UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nada que hacer: el silencio en *Esperando a Godot*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LETRAS MODERNAS

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

P R E S E N T A

María de los Ángeles Izquierdo Castañeda

ASESOR:

Mtro. Agustín Cadena Rubio

m340382

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
SRIA. ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes Profesionales

México D.F. 2005

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: María de los Ángeles Izquierdo Castañeda
FECHA: 25-ene-2005
FIRMA:

Agradecimientos:

A mis padres y hermanos, por haber recibido de ellos su apoyo y cariño incondicional.

A mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras, por haber compartido conmigo parte de su sabiduría.

Al maestro Agustín Cadena Rubio, por las inteligentes sugerencias que hizo a esta tesina.

A mis revisores de tesina, en especial a Gabriela García Hubard, por sus brillantes comentarios y aportaciones.

Índice

	pág.
Introducción	1
I. Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*	7
II. "Nothing to be done": esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*	17
III. "That's the idea, let's make a little conversation": el discurso en *Esperando a Godot*	27
IV. "Say something": rumbo al silencio en *Esperando a Godot*	41
Conclusiones	49
Bibliografía	53

Introducción

Es común leer en las introducciones de distintas obras de Beckett que éstas se encaminan al silencio. Esa aseveración es innegable. Por citar un par de frases dentro de la obra de Beckett que refieren esta cuestión, en *Los días felices*, Winnie, la protagonista, exclama: "Words fail, there are times when even they fail [...] what is one to do then, until they come again?"*[1] En *Esperando a Godot*, después de un largo silencio y la incapacidad de Estragon de decir algo, Vladimir expresa con desesperación: "Say anything at all"[2]. Ambas citas expresan una preocupación por la falta de palabras y, por tanto, el silencio que se produce mientras no las hay.

El silencio también se percibe visualmente en el texto literario; por lo general, cuando el lector observa a primera vista las hojas de papel en las que están impresas las obras teatrales de Beckett, saltan a la vista muchas acotaciones que implican pausas, silencios, gestos y movimientos corporales que acompañan las palabras. Así, en *Los días felices*, Winnie, el personaje que más habla y por lo cual la obra casi es un monólogo, en muchas ocasiones dice dos palabras, y hay una pausa, pronuncia tres palabras más, y aparece otra pausa, o alguna otra acotación que señala movimientos de sus manos o expresiones faciales, dice una frase más, aparece otra acotación y así sucesivamente. En *Esperando a Godot*, también hay muchas pausas, las cuales se vuelven más frecuentes hacia el final de la obra, mientras que los diálogos también se hacen más cortos y simples. Todas estas pausas o movimientos corporales que existen entre las palabras son, por supuesto, silencios que invaden el discurso de los personajes. Otra obra teatral

---

* A lo largo de esta tesina, las citas de las obras literarias aparecerán en inglés, dentro del texto, y la traducción al español se incluirá a pie de página. Esto es debido a que un texto literario pierde muchas de sus características, como la forma, el ritmo, la musicalidad, entre otras, al ser traducido, características que en muchos casos son importantes para el análisis del texto en cuestión. Por otra parte, las citas en idioma inglés de estilo no literario, como opiniones de críticos, en las que sólo importa el contenido de las ideas, aparecerán en español dentro del texto, y el original en inglés a pie de página.

[1] "Las palabras fallan, hay veces en que hasta ellas fallan [...] ¿qué vamos a hacer en lo que regresan?" *Happy Days*, en *The Norton Anthology of English Literature,* p. 2248.

[2] " Di cualquier cosa". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 63.

de Beckett que sin duda implica silencio es *Acto sin palabras I* y *II*. En estas obras no hay una interacción entre palabras y silencio, como en las dos obras que se mencionaron con anterioridad; en estos últimos casos no se pronuncian palabras.

En cuanto a la prosa de Beckett, una obra en la que no sólo se percibe el silencio en la forma o en una frase aislada, sino en la que el narrador hace disertaciones acerca del mismo y constituye el tema de la obra es *El innombrable*. En la última sección de esta novela se lee "the words fail, the voice fails [...] I know that well, it will be the silence"[3]. Y cierra con estas líneas: "it will be the silence, where I am, I don't know, I will never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I 'll go on[4].

Todo lo anterior conduce a una serie de cuestionamientos acerca del silencio como ¿qué es en realidad el silencio? ¿Por qué se produce? ¿Qué implicaciones tiene? ¿Por qué es tan temido por los personajes? ¿Por qué se intenta combatirlo? ¿Se logra combatirlo? ¿Qué intenta el autor al representar el silencio? A partir de estas interrogantes surge la idea de analizar el silencio en una de las obras más conocidas de Beckett, *Esperando a Godot*, y con ello realizar esta tesina.

Para comenzar este trabajo de investigación, lo lógico es dar una definición de silencio. Comencemos por la definición más básica: según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, la primera definición de silencio es: "Abstención de hablar". La segunda definición es: "Falta de ruido", la tercera "Falta u omisión por escrito". Más adelante se da la acepción: "Pausa musical", además de ejemplos del uso y figuras acerca del silencio[5]. La acepción que más se acerca al tipo de silencio de esta investigación es la primera, pero no abarca todas las implicaciones que tiene el silencio en *Esperando a Godot* y tampoco responde ninguna

[3] "Las palabras fallan, la voz falla [...] Lo sé bien, vendrá el silencio."R. Seaver, *A Samuel Beckett Reader: A Selection from Samuel Beckett's Work*, p. 331.
[4] "vendrá el silencio, a donde estoy, no lo sé, nunca lo sabré, en el silencio no sabes, debes seguir, no puedo seguir, seguiré" *Ibidem*.
[5] *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima primera edición, Tomo II, p. 1879- 1880.

de las interrogantes planteadas con anterioridad. Cabe aclarar que no existe una sola definición de silencio que abarque todo lo que se necesita para este trabajo. En vez de ello, existen varias ideas relacionadas con el silencio, a las cuales se hará referencia a lo largo de esta tesina.

Según Sontag[6], entre las características del arte moderno se encuentra la intención de disgustar, provocar o frustrar al público y el silencio es uno de los elementos que sirve para estos propósitos. El silencio en el arte no existe en un sentido literal, como *experiencia* del público, porque si existiera, el artista simplemente dejaría de crear, renunciaría a la expresión, se quedaría en el silencio , y el público no experimentaría nada porque no estaría frente a ninguna obra de arte. Es muy raro que un artista se quede literalmente callado; en vez de eso, es común que continúe hablando, pero "sin que se le pueda entender"[7]. El silencio se expresa con palabras. "Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente *eso*".[8]

Dentro de la misma línea, Steiner afirma " Es obvio que hablamos para comunicar, pero también para ocultar, para dejar sin decir. La capacidad de los seres humanos para mentir o desinformar varía y cubre todos los matices, desde la mentira abierta hasta el silencio".[9] De eso se concluye que en muchas obras se expresa lo que se puede decir con palabras, y también se expresa lo que no se puede decir con palabras; sin embargo, esa es una dificultad grande para todo artista: la de expresar el silencio con el único instrumento que posee el escritor: las palabras.

Otra idea importante acerca del silencio es la expresada por Wittgenstein en su obra *Tractatus:* "Todo lo que se puede decir se puede decir claramente y aquello de lo que no se puede hablar ha de quedar en silencio".[10] De esta cita se desprende una de las ideas más importantes que tomaré en cuenta para esta tesina: Todo lo que se dice claramente es porque se puede decir. Sin

[6] Para más detalles acerca de los distintos tipos de silencio, véase el ensayo de S. Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos radicales.*
[7] S. Sontag, "La estética del silencio", *Estilos radicales*, p. 24.
[8] *Ibidem.*
[9] G, Steiner, *Después de Babel*, p. 67.
[10] Citado en G. Stainer, *Después de Babel*, p. 195.

embargo, como se explicará con mayor detalle en el capítulo I, en *Esperando a Godot*, lo que se dice no es claro, hay muchas pausas, el lenguaje está limitado, se encamina hacia la simplicidad, hacia la falta de significado. Esto implica la imposibilidad de expresar plenamente y, por tanto, eso que no se puede expresar ha de quedar en silencio. En resumen, el silencio no sólo está presente entre los silencios o pausas que existen al final de una palabra y al principio de otra, sino que el silencio está presente también detrás de la palabra; es decir, tras la serie de palabras que han perdido la capacidad de decir, y cuyo significado verdadero se calla, y al callarse se produce el silencio.

Una interrogante que surge a raíz del planteamiento anterior es ¿qué puede ser aquello que no es aprehensible por las palabras? ¿Qué es esa parte tan oscura de la realidad que no se deja describir? Acerca de lo anterior Steiner plantea que los desastres que vivió la humanidad con la Primera y la Segunda Guerra Mundial no se pueden expresar con palabras. La palabra ha quedado muy corta para describir calamidades tan grandes[11]. Para estos sucesos tan terribles, los cuales originan una sensación de fin del mundo, de desesperanza profunda, de que no hay remedio, lo mejor es el silencio. Esta idea se expresa con claridad en *Esperando a Godot*, puesto que Beckett vivió esos años de guerra justo antes de escribir esta obra. Esta idea se retomará en el capítulo III.

Para fines de claridad de la estructura de esta tesina, a continuación se dirá, en unas cuantas líneas, qué aspectos abarca cada uno de los capítulos que aquí se presentan.

Debido a la relación tan estrecha que existe entre la palabra y el silencio, en el capítulo I, titulado " Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*", se explicará una de las concepciones más antiguas de la palabra: la palabra empleada antes de que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso. A partir de ahí, surge uno de los planteamientos más importantes de esta tesina: es sabido

[11] G. Steiner, *Después de Babel*, p. 197.

que Beckett conocía a fondo los textos bíblicos, a menudo los cuestionaba y hacía ironías de ellos. Entonces, ¿por qué no parodiar la palabra bíblica? La palabra bíblica era capaz de crear, se sabe que el Creador la utilizó para crear todo lo que existe, también tenía una correspondencia exacta con los objetos y no estaba supeditada a la percepción, pues la palabra de Dios conduce a la verdad y al conocimiento. La palabra en la obra de Beckett funciona del modo opuesto a como funcionaba la palabra bíblica; sólo expresa simplicidad, falta de significado, dudas, lo que conduce a una vacuidad en donde no hay nada que hacer, tal vez porque sus personajes no están en el paraíso.

En el capítulo II, "'Nothing to be done': esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*" se retomará la vacuidad que existe en el mundo escénico de la obra y se estudiará por qué esa vacuidad no tiene remedio: el mundo es estéril, no se puede esperar nada de él, idea que está relacionada con la guerra y la desesperanza, y por otra parte, la estructura de la obra es circular, lo que hace que los personajes vivan una y otra vez la misma situación.

En el capítulo III, "'That's the idea, let's make a little conversation': el discurso en *Esperando a Godot*", se explicará cómo es el discurso en un mundo prácticamente vacío, en el que no ocurre nada, pero donde hay personajes que deben llenar el tiempo. Se explica que el discurso está dividido en fragmentos que descansan sobre el silencio para cubrirlo, mientras se pueda.

En el capítulo IV, "'Say something': camino al silencio en *Esperando a Godot*" se observará que en la obra en cuestión el silencio se enfatiza cada vez más conforme la obra llega a su fin; las palabras fallan, hay lapsos de silencio, no tiene sentido lo que dicen los personajes. Esto aumenta la angustia, puesto que el silencio representa aquello que no se quiere decir por miedo a sufrir. Pero también el silencio significa la incapacidad del ser humano de poder

comunicar la realidad y, por tanto, también se sufre por lo que se quiere expresar, pero no es posible hacerlo.

En las conclusiones se retomarán las distintas concepciones de silencio que se utilizan en toda la tesina, se intentará responder a todas las interrogantes que se originaron en la introducción, y se explicarán los alcances que ha tenido Beckett al realizar una tarea que parecería imposible: decir el silencio.

I. Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*

En la introducción se ha planteado que existe una fuerte relación entre la palabra y el silencio, en especial en lo referente al silencio en el arte. Si el artista se queda callado de manera literal, no expresa nada y el público no presencia ninguna obra de arte, ni mucho menos experimenta ninguna reacción. Por esa razón, el silencio que expresa cualquier escritor es preciso decirlo con lo contrario del silencio: la palabras. Para comenzar este capítulo se intentará definir la palabra.

Para abarcar los orígenes de la palabra, se ha seleccionado una de las explicaciones más antiguas y reconocidas por la cultura occidental: la palabra bíblica. La palabra empleada antes de que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso:

Juan dice al comienzo de su evangelio: "En el principio existía la palabra"[1]. Y prosigue: "Ella estaba en el principio con Dios./ Todo se hizo por ella/ y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida/ y la vida era la luz de los hombres". Lo que sobresale es que el autor no comience su libro con alguna frase como "Al principio era Dios" o "al principio era el Creador", como podría esperarse a primera vista de alguien que dará testimonio de la vida del hijo de Dios y del poder que el Padre tiene. Se refiere al Creador de la Tierra, pero lo primero que hace es expresar el poder que tiene la Palabra.

Según la concepción bíblica, la Palabra existía en Dios antes de construir el mundo, ya que sin ésta no se hubiera llevado a cabo la Creación. Por ello, en el Génesis, primer libro del Antiguo Testamento, el autor sagrado pone énfasis en su redacción para expresar el poder de nombrar; de este modo, no dice de manera directa, al menos en sus primeras líneas, que Dios hizo la Tierra, el firmamento, las aguas, la vegetación, y así sucesivamente, sino que después de afirmar que al principio de todo había un caos, "La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del

[1] Evangelio según San Juan 1:1. *La Biblia de Jerusalén* p. 123.

abismo", insiste al lector que Dios, en cada una de sus creaciones, tuvo que nombrar cada cosa para que pudiera existir:

> Dijo Dios: <<Haya luz>>, y hubo luz,[...] y llamó Dios a la luz <<día>>, y a la oscuridad la llamó <<noche>> [...] Dijo Dios: <<Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras>> E hizo Dios el firmamento [...] Y llamó Dios al firmamento <<cielos>>. [...] Dijo Dios: <<Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto y déjese ver lo seco.>> Y así fue. Y llamó Dios a lo seco tierra, y al conjunto de aguas las llamó mares. [...] dijo Dios: <<Produzca la tierra animales vivientes de cada especie.>> Y así fue. [...] y dijo Dios: <<Hagamos al ser humano, a nuestra imagen, como semejanza nuestra[...] Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya [...] Esos fueron los orígenes de los cielos y la tierra, cuando fueron creados "[2]

En el *Antiguo Testamento* la Palabra se presenta con un fuerte lazo hacia la gnosis, seguramente por influencia de una corriente judaica difundida en algunos círculos de la época y cuyo testimonio se encuentra en textos del Qumrán.[3] Según esta visión, la Palabra y el conocimiento en el principio estaban con Dios y fueron enviadas a la tierra por voluntad divina, sirvieron para la Creación y regresaron con Dios una vez que la misión estaba cumplida. Así, en el Nuevo Testamento, para San Juan, Jesús significa la Palabra encarnada: "La Palabra se hizo carne"[4], dice literalmente el evangelista. Jesús, al igual que la Palabra en el Antiguo Testamento, al principio se encontraba con Dios, después bajó a la tierra, dejó su palabra y sabiduría, dio vida eterna mediante un mensaje de salvación y ascendió de nuevo al Padre.

En resumen, según la concepción bíblica, el acto de utilizar la palabra para nombrar significa crear o dar vida, al mismo tiempo que un camino hacia el conocimiento. De este modo,

---

[2] Génesis 1-2: 4, *La Biblia de Jerusalén,* p. 5-6.
[3] Véase "Introducción al Evangelio y a las epístolas de San Juan" , *Biblia de Jerusalén,* p. 119.
[4] "Evangelio según San Juan", 1: 14, *Biblia de Jerusalén,* p. 123.

la Palabra de Dios es el instrumento principal en la búsqueda del conocimiento y es una manera de avalar la verdad de las cosas.

Por otra parte, Steiner[5] vislumbra otros aspectos más acerca de la palabra bíblica o edénica, la llamada Ur- Sprache; además de tener la capacidad de creación, sus palabras tenían una correspondencia exacta con los objetos, y los habitantes, Adán y Eva, tenían la capacidad de entender las palabras de Dios y darles una respuesta. Era como un cristal translúcido, a diferencia de la lengua que utilizamos hoy los seres humanos, que se interpone entre la percepción y la verdad como un vidrio polvoriento.

Las palabras de la lengua edénica, y las implicaciones que tenían parecen ser lo contrario a las palabras en el lenguaje de Beckett y las implicaciones que éstas tienen. No es de sorprenderse que Beckett haya tratado de alguna manera de cuestionar la palabra bíblica y expresar en *Esperando a Godot* justo lo opuesto a ésta. Bien se sabe que este autor conocía a profundidad los textos sagrados, eran casi una parte inherente a él, y también se sabe que los parodiaba. Algunos ejemplos de esto es cuando Estragon se compara con Cristo, o cuando recuerda el mapa de la Tierra Santa y el azul del mar le provoca sed. O, al referirse a los cuatro evangelistas, Vladimir dice que sólo uno de ellos habla de un ladrón que se salvó y dice "Why believe him rather than the others?"[6] Un cuestionamiento que ironiza de alguna forma el texto bíblico, y la respuesta de Estragon, que resulta aún más impactante: "Who believes him?"[7] Parece que los personajes están hablando de cualquier obra de ficción cuando en realidad hablan de textos que para muchos son verdad, son la base de la cultura occidental y deberían ser incuestionables.

---

[5] Para más detalles acerca de la *Ur- Sprache*, la lengua que se hablaba en el Edén, véase G. Steiner, *Después de Babel*. p. 80.
[6] "¿Por qué creerle más que a los otros?" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p 13.
[7] *Ibidem*.

En los siguientes párrafos de este capítulo se hará una breve comparación entre la manera en que funciona la palabra bíblica y la palabra beckettiana. Para esto se tocarán tres puntos. I. Beckett parodia la palabra bíblica, y crea un trabajo literario en el que las palabras no crean con el hecho de nombrarlas, sino que las palabras sólo refieren cosas existentes en un mudo en el que casi no existe nada. II. Las palabras no tienen un lazo con el conocimiento y con la verdad de las cosas, sino con la duda, la ignorancia de las cosas; mientras que la palabra bíblica tiene una correspondencia exacta con los objetos, la palabra beckettiana ha dejado de significar y se duda hasta de lo que se tiene enfrente. III. Mientras que la palabra bíblica era como un cristal translúcido, la palabra beckettiana está sujeta a la percepción humana, la cual no parece ser tan clara como se cree.

En el primer punto de comparación se establece que mientras la palabra bíblica crea con el sólo hecho de nombrar, la palabra en la obra de Beckett sólo refiere cosas en un mundo donde existen muy pocas cosas. Para darse una idea del mundo tan vacío en el que viven los personajes basta con hacer una descripción de *Esperando a Godot* y ver cómo es el escenario de la obra:

Se abre el telón. Un camino en el campo, un árbol, un anochecer. Dos hombres, Vladimir y Estragon, al parecer vagabundos, esperan a alguien llamado Godot. Pasan el tiempo lo mejor que pueden, hasta que llega alguien que los distrae por algunos momentos, Pozzo, un terrateniente que se dirige a una feria a vender a su esclavo Lucky. Pozzo se detiene frente a Estragon y Vladimir, come en su presencia y después hace que Lucky baile y piense para ellos. Todos se agitan por el monólogo de Lucky y terminan callándolo. Más tarde, Pozzo y Lucky se marchan, y quedan de nuevo solos Vladimir y Estragon. No transcurre mucho tiempo, cuando llega un niño mensajero que trae la noticia de que Godot no llegará esa noche, pero seguro llegará al día siguiente. El chico sale, la noche cae abruptamente, los dos hombres contemplan la idea del

suicidio, intentan colgarse del árbol, ven la imposibilidad de hacerlo, acuerdan irse, pero no se mueven. Se cierra el telón.

El segundo acto transcurre muy parecido al primero, a no ser por diferencias de tono, textura, nivel, y que al árbol le han brotado más hojas. Pozzo y Lucky reaparecen por el mismo sitio por el que salieron de escena. Pozzo se ha vuelto ciego y Lucky mudo. Lo que permanece idéntico al primer acto y que resulta trágico en la obra es el mensaje del niño de que Godot no vendrá, pero seguramente lo hará al siguiente día; esto desencadena un enorme sufrimiento que lleva a los protagonistas a pensar nuevamente en el suicidio, a acordar irse de ese lugar. Finalmente permanecerán quietos.

Una buena palabra para definir *Esperando a Godot* es "ausencia". El escenario con el que uno se encuentra es, según las acotaciones, "A country road, a tree. Evening"[8], es decir, la descripción de un lugar tan impreciso que puede encontrarse casi en cualquier parte del mundo. Tales datos no aportan ninguna descripción sustancial. Sólo hacen ver la vacuidad del mundo escénico. Desde la primera frase que se pronuncia: "Nothing to be done"[9], recurrente durante toda la obra, se establece que los personajes estarán confrontándose con la nada; esta frase anuncia que no hay nada que representar, aun cuando los personajes permanecerán en el escenario. Muy al estilo beckettiano, este texto no tiene principio ni fin; no forma parte de ninguna situación inicial que después se resuelva. Desde el comienzo de la obra el público espera, como en una obra tradicional, resolver lo que tienen frente a ellos: conocer quiénes son esos personajes, por qué están ahí, por qué visten como vagabundos, quién ha estado golpeando a Estragon y por qué, quién es Godot y cómo es. No obstante, ninguna de estas interrogantes se

[8] "Un camino, un árbol. Atardecer". S. Beckett, *Esperando a Godot,* p. 8.
[9] "Nada que hacer".

puede corroborar. Al terminar el segundo acto el público se queda con las mismas dudas del principio. Nada se resuelve.

