca la estructura de este tipo de relatos” (2010).

Entonces podría decirse que fue el formato usado en los inicios del cine, porque corresponde la duración de las primeras producciones aunque esto se debía a las limitaciones técnicas, por lo que actualmente pasa a convertirse en una forma cinematográfica que es de corta duración y sustancialmente compacta.

Sin embargo, no existe un tiempo estándar para la duración, pues varía de acuerdo a la capacidad del realizador en mostrar la historia en el menor tiempo posible sin sacrificar la comprensión narrativa. Kim Adelman, en su libro *Cómo se hace un cortometraje* expone varias propuestas de duración, como la de La Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas que clasifica a una película como cortometraje cuando esta tiene una duración de cuarenta minutos o menos, también la exigencia del Festival de Cine Sundance que los cortos deben durar menos de setenta minutos y concluye en que una película de más de cuarenta minutos se considera muy larga y automáticamente pasa a ser un *médium* (2004, p30).

Por la duración de este tipo de pieza, el realizador debe presentar la situación, desarrollar la historia y luego concluir con un elemento contundente, todo esto lo debe lograr en el menor tiempo posible.

Asimismo, mantienen esta recomendación para aquellos que se están iniciando en el mundo del cine o para los directores independientes que presentan temas no comerciales o perspectivas distintas, porque es más abierto a la libertad creativa. Posteriormente pueden ser presentados en festivales internacionales de cine que son espacios para dar a conocer este tipo de trabajo, por lo que Adelman (2010, p30) en su libro nombrado anteriormente, insiste en su recomendación de que los cortometrajes mientras tengan menos tiempo de duración están más favorecidos al momento de participar, por la facilidad de que el jurado se dedique a verlos.

El formato de cortometraje es el elegido para presentar el proyecto, lo cual representa una difícil tarea ya que la obra original *Esperando a Godot* tiene una duración aproximada de dos horas, con un estilo narrativo lento, tedioso y desesperante, pues todo esto será reducido a 15 minutos, por supuesto sin excluir las características fundamentales de la obra.

## **2.2.2 DEL ESCENARIO A LA GRAN PANTALLA**

Según la definición de Espinosa y Montini en su libro *Había una vez...Cómo escribir un guión* explican que toda adaptación consiste en transformar una forma de expresión para llevarla a otra, sin excluir que ello supone reconocer que cada registro artístico tendrá su “forma” de expresión propia, además que en la obra original fueron usadas ciertas herramientas y recursos expresivos para un determinado público. También determinan que el proceso de adaptación implica ciertas modificaciones, alteraciones o hasta suprimir, es replantear una idea ya concebida y reconocer que la “dramática” en el cine tiene una esencia diferente a la literaria o teatral (2007).

Ahora, planteado desde el enfoque teatral y cinematográfico específicamente, se trata entonces de dos recursos diferentes pero que comparten ciertos elementos

similares que permiten su fusión para crear una pieza nueva, gracias a que ambos medios aplican técnicas afines.

Sin embargo, el teatro es una de las manifestaciones artísticas más antiguas mientras que el cine surge durante el siglo XX, de manera que las artes escénicas son las que abren camino a la llegada del arte cinematográfico, lo cual la convierte en su influencia directa tanto en referencias narrativas y tiempos dramáticos, como la composición visual de la puesta en escena, así como lo expresa Verena Berger en su libro *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*.(2009, p.15).

Y es que al nacer el cine, estaba tan ligado al teatro que era inimaginable que un drama adaptado para el cine pudiera prescindir de un encuadre similar al teatral, de una escenografía artificial y de una interpretación convencional de los actores, así comenta Vicent Pinel en su libro *Los géneros cinematográficos*(2006, p.300).

Aun así, el teatro y cine son dos medios de expresión distintos, que aunque algunas veces utilicen recursos similares, también tienen otros aspectos diferentes. Por un lado, la obra artística adquiere más valor al ser presentada, porque se genera una atmosfera particular entre el actor y el espectador al momento de la representación, lo que hace que cada función teatral sea única e irrepetible, en consecuencia, no siempre funciona la adaptación exacta a otra forma expresiva (Espinosa y Montini, 2007, p268).

Sin embargo, es importante determinar previamente el grado de flexibilidad de la obra, es decir, si la pieza que se va a llevar al lenguaje cinematográfico se podrá expresar a través de los elementos del cine, que pueda funcionar en secuencia de imágenes y sonidos, y aún así mantener la línea dramática (Espinosa y Montini, 2007, p270).

Por otro lado, cuando un director va a realizar una adaptación muchas veces desata una polémica en cuanto al nivel de fidelidad de la obra original, porque se discute constantemente los límites del proceso de adaptación, hasta qué punto mantiene la esencia del primer autor. Porque según Joaquim Romaguera en *El*

*lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales* no siempre funciona trasladar una pieza escrita con su propio lenguaje, clima y tensión con la misma intensidad a la gran pantalla y es porque hay que aplicar herramientas comunicativas y expresivas diferentes. Sin embargo, las obras descriptivas, realistas o naturalistas son más factibles de llevar a imágenes y sonidos que las más abstractas, simbolistas o imaginativas, donde los guionistas se ven obligados a la reinterpretación aportando su perspectiva particular en la historia (1999, p.30).

En este sentido, es importante al momento de comparar, respetar y entender las evidentes particularidades entre ambos medios artísticos con sus diferencias y asimilaciones medianamente conscientes, la profunda raíz y el sentido de muchos de sus recursos y procedimientos (Iglesias, 2007).

Por otra parte, como referencia cinematográfica de adaptación de una obra de teatro, es pertinente señalar la ópera prima *Fando y Lis* del director chileno Alejandro Jodorowsk. La pieza es una adaptación libre que está basada en la obra teatral homónima del dramaturgo español Fernando Arrabal. Jodorowsky anteriormente había trabajado con arriesgadas y conceptuales puestas en escena como *Acto sin palabras* y *Fin de Partida* de Samuel Beckett, en las cuales hasta el mismo cineasta tenía papeles protagónicos. En la película, resulta difícil concretar un hilo argumental, construir la sucesión de acontecimientos e imágenes poéticas en un modo específicamente narrativo y racional, así lo describe Gómez Martínez en una reseña sobre la pieza.

La película plantea la historia de Fando y Lis, una pareja disfuncional que emprende un viaje en busca de la ciudad Tar, que supone ser un lugar de plenitud y felicidad. Es similar a *Esperando a Godot*, construye una atmosfera de desesperación e incertidumbre de lo que pueda ocurrir mientras se desarrolla la trama, presentan situaciones incoherentes e incomprensibles durante su camino en busca de la prometedora ciudad.

Otras películas que podrían entrar como referencia a la investigación son las de autores surrealistas como es el caso del realizador español Luis Buñuel,

resaltando a una de sus obras más significativas como lo fue *El discreto encanto de la burguesía* donde las pausas y silencios, así como acontecimientos carentes de sentidos en el desarrollo de la trama demuestran que en su contenido surrealista tiene cierta similitud con el teatro absurdista.

Asimismo otro trabajo audiovisual referente es *Rabbits*, una serie de cortometrajes del director David Lynch que son desesperantes y repetitivos, en los que presenta a tres conejos con cuerpos de humanos y vestidos como tal en una sala, todo trabajado en un plano general fijo. Los diálogos carecen de lógica y continuidad, tampoco incluyen variadas acciones, sino que realizan los mismos movimientos una y otra vez. El director agrega absurdidad con enlatados de risa y aplausos en momentos no indicados lo que genera más incoherencia e inquietud, además de las pausas y silencios prolongados entre cada parlamento.

En cuanto a los proyectos audiovisuales referentes a Samuel Beckett, se han realizado varios trabajos; en 1965, Alan Schneider hizo un cortometraje basado en un guión de Beckett y fue protagonizado por una de las grandes influencias del autor irlandés, Buster Keaton. Luego en el 2001, Michael Lindsay-Hogg adaptó *Esperando a Godot*, protagonizado por Barry McGovern y Johnny Murphy.

Y *Beckett on film* en 2003, es el proyecto audiovisual más reciente que recopila piezas audiovisuales basadas en las 19 obras de teatro del dramaturgo y estuvo encabezado por el director artístico del Gate Theatre Michael Colgan y producido también por Alan Moloney. Recibió varios reconocimientos en Londres pero no estuvo exento de críticas por parte de los seguidores de Beckett.

Por otra parte, también se despertó en el mismo Beckett un interés por explorar en el mundo audiovisual e involucrarse en los medios de comunicación masivos durante los años sesenta. En esta época escribió y realizó una película y varias producciones para televisión. Lo más fascinante de estas creaciones experimentales es la ausencia de la palabra y la manera en la que están planteadas visualmente.

Entre su participación en la cinematografía, escribió el guion para el cortometraje de comedia titulado *Film* realizado en 1965, dirigido por Alan Schneider y protagonizado por Buster Keaton. Posteriormente *Not I* una pieza protagonizada por la boca de la actriz Billie Whitelaw, que fue estrenada en el Royal Court Theatre en 1973 y luego es dirigida por Anthony Page, con la supervisión de Beckett, para la BBC.