En un mundo como éste, las palabras no tienen el papel de crear. Y es que el hecho de crear por medio de la palabra no sólo se refiere de modo estricto al sentido literal bíblico mágico en el que al nombrar algo a partir del caos, éste aparece, sino que en la vida cotidiana, en el momento en que alguien nombra algo que está frente a nuestros ojos, lo hace perdurar y existir más allá de lo palpable; por ejemplo, las personas mismas, cuando reciben un nombre, éste último perdura después de su muerte, no sólo porque en muchos casos queda grabado en una lápida cuando la persona se ha ido, sino porque sigue teniendo significado para quien recuerda a la persona. Del mismo modo, por medio de la palabra recordamos lo que no está frente a nosotros, y podemos traer un objeto, por más lejano que esté, a nuestra mente, con el sólo hecho de utilizar la palabra. No obstante, en *Esperando a Godot*, no hay objetos que llenen el escenario físicamente, ni hay una mundo que vaya más allá de lo inmediato y de lo palpable, relacionado con el intelecto o una memoria clara, con el que se sientan cómodos los personajes. Su mundo simplemente está vacío. Las palabras no llegan fácilmente:

> VLADIMIR: Let me see. *He takes off his hat, concentrates.*
> ESTRAGON: Let me see. (*He takes off his hat, concentrates. Long silence.*) Ah!
> *They put on their hats, relax.*
> ESTRAGON: Well?
> VLADIMIR: What was I saying, we could go on from there.
> ESTRAGON: What were you saying when?
> VLADIMIR: At the very beginning.
> ESTRAGON: The very beginning of WHAT?
> VLADIMIR: This evening ... I was saying ... I was saying...
> ESTRAGON: I'm not a historian.[10]

[10] VLADIMIR: Déjame ver. (*Se quita el sombrero, se concentra.*)
ESTRAGON: Déjame ver. (*Se quita el sombrero, se concentra. Silencio largo.*) Ah!
Ambos se ponen el sombrero, se relajan.
ESTRAGON: Y bien?
VLADIMIR: ¿Qué estaba diciendo? Podemos empezar de ahí..
ESTRAGON: ¿Qué estabas diciendo, cuándo?
VLADIMIR: Al principio.

El segundo punto de comparación entre el lenguaje bíblico y el lenguaje beckettiano es que las palabras no tienen un lazo con el conocimiento y con la verdad de las cosas, sino con la duda, y la ignorancia.

Comenzaremos por explicar una paradoja. Como se acaba de referir, el escenario de *Esperando a Godot* es extremadamente simple: Un árbol y un camino. Sin embargo, para los personajes, entender ese mundo es muy complejo; existen muchas dudas respecto a cómo se percibe el universo teatral. Los personajes mismos dudan si la cita con Godot es en ese preciso lugar en donde hay que esperar o en cualquier otro árbol que pudiera existir alrededor. Del mismo modo dudan si se trata de un sauce, un arbusto o un arbolito.

ESTRAGON: [...] You're sure it was here? [...]
VLADIMIR: He said by the tree. (*They look at the tree.*) Do you see any others?
ESTRAGON: What is it?
VLADIMIR: I don't know. A willow.
ESTRAGON: Where are the leaves?
VLADIMIR: It must be dead.
ESTRAGON: No more weeping.
VLADIMIR: Or perhaps it's not the season.
ESTRAGON: Looks to me more like a bush.
VLADIMIR: A shrub.
ESTRAGON: a bush.
VLADIMIR: A--. What are you insinuating? That we've come to the wrong place? [11]

ESTRAGON: Al principio de QUÉ?
VLADIMIR: Esta tarde ... yo estaba diciendo ... estaba diciendo...
ESTRAGON: No soy historiador." S. Beckett, *Waiting for Godot,* p. 65.

[11] ESTRAGON: [...] ¿Estás seguro de que era aquí?[...]
VLADIMIR: Dijo que junto al árbol. (*Miran el árbol*)¿Ves algunos otros?
ESTRAGON: ¿Qué es?
VLADIMIR: No lo sé. Un sauce.
ESTRAGON: ¿Dónde están las hojas?
VLADIMIR: Debe estar muerto.
ESTRAGON: Ya no llora.
VLADIMIR: Tal vez no sea la estación.
ESTRAGON: A mí me parece que es un arbusto.
VLADIMIR: Un arbolito.
ESTRAGON: Un arbusto.
VLADIMIR: Un... ¿Qué insinúas? ¿Que venimos al lugar equivocado? S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 14.

Además del ejemplo anterior, se duda de si las botas de Vladimir son grises, cafés o verdes; de si Pozzo carga un spray, un vaporizador o un pulverizador; de si lo que carga Estragon en sus bolsillos son zanahorias o rábanos[12]. Pozzo confunde el nombre de Godot con Godet o Godin, mientras que Vladimir y Estragon confunden el nombre de Pozzo con Pozo, Bozzo o Gozzo, además de creer que es Godot, y llamarlo Caín y Abel[13]. La percepción que tienen los personajes del escenario es como el ambiente de un sueño; no se cobra total conciencia de lo que está alrededor, se pierde la perspectiva del espacio. Nada es preciso. Se duda de todo. Aún cuando el escenario está prácticamente vacío y los objetos están frente a los ojos de los personajes, al nombrarlos, la palabra ha dejado de significar y el mismo espectador duda de lo que dicen los personajes. Por más palabras que se pronuncien, no se podría llegar, como con la palabra bíblica, al conocimiento o a la verdad.

Este sentido de duda está presente también en la concepción de tiempo, el cual no se puede negar que exista y que pase; prueba de ello es el deterioro de Pozzo y Lucky, uno que se ha vuelto ciego y el otro mudo, y el árbol al que le han aparecido hojas en el segundo acto. Sin embargo, no se tiene conciencia de éste; es, al igual que el espacio, confuso y vago. Didi y Gogo, del mismo modo en que dudan si están en el lugar correcto de la cita con Godot, dudan si es el momento correcto:

> ESTRAGON: You're sure it was this evening?
> VLADIMIR: What?
> ESTRAGON: That we were to wait.
> VLADIMIR: He said Saturday. (*Pause*) I think [...]
> ESTRAGON: [...]But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? [...] Or Monday? [...] Or Friday? [14]

[12] Véase: S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 20.
[13] Véase: S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 22, 29.
[14] ESTRAGON: ¿Estás seguro de que era esta tarde?
VLADIMIR: ¿Qué?
ESTRAGON: Que íbamos a esperar.

"Nada es seguro"[15], dice Estragon. Estos dos vagabundos no pueden verificar el tiempo que llevan juntos reuniéndose cada atardecer, puesto que Estragon no puede recordar en absoluto lo que se ha dicho justo antes de la línea que está diciendo, mientras que Vladimir, aunque tiene mejor memoria, no confía en lo que recuerda. Además, no hay nada que compruebe ningún acto que haya ocurrido en su pasado. Sólo se tienen el uno al otro, mientras los demás personajes no recuerdan haberlos visto. Al no tener los personajes seguridad de nada, lo que el público presencia en la obra es lo que el hombre puede hacer frente a la nada:

> De pronto nos damos cuenta, al mirarlos [Vladimir y Estragon], de la función principal del teatro, que consiste en mostrar el hecho de *estar ahí*. Esto es algo que no había ocurrido antes en el escenario, o no con la misma claridad ni con tan pocas concesiones y tanta fuerza. Un personaje no hace más que representar un papel en una obra[...] Pero en la obra de Beckett parece que los dos vagabundos están en el escenario sin un papel que representar.[16]

Todas estas dudas referentes al espacio escénico, a los pocos objetos que aparecen en escena o al tiempo están relacionadas con el tercer y último punto de comparación entre la palabra bíblica y la beckettiana que se estableció con anterioridad. Si bien la palabra bíblica era como un cristal translúcido, puesto que había una correspondencia exacta entre la palabra y el objeto, en la palabra beckettiana no existe esa relación directa entre los objetos de la realidad y la palabra. En el contexto bíblico, con decir la palabra caballo, por ejemplo, existía un caballo en la

---

VLADIMIR: Dijo sábado. (*Pausa*) Creo [...]
ESTRAGON: [...]¿Pero qué sábado? ¿Hoy es sábado? ¿No es domingo? [...] ¿O lunes? [...] ¿O viernes?
S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 15.

[15] "Nothing is certain." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 53.
[16] "We suddenly realize, as we look at them [Vladimir and Estragon], the main function of the theatre, which is to show what the fact of *being there* consists in. For this is what we have never seen on the stage before, or not with the same clarity, nor with so few concessions and so much force. A character in a play usually does no more than play a part[...] But in Beckett's play it is as if the two tramps were on the stage without a part to play" A. Robbe-Grillett, citado en: Barbara Reich G. *Beckett and Joyce*, p. 143.

realidad y nadie dudaba de que esa palabra significara tal objeto. Sin embargo, en Esperando a Godot, se dice la palabra rábano, pero se confunde con una zanahoria. En realidad ni los personajes ni el público sabe qué es lo que Vladimir trae en el bolsillo de su pantalón. La palabra beckettiana está supeditada a la percepción humana, y, por tanto al error y a la posible falta de un significado.

Sin embargo, todas las dudas que se presentan en la obra, todo lo que no se sabe, todo lo que se calla, el mismo Godot que nunca aparece, cobran vital importancia. Todo eso es la otra parte de la realidad que no se puede aprehender con palabras, y que nadie podrá descubrir, puesto que los personajes callan; en la obra no sucede nada que se pueda corroborar, y el mismo Beckett no quiso aclarar nada respecto a su obra. Ni cuando se le preguntó quién era Godot. Todo eso es el silencio.

Hasta este punto se ha hablado de la vacuidad que implica una palabra que no es capaz de crear como en el contexto bíblico y que no corresponde exactamente con la realidad, sino que se duda de su significado. Y al dudarse del significado de la palabra, una parte de la realidad está callando, es decir, está quedando en el silencio.

II. "Nothing to be done": esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*

En el capítulo I se expuso que la palabra en *Esperando a Godot* no es capaz de crear un mundo sustancial confiable, la palabra no tiene un lazo con el conocimiento y la verdad de las cosas y no existe una correspondencia exacta entre la palabra y la realidad, hay cosas que se callan, lo cual crea vacuidad y silencio en el mundo escénico. En el presente capítulo se explicará cómo esa vacuidad no tiene remedio, puesto que el mundo es estéril, la estructura es circular, y no se puede escapar de esa situación.

Para comenzar, es útil saber que una frase recurrente en toda la obra, "Nothing to be done"[1], tiene dos significados posibles: El primero, que está relacionado con la información del capítulo I, quiere decir: no hay nada en qué entretenerse porque existe una vacuidad. El segundo significado, que está relacionado con lo que se presentará en este capítulo, se refiere a : no hay remedio a esta situación. En otras palabras, el mundo es estéril, y para corroborar esta afirmación, en las siguientes líneas se puntualizarán algunos aspectos de la obra que implican esterilidad.

Comencemos con una breve mirada hacia la numerología de la obra: se sabe que Beckett en un principio tenía la intención de que *Esperando a Godot* tuviera tres actos, pero finalmente decidió que dos actos serían suficientes. Y lo fueron. Es obvio que Beckett no pensó en un solo acto, pues se hubiera perdido la idea de repetición y circularidad, tan importante en esta obra, a la cual me referiré más tarde hacia el final de este capítulo . Además, si se parte del principio de que el número uno es considerado un ente completo, no dividido, relacionado con el Creador, el Dios Único, fuente y fin de todas las cosas, el símbolo del ser, el símbolo de la mística, que eleva al hombre a un nivel superior, lo unificador para consumar la armonía y el equilibrio,[2] la

[1] "Nada que hacer" frase recurrente en toda la obra.
[2] Para consultar numerología, ver: J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos,* p.1016.

obra estaría muy lejos de tener un solo acto. De modo similar, el número tres, primer número impar, trae consigo una idea de renovación, contraria a los que se expresa en *Esperando a Godot*; "3 es el número del cielo y 2 el número de la tierra, pues 1 es anterior a su polarización. 3, dicen los chinos, es un número perfecto (*tch'eng*) la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir."[3] Para los cristianos, el número tres es la unidad divina; Dios es uno en tres Personas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El budismo contempla su divinidad en tres joyas o *Triratna* (*Buda, Drama* y *Sangha*), altamente adoradas, y a las que se les pide protección. Según la Cábala, todo procede de tres que no constituyen más que uno: uno es el principio actuante, causa o sujeto de la acción; dos es la acción de ese sujeto y tres es el objeto de esa acción, es decir, su resultado. De ahí se concluye que el número tres está relacionado con la fertilidad.

Esperando a Godot está constituida por dos actos, es decir, el punto intermedio entre el uno, que es la totalidad, el principio actuante, y el tres, el objeto de una acción, el resultado, la unión, la fertilidad. El dos, como primer número par, implica la división más radical; la del cielo y la tierra, la del creador y la criatura, la de la materia y el espíritu, y así sucesivamente. El dos expresa dualidad, antagonismo.

Al respecto, algunos críticos han puntualizado que en la obra hay muchas divisiones: los personajes actúan en pareja; Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, el niño mensajero y su conexión con Godot. Respecto a la primera pareja, los dos constituyen un solo hombre dividido; Vladimir es la porción mental, mientras que Estragon es el cuerpo. A Vladimir le apesta la boca mientras que a Estragon le apestan los pies. Vladimir juega con su sombrero mientras que Estragon trata de quitarse las botas. Ambos quieren que Lucky actúe, pero Vladimir quiere que piense mientras que Estragon quiere que baile. En cuanto a la segunda pareja, ambos representan

[3] J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 1016.

para muchos la relación de amo y esclavo, explotador y explotado; el que manda y el que obedece, el que está arriba y el que está abajo, en fin, como se dividen muchas sociedades del mundo, en donde unos son los más fuertes y otros son los más débiles.[4]

En el mundo de la obra hay varios dualismos, pero no hay ninguna progresión, no se llega a un resultado; si bien se sabe que el número dos puede ser el germen de una creación, como sucede con un padre y una madre, que adquieren este estado al venir un hijo, es decir, un tercero, en *Esperando a Godot* esta opción queda anulada. De dos hombres maduros, encadenados a un camino con un árbol, sin posibilidad de salida, con casi nada en qué ocuparse, sin ninguna intención ni posibilidad de crear algo, con la mente y el cuerpo cada vez más deteriorados, sólo se puede percibir esterilidad.

La idea anterior sobre la esterilidad está relacionada con la idea de guerra. En la introducción se comentó que Beckett vivió en carne propia experiencias tan terribles como la Segunda Guerra Mundial y que *Esperando a Godot*, escrita en 1952, seguramente reflejaría los sentimientos de desesperanza y la idea de esterilidad del mundo que tenía la mayor parte de la gente. Al vivir estas experiencias de un modo tan cercano, la gente tenía la sensación de fin del mundo. Todo estaba acabado, en ruinas y era muy difícil esperar un renacer.

Además, acerca de los sentimientos que se tienen sobre la guerra, Steiner plantea que existen emociones que no se dejan aprehender con las palabras.[5] Con esta idea, se concluye que la realidad es demasiado terrible para poder ser descrita con palabras. Dicho de otro modo, existe una realidad que calla detrás de las palabras, debido a que esta realidad no encuentra una correspondencia con ellas. En *Esperando a Godot* no se sabe si los personajes no pueden aprehender su realidad con palabras, pero lo que sí se sabe es que desean evitarla y prefieren no

[4] Véase: B. Reich, *Beckett and Joyce*, p. 152-153, y M. Dougald, *Beckett in the Theatre*, p. 71.
[5] G. Steiner, *Después de Babel*, p. 197.

sacarla a flote, o ni pronunciarla porque es muy lastimera. Es decir, parte de su realidad se queda en el silencio.

Vladimir y Estragon, en vez de hablar de su realidad, huyen de ésta, o eso pretenden, a través de palabras que se refieran a cualquier cosa, desde objetos que tienen a su alcance y manipulan, hasta alusiones a historias que puedan contar, como se explicará con mayor detalle en el capítulo siguiente. Retomando la idea de la palabra bíblica del capítulo anterior, en vez de que los personajes hablen para crear una realidad con una correspondencia exacta con los objetos, los personajes utilizan la palabra para huir.

Sin embargo, no se puede huir de la realidad. Existe una idea de circularidad de la que no se puede salir. Los pocos hechos, si es que pueden llamarse así, son siempre los mismos y al parecer no van a cambiar. Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky y el niño mensajero seguirán encontrándose cada día, aunque su deseo no se llegue a cumplir.

> VLADIMIR: We'll come back tomorrow.
> ESTRAGON: And then the day after tomorrow.
> VLADIMIR: Possibly.
> ESTRAGON: And so on.[6]

Algunos críticos, como Michael Worton, han descrito esta estructura como un espiral que decrece. Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, y el niño mensajero seguirán reuniéndose cada atardecer y vivirán la misma situación, pero bajo circunstancias distintas, puesto que de manera progresiva los personajes se deterioran física y mentalmente.

---

[6] VLADIMIR: Regresaremos mañana.
ESTRAGON: Y luego pasado mañana.
VLADIMIR: Es posible.
ESTRAGON: Y así sucesivamente. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 14.

La idea de lo circular puede percibirse en la estructura de *Esperando a Godot*: los dos actos que componen la obra representan dos días casi idénticos, con exactamente el mismo final; la espera del primer día no se resuelve, pero además se repite lo mismo en el segundo. Esto causa en el espectador una sensación de repetición continua y eterna y apoya la idea de la circularidad del tiempo. Nada termina y todo comienza de nuevo.[7] En la estructura de la obra está presente esta idea de repetición. Pasará un día de espera, terminará, pero comenzará otro:

> ESTRAGON: But night doesn't fall.
> VLADIMIR: It'll fall all of a sudden.
> ESTRAGON: Then it'll be night.
> VLADIMIR: And we can go.
> ESTRAGON: Then it'll be day again. [8]

Esta idea de circularidad también está presente en las indicaciones escénicas.[9] Estragon, al principio del acto I, intenta quitarse una y otra vez su bota. En el acto II, Vladimir viene y va de un lado a otro. Vladimir observa dentro de su sombrero, lo agita y se lo pone de nuevo. Lucky toma y deja alternadamente su bolsa y canasta. Pozzo enciende, apaga, y reaviva el fuego de su pipa. Didi, Gogo y Lucky intercambian una y otra vez sus sombreros.

En el diálogo también se refuerza la idea de lo circular. Por mencionar un ejemplo, además de frases recurrentes como "Nada que hacer" o "Es inevitable", o pequeños fragmentos como: ""—Let's go. –We can't. –Why not? –We're waiting for Godot. –Ah!"[10] que causan la sensación de repetición infinita, en varios fragmentos Vladimir y Estragon cambian de posición, declarando

---

[7] Ver: B. Reich, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, p. 147.

[8] ESTRAGON: Pero la noche no cae.
VLADIMIR: Caerá de repente.
ESTRAGON: Entonces será noche.
VLADIMIR: Y podremos irnos.
ESTRAGON: Entonces será día otra vez. S. Beckett, *Waiting for Godot,* p. 71.

[9] Ver: B. Reich, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, p. 148-149.

[10] —Vámonos. –No podemos. –¿Por qué? –Estamos esperando a Godot. –¡Ah!

o preguntando lo que el otro acaba de decir hace unos momentos, lo que hace que el diálogo no se resuelva, porque en realidad es interrumpido, y recomienza:

> VLADIMIR: It hurts?
> ESTRAGON: Hurts! He wants to know if it hurts?
> VLADIMIR: (*angrily*). No one ever suffers but you. I don't count. I'd like to hear what you'd say if you had what I have.
> ESTRAGON: It hurts?
> VLADIMIR: Hurts! He wants to know if it hurts?[11]

Al final de cuentas, la primera pregunta queda sin contestación. Sólo se vuelve a originar la misma pregunta, pero por parte de otro personaje. Nada se resuelve.

Otro ejemplo típico de circularidad en el discurso de *Esperando a Godot* es la canción que canta Vladimir al comienzo del segundo acto:

> A dog came in the kitchen
> And stole a crust of bread.
> Then cook up with a ladle
> And beat him till he was dead.
>
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb—
> *He stops, broods, resumes:*
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb
> And wrote upon the tombstone
> For the eyes of dog to come:
>
> A dog came in the kitchen
> And stole a crust of bread.
> Then cook up with a ladle
> And beat him till he was dead.
>
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb—

[11]VLADIMIR: ¿Duele?
ESTRAGON: ¡Duele! Quiere saber si duele!
VLADIMIR: (*enojado*). Tú eres siempre el que sufre. Yo no cuento. Quisiera saber lo que dirías si tuvieras lo que tengo.
ESTRAGON: ¿Duele?
VLADIMIR: ¡Duele! ¡Quiere saber si duele! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 10.

He stops, broods, resume
Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb—
He stops, broods. Softly.
And dug the dog a a tomb...[12]

Al abrir el segundo acto con esta canción, Beckett confirma la estructura de *Esperando a Godot*: La letra de la canción es un acto que se repite y se repite al infinito, y cuyo tema tiene que ver con un perro que fue víctima de golpes que lo llevaron a la muerte, tal como la situación de Vladimir y Estragon, en la que se reúnen una y otra vez y cuyo tema tiene que ver con deterioro y muerte.

Sin embargo, la muerte se concibe de un modo muy peculiar en *Esperando a Godot*. A diferencia de la imagen más común que se tiene de muerte: "el fin absoluto de algo positivo y vivo", "la liberadora de las penas y preocupaciones", "la renovación y el renacimiento", "la

---

[12] Un perro entró a la cocina
Y robó un trozo de pan.
Luego llegó el cocinero con un cucharón
Y lo golpeó hasta que murió.

Todos los perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba—
Se detiene, se encoge, continúa:
Todos lo perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba.
Y escribieron en su lápida
Para que todo perro pudiera leer:

Un perro entró a la cocina
Y robó un trozo de pan.
Luego llegó el cocinero con un cucharón
Y lo golpeó hasta que murió.

Todos los perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba—
Se detiene, se encoge, continúa:
Todos lo perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba.
Se detiene, se encoge, en voz baja
Y le cavaron al perro una tumba...

S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 57-58.

condición misma del progreso y de la vida"[13], en la obra de Beckett se tiene una visión distinta de ésta. En primer lugar, es inadmisible la idea de un fin. Como en la obra siempre pasa lo mismo, con los mismos personajes, no se percibe la idea de progresión. Todos los días son iguales y en ellos se ve la imposibilidad de morir.

> VLADIMIR: What do we do now?[...]
> ESTRAGON: What about hanging ourselves?
> VLADIMIR: From a bough? [...] I wouldn't trust it.
> ESTRAGON: This is how it is (*He reflects.*) The bough ... The bough[...] Gogo light—bough not break—Gogo dead. Didi heavy—bough break—Didi alone. Whereas—I hadn't thought of that. Don't let's do anything. It's safer.[14]

La muerte como suceso es imposible en *Esperando a Godot.* El fin de la vida, y por tanto la liberación de penas y preocupaciones o la renovación es sólo un deseo que no puede cumplirse. La muerte es más bien un proceso. Todo se encamina hacia el deterioro, la paralización, pero nunca se llega al final. "La muerte como un final terminante, como un silencio final, está ausente de las obras. Los personajes deben seguir esperando lo que nunca llegará, llegando a la vejez y a la senilidad que los convertirá en niños desamparados y dependientes, aunque decrépitos.[15]

Entonces, como los protagonistas de *Esperando a Godot* no ven llegar la muerte, el sufrimiento que viven: la espera, la imposibilidad, la desesperanza son eternos y parece no haber remedio. La vida es comparable con un péndulo que oscila entre el sufrimiento y el aburrimiento:

---

[13] J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 731.

[14] VLADIMIR: ¿Qué hacemos ahora?[...]
ESTRAGON: ¿Qué tal si nos ahorcamos?
VLADIMIR: ¿De una rama? [...] No me fiaría.
ESTRAGON: Así es (*Reflexiona.*) La rama ... La rama[...] Gogo ligero—rama no se rompe—Gogo muerto. Didi pesado—rama se rompe—Didi solo. Por lo que—No lo había pensado. No hagamos nada. Es más seguro. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 17.

[15] "Dead as a final ending, as a final silence, is absent from the plays. The characters must go on waiting for what will never come, declining into old age and the senility which will make of them helpless, dependent but decrepit children again" (Michael Worton, "Waiting for Godot and Endgame: theatre as text", en J. Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, p. 70).

> El péndulo oscila entre estos dos términos: el Sufrimiento—que abre una ventana a lo real y es la principal condición de la experiencia artística, y el Aburrimiento—[...] que debe considerarse el más tolerable, puesto que es el más durable de los males humanos.[16]

La realidad está conectada con el dolor; al respecto, Rosen cita una frase del mismo Beckett: "Su ojo funciona con la *cruel* precisión de una cámara; ésta fotografía la *realidad* de su abuela."[17] Es por eso que Vladimir y Estragon tratan de huir de ésta, y lo logran al hacer rutinas, tener una conducta repetitiva, crear mundos imaginarios a través de historias con objetos conocidos que manipulan y controlan hasta donde les es posible para que no se salgan de control.

Sin embargo, con tales rutinas, los personajes caen en el aburrimiento, pero ese es un buen precio para evitar el sufrimiento. Cuando por alguna razón el hábito se suspende momentáneamente, los personajes están en un infierno.[18] En los momentos en que el hábito no puede sostenerse, la realidad aparece inevitablemente y con ella el sufrimiento. "I'm in hell"[19] dice Estragon. Ante la realidad se hace todo lo posible por establecer de nuevo el hábito, aunque inevitablemente volverá a caer. Así se describe la vida en *Esperando a Godot*.

En resumen, en la obra no hay "nada que hacer", en el sentido de que Vladimir y Estragon viven en un espacio vacío y confuso. No tienen rutinas establecidas en qué entretenerse, ni una vida resuelta, como Lucky, que tiene la "suerte" de dedicarse a obedecer. En el segundo sentido: "no hay nada que hacer para evitar esta tragedia", el mundo es estéril y no hay salida. Ante esto los personajes callan una parte de la realidad que los lastima, la cual queda en el silencio. Sin embargo, es difícil callar, hacer a un lado esa parte lastimera y olvidarla, porque puede resurgir

---

[16] "The pendulum oscillates between these two terms: Suffering—that opens a window to the real and is the main condition of the artistic experience, and Boredom—[...] Boredom that must be considered as the most tolerable because the most durable of human evils." K. Morrison, *Canters and chronicles*, p. 11-12.

[17] "His eye functions with the cruel precision of a camera; it photographs the reality of his grandmother."S. Rosen, *SB and the Pessimistic Tradition*, p. 196.

[18] Véase: K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 11.

[19] "Estoy en el infierno". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 74.

en cualquier momento. Se ha planteado que el tiempo, aunque existe y pasa, no se percibe porque en esencia siempre sucede lo mismo. Hay una repetición de sucesos que no terminan y empiezan de nuevo, lo que hace que la obra tenga una estructura cíclica y de espiral que desciende; hay una sensación de infinito, pues al saber que se va a vivir la misma situación una y otra vez, el fin, y la muerte, parecen muy lejanos; la muerte es un proceso: todo se deteriora gradualmente, pero el fin no llega. La vida va del aburrimiento al sufrimiento y ante esto, no hay "nada que hacer".

III."That's the idea, let's make a little conversation"[1]: el discurso en *Esperando a Godot*

Hasta este punto de la tesina se ha explorado el mundo físico de *Esperando a Godot*, el cual está vacío y la palabra no puede hacer nada para llenarlo, se ha hablado de la idea de esterilidad que se percibe en la obra, del silencio de los personajes al callar la parte lastimera de su realidad, de la estructura circular que condena a los personajes a repetir una y otra vez su misma situación. En fin, se describe un mundo en donde no sucede nada y en el que no se espera progreso. No obstante, los personajes, en especial Vladimir y Estragon, deben permanecer en escena y cubrir el tiempo de la obra. La estrategia que utilizan: el discurso. Este va a ser el objeto de estudio de este capítulo.

Las palabras son lo único que poseen los personajes, además de objetos pequeños y escasos que pueden manipular. Las palabras tienen la función de llenar el silencio, de hacer soportable la vida, de olvidarse de quién se es, en fin, de aminorar el sufrimiento. Por eso los personajes se valen de las estrategias que estén a su alcance para usar las palabras.

"*Discursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, 'andanzas', 'intrigas'".[2] El discurso de *Esperando a Godot* puede describirse precisamente de esta manera; los personajes no cesan de "correr" de un tema a otro. El habla se produce mediante impulsos de los personajes por cubrir el tiempo. Intentan hablar sin cesar no importa de qué. Los temas y estilos de su discurso varían desde lo más cotidiano, como botas, zanahorias, rábanos, hasta lo más serio, como muerte, suicidio, religión; hablan de temas lastimeros como salvación y muerte, comentan los evangelios, cantan una canción que raya en lo infantil, cuentan chistes, y hasta se sugieren aspectos escatológicos como algunas palabras pronunciadas por Lucky en su discurso.

---

[1] "De eso se trata, conversemos un rato." Frase pronunciada por Estragón, p. 48.
[2] R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 13.

En esas "andanzas" del habla, el discurso de la obra puede dividirse en unidades claramente establecidas por temas o estilos a las que se les llamará fragmentos. De esta manera, *Esperando a Godot* está compuesta en su totalidad de fragmentos.

Cada fragmento de la obra es muy distinto de los demás en cuanto a tema, estilo y humor. Por eso se sabe con claridad en dónde termina uno y dónde comienza el otro. No obstante esta variedad, todos estos fragmentos componen una obra cuyo tema principal es la espera.

Algunos de estos fragmentos son simplemente comentarios de Vladimir y Estragon que construyen el presente. Hablan, por ejemplo, de los objetos que tienen a su alcance como zanahorias, rábanos, sombreros y botas; o comentan sobre quien acaba de llegar o irse, como de la visita de Pozzo y Lucky o del niño mensajero; o usan convenciones como un saludo o una despedida y de ahí forman un diálogo para pasar el tiempo. Otros fragmentos se encaminan más hacia la narrativa; son bocetos de historias bíblicas y mitológicas, referencias de la historia, anécdotas o sueños apenas trazados que no concluyen, una canción, un chiste que no se completa, por mencionar algunos. Finalmente, otros fragmentos se reducen a una serie de ideas, como el monólogo de Lucky. Lo destacable es que la conversación de los personajes no puede definirse como narraciones, historias o tratados como tales, sino que son fragmentos de habla, es decir, trazos, alusiones y sugerencias de éstos. No están lo suficientemente desarrollados, no están completos o son interrumpidos. Son "excursiones verbales sobre un tema, que ayudan a que Vladimir y Estragon pasen el tiempo entre los lapsos en que se percatan de (y anuncian repetidamente) que están esperando a Godot".[3]

La estructura de *Esperando a Godot,* por su variedad de temas y estilos de los fragmentos dentro de una misma obra, ha sido comparada por algunos críticos, como Kristin Morrison, con

[3] "[The segments that compose the play are referred as]verbal excursions on a theme which help Vladimir and Estragon pass the time in between their realizations (and repeated announcements) that they are waiting for Godot." K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 14.

Los cuentos de Canterbury. En esta obra medieval también se incluyen textos con diferentes estilos y temas; cuentos relatados por peregrinos de distinta condición social y cultural, con características y estilo muy propios de cada narrador, mientras lo que los une a todos es una peregrinación.[4] Del mismo modo en que los peregrinos se unen en la peregrinación y cuentan cuentos, Vladimir y Estragon se acompañan en la espera y cuentan historias, cuentos, chistes, pero de un modo muy peculiar.

El primer fragmento de *Esperando a Godot* comienza con una pantomima, algo muy recurrente en varios fragmentos de la obra; Estragon está sentado en un pequeño montículo, mientras hace grandes esfuerzos por quitarse la bota. A partir de esto se desencadenan saludos, comentarios sobre dolor, los dos personajes aprovechan para tener una pequeña discusión sobre lo que sienten y sobre quién importa más. Al final del fragmento Estragon consigue quitarse la bota.

Lo destacable de las pantomimas es la relación que existe entre los personajes y el mundo físico; el diálogo se produce con base en la percepción visual y táctil de objetos, lo que se tiene más cercano, las cosas del presente, lo no abstracto. La primera pantomima, la bota de Estragon, sirve como pretexto para sacar conversación sobre el dolor del pie y la importancia de descalzarse. Sin embargo, hay otras pantomimas dentro de la obra que no tienen relación directa con el diálogo. Funcionan más bien como pausas dentro del discurso de la obra mientras los personajes esperan a que lleguen las palabras. Al final del mismo fragmento, justo antes de que Estragon logre quitarse la bota, Vladimir intenta explicar por qué se siente raro; para esto se quita el sombrero, lo inspecciona y dice: "How shall I say? Relieved and at the same time ... (*he searches for the word*) ... appalled",[5] lo que resulta una contradicción en su estado de ánimo. Se

[4] Ver: K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 14.
[5] "¿Cómo lo diré? Aliviado y al mismo tiempo aterrado", S. Beckett. *Waiting for Godot*, p. 10.

vuelve a quitar el sombrero, lo inspecciona y consigue decir: "Funny"[6]. Se pone el sombrero y pronuncia: "Nothing to be done".[7]

La pantomima más citada y más conocida de *Esperando a Godot* tiene lugar en el segundo acto, cuando Vladimir se percata de que Lucky ha olvidado su sombrero y entonces le da el suyo a Estragon para que se lo detenga:

> *Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to Vladimir. Vladimir takes Estragon's hat. Estragon adjust's Vladimir's hat on his head. Vladimir puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to Estragon. Estragon takes Lucky's hat. Vladimir adjustsEstragon's hat on his head. Estragon puts on Lucky's hat in place of Vladimir's which he hands to Vladimir. Vladimir takes his hat. Estragon adjusts Lucky's hat on his head. Vladimir puts on his hat in place of Estragon's which he hands to Estragon. Estragon takes his hat. Vladimir adjust's his hat on his head. Estragon puts on his hat in place of Lucky's which he hands to Vladimir. Vladimir takes Lucky's hat. Estragon adjusts his hat on his head. Vladimir puts on Lucky's hat in place of his own which he hands to Estragon. Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon hads Vladimir's hat back to Vladimir who takes it and hands it back to Estragon who takes it and hands it back to Vladimir who takes it and throws it down.*[8]

En esta pantomima, que al leerla parece mucho más complicada de lo que resulta al ser actuada, Vladimir y Estragon se prueban los tres sombreros y finalmente Vladimir se queda con el sombrero de Lucky, lo que comprueba que todos estos movimientos fueron hechos únicamente para realizar un juego. Esta escena circense, como es llamada por muchos críticos, es una manera consciente en que ambos personajes hacen las jugadas necesarias para matar el tiempo de la espera. En fin, las pantomimas, la única acción que se ve en la obra, sirven para llenar espacios

[6] "Es gracioso." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p, 11.
[7] "Nada que hacer" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 11.
[8] "Estragon toma el sombrero de Vladimir. Vladimir se ajusta el sombrero de Lucky. Estragon se pone el sombrero de Vladimir en vez del suyo y éste se lo detiene a Vladimir. Vladimir toma el sombrero de Estragon. Estragon se ajusta el de Vladimir. Vladimir se pone el sombrero de Estragon en lugar del de Lucky, y éste se lo detiene a Estragon. Estragon toma el sombrero de Lucky en vez del de Vladimir y éste se lo detiene de nuevo a Vladimir. Vladimir toma su sombrero. Estragon se pone el sombrero de Lucky. Vladimir se pone el sombrero de Lucky en vez del suyo, éste se lo detiene a Estragon. Estragon toma el sombrero de Vladimir. Vladimir se ajusta el sombrero de Lucky. Estragon le da a Vladimir su sombrero, quien lo toma y se lo da a Estragon, quien lo toma y se lo da a Vladimir, que lo toma y lo tira". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 71-72.

de tiempo antes de que llegue el lenguaje, mientras que cada espacio de silencio es un indicio de "el hombre frente al conflicto de la desesperación, el hombre pensando en el pensamiento, el hombre abatido en su soledad, el hombre buscando consuelo en su abandono."[9]

El segundo fragmento de la obra es precedido también por una pantomima; Vladimir comienza una meticulosa inspección a su sombrero. Luego anuncia: "Uno de los ladrones se salvó"[10]. De esta frase se desencadena uno de los fragmentos más largos de la obra, cuyo tema es el de los dos ladrones y la crucifixión, tan bien situado en este punto, puesto que varios críticos como Lawrence Graver[11] han establecido que es el tema que refleja lo que sucederá en la obra: muerte lenta y ausencia de salvación. Lo que sigue a continuación son comentarios escuetos sobre el arrepentimiento, la Biblia, los Evangelios, la poesía, la hinchazón del pie de Estragon, para que Vladimir retome el tema: "Ah, yes, the two thieves. Do you remember the story? [...] Shall I tell it to you? [...] It'll pass the time"[12]

A diferencia del primer fragmento, en que el recurso para que los personajes hablen es la pantomima, en este segundo fragmento el recurso principal será la alusión a una historia, algo latente dentro de la mente de los personajes. Y es justo el tema de la crucifixión, salvación y condena lo que está en la mente de Vladimir en el momento en que tiene la necesidad de que pase el tiempo.

Vladimir retoma la historia bíblica en la que uno de los ladrones se salva y el otro se condena. También cuestiona cómo sólo un evangelista (Lucas), de los cuatro, habla del que se salvó mientras que dos de ellos (Marcos y Juan) no mencionan siquiera a los ladrones y el último (Mateo) dice que abusaban de él. De ahí siguen dos frases, ya mencionadas al principio de esta

[9] L. Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 35.

[10] "One of the thieves was saved." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.73.

[11] L Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 30-33

[12] "Ah, sí, los dos ladrones. ¿Recuerdas la historia? [...] ¿Te la cuento? [...] Eso hará que pase el tiempo." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 73.

tesina, que resultan cómicas a la vez que inauditas: "Why believe him rather than the others?" "Who believes him?"[13]

Es bien sabido que Beckett rechazó cualquier interpretación cristiana de su obra. Sin embargo, para el público de sus obras debió haber sido impactante escuchar tales frases acerca de la veracidad de uno de los Evangelistas. La Biblia, texto incuestionable, aceptado oficialmente, la base de cultura occidental, en la que se supone que se debe creer, es considerada por Vladimir y Estragon como un libro más de ficción; un libro con bonitas ilustraciones: "I remember the maps of the Holy Land. [...] Very pretty. The Dead Sea was pale blue. The very look of it made me thirsty"[14], mientras que los evangelios son considerados como cuatro distintas versiones de una misma historia ficticia, en la que no se confía si el ladrón se salvó, si se salvó del infierno o de la muerte. Vladimir, al tocar esta historia casi al comienzo de la obra, muestra su propio conflicto entre esperanza y desesperanza; ¿Llegará Godot? ¿Su esperanza es únicamente ficción? ¿Serán salvados o condenados? Beckett establece muy bien con este fragmento el tema de desesperanza y el tono de desesperación casi al principio de la obra.

Pero no todo se desarrolla en un nivel de sufrimiento. Muchos de los fragmentos que componen *Esperando a Godot* tienen un efecto cómico, como el que se muestra a continuación:

> Vladimir, Estragon: Do you—
> Vladimir: Oh pardon!
> Estragon: Carry on.
> Vladimir: No no, after you.
> Estragon: No no, you first.
> Vladimir: I interrupted you.
> Estragon: On the contrary.
> *They glare at each other angrily.*
> Vladimir: Ceremonious ape!
> Estragon: Punctilious pig!
> Vladimir: Finish your phrase, I tell you!
> Estragon: Finish your own!

[13] "¿Por qué creerle más que a los otros?" "¿Quién le cree?" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 13.
[14] "bonitas ilustraciones, que de tan sólo mirarlas causan sed." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 12.

Silence. They draw closer, halt.
Vladimir: Moron!
Estragon: That´s the idea, let´s abuse each other.
Vladimir: Moron!
Estragon: Vermin!
Vladimir: Abortion!
Estragon: Morpion!
Vladimir: Sewer-rat!
Estragon: Curate!
Vladimir: Cretin!
Estragon: *(With finality)* Crritic!
Vladimir: Oh!
He wilts, vanquished, and turns away.
Estragon: Now let´s make it up.
Vladimir: Gogo!
Estragon: Didi!
Vladimir: Your hand!
Estragon: Take it!
Vladimir: Come to my arms!
Estragon: Your arms?
Vladimir: My breast!
Estragon: Off we go!
They embrace. They separate. Silence.
Vladimir: How time flies when one has fun!
Silence.
Estragon: What do we do now?[15]

---

[15] Vladimir, Estragon: Tú—
Vladimir: Oh perdón!
Estragon: Continúa.
Vladimir: No no, después de ti.
Estragon: No no, tú primero.
Vladimir: Te interrumpí.
Estragon: Al contrario.
Se miran con enojo.
Vladimir: ¡Simio!
Estragon: ¡Cerdo!
Vladimir: ¡Te digo que termines tu frase!
Estragon: ¡Termina la tuya!
Silencio. Se acercan, se detienen.
Vladimir: ¡Imbécil!
Estragon: Eso es, insultémonos.
Vladimir: ¡Imbécil!
Estragon: ¡Sabandija!
Vladimir: ¡Aborto!
Estragon: ¡Imbecilorto!
Vladimir: ¡Rata de alcantarilla!
Estragon: ¡Sacerdote!
Vladimir: ¡Cretino!
Estragon: *(Con resolución)* ¡Crrítico!

El fragmento anterior, uno de los más graciosos de la obra, comienza con frases de cortesía, después con insultos, que terminarán con entusiasmo y reconciliación. Puede entenderse como la parodia de una pareja amorosa que se acerca y se aleja, se ama y se odia alternadamente de un modo casi incomprensible, pero permanecerán juntos hasta el final, tal como sucede con la relación de Vladimir y Estragon. En cuanto a la comicidad de este fragmento, cabe señalar que uno de los insultos que dice Estragon, el último y el que parece el más ofensivo de todos, puesto que la respuesta de Vladimir es: "Ah!", fonéticamente es muy fuerte, pero además, tiene un mensaje escondido: Beckett detestaba a los críticos, quienes lo aturdían con preguntas acerca de sus obras. Por tanto, llamar a alguien crítico era un gran insulto.

En el fragmento anterior, los protagonistas han logrado pasar el tiempo sin mucho esfuerzo, ya que la han pasado bien. Una parte significativa del fragmento es la frase: "¡Cómo vuela el tiempo cuando uno se divierte!" No obstante, después sobreviene el silencio y la frase: "¿Qué hacemos ahora?", que es el pie para que comience otro fragmento.

Como contraste, un fragmento importante que ha sido referido por innumerables críticos, y que no tiene que ver con lo cómico, sino con la solemnidad, es el siguiente:

> ESTRAGON: In the meantime, let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.

Vladimir: Oh!
Desanimado y derrotado, se vuelve hacia Estragon.
Estragon: Hagamos las paces.
Vladimir: ¡Gogo!
Estragon: ¡Didi!
Vladimir: ¡Tu mano!
Estragon: ¡Tómala!
Vladimir: ¡Ven a mis brazos!
Estragon: ¿Tus brazos?
Vladimir: ¡Mi pecho!
Estragon: ¡Sí!
Se abrazan. Se separan. Silencio.
Vladimir: ¡Cómo vuela el tiempo cuando uno se divierte!
Silencio.
Estragon: ¿Qué hacemos ahora? S.Beckett, *Waiting for Godot.* p. 75-76.