También otros proyectos como *Quadrat 1+2* escrito en 1981 pero realizado en 1984, el cual describe como “pieza para cuatro jugadores, la luz y la persecución” y *What Where* realizado en 1985 en el idioma alemán.

## **2.3 TADEUSZ KOWSAN**

### **2.3.1 - TADEUSZ KOWSAN Y SUS SISTEMAS DE SIGNOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS**

El teórico Kowsan y su propuesta de clasificación de signos en el teatro, fue la metodología aplicada para analizar el guion y resaltar los elementos del teatro absurdistas presentes en el guion del cortometraje. De esta manera se ajusta el texto dramático al lenguaje cinematográfico y se sustenta teóricamente la teatralidad latente en la pieza realizada.

Tadeusz Kowzan, fue un teórico de la literatura dramática, historiador y semiólogo del teatro, que concedió un aporte significativo en el análisis de signos teatrales con el desarrollo de un sistema de signos, basado en el proceso comunicativo entre emisor y receptor.

Su análisis, extraído del libro *El teatro y su crisis actual* del autor Theodor W Adorno en el capítulo El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte en el espectáculo (1969) parte de tres premisas bien conocidas; primero explica como antecedente al estudio específico, cuyo elemento conceptual básico es el signo, a Ferdinand de Saussure en el siglo XX y su estructura doble del signo: significante y significado. Continúa con el referente como elemento externo al signo pero íntimamente ligado a él y por último, el modelo de comunicación creador-emisor-receptor-intérprete.

Su interés en el análisis semiótico del tema teatral, surge por la falta de estudio en esa área específica, piensa que había incertidumbre de abarcar las regiones del arte por temor a su complejidad. Además, comenta que el único tipo de espectáculo que ha sido abarcado de manera científica desde la perspectiva semiológica es la cinematografía y que ésta se vería beneficiada con el apoyo de una semiología teatral. En el mismo capítulo, Kowzan reflexiona “Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad” (Adorno, 1969, p. 30).

Kowzan explica que en un principio una frase tiene su primera significación lingüística, que luego al ser pronunciada por el actor, puede verse modificada por diversas características como la entonación, el gesto, movimiento corporal o contexto, las palabras pueden cambiar su valor e incluso distorsionar su sentido y producir un sentido que el espectador complementará con su asimilación. Lo cual se traduce a que en el teatro los signos no se presentan en estado puro.

Continúa planteando que en la representación teatral todo es un signo; la palabra del texto dramático, las imágenes que sugieren los objetos que están en la escena, la iluminación, el maquillaje o el vestuario de los actores, todos estos elementos, aplicados tanto auditivos como visuales, que se presentan en el espacio y el tiempo escénico tienen una existencia significativa.

El objeto, las palabras y la acción del actor en el escenario configuran el mundo escénico y por lo cual no tienen una existencia, sino que su valor significativo está en interdependencia, incluso el actor no puede expresarse aislado de los demás elementos que acompañan el ámbito escénico. En el escenario se forma una composición, se configura como un discurso significativo único, como una totalidad de sentido; es allí cuando el público interpreta.

Asimismo Kowzan (1969) en su ensayo utiliza la clasificación de los signos que los divide en signos naturales y signos artificiales; los primeros los define como “aquellos que nacen y existen sin la participación de la voluntad, tienen carácter de signos para quien lo percibe, quien los interpreta, pero son emitidos involuntariamente” (p.34). Por otro lado, los artificiales son los creados por el individuo voluntariamente para comunicarse con alguien o señalar algo; continúa afirmando que los signos que emplea el arte teatral permanecen en dicha categoría, porque son creados con premeditación, emitidos con plena conciencia de comunicar, aun así no excluye a los naturales.

Entonces Kowzan explica que en términos generales se pueden clasificar trece sistemas de signos que actúan en el interior del discurso teatral, los cuales fundamentalmente se producen en el actor o fuera de este. Entre los signos que ejecuta el actor, señala los que se refieren al texto pronunciado, los que surgen de la expresión corporal y los que son agregados al físico del actor, refiriéndose a su apariencia exterior. A su vez, en los primeros se encuentran la palabra y el tono, entre los segundos está la mímica, el movimiento y el gesto, mientras que entre los últimos se ubican el maquillaje, el peinado y el vestuario. También agrega que los dos primeros sistemas son de carácter auditivo y los restantes son visuales que actúan tanto en el tiempo como en el espacio.

### 1. La palabra

Es el código mencionado en primer lugar y es el elemento que corresponde al diálogo, aquellas palabras pronunciadas por el actor durante la representación. Este signo ya tiene un estudio previo más desarrollado que los otros a través de la

semiología lingüística; el análisis semiológico de esta puede ubicarse en diferentes planos, tanto en el semántico como en el fonológico, sintáctico, prosódico, entre otros. “Las alternativas rítmicas, métricas o prosódicas pueden significar cambios de sentimientos o de humor” (p. 37, 1969). Además agrega que específicamente en el arte del teatro, surge el inconveniente de las relaciones entre el sujeto que habla y el origen físico de la palabra, pues no siempre coinciden y esa inecuación tiene derivaciones semiológicas; la ruptura intencional entre la fuente de la voz y el sujeto que parece decirlo, está presente en el teatro contemporáneo gracias a las técnicas modernas, puede revestir diferentes formas y representar distintos papeles semiológicos como el signo de monólogo, interior del héroe, signo de un narrador visible o invisible y muchos más.

## 2. El tono

“La palabra no sólo es signo lingüístico. La forma en que se pronuncia le otorga un valor semiológico suplementario” (1969, p. 38). También agrega que la dicción del actor puede hacer que una palabra produzca los efectos más variados e imprevistos. Por otra parte, el tono, el cual es generado por la voz del actor, comprende elementos que varían como la entonación, ritmo, velocidad e intensidad, también el acento como otra variante del tono.

## 3. La mímica del rostro

En cuanto a la expresión corporal del actor, los signos espaciales-temporales creados por las técnicas del cuerpo humano, son aquellos que se denominan kinésicos, kinestésicos o cinéticos. Hay gran cantidad de signos mímicos impuestos por la articulación, en la cual existe una delgada línea entre la mímica espontánea y la mímica voluntaria, entre los signos naturales y artificiales. Por otro lado, los signos mímicos en función del texto pronunciado por el actor, mayormente son casos de signos artificiales. Junto a la palabra, se torna más expresiva, más significativa pero también en el caso contrario puede suceder que disminuyan los signos de la palabra o lo contradigan.

## 4. El gesto

Después de la palabra y su forma escrita, el gesto constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir el sistema de signos más desarrollado. Al diferenciar el gesto de los demás sistemas de signos kinésicos, lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. Los signos del gesto comprenden varias categorías. Están los que acompañan la palabra o la sustituyen, los que reemplazan un elemento del decorado, como mover el brazo para abrir una puerta imaginaria, un elemento de vestuario como un sombrero imaginario, accesorios o gestos que signifiquen un sentimiento o emoción.

#### 5. El movimiento escénico del actor

Ubicado en el tercer sistema de signos kinésicos y son aquellos como los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico, que comprende los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los elementos complementarios, la decoración y los espectadores. También en este grupo las diferentes formas de desplazarse, paso lento, apresurado, vacilante o fastuoso. Además las entradas y las salidas del actor en el escenario y los movimientos colectivos. Todas estas categorías pueden aportar los signos más diversos. Toma como ejemplo, e andar titubeando como signo de embriaguez o de extrema fatiga, dar pasos hacia atrás como signo de timidez, desconfianza aunque el valor de ese signo depende del contexto semiológico; son otros tantos signos usados por el autor dramático o el director.

#### 6. El maquillaje

La finalidad del maquillaje teatral es destacar el valor del rostro del actor que aparece en escena en combinación con la iluminación. El maquillaje puede crear signos relativos la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento. Por medio del maquillaje se llega a componer un conjunto de signos que constituyen un personaje.

#### 7. El peinado

Frecuentemente incluyen el peinado teatral dentro del cuadro del maquillaje y como creación artística, está en las manos del vestuarista. Según el punto de vista semiológico, el peinado representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario, ya que en algunos casos puede comprobarse, resulta decisivo. El peinado puede determinar el contexto geográfico o cultural, así como la época o la edad. Acompañado a este, como complemento, está la barba o el bigote que agregan o determinan el papel semiológico.

#### 8. El traje

En la realidad cotidiana, la vestimenta muestra una serie de signos artificiales. En el teatro, constituye el medio más externo, aportando ciertas características ubicando al personaje en ciertos contextos. El traje señala el sexo, edad, clase social, la profesión, una posición social particular, nacionalidad o religión. Puede sugerir situación material, gustos y características de la personalidad. Así como también contribuye a formar la época, clima, lugar o día.

#### 9. El accesorio

Según la clasificación, el autor lo sitúa entre el traje y decorado, porque la línea que los delimita es muy delgada. Cualquier elemento de vestuario podría convertirse en accesorio cuando desempeña un papel particular, independiente de las funciones semiológicas del vestuario, en muchos casos lo complementa. Una cantidad ilimitada de objetos existentes en la naturaleza y en la vida social pueden transformarse en accesorios de teatro; hay casos en el que el accesorio tiene mayor alcance semiológico en el desarrollo de la historia.

#### 10. El decorado

Básicamente la idea primordial del decorado, también llamado escenografía, consiste en representar el lugar. Lugar geográfico, lugar social, o los simultáneamente. También puede significar tiempo contexto histórico, estación, si es de noche o de día. Su elección se ve está sujeta a la tradición teatral, a la

época o a la corriente artística pero también a los gustos personales del director o los recursos de la puesta en escena.

#### 11.La iluminación

Básicamente su función es realzar los medios de expresión, así como también desarrollar un papel semiológico autónomo. Marca el límite del espacio teatral, focos concentrados en ciertas partes del escenario, el cual indica la acción en un momento determinado. También lo emplean para agregar relieve a un actor o a un objeto en relación a su contorno y se transforma en un signo de importancia, momentánea o absoluta, del personaje o el objeto iluminado. Una característica importante de la iluminación consiste en la posibilidad de ampliar o modificar el valor del texto, el movimiento, el decorado y hasta agregar un valor semiológico nuevo. El color difundido por la iluminación también genera un papel semiológico.

#### 12.La música

La música, en lo que concierne a la música aplicada al arte del espectáculo, tiene una función semiológica indudable. Su desempeño en escena subraya, amplía, desarrolla, algunas veces contradice los signos del resto de los sistemas o los sustituye. Las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a cierto tipo de música pueden servir para evocar la atmósfera, el lugar, la época o la acción.

#### 13.El sonido

Son los efectos sonoros del espectáculo y no pertenecen ni a la palabra ni a la música, son los ruidos. Ya existe el antecedente de signos naturales que siguen siendo signos naturales dentro del espectáculo. Pero son los ruidos que en la vida son signos naturales o artificiales y que son reconstruidos artificialmente para los fines escénicos, que constituyen el campo del sonido. Los ruidos en el teatro pueden representar la hora a través de la simulación del sonido del reloj, el estado del tiempo con el sonido de la lluvia, el lugar, una atmosfera de solemnidad o de inquietud; pueden ser signos de los fenómenos y las circunstancias más diversas.

A continuación la tabla que sugiere Kowzan para esquematizar de manera más sencilla los sistemas:

### Sistemas de signos en la representación teatral

1-Palabra 2-Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3-Mímica 4-Gesto 5-Movimiento	Expresión Corporal		Signos	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6-Maquillaje 7-Peinado	Apariencias exteriores del actor			Espacio	

8-Traje			Visuales		
9-Accesorios 10-Decorado 11-Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del Actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12-Música 13-Sonido			Efectos sonoros no articulados	Signos Auditivos	Tiempo

Entonces, el teórico explica diversas maneras de combinar los trece sistemas. Los clasifica en grupos de cinco, de manera que los sistemas 1 y 2 se refieren al texto pronunciado; 3, 4 y 5 a la expresión corporal; 6, 7 y 8 a las apariencias exteriores de actor; 9, 10 y 11 al aspecto del espacio escénico; 12 y 13 a los efectos sonoros no articulados. Agrega que los ocho primeros grupos conciernen al actor. Otra clasificación que se puede aplicar consiste en dividirlos en signos auditivos y signos visuales.

Asimismo una característica importante en estos sistemas de signos es la cualidad de poder intercambiarse y funcionar simultáneamente en el proceso comunicativo en escena, entonces no están aislados sino que en su interdependencia configuran al mundo escénico.

### **3- MARCO METODOLOGICO**

#### **3.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

¿Cómo realizar un cortometraje cinematográfico inspirado en el guión de la obra teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett?

##### **3.1.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un cortometraje cinematográfico inspirado en el guión de la obra teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

### **3.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Investigar la bibliografía acerca del teatro del absurdo de Samuel Beckett.
- Adaptar la obra de teatro *Esperando a Godot* de Samuel Beckett al lenguaje cinematográfico mediante el sistema de signos de Kowzan.
- Elaborar la preproducción del proyecto.
- Ejecutar la grabación del cortometraje.
- Realizar el proceso de edición y montaje.

### **3.2 JUSTIFICACIÓN**

La primera característica que manifiesta la originalidad de este proyecto es el tema elegido y la manera a través de la cual ha sido transformada para lograr el resultado final. De igual manera, afirma su particularidad, que anteriormente en la Universidad Católica Andrés Bello no se ha realizado este tipo de cortometraje a partir de una obra de teatro absurdista, como Trabajo Especial de Grado.

Representa un reto llevar el teatro del absurdo a otro tipo de comunicación artística, porque se caracteriza por un lenguaje abstracto, un simbolismo teatral y una particular secuencia narrativa; pues ha sido creado directamente para ser

representado en el teatro y no en el cine, aunque este último permitirá replantear la obra aprovechando los beneficios que brinda la cinematografía.

De este modo, también cumple la importante función de aportar una investigación que no ha sido planteada previamente en la universidad, así como también trabajar con la metodología de Tadeuz Kowzan para adaptar la teatralidad al mundo cinematográfico.

Otro aspecto que destaca este proyecto, es que implica trabajar con uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX y su obra más representativa titulada *Esperando a Godot*, que posteriormente le consagraría entre los grandes autores.

La obra teatral se caracteriza por la complejidad en sus diálogos pero simplicidad en cuanto al número de personajes y elementos involucrados en escena, además la historia se desarrolla en una sola locación, lo cual beneficia directamente la elaboración del cortometraje que desde el principio se maneja con bajo presupuesto así como también se tiene la disponibilidad de equipos y asesoramiento profesional en el área cinematográfica. Es preciso acotar que ya están elegidos los dos actores que representarán a los personajes principales.

### **3.3 DELIMITACIÓN**

El proyecto consiste en la realización de un cortometraje inspirado en el guión teatral de la obra original *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Básicamente se adaptará el texto teatral escogido a un guion cinematográfico, que mediante la teoría de los signos de Kowzan, fundamentará el manifiesto de los elementos teatrales absurdistas existentes en el guion creado, que posteriormente se convertirá en una pieza audiovisual.

En el aspecto temporal, el cortometraje de ficción tendrá una duración de 12 minutos aproximadamente y será desarrollado todo el proceso según lo señalado en el cronograma de actividades, paralelamente a esto, se mantendrá el trabajo de

investigación y se continuará buscando aportes teóricos y audiovisuales que refuercen el proyecto

Por otro lado, en lo que refiere al espacio donde se desarrolla la historia, presenta la característica particular de la simplicidad escenográfica pero con tres elementos significativos como la soledad del lugar, el árbol como referencia del sitio de la cita y el camino del que se conoce su procedencia. Por tal motivo, la elección de la locación fue elegida según estas características.

### **3.4 PREPRODUCCIÓN**

#### **3.4.1 PROCESO DE ADAPTACIÓN**

El primer paso fue el estudiar la obra a partir de interpretaciones anteriores realizadas desde diversas posturas. Luego se estableció como metodología de adaptación los sistemas de signos de Tadeusz Kowzan en las artes escénicas, de manera que permitiera analizar las relaciones teatrales del guion derivado del texto absurdista de Beckett.

Previamente se extrajeron los fragmentos significativos de la obra para poder construir el diálogo tomando en cuenta los elementos característicos como el tema religioso, el suicidio, las discusiones, la indecisión de abandonarse o continuar

juntos y las acciones existencialistas en general, así como también debía corresponder la teatralidad con las categorías cinematográficas. La noción del teatro según la teoría de los signos de Kowzan permitió reconocer ciertos aspectos que posteriormente se transformarían en el guion.

La mayor dificultad del proceso fue establecer un hilo argumental que tuviera una sucesión de acontecimientos para organizar la trama, de tal manera que se construyeron las escenas según un núcleo temático, ya que el texto se caracteriza por una narrativa cíclica donde ocurre lo mismo en dos actos, por lo que se descartó rápidamente aplicar formato convencional de guion como el que ofrece Syd Field.

A continuación la selección de los sistemas de Kowzan presentes en el cortometraje:

-La palabra y el tono. Signos auditivos producidos por el actor.

Kowzan define la palabra como el elemento que corresponde al diálogo y que es pronunciado por el actor, y en combinación con el tono que aporte el mismo, puede generar diversos efectos y variaciones de significados según la entonación, la intensidad o el acento.

En ciertas partes del parlamento, los actores pronuncian la palabra con un tono que podría diferir de lo dicho. En este sentido, en la obra Esperando a Godot, están presentes dos características esenciales que determinan el ritmo del diálogo y que además contribuyen a crear la atmosfera de desesperación: las pausas y los

frecuentes silencios. Ambos recursos contribuyen a generar una desesperante lentitud en el desarrollo de la historia, lo cual se mantuvo del texto original.

Y la escasez de la acción dramática cede el protagonismo a la palabra, que a su vez viene acompañada de largos espacios silenciosos y es representada con planos de larga duración, lo cual incrementa la sensación de impaciencia y hastío. Pero también el diálogo está incompleto y la mayoría de las veces no tiene sentido, esto concebido como la intención bien definida del autor en mostrar la incomunicación humana.

-Gesto y movimiento: Expresión corporal del actor.