VLADIMIR: You're right, we're inexhaustible.
ESTRAGON: It's so we won't think.
VLADIMIR: We have that excuse.
ESTRAGON: It's so we won't hear.
VLADIMIR: We have our reasons.
ESTRAGON: All the dead voices.
They make a noise like wings.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like sand.
ESTRAGON: Like leaves.
Silence.
VLADIMIR: They all speak at once.
ESTRAGON: Each one to itself.
Silence.
VLADIMIR: Rather they whisper.
ESTRAGON: They rustle.
VLADIMIR: They murmur.
ESTRAGON: they rustle.
Silence.
VLADIMIR: What do they say?
ESTRAGON: They talk about their lives.
VLADIMIR: To have lived is not enough for them.
ESTRAGON: They have to talk about it.
VLADIMIR: To be dead is not enough for them.
ESTRAGON: It is not sufficient.
Silence.
VLADIMIR: They make a noise like feathers.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like ashes.
ESTRAGON: Like leaves.
Long silence.
VLADIMIR: Say something[16]

[16] ESTRAGON: Mientras tanto, conversemos con calma, puesto que no podemos estar en silencio.
VLADIMIR: Tienes razón, no nos cansamos.
ESTRAGON: Por eso no pensamos.
VLADIMIR: Tenemos esa excusa.
ESTRAGON: Por eso no escuchamos.
VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.
ESTRAGON: Las voces de los muertos.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de alas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De arena.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio.
VLADIMIR: Hablan al mismo tiempo.
ESTRAGON: Cada una a sí misma.
Silencio.
VLADIMIR: Más bien susurran.

El fragmento anterior tiene una extraordinaria musicalidad; las líneas tienen ritmo, los sonidos son onomatopéyicos y el tono es melancólico. Esto hace recordar los coros de la tragedia griega que, al actuar como la voz de la conciencia, revelan los sentimientos lastimeros de los personajes. Pero esto es sólo la forma. En cuanto al tema, al igual que otros personajes bekettianos, Vladimir y Estragon oyen voces de muertos que dicen sus historias; entonces, en un intento por evitar escuchar tales voces, estos personajes hablan sin cesar, o al menos eso pretenden, para evitar el horror que produce el silencio. Por tanto, a partir de ahí puede interpretarse que esas voces de los muertos que causan horror son una parte muy oculta y lastimera de los personajes, las cuales están ahí presentes, como la conciencia en la tragedia griega, pero los personajes prefieren no tomarlas en cuenta. Prefieren callar esa verdad, y lo hacen con palabras.

Un buen ejemplo de ese horror al silencio queda claro en el siguiente fragmento, en el que para llenar un lapso de tiempo, hacen la despedida de Pozzo y Lucky tan larga hasta donde les es posible. Un simple acto de formalismo es repetido un sin número de veces, aunque aún quede atestado de silencios:

ESTRAGON: Crujen.
VLADIMIR: Murmuran.
ESTRAGON: Crujen.
Silencio.
VLADIMIR: ¿Qué dicen?
ESTRAGON: Hablan de su vida.
VLADIMIR: Haber vivido no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: Tienen que hablar de ella.
VLADIMIR: Estar muertos no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: No basta.
Silencio.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de plumas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De cenizas.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio largo.
VLADIMIR: ¡Di algo! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62-63.

Estragon: The adieu.
Pozzo: Adieu.
Vladimir: Adieu.
Pozzo: Adieu.
Silence. No one moves.
Vladimir: Adieu.
Pozzo: Adieu.
Estragon: Adieu.
Silence.
Pozzo: And thank you.
Vladimir: Thank you.
Pozzo: Not at all.
Estragon: Yes yes
Pozzo: No no.
Vladimir: Yes yes.
Estragon: No no.
Silence.
Pozzo: I don't seem to be able...(long hesitation) to depart.
Estragon: Such is life. [...]
Vladimir, Estragon (waving): Adieu! Adieu! Pozzo: Up! Pig! (*Noise of Lucky getting up.*) On! (*Exit Pozzo.*) Faster! On! Adieu! Pig! Yip! Adieu!
Long Silence.
Vladimir: That passed the time.
Estragon: It would have passed in any case.
Vladimir: Yes, but not so rapidly.[17]

---

[17]Estragon: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Vladimir: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Silencio. Nadie se mueve.
Vladimir: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Estragon: Adiós.
Silencio.
Pozzo: Y gracias.
Vladimir: Gracias.
Pozzo: No hay de qué.
Estragon: Sí sí
Pozzo: No no.
Vladimir: Sí sí.
Estragon: No no.
Silencio.
Pozzo: Parece que no soy capaz de...(duda) partir.
Estragon: Así es la vida. [...]
Vladimir, Estragon (con la mano): ¡Adiós! ¡Adiós!
Pozzo: ¡Arriba! ¡Cerdo! (*Ruido de Lucky que se levanta.*) ¡Adelante! (*Sale Pozzo.*) Más rápido! ¡Adelante! ¡Adiós! ¡Cerdo! ¡Estupendo! Adiós!
Largo silencio.
Vladimir: Eso hizo que pasara el tiempo.
Estragon: De cualquier modo hubiera pasado.

Uno de los fragmentos más analizados por los críticos es aquel en el que Lucky pronuncia su famoso discurso. Cuando se le pide que piense, Lucky comienza abruptamente a pronunciar una serie de frases que parecen no tener fin y que sorprenden en gran medida al público, ya que este personaje no había pronunciado antes palabra alguna. Su discurso es una parodia grotesca de un erudito que intenta explicar en términos filosóficos al ser humano dentro del universo.[18] La primera característica que salta a la vista es que no hay un solo signo de puntuación y la gramática está alterada, hay muchas frases que se repiten, palabras sin significado como "quaquaqua", o palabras que se alargan y, según algunos, sugieren aspectos escatológicos, como "Athropopopometry" Sin embargo, en este mundo de palabras que en un inicio pueden resultar incomprensibles, se esconden verdades reveladoras e hirientes para Vladimir y Estragon. Por ejemplo, aunque no haya enunciados, ni signos de puntuación, se descubre la idea de que existe un dios con barba blanca, como el hombre que describe el niño mensajero, que nos ama, con algunas excepciones, las cuales pueden ser Vladimir y Estragon. Por otra parte, se percibe la idea escatológica en las palabras "Anthropopopometry" o "Acacacacademy", la repetición de la palabra "skull", que refieren putrefacción y muerte. O qué decir de que no haya signos de puntuación: la palabra es un caos, tal como si no existiera palabra que ponga orden, por mencionar algunos aspectos del monólogo. En resumen, el monólogo de Lucky expresa desesperanza.

Una característica importante en los fragmentos que componen *Esperando a Godot* es que existe un deterioro a nivel del lenguaje, lo que implica un camino al silencio. Se ha dicho al principio del capítulo que Vladimir y Estragon comienzan su primer diálogo con una pantomima,

---

Vlamimir: Sí, pero no tan rápido. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 47-48.

[18] Véase: L. Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 49.

hecho palpable del que surgen las palabras; más adelante, las palabras se originan a partir de convencionalismos como saludos o despedidas, de historias a las que sólo refieren, pero en realidad no narran ni dan conclusiones de lo que representan para ellos, de un chiste, el cual se supone que es de dominio popular y ellos no tuvieron que pensar para contarlo, de una canción, como la que abre el segundo capítulo de la obra y que, a final de cuentas, es una serie de palabras unidas con ritmo que cubre el tiempo de manera excelente, de nuevo, sin tener que pensar. Sin embargo, esos son recursos limitados que en algún momento se habrán de terminar, y así se percibe un deterioro del lenguaje. Por eso en el segundo acto los enunciados o frases son más cortos que en el primero y existen más silencios; es más, Lucky, cuyo lenguaje tal vez sea el más afectado de todos en el primer acto, se ha quedado mudo en el segundo. Los protagonistas son totalmente conscientes de que tienen la misión de producir lenguaje, pero cada vez es más difícil hacerlo. Cada vez se acercan más al silencio.

IV. "Say something"[1]: rumbo al silencio en *Esperando a Godot*

En esta tesina se ha planteado que en *Esperando a Godot* no pasa nada. El mundo escénico está prácticamente vacío y no hay salida. Los personajes sufren la situación de espera, pero no pueden hacer nada al respecto. Lo único que puede aminorar el sufrimiento son las palabras, que son un medio para intentar huir de la realidad mientras se cuentan historias, anécdotas, chistes, canciones, etcétera, que no se desarrollan por completo, sino que resultan en fragmentos, alusiones o intentos por mantener la conversación. En otras palabras, los personajes tienen una aversión al silencio, puesto que les recuerda su realidad, la situación de sufrimiento que viven y esto hace que luchen contra el silencio con lo único que poseen: las palabras.

Para explicar la necesidad de hablar que tienen los personajes en la obra en cuestión, y cómo se refleja esto en las palabras, se retomará el fragmento que trata de las voces de los muertos, en el que se expone el propósito de decir palabras:

> ESTRAGON: In the meantime, let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.[...]
> VLADIMIR: We have our reasons.
> ESTRAGON: All the dead voices.
> They make a noise like wings.
> ESTRAGON: Like leaves.
> VLADIMIR: Like sand.
> ESTRAGON: Like leaves.
> *Silence.*
> VLADIMIR: They all speak at once.
> ESTRAGON: Each one to itself.
> *Silence.*
> VLADIMIR: Rather they whisper.
> ESTRAGON: They rustle.
> VLADIMIR: They murmur.
> ESTRAGON: they rustle.
> *Silence.*
> VLADIMIR: What do they say?
> ESTRAGON: They talk about their lives.
> VLADIMIR: To have lived is not enough for them.

[1] "¡Di algo!" Frase pronunciada por Estragon, cuando está consciente de que las palabras están fallando y que ronda el silencio.

ESTRAGON: They have to talk about it.
VLADIMIR: To be dead is not enough for them.
ESTRAGON: It is not sufficient.
Silence.
VLADIMIR: They make a noise like feathers.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like ashes.
ESTRAGON: Like leaves.[2]

Vladimir y Estragon no pueden quedarse callados, puesto que todo el tiempo están siendo atosigados por voces de muertos que murmuran acerca de sus vidas. El temor de escuchar tales voces es tal, que los personajes prefieren opacarlas, hablando de cualquier cosa para hacerlas a un lado. Dicho de otro modo, las voces de los muertos representan las angustias y temores que experimentan los personajes, lo oculto, lo que ellos mismos no comprenden, pero que, sin embargo, permanece con ellos. Esa parte oscura de los personajes debe permanecer en silencio, y

[2] ESTRAGON: Mientras tanto, conversemos con calma, puesto que no podemos estar en silencio.
[...]
VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.
ESTRAGON: Las voces de los muertos.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de alas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De arena.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio.
VLADIMIR: Hablan al mismo tiempo.
ESTRAGON: Cada una a sí misma.
Silencio.
VLADIMIR: Más bien susurran.
ESTRAGON: Crujen.
VLADIMIR: Murmuran.
ESTRAGON: Crujen.
Silencio.
VLADIMIR: ¿Qué dicen?
ESTRAGON: Hablan de su vida.
VLADIMIR: Haber vivido no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: Tienen que hablar de ella.
VLADIMIR: Estar muertos no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: No basta.
Silencio.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de plumas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De cenizas.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio largo.
VLADIMIR: ¡Di algo! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62-63.

para lograrlo se recurre a la conversación, sin importar qué significativa o banal pueda resultar, la cual es un modo de defenderse de un mundo que no se puede entender.

La conversación es, entonces, como dice Hamlet: "words, words, words". El discurso de los personajes no es sustancial[3]. El mismo Estragon confiesa "We have been blathering about nothing in particular". Sin embargo, las palabras son de vital importancia. Vladimir y Estragon no pueden dejar de hablar ni siquiera por un minuto. Es más, Didi, como es llamado de camaradería Vladimir, sugiere la raíz francesa de la palabra hablar[4]. La misión parece ser cubrir con palabras de poco peso emocional el silencio aterrador de aquello que no se quiere decir. Esto conduce a recordar una de las declaraciones más citadas de Beckett, hecha en 1956:

> Estoy interesado en la forma de las ideas, aun cuando no creo en ellas. Hay una afirmación maravillosa de San Agustín. Desearía poder recordarla en latín. Es más fina en latín que en inglés. "No desesperes, uno de los ladrones se salvó. No presumas, uno de los ladrones se condenó". Esa afirmación tiene una forma maravillosa. Es la forma lo que importa.[5]

En *Esperando a Godot* la forma es muy importante, igual de importante o más que el mismo contenido. Y lo que se percibe en la forma es caos. A simple vista, con hojear la obra de Beckett (no sólo *Esperando a Godot*, sino muchas otras obras como *Días Felices, La Última cinta de Krapp*, su poesía y sus novelas) el lector se da cuenta de que la forma, conocida en términos tradicionales, ha sido alterada. Se perciben muchos espacios en blanco, pausas, silencios, repeticiones, todo eso entre fluidos de palabras que nacen, al parecer, de un horror al silencio; fluidos de palabras que no alcanzan a ser una conversación o una narración como tal, sino que se quedan en fragmentos. Parece que los personajes han sido reducidos al papel de hablantes frente a la vacuidad lastimera y deben decir palabras. Ya se había dicho con anterioridad que el discurso

[3] Véase H. Sydney, *Beckett's Theaters Interpretations for Performance*, p. 53.
[4] *Ibidem.*
[5] " I am interested in the shape of ideas even if I do not believe them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin then in English. 'Do not despair, one of the thieves was saved. Do not presume, one of the thieves was damned?. That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters" Citado en M. Worton, p. 75

de los personajes expresa esterilidad y muerte en el nivel de significado. Esto también es reforzado por la forma. En la forma se percibe la necesidad y angustia por llenar un vacío con palabras, pero también se percibe un camino hacia el silencio. Las palabras comienzan a abandonar a los personajes, cada vez son más limitadas y amenazan con sucumbir. Esto es claro si se compara el Acto I con el Acto II.

Si bien es verdad que a primera vista el acto II parece una repetición del acto I, en realidad nada sucede dos veces, como bien afirma Vivian Mercier.[6] Las rutinas, por ejemplo, que en el acto I son tan importantes para producir conversación, en el segundo acto comienzan a truncarse debido a que los temas de conversación y los objetos que tienen a la mano parecen ser familiares y las palabras comienzan a escasear. Esto es notable en el nivel de la forma. En el segundo acto se percibe un aumento en la frecuencia de pausas, silencios y puntos suspensivos. Aunque los personajes pretenden cubrir la nada con palabras, éstas a veces fallan. El discurso es interrumpido cada vez con mayor frecuencia por silencios, debido a que hay palabras o ideas que no llegan a la mente de los personajes, o llegan con mucho retraso.

Pero no sólo hay silencios entre una y otra palabra, lo que está indicado en las acotaciones como pausas, silencios y puntos suspensivos. También hay silencios dentro de las mismas frases del discurso; es decir, hay ideas o temas de conversación del Acto I que se omiten o se reducen en el Acto II, lo que ocasiona una disminución en el volumen del texto o discurso.

Si bien se ha establecido en este trabajo que los personajes hacen grandes esfuerzos por hablar y cubrir los silencios, también es cierto que en muchas ocasiones los fragmentos que aparecen en el primer acto son de mayor extensión que los del segundo acto. Por supuesto, para los personajes, este deterioro de ciertos fragmentos del Acto I al Acto II es totalmente

[6] "In *Waiting for Godot* nothing happens, twice." Vivian Mercier, citado en L. Graver, *Beckett Waiting for Godot. p. 58.*

involuntario. Y la razón de esta disminución en la extensión de los fragmentos está relacionada con un tipo de silencio que no se había abordado antes en este trabajo, lo que Worton llama "silencio de anticipación"[7]. En él, se da por sentado la respuesta que se dará a una pregunta o comentario, puesto que esa respuesta ya se planteó y respondió en el primer acto. Para los personajes es tedioso tener que repetir con exactitud las mismas palabras que ya dijeron en el acto anterior y simplemente callan parte del diálogo.

Un ejemplo de silencio de anticipación es cuando al principio de cada acto los personajes hablan acerca de los golpes que recibe Estragon. En el primer acto, Vladimir pregunta: "Did they beat you?"[8] La respuesta de Estragon es "Beat me? Certainly they beat me."[9] Y el tema de conversación continúa: "VLADIMIR: The same lot as usual? / ESTRAGON: The same? I don't know."[10] En el segundo acto, el diálogo anterior se reduce a una sola frase; Vladimir ya sabe que alguien le pega a Estragon, así que la pregunta inicial es: "Who beat you? Tell me."[11] Y ni siquiera espera la respuesta. A continuación Estragon cambia el tema: "Another day done with"[12].

El personaje que hace la pregunta en el primer acto ya la conoce en el segundo y es él quien ofrece la información que solicitó en el primer acto. De este modo, uno de los personajes calla en el segundo acto lo que dijo en el primero. Al callar información uno de los personajes, es muy probable que la extensión del texto sea menor, como sucede con el ejemplo anterior de silencio de anticipación que se dio anteriormente, en donde cuatro líneas de los personajes se ha reducido a una.

Otro ejemplo de silencio de anticipación es cuando aparece en escena el niño mensajero. En el Acto I, es éste quien da el mensaje: "Mr Godot told me to tell you he won't come this evening

[7] "silences of anticipation", M. Worton, "Waiting for Godot and Endgame: teatre as text", p. 75.
[8] "¿Te pegaron?", S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[9] "¿Pegarme? Claro, me pegaron." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[10] "VLADIMIR: ¿Lo mismo que siempre? / ESTRAGON: ¿Lo mismo? No sé." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[11] "¿Quién te pegó? Dime." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 59.
[12] "Otro día más" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 59.

but surely tomorrow"[13] Sin embargo, en el Acto II, el niño sólo asiente, mientras Vladimir ya conoce el mensaje que el menor trae:

> VLADIMIR: You have a message from Mr. Godot.
> BOY: Yes sir.
> VLADIMIR: He won't come this evening.
> BOY: No sir.
> VLADIMIR: But he'll come to-morrow.
> BOY: Yes sir.[14]

En este caso, la extensión del discurso no es reducida, como en el primer ejemplo que se presentó, pero sí hay alguien que calla o , mejor dicho, a quien hacen callar: el niño mensajero. Cabe recordar que el acto de callar es una forma de silencio y por tato, aunque la extensión de esta idea no se reduce de un acto a otro, sí está presente el silencio.

No obstante, en la mayoría de los fragmentos que tratan los personajes se nota esta reducción del texto cuando se tratan por segunda vez en el Acto II. La felicidad, la espera de Godot, el árbol, el encuentro con Pozzo y Lucky en el Acto II ya no son tan extensos como en el Acto I. Lucky, por ejemplo, que en el Acto I dice un amplio monólogo, aunque sus palabras reflejen la decadencia del discurso y la no significación, casi como un microcosmos dentro del macrocosmos de la obra en su totalidad, en el Acto II no es capaz de hablar, puesto que se ha vuelto mudo; no es un motivo para pasar el tiempo; no entretiene a los demás personajes, ellos ya no discuten si Lucky debe pensar o bailar primero, así que varios pretextos para hablar en el acto I son anulados en el acto II.

Esta reducción en la extensión del discurso es comprensible, ya que las pocas acciones o hechos que se mencionan en la obra no suceden en escena ni pueden confirmarse, como los

---

[13] "El señor Godot me dijo que no vendrá esta tarde, pero que seguro vendrá mañana", *Waiting for Godot*, p. 49.

[14] VLADIMIR: Traes un mensaje del Señor Godot.
NIÑO: Sí señor.
VLADIMIR: No vendrá esta tarde.
NIÑO: No señor.
VLADIMIR: Pero vendrá mañana.
NIÑO: Sí señor. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 91.

golpes que recibe Estragon, los años en que Vladimir y Estragon la pasaron muy bien y visitaron la Torre Eiffel, Godot, quien manda un mensaje con el niño, de dónde vienen Pozzo y Lucky, el porqué el primero se volvió ciego y el segundo mudo. Todo el discurso se origina en un mundo vacío en donde no hay nada más que decir. Además, decir lo mismo siempre es de lo más tedioso, así que los personajes, aunque pretenden hablar la mayor parte del tiempo para aminorar el sufrimiento de espera, tienden a simplificar su discurso.

El hecho de encaminarse hacia el silencio, ya sea entre una y otra palabra o dentro de una idea, representa una amenaza para los personajes. Para un personaje teatral el silencio representa una amenaza a su existencia. Como dice Sydney, la vida requiere de conversación al igual que el teatro. Cuando en una obra teatral no hay palabras, no es una obra como tal, sino es mímica.[15] Por eso los personajes hablan de cualquier tema, de cualquier modo, mientras puedan hacerlo, antes de que las palabras los abandonen.

Sin importar qué tantos esfuerzos puedan hacer los personajes de *Esperando a Godot* para mantener el discurso mientras esperan, éste se encamina cada vez más al silencio, a la nada, pero no llega un silencio total. La palabra, como única arma que poseen para atacar el silencio, no es suficiente. Ésta no puede cambiar al mundo; no crea, sólo refleja que no se tiene nada que decir. En *Esperando a Godot* se refleja "el hombre que *cree* asegurar su poder sobre las cosas al nombrarlas, pero, en realidad, lo que hace es destruir el mundo y autodestruirse. Las palabras que salen de su boca –o que se agitan en su mente– son como la efusión de su sangre y de su vida: cuantas más palabras pronuncia, más se hunde en la noche y en la nada."[16]

[15] Véase H. Sydney, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*, p. 40.
[16] Enrique Sordo, "Beckett: del absurdo a la desesperanza", *Los premios Novel*, Vol. 21, Ediciones Orbi, Barcelona, 1984, p. 48.

Conclusiones

Encontrar una definición de silencio es una labor en verdad complicada. Como primera instancia, el diccionario ofrece una definición referente a la abstención del habla, lo que conlleva a callar, a no decir palabras. No obstante, con base en esta idea, pensar en el silencio en la literatura es inconcebible. Si la literatura está hecha de palabras, es decir, lo que rompe el silencio, o la antítesis del mismo silencio, expresar el silencio en la literatura parecería a simple vista una tarea imposible.