En cuanto al guion, las acotaciones de la actuación difieren en algunos casos del diálogo pronunciado al mismo tiempo, es decir, está presente una discordancia entre el texto y la acción como característica absurda. También el movimiento y el reposo, caminar, detenerse, deambular y caerse.

En ciertas partes del guion, la palabra dicha por el actor difiere de su gesto y movimiento, como es el caso de Gogo al decir “Delicioso lugar, semblantes alegres. Vámonos” pero no se mueve. También cuando Didi le pregunta qué hace y Gogo responde “Contemplo el paisaje como tú” mientras se quita los zapatos.

Por otra parte, los gestos de los actores también son característicos del absurdo, como el tedio y la baja intensidad con la que acompañan la pronunciación de frases que podrían ameritar exaltación y que en muchos casos parece ironía o falta de interés en la conversación. Así como lo demuestran en un fragmento cuando Didi le pregunta a Gogo si lo golpearon y este responde “Sí...No demasiado”. También cuando Didi le dice “insoportable” a Gogo, sin ningún entusiasmo de insultarlo. Además el constante reflejo existencialista cada vez que mencionan la idea de ahorcarse de manera fría e indiferente.

Pero sin dejar a un lado las frases a las que sí imprimen gestos, como ejemplo el momento en que Didi despierta a Gogo y este se molesta “Intentaba dormir ¿Por

qué no me dejas dormir nunca?” y luego cuando se queja “Didi, no eres amable conmigo”. En la mayoría de los casos, Gogo tiende a molestarse más y a agregar más gestos a sus frases mientras que Didi suele ser más sentencioso pero gesticula menos que Gogo.

#### -Peinado y traje: Apariencias exteriores del actor

Dos elementos visuales que forman parte del actor, además se podría incluir en esta categoría el maquillaje, que en este caso específico no tiene relevancia en la historia.

##### Peinado

En cuanto al peinado de Didi y Gogo se buscaba una apariencia descuidada por ser dos vagabundos, ya que es la única característica que deja conocer el autor, lo cual permite la libre creación de su atuendo. Didi tiene el cabello rubio, liso, largo, despeinado y descuidado que muestra el largo tiempo que tiene sin cortarlo mientras que Gogo lo tiene rizado, negro abundante y alborotado pero se le sujetó y se le colocó un sombrero, porque en algunas partes su personaje se pone y se quita el sombrero. El peinado desaliñado le agrega un toque de locura y refuerza el aspecto de forasteros del mundo racional.

##### El traje

La selección de los trajes está basada en la única premisa de que son vagabundos, por ese motivo, se utilizaron prendas que no combinan, pantalones sucios y viejos, y chaquetas de tallas grandes que les pesan. También a Didi se le colocó una bufanda roja en el cuello que lo ahoga y Gogo usó unos zapatos desgastados que no soporta, todo esto para insinuar su condición existencialista y su situación social a través del atuendo, además determina la dejadez y la poca importancia que le dan a la apariencia. Por tal motivo, se eligió una vestimenta que no coincide con el lugar, que no parece cómoda y que mostraran varias capas de prendas.

-Accesorios, decorado e iluminación. Signos visuales fuera del actor.

### El accesorio

Así como Kowzan lo sugiere, ciertos elementos del vestuario podrían convertirse en un accesorio según el papel que desempeña en la acción del actor. Es por eso, que los zapatos de Gogo pasan a formar parte de los accesorios cuando se los quita y explica “Los he dejado ahí...Otro vendrá y harán su felicidad” que luego desencadena una discusión porque Didi le dice que no puede continuar descalzo. El sombrero de Gogo, aunque cumple un papel secundario, también se puede incluir en la categoría de accesorios, cuando se lo quita y se lo pone de nuevo.

### El decorado

El diseño de la escenografía de Esperando a Godot se reduce a un árbol que está junto a un camino, que no indica de donde viene ni a donde va, porque ninguno de los personajes tiene un rumbo fijo ni un lugar de procedencia y mucho menos un hogar; es por eso, que la desnudez de la locación fue elegida para formar una atmosfera natural, vacía y solitaria, como es el mundo al que pertenecen los personajes, donde sobra el espacio pero están atrapados y condenados a estar allí esperando algo que nunca pasará.

El elemento principal de la escenografía en la obra es el árbol. Por lo tanto, en el caso del cortometraje se buscó una locación que incluyera uno, ya que tiene protagonismo en el desarrollo de la historia porque hacen referencia a él constantemente por ser la única información acerca del lugar del encuentro con Godot, además que lo usarían para ahorcarse en una de sus ramas, así como también los acoge durante toda la espera.

### La iluminación

Aunque la técnica de iluminación en el teatro es diferente a la utilizada en la cinematografía, de igual manera cumple un importante papel semiológico. En el

cortometraje se trabajó con una iluminación tenue de fuente natural para contribuir a la creación de un ambiente frío y sobrio como el estado de ánimo de los personajes. De igual manera se usó la sombra natural creada por el árbol para determinar más su presencia, así como también se va oscureciendo sutilmente al transcurrir la historia para marcar más la atmosfera desesperante a medida que se acerca el final.

-Signos auditivos producidos fuera del actor

El sonido y la música.

El sonido y la música son aportes técnicos a la pieza, que según Kowzan pueden ser signos naturales o artificiales y que son reconstruidos artificialmente para agregar una atmosfera determinada. En el caso de la pieza, el único sonido que posee proviene de la misma naturaleza de la locación, como el leve ruido de los insectos del lugar, que no fueron excluidos totalmente porque adicionaron sensación de aislamiento. Se añadió música para algunas partes específicas del cortometraje pero no durante el desarrollo de la trama, sino en la introducción y las transiciones de un acto al otro.

En líneas generales, más que el elemento sonoro como recurso usado en la pieza, está la manifestación del silencio que genera tanta significación como el ruido. Aquellos espacios vacíos que deja el parlamento ilógico y que solo el silencio puede ocuparlo, es decir, que en este caso la ausencia del sonido toma valor protagónico. Por lo tanto, en la creación del guion se guardó fidelidad absoluta a las acotaciones de las pausas repentinas y a los característicos silencios beckettianos pero que cinematográficamente se indicó en el guion con puntos suspensivos.

### **3.4.2 IDEA**

Dos vagabundos esperan la llegada de un tal Godot que podría ser su salvación espiritual pero mientras transcurre la espera, mantienen conversaciones ilógicas y recurrentes discusiones por la indecisión entre ahorcarse o seguir esperando.

### **3.4.3 SINOPSIS**

Bajo un árbol que está junto a un camino, esperan Didi y Gogo por la llegada de un personaje desconocido llamado Godot que podría salvar su existencia, mientras se torturan y se consuelan, se hacen preguntas sin respuestas e intentan escapar de un mundo que se les desintegra. Durante la espera, surgen circunstancias existenciales que los acerca al suicidio pero que no ejecutan por la posible llegada de tal personaje. Ambos tienen una relación de amor y odio que

los mantiene juntos esperando en un mundo en el que solo se tienen el uno al otro y donde el silencio hace eco y el tiempo es inexistente.

#### **3.4.4 ESCALETA**

Esc 1: Ext. Puente-Día

Imágenes del árbol, del arroyo, del sol y de las ramas. Didi parado en el borde de un puente observando hacia al frente. Se acerca Gogo a donde está Didi e inician la conversación. Se abrazan para saludarse, se separan y continúan hablado del encuentro. Luego deciden ir hacia otro sitio y se incorporan al camino que está junto al puente.

Esc 2: Ext. Árbol-Día

Didi y Gogo caminan por el lugar hasta encontrar el árbol donde sería la cita con Godot, y se sientan en un tronco que está junto a él. Gogo acostado sobre la loma observa hacia el cielo mientras hablan para pasar el tiempo, luego se sienta.

Esc 3: Ext. Árbol-Día

Gogo duerme junto al hombro de Didi, luego lo despierta porque no quiere estar solo. Se molestan pero luego se abrazan para reparar el disgusto. Surge la idea de suicidarse y ocurre un corte que muestra a Gogo ahorcado con una soga que está atada a un árbol, luego regresa a la misma situación. Observan el árbol para saber si es factible ahorcarse allí.

Esc 4: Ext. Árbol-Día

Siguen en el mismo lugar del posible encuentro. Gogo sentado se quita los zapatos y los pone a un lado porque está cansado de tenerlos. Didi parado junto a un tronco mastica una ramita del árbol mientras conversan. Un corte durante la conversación que hace referencia al recuerdo de un niño hablando, luego se regresa a la misma situación.

Esc 5: Ext. Árbol-Día

Inicia el segundo acto en un nuevo día. Didi y Gogo vuelven a estar en el mismo árbol del día anterior recostados de espaldas en el tronco. Se inicia la espera otra vez del mismo personaje llamado Godot y se genera el mismo dilema de quedarse a esperar, ahorcarse o marcharse del lugar. Pero al transcurrir el tiempo y darse cuenta que Godot no llegará ese día, deciden abandonar el lugar para regresar al siguiente día y continuar esperando. Gogo se desliza por la loma y se le caen los pantalones Didi le dice que se los suba.

### **3.4.5 TRATAMIENTO DEL GUION**

En un lugar solitario bordeado totalmente por naturaleza logra entrar la luz que se escabulle entre los árboles, solo se alcanza a escuchar los insectos y el armonioso sonido del agua, acompañado del saludo entre ambos personajes. Se encuentran Gogo y Didi como acostumbran a hacerlo, aparentemente; Gogo se acerca a Didi, que está parado sobre un pequeño puente que permite el paso de un arroyo. Conversan acerca de lo que ha ocurrido el día anterior y se abrazan para celebrar un inesperado encuentro.

Se incorporan en el camino hasta toparse con un árbol que podría ser el lugar indicado para la cita con Godot, y se sientan en un troco que está tendido junto a este. Inicia el diálogo de dudas y cuestionamientos acerca del árbol correcto. Al pasar el tiempo, Gogo se queda dormido en el hombro de Didi pero lo despierta por la sensación de soledad; comienza una pequeña discusión pero se disuelve con un abrazo, al recordar su absorbente amistad.

Luego se genera la difícil situación de decidir entre ahorcarse o seguir esperando al personaje desconocido que podría ser su salvación, eligen la primera alternativa porque la otra opción podría fallar por no darse las condiciones que requiere tal suicidio. También se agrega a la duda el recuerdo del niño mensajero enviado por Godot, que aumenta la incertidumbre de su llegada.

Continúan en la espera en el mismo sitio. Gogo se quita los zapatos por no soportarlos y Didi le reclama, pero Gogo argumenta que Jesús lo hizo así que él también puede andar descalzo por la vida. Y es en ese momento cuando retoman la duda de la llegada de Godot, así que se marchan del lugar y deciden volver al siguiente día.

Inicia una nueva jornada de espera en vano. Se crea un ambiente tenso, en una vacilación entre separarse o continuar en la misma misión. Agregando la duda de saber si es el mismo lugar en el que esperaron antes. Deciden marcharse y suman este día al resto de los que no llegó Godot.

### **3.4.6 DESCRIPCIÓN DE LOS PERSONAJES**

La descripción de los personajes, tanto física como psicológica, durante la obra no es detallada pues Beckett solo se encarga de señalar ciertas características. Son dos personajes aislados en el tiempo y espacio, que solo se tienen el uno al otro, que poseen un fuerte lazo de amistad disfuncional, que han estado juntos desde siempre en la aventura de existir en un mundo vacío y sin sentido, y se conocen tanto que tienen reacciones y pensamientos similares pero a la vez intentan comunicarse y deshacerse del silencio. Constantemente amenazan con abandonarse, hasta que recuerdan que su mutua compañía, es lo único que hace más soportable una espera de algo que desconocen pero que será su salvación espiritual.

En cuanto a su vestimenta sugiere, de una manera bastante sutil, que son unos vagabundos; solo muestra algunos elementos que forman parte de la acción,

como lo es el sombrero de Didi y los zapatos de Gogo, técnicamente llamados utilería de acción. En la elección del vestuario para el cortometraje, se mantuvo la premisa de sugerir que son unos indigentes, por lo cual el atuendo hace referencia a esa condición.

La única información que se conoce acerca de los protagonistas, es que Beckett se inspiró para su creación en la obra titulada *Dos hombres contemplando la Luna* de Caspar David Friedrich, la cual pertenece al romanticismo alemán,

## **Personajes**

-Estragón (Gogo)

Es uno de los personajes principales y su característica más resaltante es que olvida fácilmente lo que ocurre, tampoco le da importancia a su existencia, pues constantemente insiste en la idea de ahorcarse. Demuestra una actitud desinteresada ante las situaciones e incapacidad de atención ante algunos temas de la conversación, así como también manifiesta una dependencia sentimental con Didi que en ocasiones se torna infantil.

-Vladimir (Didi)

Aunque ambos tienen actitudes bastantes similares, Didi se muestra un poco más interesado en sus conversaciones, que durante todo el desarrollo de la pieza no de reiterar la espera del tal Godot. Didi parece más dominante que Gogo, más que un guía, lo mantiene en la espera y le da ánimos para continuar allí. También responde al lazo sentimental que se refuerza por el hecho de solo tenerse el uno al otro en el mundo.

## **Casting**

La única premisa que se tuvo presente al momento de elegir a los actores indicados, es que ambos hubieran tenido experiencias previas en teatro y

participación en trabajos audiovisuales, además que físicamente contrastaran para definir más a los personajes, ya que tienen personalidades similares.

#### Didi

El personaje que interpreta a Didi es Isaac Pérez. Es alto, flaco, blanco y cabello rubio. Actor de teatro y también ha tenido experiencia en otros cortometrajes.

#### Gogo

Es interpretado por Victor Hernández. Es alto, flaco, moreno, cabello negro y abundante. También ha tenido experiencia actoral previa a esta producción.

## **3.5 PRODUCCIÓN**

### **3.5.1 PROPUESTA VISUAL**

La obra original tiene la peculiaridad de estar ambientada en un lugar natural y solitario además de tener desnudez escénica en la que los elementos se reducen solo a uno: el árbol.

Se buscó mantener las características que plantea la pieza original y que son primordiales en la narrativa. La locación completamente natural le agrega esencia planteada de vacío y soledad.

El elemento fundamental en la historia es el árbol, que ya posee una carga simbólica y cumple su función como objeto de la escenografía, en este caso no fue artificial. El árbol, que también significa condena, representa el lugar en el cual deben esperar a Godot y junto a éste se desarrolla toda la trama; lo nombran constantemente como referencia de ubicación y los acoge durante toda historia.

#### **Colores**

En relación a los colores aplicados en el arte del cortometraje, en el entorno natural predomina el color verde y sus variaciones de tonos, acompañado de marrones y derivados que son propuestos por otros elementos del sitio. Para contrarrestar el fondo verde, se usó el vestuario como medio para resaltar a los personajes. En la vestimenta de Didi se utilizaron colores más fuertes, en referencia a su personalidad, como el rojo, beige y azul. En la de Gogo, también aplicado a la psicología de su personaje, se usaron colores oscuros y fríos, como azules y grises.

## **Locación**

Al momento de elegir el lugar para la grabación, primero se planteó un sitio totalmente despejado que solo tuviera un árbol pero luego se encontró el lugar apropiado por tener más vegetación, absoluto silencio, un riachuelo y además tener dos elementos característicos de la obra como lo es el árbol y el camino; audiovisualmente funcionó por lo despejado del lugar.

## **Planos**

En los planos utilizados predominan el picado y el contra picado, planos generales para mostrar lo desolado del lugar, contra planos en las conversaciones, planos detalles de elementos que ofrece la naturaleza, planos detalles de su vestimenta, primeros planos durante los diálogos y de sus rostros en los momentos con más contenido dramático. Algunos planos cenitales del puente y de los árboles. Planos atípicos para acompañar la narrativa incoherente y estado anímico de los personajes así como las tomas de apoyo para la narrativa visual.

## **Montaje**

La pieza se divide en dos actos como la obra original, en los cuales pasa lo mismo, de manera que el ritmo del montaje es significativo para el cortometraje, ya que la línea narrativa de la historia no es convencional y carece de acción. El objetivo planteado era generar armonía, con muchos planos cortos estéticamente cuidados, y narrar poéticamente a través de imágenes para equilibrar el contenido y la forma de la pieza. Todo esto sin opacar la sensación de desesperación que debe generar la trama. Técnicamente se harán cortes para indicar el primer y el segundo acto de la historia, esto con la función de definir ambos actos ya que tiene acciones similares.

## **Iluminación**

En cuanto a la fotografía se grabó absolutamente todo con iluminación natural y en ciertas ocasiones con ayuda de un rebotador, debido a que la locación era en exterior y no había corriente eléctrica se decidió aprovechar la fuente de luz solar, por eso se eligió cuidadosamente las horas adecuadas según la posición del sol. Se trabajó con una tonalidad cálida bajo la influencia del verde y la iluminación varía sutilmente en el segundo acto para mostrar diferencia más marcada de los dos días.

### **3.5.2 PROPUESTA SONORA**

Una de las características más significativas que presenta el autor en la obra son las constantes pausas, silencios y muchos momentos reflexivos durante el desarrollo de los monólogos conversados, por lo tanto se mantuvo esta esencia en el cortometraje.

Respecto a la parte técnica, el registro de audio se realizó con una grabadora digital portátil Zoom H4n de alta resolución, ya que no requería la conexión de corriente eléctrica, debido a que se trabajó en una locación completamente natural sin acceso a electricidad, por lo cual se decidió usar esta herramienta que funciona con baterías.

En la musicalización se trabajó con fragmentos de instrumentales sutiles que incluyeran sonidos realizados con acordeón y piano, que lograra marcar la atmosfera de inestabilidad y desesperanza de la narrativa, además que evocara tensión y desesperación sin que la música protagonizara más que el silencio tan pródigo de la pieza.