Sin embargo, no es así. Samuel Beckett consigue plasmar el silencio en la literatura. Para lograrlo, era necesario crear en la obra, a través del discurso de los personajes, indicios de cosas que se callan, de cosas que, aunque se quiera, no se pueden expresar, además de puntos suspensivos y acotaciones que sugirieran silencios. Para clarificar más esta idea acerca de cómo Beckett expresa el silencio, es de gran utilidad la cita de Wittgenstein en la que se lee: "Todo lo que se puede decir se puede decir claramente y aquello de lo que no se puede hablar ha de quedar en silencio". Mucho de lo que expresa Beckett es precisamente aquello de lo que no se puede hablar, es decir, el silencio.

En esta tesina no se pretendió interpretar a qué se refiere o qué significa cada uno de los silencios de la obra. Es decir, no se plantea qué es lo que los personajes callan. Eso es imposible. Ante esta interrogante, la respuesta perfecta sería lo que Beckett contestó alguna vez cuando se le preguntó quién o qué era Godot: "Si supiera, lo hubiera dicho en la obra"[1]. La labor de esta tesina fue vislumbrar que existe una parte de la realidad que está oculta, que por alguna razón se calla, aquella parte de la que no se sabe nada, pero que está presente.

[1] "If I knew, I would have said so in the play". Respuesta que da Beckett a Alan Schneider en una entrevista. Citada en M. Worton, "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as a text" p. 67.

Lo que se concluyó a lo largo de esta investigación es que existen en *Esperando a Godot* distintos tipos de silencios, los cuales pueden observarse tanto en la forma como en el contenido de la obra literaria. El primero surge por el deseo de callar algo lastimero. Vladimir y Estragon dicen que escuchan voces, las cuales los afligen todo el tiempo. Para dejar de escucharlas, tienen que ingeniárselas para producir conversación y no dejar que eso que los aflige salga a flote. Los personajes están haciendo callar parte de su realidad, aun cuando lo hacen por medio de palabras.

En su preocupación por producir conversaciones para callar algo, los personajes se enfrentan a otro tipo de silencio: la imposibilidad de expresar. Por una parte, las palabras no llegan a la mente de los personajes. Se perciben pausas y silencios entre una y otra palabra, hasta el hecho de exclamar con una gran terror en medio del silencio: "Say something!"[2] Por otra parte, aun cuando los personajes logran decir palabras, su discurso pierde significado, todo se reduce a fragmentos, se duda de todo lo que la palabra expresa, por lo que el silencio se encuentra detrás de las palabras. Dicho de otro modo, la obra de Beckett no dice nada; no dice nada porque las palabras no llegan y no dice nada porque las palabras no son capaces de expresar.

Un tercer tipo de silencio, el llamado silencio de anticipación, se explica en el último capítulo. Este silencio se refiere a temas omitidos o reducidos en el Acto II con respecto al Acto I. Es un silencio involuntario, puesto que se sabe que la misión de los personajes es producir palabras para pasar el tiempo, pero su conversación se reduce cada vez más, puesto que los temas se gastan cada vez más y no hay nada nuevo que decir; el discurso se encamina al silencio. No obstante, el silencio no es el fin de la obra; el fin de las palabras no constituye el final de la tragedia, sino un lenguaje distinto al de la palabra. Es una manera de expresar lo que la palabra no puede expresar. Es una manera de capturar la otra parte de la realidad de la que se teme, o de la que no se sabe nada, o la que no se puede expresar.

[2] "¡Di algo!" Dice Estragón. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62.

La palabra en la obra de Beckett es lo opuesto a la palabra en el contexto bíblico. No es una palabra transparente, llena de significado, capaz de crear. Esto es totalmente comprensible puesto que los personajes de Esperando a Godot no viven en el paraíso, fueron expulsados de él y viven más bien en un infierno. La palabra que ellos utilizan no es nada confiable, ni siquiera es capaz de comunicar, pareciera que no tiene cimientos, puesto que se duda de todo. Nada es seguro, aun cuando su mundo está prácticamente vacío.

Los personajes se aferran al habla, hasta donde son capaces de hacerlo, pero sus palabras y sus silencios sólo expresan que no tienen nada que decir; expresan la vacuidad de su vida, la infertilidad de su mundo, en el cual no hay nada que hacer.

En conclusión, no hay nada que hacer. Y no se debe olvidar que esta última frase tiene dos significados, el primero, en un mundo escénico tan vacío no hay nada que hacer; el segundo significado, no hay remedio para el sufrimiento.

Bibliografía

ÁLVAREZ, A, *Samuel Beckett*, Estados Unidos, The Viking Press, 1973.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo veintiuno editores, 1999.

BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot,* London-Boston, Faber and Faber, 1978.

BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, España, Lumen, 1970.

Biblia de Jerusalén, España, Desclée de Brower, 1976.

BIRKENHAUER, Klaus, *Beckett*, Madrid, Alianza, 1971.

COHEN, Esther, *El silencio del nombre: interpretación y pensamiento judío*, México, Anthropos, 1999.

CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Inglaterra, Penguin Books, 1991.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

DOHERTY, Francis, *Samuel Beckett*, London, Hutchinson University Library, 1971.

GRAVER, Lawrence, *Beckett: Waiting for Godot*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1997.

KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Estados Unidos, Syracuse University Press, 1996.

LALANDE, Bernard, *En Attendant Godot Beckett*, París, Hatier, 1970.

MC MILLAN, Dougald, *et al*, *Beckett in the Theatre*, London, Nueva York, 1988.

MORRISON, Kristin, *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

PILLING, John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1994.

REICH Gluck Barbara, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Londres, Bucknell University Press, 1979.

ROSEN, Steven, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradidion*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1976.

SEAVER, Richard, *Samuel Beckett: I can't go on, I'll go on,* Nueva York, Grove Press, 1991.

SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona, Muchnik, 1985.

SORDO, Enrique "Beckett: del absurdo a la desesperanza", Los premios Novel, Vol. 21, Ediciones Orbi, Barcelona, 1984.

STAINER, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1992.

SYDNEY, Homan, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1984.

TALENS, Jenaro, Introducción a *Pavesas*: "El silencio como representación", España, Tusquets, 1984.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nada que hacer: el silencio en *Esperando a Godot*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LETRAS MODERNAS

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

P R E S E N T A

María de los Ángeles Izquierdo Castañeda

ASESOR:

Mtro. Agustín Cadena Rubio

m340382

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
SRIA. ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes Profesionales

México D.F. 2005

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: María de los Ángeles Izquierdo Castañeda
FECHA: 25-ene-2005
FIRMA:

Agradecimientos:

A mis padres y hermanos, por haber recibido de ellos su apoyo y cariño incondicional.

A mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras, por haber compartido conmigo parte de su sabiduría.

Al maestro Agustín Cadena Rubio, por las inteligentes sugerencias que hizo a esta tesina.

A mis revisores de tesina, en especial a Gabriela García Hubard, por sus brillantes comentarios y aportaciones.

Índice

	pág.
Introducción	1
I. Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*	7
II. "Nothing to be done": esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*	17
III. "That's the idea, let's make a little conversation": el discurso en *Esperando a Godot*	27
IV. "Say something": rumbo al silencio en *Esperando a Godot*	41
Conclusiones	49
Bibliografía	53

Introducción

Es común leer en las introducciones de distintas obras de Beckett que éstas se encaminan al silencio. Esa aseveración es innegable. Por citar un par de frases dentro de la obra de Beckett que refieren esta cuestión, en *Los días felices*, Winnie, la protagonista, exclama: "Words fail, there are times when even they fail [...] what is one to do then, until they come again?"*[1] En *Esperando a Godot*, después de un largo silencio y la incapacidad de Estragon de decir algo, Vladimir expresa con desesperación: "Say anything at all"[2]. Ambas citas expresan una preocupación por la falta de palabras y, por tanto, el silencio que se produce mientras no las hay.

El silencio también se percibe visualmente en el texto literario; por lo general, cuando el lector observa a primera vista las hojas de papel en las que están impresas las obras teatrales de Beckett, saltan a la vista muchas acotaciones que implican pausas, silencios, gestos y movimientos corporales que acompañan las palabras. Así, en *Los días felices*, Winnie, el personaje que más habla y por lo cual la obra casi es un monólogo, en muchas ocasiones dice dos palabras, y hay una pausa, pronuncia tres palabras más, y aparece otra pausa, o alguna otra acotación que señala movimientos de sus manos o expresiones faciales, dice una frase más, aparece otra acotación y así sucesivamente. En *Esperando a Godot*, también hay muchas pausas, las cuales se vuelven más frecuentes hacia el final de la obra, mientras que los diálogos también se hacen más cortos y simples. Todas estas pausas o movimientos corporales que existen entre las palabras son, por supuesto, silencios que invaden el discurso de los personajes. Otra obra teatral

---

* A lo largo de esta tesina, las citas de las obras literarias aparecerán en inglés, dentro del texto, y la traducción al español se incluirá a pie de página. Esto es debido a que un texto literario pierde muchas de sus características, como la forma, el ritmo, la musicalidad, entre otras, al ser traducido, características que en muchos casos son importantes para el análisis del texto en cuestión. Por otra parte, las citas en idioma inglés de estilo no literario, como opiniones de críticos, en las que sólo importa el contenido de las ideas, aparecerán en español dentro del texto, y el original en inglés a pie de página.

[1] "Las palabras fallan, hay veces en que hasta ellas fallan [...] ¿qué vamos a hacer en lo que regresan?" *Happy Days*, en *The Norton Anthology of English Literature,* p. 2248.

[2] " Di cualquier cosa". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 63.

de Beckett que sin duda implica silencio es *Acto sin palabras I* y *II*. En estas obras no hay una interacción entre palabras y silencio, como en las dos obras que se mencionaron con anterioridad; en estos últimos casos no se pronuncian palabras.

En cuanto a la prosa de Beckett, una obra en la que no sólo se percibe el silencio en la forma o en una frase aislada, sino en la que el narrador hace disertaciones acerca del mismo y constituye el tema de la obra es *El innombrable*. En la última sección de esta novela se lee "the words fail, the voice fails [...] I know that well, it will be the silence"[3]. Y cierra con estas líneas: "it will be the silence, where I am, I don't know, I will never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I 'll go on[4].

Todo lo anterior conduce a una serie de cuestionamientos acerca del silencio como ¿qué es en realidad el silencio? ¿Por qué se produce? ¿Qué implicaciones tiene? ¿Por qué es tan temido por los personajes? ¿Por qué se intenta combatirlo? ¿Se logra combatirlo? ¿Qué intenta el autor al representar el silencio? A partir de estas interrogantes surge la idea de analizar el silencio en una de las obras más conocidas de Beckett, *Esperando a Godot*, y con ello realizar esta tesina.

Para comenzar este trabajo de investigación, lo lógico es dar una definición de silencio. Comencemos por la definición más básica: según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, la primera definición de silencio es: "Abstención de hablar". La segunda definición es: "Falta de ruido", la tercera "Falta u omisión por escrito". Más adelante se da la acepción: "Pausa musical", además de ejemplos del uso y figuras acerca del silencio[5]. La acepción que más se acerca al tipo de silencio de esta investigación es la primera, pero no abarca todas las implicaciones que tiene el silencio en *Esperando a Godot* y tampoco responde ninguna

[3] "Las palabras fallan, la voz falla [...] Lo sé bien, vendrá el silencio."R. Seaver, *A Samuel Beckett Reader: A Selection from Samuel Beckett's Work*, p. 331.
[4] "vendrá el silencio, a donde estoy, no lo sé, nunca lo sabré, en el silencio no sabes, debes seguir, no puedo seguir, seguiré" *Ibidem*.
[5] *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima primera edición, Tomo II, p. 1879- 1880.

de las interrogantes planteadas con anterioridad. Cabe aclarar que no existe una sola definición de silencio que abarque todo lo que se necesita para este trabajo. En vez de ello, existen varias ideas relacionadas con el silencio, a las cuales se hará referencia a lo largo de esta tesina.

Según Sontag[6], entre las características del arte moderno se encuentra la intención de disgustar, provocar o frustrar al público y el silencio es uno de los elementos que sirve para estos propósitos. El silencio en el arte no existe en un sentido literal, como *experiencia* del público, porque si existiera, el artista simplemente dejaría de crear, renunciaría a la expresión, se quedaría en el silencio , y el público no experimentaría nada porque no estaría frente a ninguna obra de arte. Es muy raro que un artista se quede literalmente callado; en vez de eso, es común que continúe hablando, pero "sin que se le pueda entender"[7]. El silencio se expresa con palabras. "Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente *eso*".[8]

Dentro de la misma línea, Steiner afirma " Es obvio que hablamos para comunicar, pero también para ocultar, para dejar sin decir. La capacidad de los seres humanos para mentir o desinformar varía y cubre todos los matices, desde la mentira abierta hasta el silencio".[9] De eso se concluye que en muchas obras se expresa lo que se puede decir con palabras, y también se expresa lo que no se puede decir con palabras; sin embargo, esa es una dificultad grande para todo artista: la de expresar el silencio con el único instrumento que posee el escritor: las palabras.

Otra idea importante acerca del silencio es la expresada por Wittgenstein en su obra *Tractatus:* "Todo lo que se puede decir se puede decir claramente y aquello de lo que no se puede hablar ha de quedar en silencio".[10] De esta cita se desprende una de las ideas más importantes que tomaré en cuenta para esta tesina: Todo lo que se dice claramente es porque se puede decir. Sin

[6] Para más detalles acerca de los distintos tipos de silencio, véase el ensayo de S. Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos radicales.*
[7] S. Sontag, "La estética del silencio", *Estilos radicales*, p. 24.
[8] *Ibidem.*
[9] G, Steiner, *Después de Babel*, p. 67.
[10] Citado en G. Stainer, *Después de Babel*, p. 195.

embargo, como se explicará con mayor detalle en el capítulo I, en *Esperando a Godot*, lo que se dice no es claro, hay muchas pausas, el lenguaje está limitado, se encamina hacia la simplicidad, hacia la falta de significado. Esto implica la imposibilidad de expresar plenamente y, por tanto, eso que no se puede expresar ha de quedar en silencio. En resumen, el silencio no sólo está presente entre los silencios o pausas que existen al final de una palabra y al principio de otra, sino que el silencio está presente también detrás de la palabra; es decir, tras la serie de palabras que han perdido la capacidad de decir, y cuyo significado verdadero se calla, y al callarse se produce el silencio.

Una interrogante que surge a raíz del planteamiento anterior es ¿qué puede ser aquello que no es aprehensible por las palabras? ¿Qué es esa parte tan oscura de la realidad que no se deja describir? Acerca de lo anterior Steiner plantea que los desastres que vivió la humanidad con la Primera y la Segunda Guerra Mundial no se pueden expresar con palabras. La palabra ha quedado muy corta para describir calamidades tan grandes[11]. Para estos sucesos tan terribles, los cuales originan una sensación de fin del mundo, de desesperanza profunda, de que no hay remedio, lo mejor es el silencio. Esta idea se expresa con claridad en *Esperando a Godot*, puesto que Beckett vivió esos años de guerra justo antes de escribir esta obra. Esta idea se retomará en el capítulo III.

Para fines de claridad de la estructura de esta tesina, a continuación se dirá, en unas cuantas líneas, qué aspectos abarca cada uno de los capítulos que aquí se presentan.

Debido a la relación tan estrecha que existe entre la palabra y el silencio, en el capítulo I, titulado " Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*", se explicará una de las concepciones más antiguas de la palabra: la palabra empleada antes de que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso. A partir de ahí, surge uno de los planteamientos más importantes de esta tesina: es sabido

[11] G. Steiner, *Después de Babel*, p. 197.

que Beckett conocía a fondo los textos bíblicos, a menudo los cuestionaba y hacía ironías de ellos. Entonces, ¿por qué no parodiar la palabra bíblica? La palabra bíblica era capaz de crear, se sabe que el Creador la utilizó para crear todo lo que existe, también tenía una correspondencia exacta con los objetos y no estaba supeditada a la percepción, pues la palabra de Dios conduce a la verdad y al conocimiento. La palabra en la obra de Beckett funciona del modo opuesto a como funcionaba la palabra bíblica; sólo expresa simplicidad, falta de significado, dudas, lo que conduce a una vacuidad en donde no hay nada que hacer, tal vez porque sus personajes no están en el paraíso.

En el capítulo II, "'Nothing to be done': esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*" se retomará la vacuidad que existe en el mundo escénico de la obra y se estudiará por qué esa vacuidad no tiene remedio: el mundo es estéril, no se puede esperar nada de él, idea que está relacionada con la guerra y la desesperanza, y por otra parte, la estructura de la obra es circular, lo que hace que los personajes vivan una y otra vez la misma situación.

En el capítulo III, "'That's the idea, let's make a little conversation': el discurso en *Esperando a Godot*", se explicará cómo es el discurso en un mundo prácticamente vacío, en el que no ocurre nada, pero donde hay personajes que deben llenar el tiempo. Se explica que el discurso está dividido en fragmentos que descansan sobre el silencio para cubrirlo, mientras se pueda.

En el capítulo IV, "'Say something': camino al silencio en *Esperando a Godot*" se observará que en la obra en cuestión el silencio se enfatiza cada vez más conforme la obra llega a su fin; las palabras fallan, hay lapsos de silencio, no tiene sentido lo que dicen los personajes. Esto aumenta la angustia, puesto que el silencio representa aquello que no se quiere decir por miedo a sufrir. Pero también el silencio significa la incapacidad del ser humano de poder

comunicar la realidad y, por tanto, también se sufre por lo que se quiere expresar, pero no es posible hacerlo.

En las conclusiones se retomarán las distintas concepciones de silencio que se utilizan en toda la tesina, se intentará responder a todas las interrogantes que se originaron en la introducción, y se explicarán los alcances que ha tenido Beckett al realizar una tarea que parecería imposible: decir el silencio.

I. Palabra y vacuidad en *Esperando a Godot*

En la introducción se ha planteado que existe una fuerte relación entre la palabra y el silencio, en especial en lo referente al silencio en el arte. Si el artista se queda callado de manera literal, no expresa nada y el público no presencia ninguna obra de arte, ni mucho menos experimenta ninguna reacción. Por esa razón, el silencio que expresa cualquier escritor es preciso decirlo con lo contrario del silencio: la palabras. Para comenzar este capítulo se intentará definir la palabra.

Para abarcar los orígenes de la palabra, se ha seleccionado una de las explicaciones más antiguas y reconocidas por la cultura occidental: la palabra bíblica. La palabra empleada antes de que Adán y Eva fueran expulsados del paraíso:

Juan dice al comienzo de su evangelio: "En el principio existía la palabra"[1]. Y prosigue: "Ella estaba en el principio con Dios./ Todo se hizo por ella/ y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida/ y la vida era la luz de los hombres". Lo que sobresale es que el autor no comience su libro con alguna frase como "Al principio era Dios" o "al principio era el Creador", como podría esperarse a primera vista de alguien que dará testimonio de la vida del hijo de Dios y del poder que el Padre tiene. Se refiere al Creador de la Tierra, pero lo primero que hace es expresar el poder que tiene la Palabra.

Según la concepción bíblica, la Palabra existía en Dios antes de construir el mundo, ya que sin ésta no se hubiera llevado a cabo la Creación. Por ello, en el Génesis, primer libro del Antiguo Testamento, el autor sagrado pone énfasis en su redacción para expresar el poder de nombrar; de este modo, no dice de manera directa, al menos en sus primeras líneas, que Dios hizo la Tierra, el firmamento, las aguas, la vegetación, y así sucesivamente, sino que después de afirmar que al principio de todo había un caos, "La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del

[1] Evangelio según San Juan 1:1. *La Biblia de Jerusalén* p. 123.

abismo", insiste al lector que Dios, en cada una de sus creaciones, tuvo que nombrar cada cosa para que pudiera existir:

> Dijo Dios: <<Haya luz>>, y hubo luz,[...] y llamó Dios a la luz <<día>>, y a la oscuridad la llamó <<noche>> [...] Dijo Dios: <<Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras>> E hizo Dios el firmamento [...] Y llamó Dios al firmamento <<cielos>>. [...] Dijo Dios: <<Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto y déjese ver lo seco.>> Y así fue. Y llamó Dios a lo seco tierra, y al conjunto de aguas las llamó mares. [...] dijo Dios: <<Produzca la tierra animales vivientes de cada especie.>> Y así fue. [...] y dijo Dios: <<Hagamos al ser humano, a nuestra imagen, como semejanza nuestra[...] Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya [...] Esos fueron los orígenes de los cielos y la tierra, cuando fueron creados "[2]

En el *Antiguo Testamento* la Palabra se presenta con un fuerte lazo hacia la gnosis, seguramente por influencia de una corriente judaica difundida en algunos círculos de la época y cuyo testimonio se encuentra en textos del Qumrán.[3] Según esta visión, la Palabra y el conocimiento en el principio estaban con Dios y fueron enviadas a la tierra por voluntad divina, sirvieron para la Creación y regresaron con Dios una vez que la misión estaba cumplida. Así, en el Nuevo Testamento, para San Juan, Jesús significa la Palabra encarnada: "La Palabra se hizo carne"[4], dice literalmente el evangelista. Jesús, al igual que la Palabra en el Antiguo Testamento, al principio se encontraba con Dios, después bajó a la tierra, dejó su palabra y sabiduría, dio vida eterna mediante un mensaje de salvación y ascendió de nuevo al Padre.

En resumen, según la concepción bíblica, el acto de utilizar la palabra para nombrar significa crear o dar vida, al mismo tiempo que un camino hacia el conocimiento. De este modo,

---

[2] Génesis 1-2: 4, *La Biblia de Jerusalén,* p. 5-6.
[3] Véase "Introducción al Evangelio y a las epístolas de San Juan" , *Biblia de Jerusalén,* p. 119.
[4] "Evangelio según San Juan", 1: 14, *Biblia de Jerusalén,* p. 123.

la Palabra de Dios es el instrumento principal en la búsqueda del conocimiento y es una manera de avalar la verdad de las cosas.

Por otra parte, Steiner[5] vislumbra otros aspectos más acerca de la palabra bíblica o edénica, la llamada Ur- Sprache; además de tener la capacidad de creación, sus palabras tenían una correspondencia exacta con los objetos, y los habitantes, Adán y Eva, tenían la capacidad de entender las palabras de Dios y darles una respuesta. Era como un cristal translúcido, a diferencia de la lengua que utilizamos hoy los seres humanos, que se interpone entre la percepción y la verdad como un vidrio polvoriento.