### 3.5.3 GUIÓN TÉCNICO

<b>Escena 1</b>		
1	1	Plano General del lugar
2	2	Plano Detalle de las hojas de los árboles
3	3	Plano Cenital del árbol
4	4	Plano Detalle del arroyo
5	5	Plano Detalle de las plantas
6	6	Plano General de Didi para sobre el puente
7	7	Plano Situación de Didi y Gogo
8	8	Plano Situación, Angulación Contrapicado de conversación
9	9	Contraplano de Didi
10	10	Contraplano de Gogo
11	11	Plano Situación, Angulación Contrapicado de conversación
12	12	Plano General del lugar Didi y Gogo
<b>Escena 2</b>		
13	1	Plano General de Didi y Gogo en el camino
14	2	Plano Situación de Gogo
15	3	Primer Plano de Didi
16	4	Plano Medio de Gogo
17	5	Plano Situación de Didi
18	6	Plano Angulación Contrapicado del árbol (Cámara Subjetiva)
19	7	Primer Plano de Didi
20	8	Plano Situación Angulación Contrapicado de ambos personajes
21	9	Plano Medio de Gogo
22	10	Plano General Angulación contrapicado
23	11	Plano Medio de los dos personajes
24	12	Plano Situación Angulación Picado
25	13	Plano General
<b>Escena 3</b>		
26	1	Plano Detalle de plantas
27	2	Plano Detalle de tronco de árbol con telaraña
28	3	Plano Situación de Gogo dormido en el hombro de Didi
29	4	Primer Plano de Gogo
30	5	Plano Situación Angulación Contrapicado de los dos personajes
31	6	Plano Medio de los dos personajes
32	7	Plano Medio de Gogo Angulación Contrapicado

33	8	Primer Plano de Didi
34	9	Plano Situación Angulación Picado de los dos personajes
35	10	Primer Plano de Godo
36	11	Plano General
37	12	Plano Medio de los dos personajes
38	13	Primer Plano de Gogo
39	14	Primer Plano de Gogo ahorcado
40	15	Plano Medio Angulación Picado de Didi
41	16	Plano Situación de los dos personajes observando el árbol
42	17	Plano Situación Angulación Contrapicado
<b>Escena 4</b>		
43	1	Plano Situación de Gogo quitandose los zapatos
44	2	Plano Medio Angulación Contrapicado de Didi
45	3	Plano Detalle de los zapatos de Gogo
46	4	Plano Situación de Didi
47	5	Plano Situación Angulación Picado de Gogo
48	6	Plano General Contrapicado de ambos
49	7	Primer Plano de Didi
50	8	Primer Plano de Gogo
51	9	Plano Medio Angulación Contrapicado de Didi
52	10	Plano Situación de ambos
53	11	Plano General Angulación Picado
54	12	Primer Plano de Didi Angulación Contrapicado
55	13	Primer Plano de Gogo
56	14	Plano Medio de Didi
57	15	Primer Plano de un niño
58	16	Primer Plano de Gogo
59	17	Plano Americano de Didi y parte de Gogo
60	18	Contraplano de Didi
61	19	Plano Situación Angulación Picado ambos personajes se van
62	20	Plano General del lugar
<b>Escena 5</b>		
63	1	Plano detalle de Didi vesturio
64	2	Primer Plano de Gogo
65	3	Plano Situación de ambos personajes
66	4	Plano General Angulación Contrapicado
67	5	Primer Plano de Didi
68	6	Plano Americano de Gogo
69	7	Plano Situación de ambos

70	8	Plano Cenital de Didi
71	9	Plano General
72	10	Contraplano Angulación Contrapicado Didi
73	11	Contraplano Angulación Picado Gogo
74	12	Plano Situación de ambos
75	13	Primer Plano de Didi
76	14	Plano Detalle del árbol (Subjetivo)
77	15	Plano Cenital de las ramas del árbol
78	16	Plano Medio de Gogo de perfil
79	17	Primer Plano de Didi de perfil
80	18	Plano Situación Angulación Contrapicado
81	19	Plano General
82	20	Gran Plano General

### 3.5.4 DESGLOSE DE NECESIDADES DE PRODUCCIÓN

Escenas	Vestuario	Equipos	Utilería de acción
Esc. 1	<p>-Personaje 1: chaqueta color crema, camisa roja pálido, pantalón azul, bufanda roja y zapatos marrones.</p> <p>-Personaje 2: Chaqueta gris, camisa de cuadros, pantalón gris, sombrero negro y zapatos verdes.</p>	<p>-Cámara 1: Canon Rebel T3i</p> <p>-Cámara 2: Nikon D7000</p> <p>-Lente 18-105 mm</p> <p>-Micrófono: Grabador portátil digital Zoom H4.</p> <p>-Trípode</p> <p>-Rebotador</p>	
Esc. 2	<p>-Personaje 1: chaqueta color crema, camisa roja pálido, pantalón azul, bufanda roja y zapatos marrones.</p> <p>-Personaje 2: Chaqueta gris, camisa de cuadros, pantalón gris, sombrero negro y zapatos verdes.</p>	<p>-Cámara 1: Canon Rebel T3i</p> <p>-Cámara 2: Nikon D7000</p> <p>-Lente 18-105 mm</p> <p>-Micrófono: Grabador portátil digital Zoom H4.</p> <p>-Trípode</p> <p>-Rebotador</p>	
Esc. 3	<p>-Personaje 1: chaqueta color crema, camisa roja pálido, pantalón azul, bufanda roja y zapatos marrones.</p> <p>-Personaje 2: Chaqueta gris, camisa de cuadros, pantalón gris, sombrero</p>	<p>-Cámara 1: Canon Rebel T3i</p> <p>-Cámara 2: Nikon D7000</p> <p>-Lente 18-105 mm</p> <p>-Micrófono: Grabador portátil digital Zoom</p>	Soga.

	negro y zapatos verdes.	H4.  -Trípode -Rebotador	
Esc. 4	-Personaje 1: chaqueta color crema, camisa roja pálido, pantalón azul, bufanda roja y zapatos.  -Personaje 2: Chaqueta gris, camisa de cuadros, pantalón gris, sombrero negro y zapatos verdes.	-Cámara 1: Canon Rebel T3i -Cámara 2: Nikon D7000 -Lente 18-105 mm -Micrófono: Grabador portátil digital Zoom H4. -Trípode -Rebotador	Zapatos/ botines de color verde
Esc.5	-Personaje 1: chaqueta color crema, camisa roja pálido, pantalón azul, bufanda roja y zapatos marrones.  -Personaje 2: Chaqueta gris, camisa de cuadros, pantalón gris, sombrero negro y zapatos verdes.	-Cámara 1: Canon Rebel T3i -Cámara 2: Nikon D7000 -Lente 18-105 mm -Micrófono: Grabador portátil digital Zoom H4. -Trípode -Rebotador	

### 3.5.5 PLAN DE RODAJE

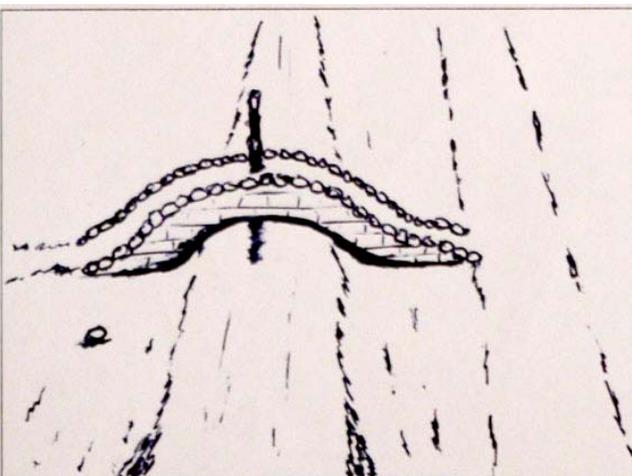
<b>Escena</b>	<b>fecha</b>	<b>Hora</b>	<b>D/N</b>	<b>Int/Ext</b>	<b>Locación</b>	<b>Audio</b>	<b>Resumen</b>
Esc 1	25/02/2012	10:00	Día	Ext	Ávila	Sí	Encuentro de Didi y Gogo en el puente.
Esc 2	25/02/2012	14:00	Día	Ext	Ávila	Sí	Didi y Gogo sentados en el árbol.
Esc 3	26/02/2012	9:00	Día	Ext	Ávila	Sí	Didi y Gogo en el mismo lugar.
Esc 4	26/02/2012	13:00	Día	Ext	Ávila	Sí	Didi y Gogo en el tronco del árbol.
Esc 5	26/02/2012	15:00	Día	Ext	Ávila	Sí	Segundo acto, ambos en el mismo lugar.
Esc 3	19/03/2012	17:00	Día	Ext	Ávila	No	Gogo ahorcado.
Esc 4	20/03/2012	16:00	Día	Ext	Estancia	no	Niño diciendo el mensaje de Godot.

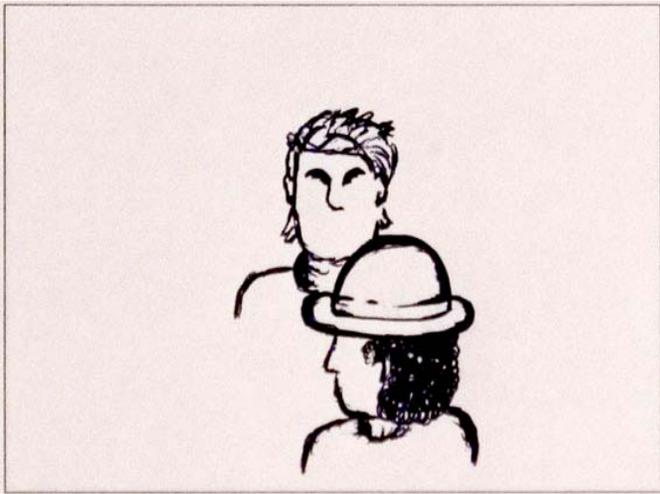
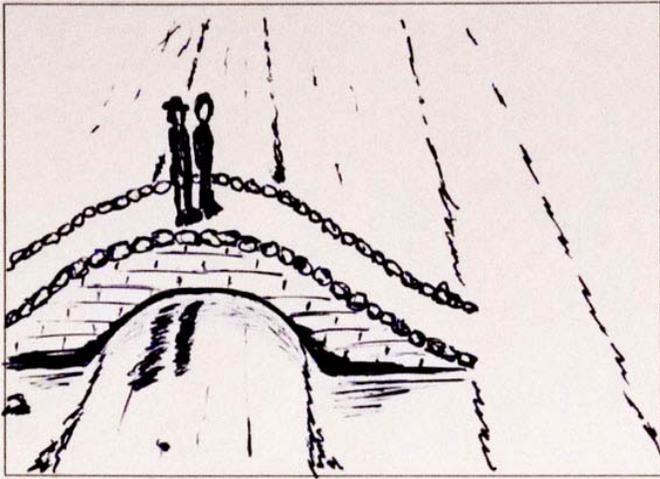
### 3.5.6 STORYBOARD

Escena 1

Descripción

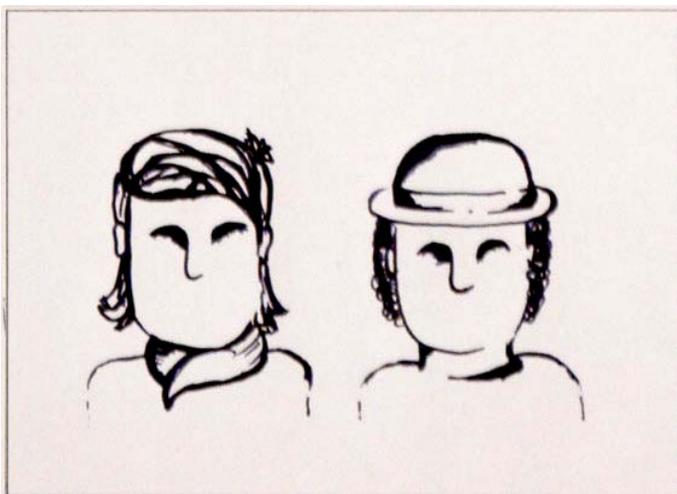
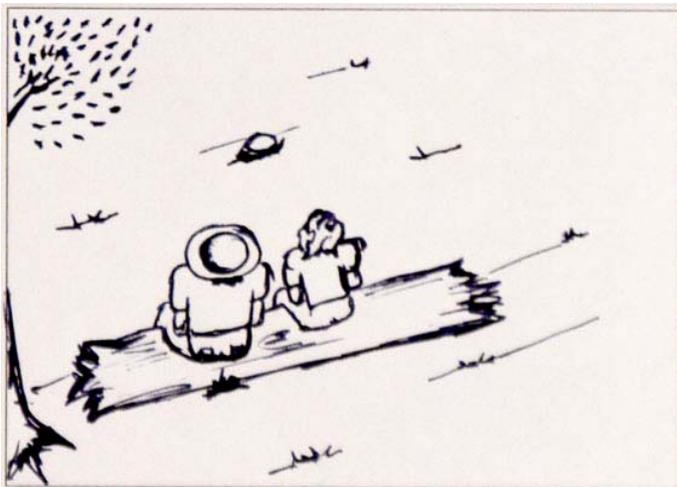
Planos del árbol, tronco, arroyo, luz del sol entre las ramas. Encuentro de Didi y Gogo, conversación en el puente.





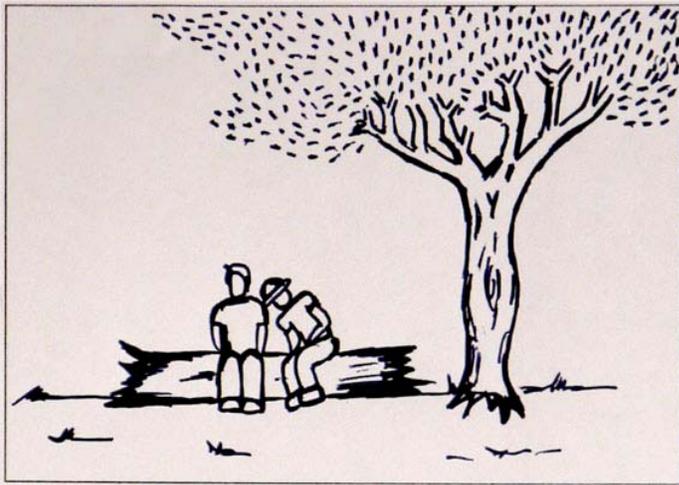
Escena 2

Descripción: Plano general y plano situación. Llegan al árbol donde deben esperar



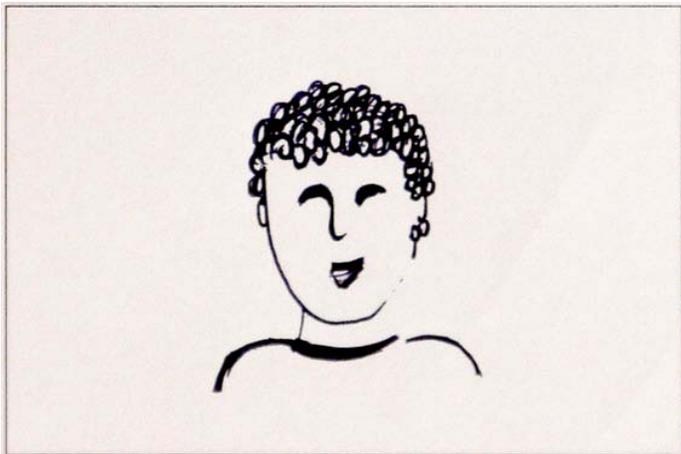
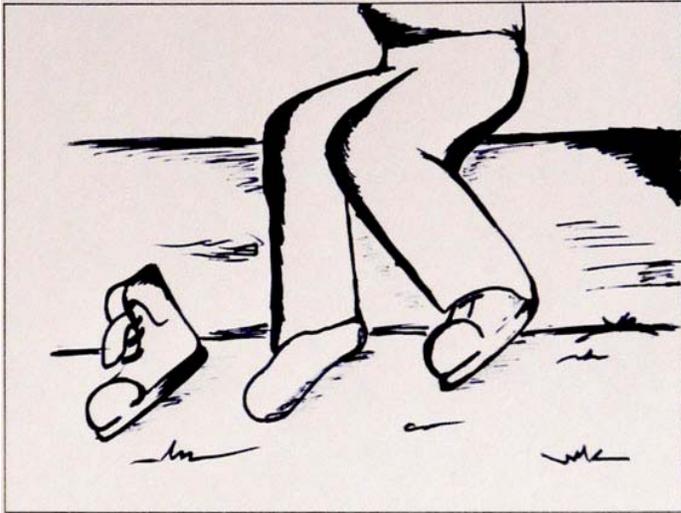
Escena 3

Descripción: Continúan en la espera y discusión sobre ahorcarse.