Las palabras de la lengua edénica, y las implicaciones que tenían parecen ser lo contrario a las palabras en el lenguaje de Beckett y las implicaciones que éstas tienen. No es de sorprenderse que Beckett haya tratado de alguna manera de cuestionar la palabra bíblica y expresar en *Esperando a Godot* justo lo opuesto a ésta. Bien se sabe que este autor conocía a profundidad los textos sagrados, eran casi una parte inherente a él, y también se sabe que los parodiaba. Algunos ejemplos de esto es cuando Estragon se compara con Cristo, o cuando recuerda el mapa de la Tierra Santa y el azul del mar le provoca sed. O, al referirse a los cuatro evangelistas, Vladimir dice que sólo uno de ellos habla de un ladrón que se salvó y dice "Why believe him rather than the others?"[6] Un cuestionamiento que ironiza de alguna forma el texto bíblico, y la respuesta de Estragon, que resulta aún más impactante: "Who believes him?"[7] Parece que los personajes están hablando de cualquier obra de ficción cuando en realidad hablan de textos que para muchos son verdad, son la base de la cultura occidental y deberían ser incuestionables.

---

[5] Para más detalles acerca de la *Ur- Sprache*, la lengua que se hablaba en el Edén, véase G. Steiner, *Después de Babel*. p. 80.
[6] "¿Por qué creerle más que a los otros?" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p 13.
[7] *Ibidem*.

En los siguientes párrafos de este capítulo se hará una breve comparación entre la manera en que funciona la palabra bíblica y la palabra beckettiana. Para esto se tocarán tres puntos. I. Beckett parodia la palabra bíblica, y crea un trabajo literario en el que las palabras no crean con el hecho de nombrarlas, sino que las palabras sólo refieren cosas existentes en un mudo en el que casi no existe nada. II. Las palabras no tienen un lazo con el conocimiento y con la verdad de las cosas, sino con la duda, la ignorancia de las cosas; mientras que la palabra bíblica tiene una correspondencia exacta con los objetos, la palabra beckettiana ha dejado de significar y se duda hasta de lo que se tiene enfrente. III. Mientras que la palabra bíblica era como un cristal translúcido, la palabra beckettiana está sujeta a la percepción humana, la cual no parece ser tan clara como se cree.

En el primer punto de comparación se establece que mientras la palabra bíblica crea con el sólo hecho de nombrar, la palabra en la obra de Beckett sólo refiere cosas en un mundo donde existen muy pocas cosas. Para darse una idea del mundo tan vacío en el que viven los personajes basta con hacer una descripción de *Esperando a Godot* y ver cómo es el escenario de la obra:

Se abre el telón. Un camino en el campo, un árbol, un anochecer. Dos hombres, Vladimir y Estragon, al parecer vagabundos, esperan a alguien llamado Godot. Pasan el tiempo lo mejor que pueden, hasta que llega alguien que los distrae por algunos momentos, Pozzo, un terrateniente que se dirige a una feria a vender a su esclavo Lucky. Pozzo se detiene frente a Estragon y Vladimir, come en su presencia y después hace que Lucky baile y piense para ellos. Todos se agitan por el monólogo de Lucky y terminan callándolo. Más tarde, Pozzo y Lucky se marchan, y quedan de nuevo solos Vladimir y Estragon. No transcurre mucho tiempo, cuando llega un niño mensajero que trae la noticia de que Godot no llegará esa noche, pero seguro llegará al día siguiente. El chico sale, la noche cae abruptamente, los dos hombres contemplan la idea del

suicidio, intentan colgarse del árbol, ven la imposibilidad de hacerlo, acuerdan irse, pero no se mueven. Se cierra el telón.

El segundo acto transcurre muy parecido al primero, a no ser por diferencias de tono, textura, nivel, y que al árbol le han brotado más hojas. Pozzo y Lucky reaparecen por el mismo sitio por el que salieron de escena. Pozzo se ha vuelto ciego y Lucky mudo. Lo que permanece idéntico al primer acto y que resulta trágico en la obra es el mensaje del niño de que Godot no vendrá, pero seguramente lo hará al siguiente día; esto desencadena un enorme sufrimiento que lleva a los protagonistas a pensar nuevamente en el suicidio, a acordar irse de ese lugar. Finalmente permanecerán quietos.

Una buena palabra para definir *Esperando a Godot* es "ausencia". El escenario con el que uno se encuentra es, según las acotaciones, "A country road, a tree. Evening"[8], es decir, la descripción de un lugar tan impreciso que puede encontrarse casi en cualquier parte del mundo. Tales datos no aportan ninguna descripción sustancial. Sólo hacen ver la vacuidad del mundo escénico. Desde la primera frase que se pronuncia: "Nothing to be done"[9], recurrente durante toda la obra, se establece que los personajes estarán confrontándose con la nada; esta frase anuncia que no hay nada que representar, aun cuando los personajes permanecerán en el escenario. Muy al estilo beckettiano, este texto no tiene principio ni fin; no forma parte de ninguna situación inicial que después se resuelva. Desde el comienzo de la obra el público espera, como en una obra tradicional, resolver lo que tienen frente a ellos: conocer quiénes son esos personajes, por qué están ahí, por qué visten como vagabundos, quién ha estado golpeando a Estragon y por qué, quién es Godot y cómo es. No obstante, ninguna de estas interrogantes se

[8] "Un camino, un árbol. Atardecer". S. Beckett, *Esperando a Godot,* p. 8.
[9] "Nada que hacer".

puede corroborar. Al terminar el segundo acto el público se queda con las mismas dudas del principio. Nada se resuelve.

En un mundo como éste, las palabras no tienen el papel de crear. Y es que el hecho de crear por medio de la palabra no sólo se refiere de modo estricto al sentido literal bíblico mágico en el que al nombrar algo a partir del caos, éste aparece, sino que en la vida cotidiana, en el momento en que alguien nombra algo que está frente a nuestros ojos, lo hace perdurar y existir más allá de lo palpable; por ejemplo, las personas mismas, cuando reciben un nombre, éste último perdura después de su muerte, no sólo porque en muchos casos queda grabado en una lápida cuando la persona se ha ido, sino porque sigue teniendo significado para quien recuerda a la persona. Del mismo modo, por medio de la palabra recordamos lo que no está frente a nosotros, y podemos traer un objeto, por más lejano que esté, a nuestra mente, con el sólo hecho de utilizar la palabra. No obstante, en *Esperando a Godot*, no hay objetos que llenen el escenario físicamente, ni hay una mundo que vaya más allá de lo inmediato y de lo palpable, relacionado con el intelecto o una memoria clara, con el que se sientan cómodos los personajes. Su mundo simplemente está vacío. Las palabras no llegan fácilmente:

> VLADIMIR: Let me see. *He takes off his hat, concentrates.*
> ESTRAGON: Let me see. (*He takes off his hat, concentrates. Long silence.*) Ah!
> *They put on their hats, relax.*
> ESTRAGON: Well?
> VLADIMIR: What was I saying, we could go on from there.
> ESTRAGON: What were you saying when?
> VLADIMIR: At the very beginning.
> ESTRAGON: The very beginning of WHAT?
> VLADIMIR: This evening ... I was saying ... I was saying...
> ESTRAGON: I'm not a historian.[10]

[10] VLADIMIR: Déjame ver. (*Se quita el sombrero, se concentra.*)
ESTRAGON: Déjame ver. (*Se quita el sombrero, se concentra. Silencio largo.*) Ah!
Ambos se ponen el sombrero, se relajan.
ESTRAGON: Y bien?
VLADIMIR: ¿Qué estaba diciendo? Podemos empezar de ahí..
ESTRAGON: ¿Qué estabas diciendo, cuándo?
VLADIMIR: Al principio.

El segundo punto de comparación entre el lenguaje bíblico y el lenguaje beckettiano es que las palabras no tienen un lazo con el conocimiento y con la verdad de las cosas, sino con la duda, y la ignorancia.

Comenzaremos por explicar una paradoja. Como se acaba de referir, el escenario de *Esperando a Godot* es extremadamente simple: Un árbol y un camino. Sin embargo, para los personajes, entender ese mundo es muy complejo; existen muchas dudas respecto a cómo se percibe el universo teatral. Los personajes mismos dudan si la cita con Godot es en ese preciso lugar en donde hay que esperar o en cualquier otro árbol que pudiera existir alrededor. Del mismo modo dudan si se trata de un sauce, un arbusto o un arbolito.

ESTRAGON: [...] You're sure it was here? [...]
VLADIMIR: He said by the tree. (*They look at the tree.*) Do you see any others?
ESTRAGON: What is it?
VLADIMIR: I don't know. A willow.
ESTRAGON: Where are the leaves?
VLADIMIR: It must be dead.
ESTRAGON: No more weeping.
VLADIMIR: Or perhaps it's not the season.
ESTRAGON: Looks to me more like a bush.
VLADIMIR: A shrub.
ESTRAGON: a bush.
VLADIMIR: A--. What are you insinuating? That we've come to the wrong place? [11]

ESTRAGON: Al principio de QUÉ?
VLADIMIR: Esta tarde ... yo estaba diciendo ... estaba diciendo...
ESTRAGON: No soy historiador." S. Beckett, *Waiting for Godot,* p. 65.

[11] ESTRAGON: [...] ¿Estás seguro de que era aquí?[...]
VLADIMIR: Dijo que junto al árbol. (*Miran el árbol*)¿Ves algunos otros?
ESTRAGON: ¿Qué es?
VLADIMIR: No lo sé. Un sauce.
ESTRAGON: ¿Dónde están las hojas?
VLADIMIR: Debe estar muerto.
ESTRAGON: Ya no llora.
VLADIMIR: Tal vez no sea la estación.
ESTRAGON: A mí me parece que es un arbusto.
VLADIMIR: Un arbolito.
ESTRAGON: Un arbusto.
VLADIMIR: Un... ¿Qué insinúas? ¿Que venimos al lugar equivocado? S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 14.

Además del ejemplo anterior, se duda de si las botas de Vladimir son grises, cafés o verdes; de si Pozzo carga un spray, un vaporizador o un pulverizador; de si lo que carga Estragon en sus bolsillos son zanahorias o rábanos[12]. Pozzo confunde el nombre de Godot con Godet o Godin, mientras que Vladimir y Estragon confunden el nombre de Pozzo con Pozo, Bozzo o Gozzo, además de creer que es Godot, y llamarlo Caín y Abel[13]. La percepción que tienen los personajes del escenario es como el ambiente de un sueño; no se cobra total conciencia de lo que está alrededor, se pierde la perspectiva del espacio. Nada es preciso. Se duda de todo. Aún cuando el escenario está prácticamente vacío y los objetos están frente a los ojos de los personajes, al nombrarlos, la palabra ha dejado de significar y el mismo espectador duda de lo que dicen los personajes. Por más palabras que se pronuncien, no se podría llegar, como con la palabra bíblica, al conocimiento o a la verdad.

Este sentido de duda está presente también en la concepción de tiempo, el cual no se puede negar que exista y que pase; prueba de ello es el deterioro de Pozzo y Lucky, uno que se ha vuelto ciego y el otro mudo, y el árbol al que le han aparecido hojas en el segundo acto. Sin embargo, no se tiene conciencia de éste; es, al igual que el espacio, confuso y vago. Didi y Gogo, del mismo modo en que dudan si están en el lugar correcto de la cita con Godot, dudan si es el momento correcto:

> ESTRAGON: You're sure it was this evening?
> VLADIMIR: What?
> ESTRAGON: That we were to wait.
> VLADIMIR: He said Saturday. (*Pause*) I think [...]
> ESTRAGON: [...]But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? [...] Or Monday? [...] Or Friday? [14]

[12] Véase: S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 20.
[13] Véase: S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 22, 29.
[14] ESTRAGON: ¿Estás seguro de que era esta tarde?
VLADIMIR: ¿Qué?
ESTRAGON: Que íbamos a esperar.

"Nada es seguro"[15], dice Estragon. Estos dos vagabundos no pueden verificar el tiempo que llevan juntos reuniéndose cada atardecer, puesto que Estragon no puede recordar en absoluto lo que se ha dicho justo antes de la línea que está diciendo, mientras que Vladimir, aunque tiene mejor memoria, no confía en lo que recuerda. Además, no hay nada que compruebe ningún acto que haya ocurrido en su pasado. Sólo se tienen el uno al otro, mientras los demás personajes no recuerdan haberlos visto. Al no tener los personajes seguridad de nada, lo que el público presencia en la obra es lo que el hombre puede hacer frente a la nada:

> De pronto nos damos cuenta, al mirarlos [Vladimir y Estragon], de la función principal del teatro, que consiste en mostrar el hecho de *estar ahí*. Esto es algo que no había ocurrido antes en el escenario, o no con la misma claridad ni con tan pocas concesiones y tanta fuerza. Un personaje no hace más que representar un papel en una obra[...] Pero en la obra de Beckett parece que los dos vagabundos están en el escenario sin un papel que representar.[16]

Todas estas dudas referentes al espacio escénico, a los pocos objetos que aparecen en escena o al tiempo están relacionadas con el tercer y último punto de comparación entre la palabra bíblica y la beckettiana que se estableció con anterioridad. Si bien la palabra bíblica era como un cristal translúcido, puesto que había una correspondencia exacta entre la palabra y el objeto, en la palabra beckettiana no existe esa relación directa entre los objetos de la realidad y la palabra. En el contexto bíblico, con decir la palabra caballo, por ejemplo, existía un caballo en la

---

VLADIMIR: Dijo sábado. (*Pausa*) Creo [...]
ESTRAGON: [...]¿Pero qué sábado? ¿Hoy es sábado? ¿No es domingo? [...] ¿O lunes? [...] ¿O viernes?
S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 15.

[15] "Nothing is certain." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 53.
[16] "We suddenly realize, as we look at them [Vladimir and Estragon], the main function of the theatre, which is to show what the fact of *being there* consists in. For this is what we have never seen on the stage before, or not with the same clarity, nor with so few concessions and so much force. A character in a play usually does no more than play a part[...] But in Beckett's play it is as if the two tramps were on the stage without a part to play" A. Robbe-Grillett, citado en: Barbara Reich G. *Beckett and Joyce*, p. 143.

realidad y nadie dudaba de que esa palabra significara tal objeto. Sin embargo, en Esperando a Godot, se dice la palabra rábano, pero se confunde con una zanahoria. En realidad ni los personajes ni el público sabe qué es lo que Vladimir trae en el bolsillo de su pantalón. La palabra beckettiana está supeditada a la percepción humana, y, por tanto al error y a la posible falta de un significado.

Sin embargo, todas las dudas que se presentan en la obra, todo lo que no se sabe, todo lo que se calla, el mismo Godot que nunca aparece, cobran vital importancia. Todo eso es la otra parte de la realidad que no se puede aprehender con palabras, y que nadie podrá descubrir, puesto que los personajes callan; en la obra no sucede nada que se pueda corroborar, y el mismo Beckett no quiso aclarar nada respecto a su obra. Ni cuando se le preguntó quién era Godot. Todo eso es el silencio.

Hasta este punto se ha hablado de la vacuidad que implica una palabra que no es capaz de crear como en el contexto bíblico y que no corresponde exactamente con la realidad, sino que se duda de su significado. Y al dudarse del significado de la palabra, una parte de la realidad está callando, es decir, está quedando en el silencio.

II. "Nothing to be done": esterilidad y circularidad en *Esperando a Godot*

En el capítulo I se expuso que la palabra en *Esperando a Godot* no es capaz de crear un mundo sustancial confiable, la palabra no tiene un lazo con el conocimiento y la verdad de las cosas y no existe una correspondencia exacta entre la palabra y la realidad, hay cosas que se callan, lo cual crea vacuidad y silencio en el mundo escénico. En el presente capítulo se explicará cómo esa vacuidad no tiene remedio, puesto que el mundo es estéril, la estructura es circular, y no se puede escapar de esa situación.

Para comenzar, es útil saber que una frase recurrente en toda la obra, "Nothing to be done"[1], tiene dos significados posibles: El primero, que está relacionado con la información del capítulo I, quiere decir: no hay nada en qué entretenerse porque existe una vacuidad. El segundo significado, que está relacionado con lo que se presentará en este capítulo, se refiere a : no hay remedio a esta situación. En otras palabras, el mundo es estéril, y para corroborar esta afirmación, en las siguientes líneas se puntualizarán algunos aspectos de la obra que implican esterilidad.

Comencemos con una breve mirada hacia la numerología de la obra: se sabe que Beckett en un principio tenía la intención de que *Esperando a Godot* tuviera tres actos, pero finalmente decidió que dos actos serían suficientes. Y lo fueron. Es obvio que Beckett no pensó en un solo acto, pues se hubiera perdido la idea de repetición y circularidad, tan importante en esta obra, a la cual me referiré más tarde hacia el final de este capítulo . Además, si se parte del principio de que el número uno es considerado un ente completo, no dividido, relacionado con el Creador, el Dios Único, fuente y fin de todas las cosas, el símbolo del ser, el símbolo de la mística, que eleva al hombre a un nivel superior, lo unificador para consumar la armonía y el equilibrio,[2] la

[1] "Nada que hacer" frase recurrente en toda la obra.
[2] Para consultar numerología, ver: J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos,* p.1016.

obra estaría muy lejos de tener un solo acto. De modo similar, el número tres, primer número impar, trae consigo una idea de renovación, contraria a los que se expresa en *Esperando a Godot*; "3 es el número del cielo y 2 el número de la tierra, pues 1 es anterior a su polarización. 3, dicen los chinos, es un número perfecto (*tch'eng*) la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir."[3] Para los cristianos, el número tres es la unidad divina; Dios es uno en tres Personas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El budismo contempla su divinidad en tres joyas o *Triratna* (*Buda, Drama* y *Sangha*), altamente adoradas, y a las que se les pide protección. Según la Cábala, todo procede de tres que no constituyen más que uno: uno es el principio actuante, causa o sujeto de la acción; dos es la acción de ese sujeto y tres es el objeto de esa acción, es decir, su resultado. De ahí se concluye que el número tres está relacionado con la fertilidad.

Esperando a Godot está constituida por dos actos, es decir, el punto intermedio entre el uno, que es la totalidad, el principio actuante, y el tres, el objeto de una acción, el resultado, la unión, la fertilidad. El dos, como primer número par, implica la división más radical; la del cielo y la tierra, la del creador y la criatura, la de la materia y el espíritu, y así sucesivamente. El dos expresa dualidad, antagonismo.

Al respecto, algunos críticos han puntualizado que en la obra hay muchas divisiones: los personajes actúan en pareja; Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, el niño mensajero y su conexión con Godot. Respecto a la primera pareja, los dos constituyen un solo hombre dividido; Vladimir es la porción mental, mientras que Estragon es el cuerpo. A Vladimir le apesta la boca mientras que a Estragon le apestan los pies. Vladimir juega con su sombrero mientras que Estragon trata de quitarse las botas. Ambos quieren que Lucky actúe, pero Vladimir quiere que piense mientras que Estragon quiere que baile. En cuanto a la segunda pareja, ambos representan

[3] J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 1016.

para muchos la relación de amo y esclavo, explotador y explotado; el que manda y el que obedece, el que está arriba y el que está abajo, en fin, como se dividen muchas sociedades del mundo, en donde unos son los más fuertes y otros son los más débiles.[4]

En el mundo de la obra hay varios dualismos, pero no hay ninguna progresión, no se llega a un resultado; si bien se sabe que el número dos puede ser el germen de una creación, como sucede con un padre y una madre, que adquieren este estado al venir un hijo, es decir, un tercero, en *Esperando a Godot* esta opción queda anulada. De dos hombres maduros, encadenados a un camino con un árbol, sin posibilidad de salida, con casi nada en qué ocuparse, sin ninguna intención ni posibilidad de crear algo, con la mente y el cuerpo cada vez más deteriorados, sólo se puede percibir esterilidad.

La idea anterior sobre la esterilidad está relacionada con la idea de guerra. En la introducción se comentó que Beckett vivió en carne propia experiencias tan terribles como la Segunda Guerra Mundial y que *Esperando a Godot*, escrita en 1952, seguramente reflejaría los sentimientos de desesperanza y la idea de esterilidad del mundo que tenía la mayor parte de la gente. Al vivir estas experiencias de un modo tan cercano, la gente tenía la sensación de fin del mundo. Todo estaba acabado, en ruinas y era muy difícil esperar un renacer.

Además, acerca de los sentimientos que se tienen sobre la guerra, Steiner plantea que existen emociones que no se dejan aprehender con las palabras.[5] Con esta idea, se concluye que la realidad es demasiado terrible para poder ser descrita con palabras. Dicho de otro modo, existe una realidad que calla detrás de las palabras, debido a que esta realidad no encuentra una correspondencia con ellas. En *Esperando a Godot* no se sabe si los personajes no pueden aprehender su realidad con palabras, pero lo que sí se sabe es que desean evitarla y prefieren no

[4] Véase: B. Reich, *Beckett and Joyce*, p. 152-153, y M. Dougald, *Beckett in the Theatre*, p. 71.
[5] G. Steiner, *Después de Babel*, p. 197.

sacarla a flote, o ni pronunciarla porque es muy lastimera. Es decir, parte de su realidad se queda en el silencio.

Vladimir y Estragon, en vez de hablar de su realidad, huyen de ésta, o eso pretenden, a través de palabras que se refieran a cualquier cosa, desde objetos que tienen a su alcance y manipulan, hasta alusiones a historias que puedan contar, como se explicará con mayor detalle en el capítulo siguiente. Retomando la idea de la palabra bíblica del capítulo anterior, en vez de que los personajes hablen para crear una realidad con una correspondencia exacta con los objetos, los personajes utilizan la palabra para huir.