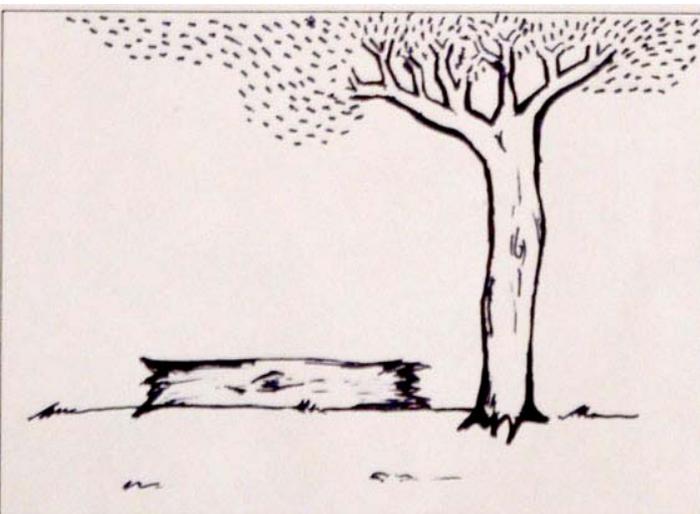
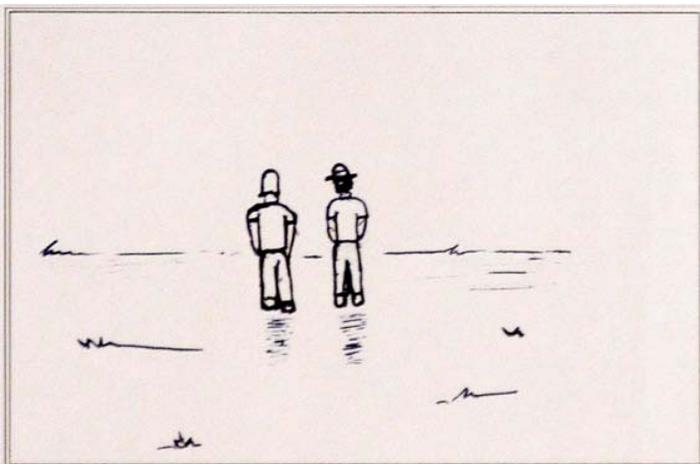
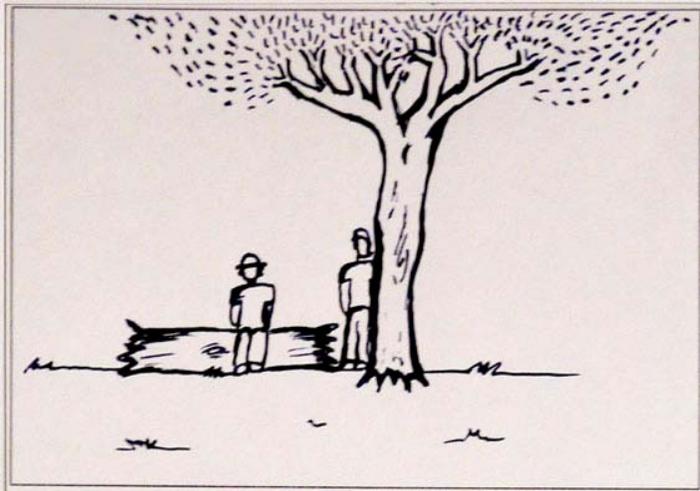
Escena 4

Descripción: Gogo se quita los zapatos, Didi se molesta, recuerdo del mensaje del niño.



Escena 5

Descripción: Segundo acto, ocurre lo mismo nuevamente, espera en el mismo lugar y discusión sobre ahorcarse.



### **3.5.7 FICHA TÉCNICA**

-Duración: 14"

-Formato de grabación: DVD-HD 1080

-Idioma: Español

-Dirección: Raquel García

-Producción: Francisco Young

-Dirección de arte: Francisco Young

-Director de fotografía: Claudio Medina

-Operador de cámara: Juan Carlos Carrano

-Sonidista: Estefanía Valero

-Editor: Carlo Azzari

### 3.5.8 PRESUPUESTO

<b>1- Guion</b>	<b>Bolívares</b>
Copias	60, 00
<b>Sub total 1</b>	<b>60, 00</b>

<b>2- Equipo de realización</b>	<b>Bolívares</b>
2.1-Director	800,00
2.2- Productor	500,00
2.3-Director de fotografía	800,00
2.4-Sonidista	500,00
2.5 Operador de cámara	700, 00
2.6 Otros	500,00
<b>Subtotal 2</b>	<b>3.800,00</b>

<b>3- Equipo técnico</b>	<b>Bolívares</b>
3.1- Cámara 1	800,00
3.2- Cámara 2	500, 00
3.3- Micrófono	240,00
3.4- Lentes	180,00
3.5- Trípode	170,00
<b>Sub total 3</b>	<b>1.890,00</b>

<b>4- Costos de producción</b>	<b>Bolívares</b>
4.1-Viáticos	150,00
4.2- Alimentación	1.000,00
4.3- Maquillaje y peinado	450,00
4.4- Telefonía	150,00
4.5- Transporte	300,00
4.6- Viáticos	1.000,00
<b>Sub total 4</b>	<b>3.050,00</b>

<b>Análisis de costos</b>	<b>Bolívares</b>
<b>1- Guion</b>	60, 00
<b>2- Equipo de realización</b>	3.800, 0
<b>3- Equipo técnico</b>	1.890,0
<b>4- Costos de producción</b>	3.050,00
<b>Total</b>	<b>8.800, 00</b>

### 3.5.9 ANÁLISIS DE COSTOS

<b>1- Guion</b>	<b>Bolívares</b>
Copias	60, 00
<b>Sub total 1</b>	<b>60,00</b>

<b>2- Equipo de realización</b>	<b>Bolívares</b>
2.1-Director	0
2.2- Productor	0
2.3-Director de fotografía	0
2.4-Sonidista	0
2.5 Operador de cámara	0
2.6 Otros	0
<b>Subtotal 2</b>	<b>0</b>

<b>3- Equipo técnico</b>	<b>Bolívares</b>
3.1- Cámara 1	0
3.2- Cámara 2	0
3.3- Micrófono	0
3.4- Trípode	0
<b>Sub total 3</b>	<b>0</b>

<b>4- Costos de producción</b>	<b>Bolívares</b>
4.1-	
4.2- Alimentación	600, 00
4.3- Maquillaje y peinado	50, 00
4.4- Telefonía	150, 00
4.5- Transporte	00,0
4.6- Viáticos	350,00
<b>Sub total 4</b>	<b>1.150,00</b>

<b>Análisis de costos</b>	<b>Bolívares</b>
<b>5- Guion</b>	60, 00
<b>6- Equipo de realización</b>	00, 0
<b>7- Equipo técnico</b>	00,0
<b>8- Costos de producción</b>	1.150,00
<b>Total</b>	<b>1.210, 00</b>

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Lo que al principio parecía un vínculo improbable, se logró desarrollar. Esperando a Godot y el lenguaje cinematográfico se conjugaron para realizar una pieza que cobra una extraña y distinta dimensión a la pieza original.

Luego de estudio, investigación y análisis la obra más representativa del absurdo es llevada a un cortometraje de ficción, lo cual exigió una ardua tarea en procesar el texto que posteriormente se convertiría en una producción audiovisual y que debía manifestar con prudencia la esencia de Esperando a Godot.

Sin duda lo más interesante de Esperando a Godot son las innumerables interpretaciones que ha generado pero solo es válida aquella reflexión filosófica que resulta de la intensa introspección personal que desata en el espectador, la cual se mantuvo como premisa al momento de la adaptación.

En cuanto a la preproducción se debe tener una estricta organización, establecer los equipos necesarios, los actores, las locaciones y por supuesto el equipo humano, de manera que al momento de grabar se optimice el desempeño y se reduzca la pérdida de tiempo al mínimo.

También se aconseja realizar producciones similares de práctica o grabar escenas previamente para conocer las posibles fallas e imprevistos al momento de la grabación final. De igual manera, investigar sobre producciones universitarias anteriores o trabajos de grado relacionados para tener cierta orientación.

En el proceso de realización se requiere una cuidadosa planificación, participación de personas capacitadas en áreas específicas y la dedicación necesaria para llevar a cabo la producción. Es recomendable delegar funciones, involucrar personas con experiencia en producciones similares y contratar a profesionales en la dirección fotografía, en el sonido y un operador de cámara, de manera que se asegure un resultado técnico impecable. Se requiere creatividad, ideas, motivación, planificación y ayuda de compañeros involucrados en lo audiovisual

para desarrollar este tipo de propósito que desde un principio se maneja con bajo presupuesto.

En el caso de este proyecto, se contó con la participación de compañeros de estudio con similares aspiraciones cinematográficas que brindaron un desempeño profesional y aportaron su talento, así como también otras personas concedieron los equipos necesarios para la realización del cortometraje.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelman, Kim.(2004). *Cómo se hace un cortometraje*. Editorial Robinbook.
- Adorno, Theodor W. (1969). *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila.
- Berger, Verena. (2009). *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Editorial Lit Verlag.
- De Quinto, José María. (1997). *Crítica teatral de los sesenta*. Servicio de publicaciones Universidad de Murcia.
- Espinosa, Lito y Montini, Roberto.(2007). *Había una vez..Cómo escribir un guión*. Editorial Nobuko.
- Federman, Raymond y Lawrence Graver. (2005). *Samuel Beckett: the critical heritage*. Editorial Routledge
- Field, Syd. (1984). *Manual del guionista*. Editorial.
- Fournier Marcos, Celinda. (2002) *Análisis literario*. Thomson editores.
- Gómez García, Manuel. (1997) *Diccionario del Teatro*. Ediciones Akal.
- Gómez Pérez, Rafael. (2000). *Memoria del futuro*. Editorial Rialp.
- Iglesias, Pablo. (2007). *De las tablas al celuloide*. Editorial Fundamentos.
- López Quintás, Alfonso. (1994). *Cómo formarse en Ética a través de la literatura*. Ediciones Rialp.
- Martinón, Miguel. (2000). *Espejo de aire: voces y visiones literarias*. Editorial Verbum.
- Merino, Héctor (2010). *Preproducción de un cortometraje de ficción: La Azotea*.

Escuela Politécnica Superior de Gandia. Chile.

-Monroy, Juan Antonio. (1999). *Obras Completas*. Editorial Clie.

-Seger, Linda (2004). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*.

Editorial Rialp.

- Pinel, Vicent. (2006). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Robinbook.

- Romaguera i Ramió, Joaquim.(1999) *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre.

-Van Doren, Charles. (2008). *Breve historia del leer*. Editorial Ariel.

-Vanoye, Francis. (1991). *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Editorial Paidós.