Sin embargo, no se puede huir de la realidad. Existe una idea de circularidad de la que no se puede salir. Los pocos hechos, si es que pueden llamarse así, son siempre los mismos y al parecer no van a cambiar. Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky y el niño mensajero seguirán encontrándose cada día, aunque su deseo no se llegue a cumplir.

> VLADIMIR: We'll come back tomorrow.
> ESTRAGON: And then the day after tomorrow.
> VLADIMIR: Possibly.
> ESTRAGON: And so on.[6]

Algunos críticos, como Michael Worton, han descrito esta estructura como un espiral que decrece. Vladimir y Estragon, Pozzo y Lucky, y el niño mensajero seguirán reuniéndose cada atardecer y vivirán la misma situación, pero bajo circunstancias distintas, puesto que de manera progresiva los personajes se deterioran física y mentalmente.

---

[6] VLADIMIR: Regresaremos mañana.
ESTRAGON: Y luego pasado mañana.
VLADIMIR: Es posible.
ESTRAGON: Y así sucesivamente. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 14.

La idea de lo circular puede percibirse en la estructura de *Esperando a Godot*: los dos actos que componen la obra representan dos días casi idénticos, con exactamente el mismo final; la espera del primer día no se resuelve, pero además se repite lo mismo en el segundo. Esto causa en el espectador una sensación de repetición continua y eterna y apoya la idea de la circularidad del tiempo. Nada termina y todo comienza de nuevo.[7] En la estructura de la obra está presente esta idea de repetición. Pasará un día de espera, terminará, pero comenzará otro:

> ESTRAGON: But night doesn't fall.
> VLADIMIR: It'll fall all of a sudden.
> ESTRAGON: Then it'll be night.
> VLADIMIR: And we can go.
> ESTRAGON: Then it'll be day again. [8]

Esta idea de circularidad también está presente en las indicaciones escénicas.[9] Estragon, al principio del acto I, intenta quitarse una y otra vez su bota. En el acto II, Vladimir viene y va de un lado a otro. Vladimir observa dentro de su sombrero, lo agita y se lo pone de nuevo. Lucky toma y deja alternadamente su bolsa y canasta. Pozzo enciende, apaga, y reaviva el fuego de su pipa. Didi, Gogo y Lucky intercambian una y otra vez sus sombreros.

En el diálogo también se refuerza la idea de lo circular. Por mencionar un ejemplo, además de frases recurrentes como "Nada que hacer" o "Es inevitable", o pequeños fragmentos como: ""—Let's go. –We can't. –Why not? –We're waiting for Godot. –Ah!"[10] que causan la sensación de repetición infinita, en varios fragmentos Vladimir y Estragon cambian de posición, declarando

---

[7] Ver: B. Reich, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, p. 147.

[8] ESTRAGON: Pero la noche no cae.
VLADIMIR: Caerá de repente.
ESTRAGON: Entonces será noche.
VLADIMIR: Y podremos irnos.
ESTRAGON: Entonces será día otra vez. S. Beckett, *Waiting for Godot,* p. 71.

[9] Ver: B. Reich, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, p. 148-149.

[10] —Vámonos. –No podemos. –¿Por qué? –Estamos esperando a Godot. –¡Ah!

o preguntando lo que el otro acaba de decir hace unos momentos, lo que hace que el diálogo no se resuelva, porque en realidad es interrumpido, y recomienza:

> VLADIMIR: It hurts?
> ESTRAGON: Hurts! He wants to know if it hurts?
> VLADIMIR: (*angrily*). No one ever suffers but you. I don't count. I'd like to hear what you'd say if you had what I have.
> ESTRAGON: It hurts?
> VLADIMIR: Hurts! He wants to know if it hurts?[11]

Al final de cuentas, la primera pregunta queda sin contestación. Sólo se vuelve a originar la misma pregunta, pero por parte de otro personaje. Nada se resuelve.

Otro ejemplo típico de circularidad en el discurso de *Esperando a Godot* es la canción que canta Vladimir al comienzo del segundo acto:

> A dog came in the kitchen
> And stole a crust of bread.
> Then cook up with a ladle
> And beat him till he was dead.
>
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb—
> *He stops, broods, resumes:*
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb
> And wrote upon the tombstone
> For the eyes of dog to come:
>
> A dog came in the kitchen
> And stole a crust of bread.
> Then cook up with a ladle
> And beat him till he was dead.
>
> Then all the dogs came running
> And dug the dog a tomb—

[11]VLADIMIR: ¿Duele?
ESTRAGON: ¡Duele! Quiere saber si duele!
VLADIMIR: (*enojado*). Tú eres siempre el que sufre. Yo no cuento. Quisiera saber lo que dirías si tuvieras lo que tengo.
ESTRAGON: ¿Duele?
VLADIMIR: ¡Duele! ¡Quiere saber si duele! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 10.

He stops, broods, resume
Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb—
He stops, broods. Softly.
And dug the dog a a tomb...[12]

Al abrir el segundo acto con esta canción, Beckett confirma la estructura de *Esperando a Godot*: La letra de la canción es un acto que se repite y se repite al infinito, y cuyo tema tiene que ver con un perro que fue víctima de golpes que lo llevaron a la muerte, tal como la situación de Vladimir y Estragon, en la que se reúnen una y otra vez y cuyo tema tiene que ver con deterioro y muerte.

Sin embargo, la muerte se concibe de un modo muy peculiar en *Esperando a Godot*. A diferencia de la imagen más común que se tiene de muerte: "el fin absoluto de algo positivo y vivo", "la liberadora de las penas y preocupaciones", "la renovación y el renacimiento", "la

---

[12] Un perro entró a la cocina
Y robó un trozo de pan.
Luego llegó el cocinero con un cucharón
Y lo golpeó hasta que murió.

Todos los perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba—
Se detiene, se encoge, continúa:
Todos lo perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba.
Y escribieron en su lápida
Para que todo perro pudiera leer:

Un perro entró a la cocina
Y robó un trozo de pan.
Luego llegó el cocinero con un cucharón
Y lo golpeó hasta que murió.

Todos los perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba—
Se detiene, se encoge, continúa:
Todos lo perros llegaron corriendo
Y le cavaron al perro una tumba.
Se detiene, se encoge, en voz baja
Y le cavaron al perro una tumba...

S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 57-58.

condición misma del progreso y de la vida"[13], en la obra de Beckett se tiene una visión distinta de ésta. En primer lugar, es inadmisible la idea de un fin. Como en la obra siempre pasa lo mismo, con los mismos personajes, no se percibe la idea de progresión. Todos los días son iguales y en ellos se ve la imposibilidad de morir.

> VLADIMIR: What do we do now?[...]
> ESTRAGON: What about hanging ourselves?
> VLADIMIR: From a bough? [...] I wouldn't trust it.
> ESTRAGON: This is how it is (*He reflects.*) The bough ... The bough[...] Gogo light—bough not break—Gogo dead. Didi heavy—bough break—Didi alone. Whereas—I hadn't thought of that. Don't let's do anything. It's safer.[14]

La muerte como suceso es imposible en *Esperando a Godot.* El fin de la vida, y por tanto la liberación de penas y preocupaciones o la renovación es sólo un deseo que no puede cumplirse. La muerte es más bien un proceso. Todo se encamina hacia el deterioro, la paralización, pero nunca se llega al final. "La muerte como un final terminante, como un silencio final, está ausente de las obras. Los personajes deben seguir esperando lo que nunca llegará, llegando a la vejez y a la senilidad que los convertirá en niños desamparados y dependientes, aunque decrépitos.[15]

Entonces, como los protagonistas de *Esperando a Godot* no ven llegar la muerte, el sufrimiento que viven: la espera, la imposibilidad, la desesperanza son eternos y parece no haber remedio. La vida es comparable con un péndulo que oscila entre el sufrimiento y el aburrimiento:

---

[13] J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 731.

[14] VLADIMIR: ¿Qué hacemos ahora?[...]
ESTRAGON: ¿Qué tal si nos ahorcamos?
VLADIMIR: ¿De una rama? [...] No me fiaría.
ESTRAGON: Así es (*Reflexiona.*) La rama ... La rama[...] Gogo ligero—rama no se rompe—Gogo muerto. Didi pesado—rama se rompe—Didi solo. Por lo que—No lo había pensado. No hagamos nada. Es más seguro. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 17.

[15] "Dead as a final ending, as a final silence, is absent from the plays. The characters must go on waiting for what will never come, declining into old age and the senility which will make of them helpless, dependent but decrepit children again" (Michael Worton, "Waiting for Godot and Endgame: theatre as text", en J. Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, p. 70).

> El péndulo oscila entre estos dos términos: el Sufrimiento—que abre una ventana a lo real y es la principal condición de la experiencia artística, y el Aburrimiento—[...] que debe considerarse el más tolerable, puesto que es el más durable de los males humanos.[16]

La realidad está conectada con el dolor; al respecto, Rosen cita una frase del mismo Beckett: "Su ojo funciona con la *cruel* precisión de una cámara; ésta fotografía la *realidad* de su abuela."[17] Es por eso que Vladimir y Estragon tratan de huir de ésta, y lo logran al hacer rutinas, tener una conducta repetitiva, crear mundos imaginarios a través de historias con objetos conocidos que manipulan y controlan hasta donde les es posible para que no se salgan de control.

Sin embargo, con tales rutinas, los personajes caen en el aburrimiento, pero ese es un buen precio para evitar el sufrimiento. Cuando por alguna razón el hábito se suspende momentáneamente, los personajes están en un infierno.[18] En los momentos en que el hábito no puede sostenerse, la realidad aparece inevitablemente y con ella el sufrimiento. "I'm in hell"[19] dice Estragon. Ante la realidad se hace todo lo posible por establecer de nuevo el hábito, aunque inevitablemente volverá a caer. Así se describe la vida en *Esperando a Godot*.

En resumen, en la obra no hay "nada que hacer", en el sentido de que Vladimir y Estragon viven en un espacio vacío y confuso. No tienen rutinas establecidas en qué entretenerse, ni una vida resuelta, como Lucky, que tiene la "suerte" de dedicarse a obedecer. En el segundo sentido: "no hay nada que hacer para evitar esta tragedia", el mundo es estéril y no hay salida. Ante esto los personajes callan una parte de la realidad que los lastima, la cual queda en el silencio. Sin embargo, es difícil callar, hacer a un lado esa parte lastimera y olvidarla, porque puede resurgir

---

[16] "The pendulum oscillates between these two terms: Suffering—that opens a window to the real and is the main condition of the artistic experience, and Boredom—[...] Boredom that must be considered as the most tolerable because the most durable of human evils." K. Morrison, *Canters and chronicles*, p. 11-12.

[17] "His eye functions with the cruel precision of a camera; it photographs the reality of his grandmother."S. Rosen, *SB and the Pessimistic Tradition*, p. 196.

[18] Véase: K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 11.

[19] "Estoy en el infierno". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 74.

en cualquier momento. Se ha planteado que el tiempo, aunque existe y pasa, no se percibe porque en esencia siempre sucede lo mismo. Hay una repetición de sucesos que no terminan y empiezan de nuevo, lo que hace que la obra tenga una estructura cíclica y de espiral que desciende; hay una sensación de infinito, pues al saber que se va a vivir la misma situación una y otra vez, el fin, y la muerte, parecen muy lejanos; la muerte es un proceso: todo se deteriora gradualmente, pero el fin no llega. La vida va del aburrimiento al sufrimiento y ante esto, no hay "nada que hacer".

III."That's the idea, let's make a little conversation"[1]: el discurso en *Esperando a Godot*

Hasta este punto de la tesina se ha explorado el mundo físico de *Esperando a Godot*, el cual está vacío y la palabra no puede hacer nada para llenarlo, se ha hablado de la idea de esterilidad que se percibe en la obra, del silencio de los personajes al callar la parte lastimera de su realidad, de la estructura circular que condena a los personajes a repetir una y otra vez su misma situación. En fin, se describe un mundo en donde no sucede nada y en el que no se espera progreso. No obstante, los personajes, en especial Vladimir y Estragon, deben permanecer en escena y cubrir el tiempo de la obra. La estrategia que utilizan: el discurso. Este va a ser el objeto de estudio de este capítulo.

Las palabras son lo único que poseen los personajes, además de objetos pequeños y escasos que pueden manipular. Las palabras tienen la función de llenar el silencio, de hacer soportable la vida, de olvidarse de quién se es, en fin, de aminorar el sufrimiento. Por eso los personajes se valen de las estrategias que estén a su alcance para usar las palabras.

"*Discursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, 'andanzas', 'intrigas'".[2] El discurso de *Esperando a Godot* puede describirse precisamente de esta manera; los personajes no cesan de "correr" de un tema a otro. El habla se produce mediante impulsos de los personajes por cubrir el tiempo. Intentan hablar sin cesar no importa de qué. Los temas y estilos de su discurso varían desde lo más cotidiano, como botas, zanahorias, rábanos, hasta lo más serio, como muerte, suicidio, religión; hablan de temas lastimeros como salvación y muerte, comentan los evangelios, cantan una canción que raya en lo infantil, cuentan chistes, y hasta se sugieren aspectos escatológicos como algunas palabras pronunciadas por Lucky en su discurso.

---

[1] "De eso se trata, conversemos un rato." Frase pronunciada por Estragón, p. 48.
[2] R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 13.

En esas "andanzas" del habla, el discurso de la obra puede dividirse en unidades claramente establecidas por temas o estilos a las que se les llamará fragmentos. De esta manera, *Esperando a Godot* está compuesta en su totalidad de fragmentos.

Cada fragmento de la obra es muy distinto de los demás en cuanto a tema, estilo y humor. Por eso se sabe con claridad en dónde termina uno y dónde comienza el otro. No obstante esta variedad, todos estos fragmentos componen una obra cuyo tema principal es la espera.

Algunos de estos fragmentos son simplemente comentarios de Vladimir y Estragon que construyen el presente. Hablan, por ejemplo, de los objetos que tienen a su alcance como zanahorias, rábanos, sombreros y botas; o comentan sobre quien acaba de llegar o irse, como de la visita de Pozzo y Lucky o del niño mensajero; o usan convenciones como un saludo o una despedida y de ahí forman un diálogo para pasar el tiempo. Otros fragmentos se encaminan más hacia la narrativa; son bocetos de historias bíblicas y mitológicas, referencias de la historia, anécdotas o sueños apenas trazados que no concluyen, una canción, un chiste que no se completa, por mencionar algunos. Finalmente, otros fragmentos se reducen a una serie de ideas, como el monólogo de Lucky. Lo destacable es que la conversación de los personajes no puede definirse como narraciones, historias o tratados como tales, sino que son fragmentos de habla, es decir, trazos, alusiones y sugerencias de éstos. No están lo suficientemente desarrollados, no están completos o son interrumpidos. Son "excursiones verbales sobre un tema, que ayudan a que Vladimir y Estragon pasen el tiempo entre los lapsos en que se percatan de (y anuncian repetidamente) que están esperando a Godot".[3]

La estructura de *Esperando a Godot,* por su variedad de temas y estilos de los fragmentos dentro de una misma obra, ha sido comparada por algunos críticos, como Kristin Morrison, con

[3] "[The segments that compose the play are referred as]verbal excursions on a theme which help Vladimir and Estragon pass the time in between their realizations (and repeated announcements) that they are waiting for Godot." K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 14.

Los cuentos de Canterbury. En esta obra medieval también se incluyen textos con diferentes estilos y temas; cuentos relatados por peregrinos de distinta condición social y cultural, con características y estilo muy propios de cada narrador, mientras lo que los une a todos es una peregrinación.[4] Del mismo modo en que los peregrinos se unen en la peregrinación y cuentan cuentos, Vladimir y Estragon se acompañan en la espera y cuentan historias, cuentos, chistes, pero de un modo muy peculiar.

El primer fragmento de *Esperando a Godot* comienza con una pantomima, algo muy recurrente en varios fragmentos de la obra; Estragon está sentado en un pequeño montículo, mientras hace grandes esfuerzos por quitarse la bota. A partir de esto se desencadenan saludos, comentarios sobre dolor, los dos personajes aprovechan para tener una pequeña discusión sobre lo que sienten y sobre quién importa más. Al final del fragmento Estragon consigue quitarse la bota.

Lo destacable de las pantomimas es la relación que existe entre los personajes y el mundo físico; el diálogo se produce con base en la percepción visual y táctil de objetos, lo que se tiene más cercano, las cosas del presente, lo no abstracto. La primera pantomima, la bota de Estragon, sirve como pretexto para sacar conversación sobre el dolor del pie y la importancia de descalzarse. Sin embargo, hay otras pantomimas dentro de la obra que no tienen relación directa con el diálogo. Funcionan más bien como pausas dentro del discurso de la obra mientras los personajes esperan a que lleguen las palabras. Al final del mismo fragmento, justo antes de que Estragon logre quitarse la bota, Vladimir intenta explicar por qué se siente raro; para esto se quita el sombrero, lo inspecciona y dice: "How shall I say? Relieved and at the same time ... (*he searches for the word*) ... appalled",[5] lo que resulta una contradicción en su estado de ánimo. Se

[4] Ver: K. Morrison, *Canters and Chronicles*, p. 14.
[5] "¿Cómo lo diré? Aliviado y al mismo tiempo aterrado", S. Beckett. *Waiting for Godot*, p. 10.

vuelve a quitar el sombrero, lo inspecciona y consigue decir: "Funny"[6]. Se pone el sombrero y pronuncia: "Nothing to be done".[7]

La pantomima más citada y más conocida de *Esperando a Godot* tiene lugar en el segundo acto, cuando Vladimir se percata de que Lucky ha olvidado su sombrero y entonces le da el suyo a Estragon para que se lo detenga:

> *Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to Vladimir. Vladimir takes Estragon's hat. Estragon adjust's Vladimir's hat on his head. Vladimir puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to Estragon. Estragon takes Lucky's hat. Vladimir adjustsEstragon's hat on his head. Estragon puts on Lucky's hat in place of Vladimir's which he hands to Vladimir. Vladimir takes his hat. Estragon adjusts Lucky's hat on his head. Vladimir puts on his hat in place of Estragon's which he hands to Estragon. Estragon takes his hat. Vladimir adjust's his hat on his head. Estragon puts on his hat in place of Lucky's which he hands to Vladimir. Vladimir takes Lucky's hat. Estragon adjusts his hat on his head. Vladimir puts on Lucky's hat in place of his own which he hands to Estragon. Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon hads Vladimir's hat back to Vladimir who takes it and hands it back to Estragon who takes it and hands it back to Vladimir who takes it and throws it down.*[8]

En esta pantomima, que al leerla parece mucho más complicada de lo que resulta al ser actuada, Vladimir y Estragon se prueban los tres sombreros y finalmente Vladimir se queda con el sombrero de Lucky, lo que comprueba que todos estos movimientos fueron hechos únicamente para realizar un juego. Esta escena circense, como es llamada por muchos críticos, es una manera consciente en que ambos personajes hacen las jugadas necesarias para matar el tiempo de la espera. En fin, las pantomimas, la única acción que se ve en la obra, sirven para llenar espacios

[6] "Es gracioso." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p, 11.
[7] "Nada que hacer" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 11.
[8] "Estragon toma el sombrero de Vladimir. Vladimir se ajusta el sombrero de Lucky. Estragon se pone el sombrero de Vladimir en vez del suyo y éste se lo detiene a Vladimir. Vladimir toma el sombrero de Estragon. Estragon se ajusta el de Vladimir. Vladimir se pone el sombrero de Estragon en lugar del de Lucky, y éste se lo detiene a Estragon. Estragon toma el sombrero de Lucky en vez del de Vladimir y éste se lo detiene de nuevo a Vladimir. Vladimir toma su sombrero. Estragon se pone el sombrero de Lucky. Vladimir se pone el sombrero de Lucky en vez del suyo, éste se lo detiene a Estragon. Estragon toma el sombrero de Vladimir. Vladimir se ajusta el sombrero de Lucky. Estragon le da a Vladimir su sombrero, quien lo toma y se lo da a Estragon, quien lo toma y se lo da a Vladimir, que lo toma y lo tira". S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 71-72.

de tiempo antes de que llegue el lenguaje, mientras que cada espacio de silencio es un indicio de "el hombre frente al conflicto de la desesperación, el hombre pensando en el pensamiento, el hombre abatido en su soledad, el hombre buscando consuelo en su abandono."[9]

El segundo fragmento de la obra es precedido también por una pantomima; Vladimir comienza una meticulosa inspección a su sombrero. Luego anuncia: "Uno de los ladrones se salvó"[10]. De esta frase se desencadena uno de los fragmentos más largos de la obra, cuyo tema es el de los dos ladrones y la crucifixión, tan bien situado en este punto, puesto que varios críticos como Lawrence Graver[11] han establecido que es el tema que refleja lo que sucederá en la obra: muerte lenta y ausencia de salvación. Lo que sigue a continuación son comentarios escuetos sobre el arrepentimiento, la Biblia, los Evangelios, la poesía, la hinchazón del pie de Estragon, para que Vladimir retome el tema: "Ah, yes, the two thieves. Do you remember the story? [...] Shall I tell it to you? [...] It'll pass the time"[12]

A diferencia del primer fragmento, en que el recurso para que los personajes hablen es la pantomima, en este segundo fragmento el recurso principal será la alusión a una historia, algo latente dentro de la mente de los personajes. Y es justo el tema de la crucifixión, salvación y condena lo que está en la mente de Vladimir en el momento en que tiene la necesidad de que pase el tiempo.

Vladimir retoma la historia bíblica en la que uno de los ladrones se salva y el otro se condena. También cuestiona cómo sólo un evangelista (Lucas), de los cuatro, habla del que se salvó mientras que dos de ellos (Marcos y Juan) no mencionan siquiera a los ladrones y el último (Mateo) dice que abusaban de él. De ahí siguen dos frases, ya mencionadas al principio de esta

[9] L. Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 35.

[10] "One of the thieves was saved." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.73.

[11] L Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 30-33

[12] "Ah, sí, los dos ladrones. ¿Recuerdas la historia? [...] ¿Te la cuento? [...] Eso hará que pase el tiempo." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 73.

tesina, que resultan cómicas a la vez que inauditas: "Why believe him rather than the others?" "Who believes him?"[13]

Es bien sabido que Beckett rechazó cualquier interpretación cristiana de su obra. Sin embargo, para el público de sus obras debió haber sido impactante escuchar tales frases acerca de la veracidad de uno de los Evangelistas. La Biblia, texto incuestionable, aceptado oficialmente, la base de cultura occidental, en la que se supone que se debe creer, es considerada por Vladimir y Estragon como un libro más de ficción; un libro con bonitas ilustraciones: "I remember the maps of the Holy Land. [...] Very pretty. The Dead Sea was pale blue. The very look of it made me thirsty"[14], mientras que los evangelios son considerados como cuatro distintas versiones de una misma historia ficticia, en la que no se confía si el ladrón se salvó, si se salvó del infierno o de la muerte. Vladimir, al tocar esta historia casi al comienzo de la obra, muestra su propio conflicto entre esperanza y desesperanza; ¿Llegará Godot? ¿Su esperanza es únicamente ficción? ¿Serán salvados o condenados? Beckett establece muy bien con este fragmento el tema de desesperanza y el tono de desesperación casi al principio de la obra.

Pero no todo se desarrolla en un nivel de sufrimiento. Muchos de los fragmentos que componen *Esperando a Godot* tienen un efecto cómico, como el que se muestra a continuación:

> Vladimir, Estragon: Do you—
> Vladimir: Oh pardon!
> Estragon: Carry on.
> Vladimir: No no, after you.
> Estragon: No no, you first.
> Vladimir: I interrupted you.
> Estragon: On the contrary.
> *They glare at each other angrily.*
> Vladimir: Ceremonious ape!
> Estragon: Punctilious pig!
> Vladimir: Finish your phrase, I tell you!
> Estragon: Finish your own!

[13] "¿Por qué creerle más que a los otros?" "¿Quién le cree?" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 13.
[14] "bonitas ilustraciones, que de tan sólo mirarlas causan sed." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 12.

Silence. They draw closer, halt.
Vladimir: Moron!
Estragon: That´s the idea, let´s abuse each other.
Vladimir: Moron!
Estragon: Vermin!
Vladimir: Abortion!
Estragon: Morpion!
Vladimir: Sewer-rat!
Estragon: Curate!
Vladimir: Cretin!
Estragon: *(With finality)* Crritic!
Vladimir: Oh!
He wilts, vanquished, and turns away.
Estragon: Now let´s make it up.
Vladimir: Gogo!
Estragon: Didi!
Vladimir: Your hand!
Estragon: Take it!
Vladimir: Come to my arms!
Estragon: Your arms?
Vladimir: My breast!
Estragon: Off we go!
They embrace. They separate. Silence.
Vladimir: How time flies when one has fun!
Silence.
Estragon: What do we do now?[15]

---

[15] Vladimir, Estragon: Tú—
Vladimir: Oh perdón!
Estragon: Continúa.
Vladimir: No no, después de ti.
Estragon: No no, tú primero.
Vladimir: Te interrumpí.
Estragon: Al contrario.
Se miran con enojo.
Vladimir: ¡Simio!
Estragon: ¡Cerdo!
Vladimir: ¡Te digo que termines tu frase!
Estragon: ¡Termina la tuya!
Silencio. Se acercan, se detienen.
Vladimir: ¡Imbécil!
Estragon: Eso es, insultémonos.
Vladimir: ¡Imbécil!
Estragon: ¡Sabandija!
Vladimir: ¡Aborto!
Estragon: ¡Imbecilorto!
Vladimir: ¡Rata de alcantarilla!
Estragon: ¡Sacerdote!
Vladimir: ¡Cretino!
Estragon: *(Con resolución)* ¡Crrítico!

El fragmento anterior, uno de los más graciosos de la obra, comienza con frases de cortesía, después con insultos, que terminarán con entusiasmo y reconciliación. Puede entenderse como la parodia de una pareja amorosa que se acerca y se aleja, se ama y se odia alternadamente de un modo casi incomprensible, pero permanecerán juntos hasta el final, tal como sucede con la relación de Vladimir y Estragon. En cuanto a la comicidad de este fragmento, cabe señalar que uno de los insultos que dice Estragon, el último y el que parece el más ofensivo de todos, puesto que la respuesta de Vladimir es: "Ah!", fonéticamente es muy fuerte, pero además, tiene un mensaje escondido: Beckett detestaba a los críticos, quienes lo aturdían con preguntas acerca de sus obras. Por tanto, llamar a alguien crítico era un gran insulto.

En el fragmento anterior, los protagonistas han logrado pasar el tiempo sin mucho esfuerzo, ya que la han pasado bien. Una parte significativa del fragmento es la frase: "¡Cómo vuela el tiempo cuando uno se divierte!" No obstante, después sobreviene el silencio y la frase: "¿Qué hacemos ahora?", que es el pie para que comience otro fragmento.

Como contraste, un fragmento importante que ha sido referido por innumerables críticos, y que no tiene que ver con lo cómico, sino con la solemnidad, es el siguiente:

> ESTRAGON: In the meantime, let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.

Vladimir: Oh!
Desanimado y derrotado, se vuelve hacia Estragon.
Estragon: Hagamos las paces.
Vladimir: ¡Gogo!
Estragon: ¡Didi!
Vladimir: ¡Tu mano!
Estragon: ¡Tómala!
Vladimir: ¡Ven a mis brazos!
Estragon: ¿Tus brazos?
Vladimir: ¡Mi pecho!
Estragon: ¡Sí!
Se abrazan. Se separan. Silencio.
Vladimir: ¡Cómo vuela el tiempo cuando uno se divierte!
Silencio.
Estragon: ¿Qué hacemos ahora? S.Beckett, *Waiting for Godot.* p. 75-76.

VLADIMIR: You're right, we're inexhaustible.
ESTRAGON: It's so we won't think.
VLADIMIR: We have that excuse.
ESTRAGON: It's so we won't hear.
VLADIMIR: We have our reasons.
ESTRAGON: All the dead voices.
They make a noise like wings.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like sand.
ESTRAGON: Like leaves.
Silence.
VLADIMIR: They all speak at once.
ESTRAGON: Each one to itself.
Silence.
VLADIMIR: Rather they whisper.
ESTRAGON: They rustle.
VLADIMIR: They murmur.
ESTRAGON: they rustle.
Silence.
VLADIMIR: What do they say?
ESTRAGON: They talk about their lives.
VLADIMIR: To have lived is not enough for them.
ESTRAGON: They have to talk about it.
VLADIMIR: To be dead is not enough for them.
ESTRAGON: It is not sufficient.
Silence.
VLADIMIR: They make a noise like feathers.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like ashes.
ESTRAGON: Like leaves.
Long silence.
VLADIMIR: Say something[16]

[16] ESTRAGON: Mientras tanto, conversemos con calma, puesto que no podemos estar en silencio.
VLADIMIR: Tienes razón, no nos cansamos.
ESTRAGON: Por eso no pensamos.
VLADIMIR: Tenemos esa excusa.
ESTRAGON: Por eso no escuchamos.
VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.
ESTRAGON: Las voces de los muertos.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de alas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De arena.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio.
VLADIMIR: Hablan al mismo tiempo.
ESTRAGON: Cada una a sí misma.
Silencio.
VLADIMIR: Más bien susurran.

El fragmento anterior tiene una extraordinaria musicalidad; las líneas tienen ritmo, los sonidos son onomatopéyicos y el tono es melancólico. Esto hace recordar los coros de la tragedia griega que, al actuar como la voz de la conciencia, revelan los sentimientos lastimeros de los personajes. Pero esto es sólo la forma. En cuanto al tema, al igual que otros personajes bekettianos, Vladimir y Estragon oyen voces de muertos que dicen sus historias; entonces, en un intento por evitar escuchar tales voces, estos personajes hablan sin cesar, o al menos eso pretenden, para evitar el horror que produce el silencio. Por tanto, a partir de ahí puede interpretarse que esas voces de los muertos que causan horror son una parte muy oculta y lastimera de los personajes, las cuales están ahí presentes, como la conciencia en la tragedia griega, pero los personajes prefieren no tomarlas en cuenta. Prefieren callar esa verdad, y lo hacen con palabras.

Un buen ejemplo de ese horror al silencio queda claro en el siguiente fragmento, en el que para llenar un lapso de tiempo, hacen la despedida de Pozzo y Lucky tan larga hasta donde les es posible. Un simple acto de formalismo es repetido un sin número de veces, aunque aún quede atestado de silencios:

ESTRAGON: Crujen.
VLADIMIR: Murmuran.
ESTRAGON: Crujen.
Silencio.
VLADIMIR: ¿Qué dicen?
ESTRAGON: Hablan de su vida.
VLADIMIR: Haber vivido no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: Tienen que hablar de ella.
VLADIMIR: Estar muertos no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: No basta.
Silencio.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de plumas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De cenizas.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio largo.
VLADIMIR: ¡Di algo! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62-63.

Estragon: The adieu.
Pozzo: Adieu.
Vladimir: Adieu.
Pozzo: Adieu.
Silence. No one moves.
Vladimir: Adieu.
Pozzo: Adieu.
Estragon: Adieu.
Silence.
Pozzo: And thank you.
Vladimir: Thank you.
Pozzo: Not at all.
Estragon: Yes yes
Pozzo: No no.
Vladimir: Yes yes.
Estragon: No no.
Silence.
Pozzo: I don't seem to be able...(long hesitation) to depart.
Estragon: Such is life. [...]
Vladimir, Estragon (waving): Adieu! Adieu! Pozzo: Up! Pig! (*Noise of Lucky getting up.*) On! (*Exit Pozzo.*) Faster! On! Adieu! Pig! Yip! Adieu!
Long Silence.
Vladimir: That passed the time.
Estragon: It would have passed in any case.
Vladimir: Yes, but not so rapidly.[17]

---

[17]Estragon: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Vladimir: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Silencio. Nadie se mueve.
Vladimir: Adiós.
Pozzo: Adiós.
Estragon: Adiós.
Silencio.
Pozzo: Y gracias.
Vladimir: Gracias.
Pozzo: No hay de qué.
Estragon: Sí sí
Pozzo: No no.
Vladimir: Sí sí.
Estragon: No no.
Silencio.
Pozzo: Parece que no soy capaz de...(duda) partir.
Estragon: Así es la vida. [...]
Vladimir, Estragon (con la mano): ¡Adiós! ¡Adiós!
Pozzo: ¡Arriba! ¡Cerdo! (*Ruido de Lucky que se levanta.*) ¡Adelante! (*Sale Pozzo.*) Más rápido! ¡Adelante! ¡Adiós! ¡Cerdo! ¡Estupendo! Adiós!
Largo silencio.
Vladimir: Eso hizo que pasara el tiempo.
Estragon: De cualquier modo hubiera pasado.

Uno de los fragmentos más analizados por los críticos es aquel en el que Lucky pronuncia su famoso discurso. Cuando se le pide que piense, Lucky comienza abruptamente a pronunciar una serie de frases que parecen no tener fin y que sorprenden en gran medida al público, ya que este personaje no había pronunciado antes palabra alguna. Su discurso es una parodia grotesca de un erudito que intenta explicar en términos filosóficos al ser humano dentro del universo.[18] La primera característica que salta a la vista es que no hay un solo signo de puntuación y la gramática está alterada, hay muchas frases que se repiten, palabras sin significado como "quaquaqua", o palabras que se alargan y, según algunos, sugieren aspectos escatológicos, como "Athropopopometry" Sin embargo, en este mundo de palabras que en un inicio pueden resultar incomprensibles, se esconden verdades reveladoras e hirientes para Vladimir y Estragon. Por ejemplo, aunque no haya enunciados, ni signos de puntuación, se descubre la idea de que existe un dios con barba blanca, como el hombre que describe el niño mensajero, que nos ama, con algunas excepciones, las cuales pueden ser Vladimir y Estragon. Por otra parte, se percibe la idea escatológica en las palabras "Anthropopopometry" o "Acacacacademy", la repetición de la palabra "skull", que refieren putrefacción y muerte. O qué decir de que no haya signos de puntuación: la palabra es un caos, tal como si no existiera palabra que ponga orden, por mencionar algunos aspectos del monólogo. En resumen, el monólogo de Lucky expresa desesperanza.

Una característica importante en los fragmentos que componen *Esperando a Godot* es que existe un deterioro a nivel del lenguaje, lo que implica un camino al silencio. Se ha dicho al principio del capítulo que Vladimir y Estragon comienzan su primer diálogo con una pantomima,

---

Vlamimir: Sí, pero no tan rápido. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 47-48.

[18] Véase: L. Graver, *Beckett: Waiting for Godot*, p. 49.

hecho palpable del que surgen las palabras; más adelante, las palabras se originan a partir de convencionalismos como saludos o despedidas, de historias a las que sólo refieren, pero en realidad no narran ni dan conclusiones de lo que representan para ellos, de un chiste, el cual se supone que es de dominio popular y ellos no tuvieron que pensar para contarlo, de una canción, como la que abre el segundo capítulo de la obra y que, a final de cuentas, es una serie de palabras unidas con ritmo que cubre el tiempo de manera excelente, de nuevo, sin tener que pensar. Sin embargo, esos son recursos limitados que en algún momento se habrán de terminar, y así se percibe un deterioro del lenguaje. Por eso en el segundo acto los enunciados o frases son más cortos que en el primero y existen más silencios; es más, Lucky, cuyo lenguaje tal vez sea el más afectado de todos en el primer acto, se ha quedado mudo en el segundo. Los protagonistas son totalmente conscientes de que tienen la misión de producir lenguaje, pero cada vez es más difícil hacerlo. Cada vez se acercan más al silencio.

IV. "Say something"[1]: rumbo al silencio en *Esperando a Godot*

En esta tesina se ha planteado que en *Esperando a Godot* no pasa nada. El mundo escénico está prácticamente vacío y no hay salida. Los personajes sufren la situación de espera, pero no pueden hacer nada al respecto. Lo único que puede aminorar el sufrimiento son las palabras, que son un medio para intentar huir de la realidad mientras se cuentan historias, anécdotas, chistes, canciones, etcétera, que no se desarrollan por completo, sino que resultan en fragmentos, alusiones o intentos por mantener la conversación. En otras palabras, los personajes tienen una aversión al silencio, puesto que les recuerda su realidad, la situación de sufrimiento que viven y esto hace que luchen contra el silencio con lo único que poseen: las palabras.

Para explicar la necesidad de hablar que tienen los personajes en la obra en cuestión, y cómo se refleja esto en las palabras, se retomará el fragmento que trata de las voces de los muertos, en el que se expone el propósito de decir palabras:

> ESTRAGON: In the meantime, let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.[...]
> VLADIMIR: We have our reasons.
> ESTRAGON: All the dead voices.
> They make a noise like wings.
> ESTRAGON: Like leaves.
> VLADIMIR: Like sand.
> ESTRAGON: Like leaves.
> *Silence.*
> VLADIMIR: They all speak at once.
> ESTRAGON: Each one to itself.
> *Silence.*
> VLADIMIR: Rather they whisper.
> ESTRAGON: They rustle.
> VLADIMIR: They murmur.
> ESTRAGON: they rustle.
> *Silence.*
> VLADIMIR: What do they say?
> ESTRAGON: They talk about their lives.
> VLADIMIR: To have lived is not enough for them.

[1] "¡Di algo!" Frase pronunciada por Estragon, cuando está consciente de que las palabras están fallando y que ronda el silencio.

ESTRAGON: They have to talk about it.
VLADIMIR: To be dead is not enough for them.
ESTRAGON: It is not sufficient.
Silence.
VLADIMIR: They make a noise like feathers.
ESTRAGON: Like leaves.
VLADIMIR: Like ashes.
ESTRAGON: Like leaves.[2]

Vladimir y Estragon no pueden quedarse callados, puesto que todo el tiempo están siendo atosigados por voces de muertos que murmuran acerca de sus vidas. El temor de escuchar tales voces es tal, que los personajes prefieren opacarlas, hablando de cualquier cosa para hacerlas a un lado. Dicho de otro modo, las voces de los muertos representan las angustias y temores que experimentan los personajes, lo oculto, lo que ellos mismos no comprenden, pero que, sin embargo, permanece con ellos. Esa parte oscura de los personajes debe permanecer en silencio, y

[2] ESTRAGON: Mientras tanto, conversemos con calma, puesto que no podemos estar en silencio.
[...]
VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.
ESTRAGON: Las voces de los muertos.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de alas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De arena.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio.
VLADIMIR: Hablan al mismo tiempo.
ESTRAGON: Cada una a sí misma.
Silencio.
VLADIMIR: Más bien susurran.
ESTRAGON: Crujen.
VLADIMIR: Murmuran.
ESTRAGON: Crujen.
Silencio.
VLADIMIR: ¿Qué dicen?
ESTRAGON: Hablan de su vida.
VLADIMIR: Haber vivido no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: Tienen que hablar de ella.
VLADIMIR: Estar muertos no es suficiente para ellos.
ESTRAGON: No basta.
Silencio.
VLADIMIR: Hacen ruidos como de plumas.
ESTRAGON: De hojas.
VLADIMIR: De cenizas.
ESTRAGON: De hojas.
Silencio largo.
VLADIMIR: ¡Di algo! S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62-63.

para lograrlo se recurre a la conversación, sin importar qué significativa o banal pueda resultar, la cual es un modo de defenderse de un mundo que no se puede entender.

La conversación es, entonces, como dice Hamlet: "words, words, words". El discurso de los personajes no es sustancial[3]. El mismo Estragon confiesa "We have been blathering about nothing in particular". Sin embargo, las palabras son de vital importancia. Vladimir y Estragon no pueden dejar de hablar ni siquiera por un minuto. Es más, Didi, como es llamado de camaradería Vladimir, sugiere la raíz francesa de la palabra hablar[4]. La misión parece ser cubrir con palabras de poco peso emocional el silencio aterrador de aquello que no se quiere decir. Esto conduce a recordar una de las declaraciones más citadas de Beckett, hecha en 1956:

> Estoy interesado en la forma de las ideas, aun cuando no creo en ellas. Hay una afirmación maravillosa de San Agustín. Desearía poder recordarla en latín. Es más fina en latín que en inglés. "No desesperes, uno de los ladrones se salvó. No presumas, uno de los ladrones se condenó". Esa afirmación tiene una forma maravillosa. Es la forma lo que importa.[5]

En *Esperando a Godot* la forma es muy importante, igual de importante o más que el mismo contenido. Y lo que se percibe en la forma es caos. A simple vista, con hojear la obra de Beckett (no sólo *Esperando a Godot*, sino muchas otras obras como *Días Felices, La Última cinta de Krapp*, su poesía y sus novelas) el lector se da cuenta de que la forma, conocida en términos tradicionales, ha sido alterada. Se perciben muchos espacios en blanco, pausas, silencios, repeticiones, todo eso entre fluidos de palabras que nacen, al parecer, de un horror al silencio; fluidos de palabras que no alcanzan a ser una conversación o una narración como tal, sino que se quedan en fragmentos. Parece que los personajes han sido reducidos al papel de hablantes frente a la vacuidad lastimera y deben decir palabras. Ya se había dicho con anterioridad que el discurso

[3] Véase H. Sydney, *Beckett's Theaters Interpretations for Performance*, p. 53.
[4] *Ibidem.*
[5] " I am interested in the shape of ideas even if I do not believe them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin then in English. 'Do not despair, one of the thieves was saved. Do not presume, one of the thieves was damned?. That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters" Citado en M. Worton, p. 75

de los personajes expresa esterilidad y muerte en el nivel de significado. Esto también es reforzado por la forma. En la forma se percibe la necesidad y angustia por llenar un vacío con palabras, pero también se percibe un camino hacia el silencio. Las palabras comienzan a abandonar a los personajes, cada vez son más limitadas y amenazan con sucumbir. Esto es claro si se compara el Acto I con el Acto II.

Si bien es verdad que a primera vista el acto II parece una repetición del acto I, en realidad nada sucede dos veces, como bien afirma Vivian Mercier.[6] Las rutinas, por ejemplo, que en el acto I son tan importantes para producir conversación, en el segundo acto comienzan a truncarse debido a que los temas de conversación y los objetos que tienen a la mano parecen ser familiares y las palabras comienzan a escasear. Esto es notable en el nivel de la forma. En el segundo acto se percibe un aumento en la frecuencia de pausas, silencios y puntos suspensivos. Aunque los personajes pretenden cubrir la nada con palabras, éstas a veces fallan. El discurso es interrumpido cada vez con mayor frecuencia por silencios, debido a que hay palabras o ideas que no llegan a la mente de los personajes, o llegan con mucho retraso.

Pero no sólo hay silencios entre una y otra palabra, lo que está indicado en las acotaciones como pausas, silencios y puntos suspensivos. También hay silencios dentro de las mismas frases del discurso; es decir, hay ideas o temas de conversación del Acto I que se omiten o se reducen en el Acto II, lo que ocasiona una disminución en el volumen del texto o discurso.

Si bien se ha establecido en este trabajo que los personajes hacen grandes esfuerzos por hablar y cubrir los silencios, también es cierto que en muchas ocasiones los fragmentos que aparecen en el primer acto son de mayor extensión que los del segundo acto. Por supuesto, para los personajes, este deterioro de ciertos fragmentos del Acto I al Acto II es totalmente

[6] "In *Waiting for Godot* nothing happens, twice." Vivian Mercier, citado en L. Graver, *Beckett Waiting for Godot. p. 58.*

involuntario. Y la razón de esta disminución en la extensión de los fragmentos está relacionada con un tipo de silencio que no se había abordado antes en este trabajo, lo que Worton llama "silencio de anticipación"[7]. En él, se da por sentado la respuesta que se dará a una pregunta o comentario, puesto que esa respuesta ya se planteó y respondió en el primer acto. Para los personajes es tedioso tener que repetir con exactitud las mismas palabras que ya dijeron en el acto anterior y simplemente callan parte del diálogo.

Un ejemplo de silencio de anticipación es cuando al principio de cada acto los personajes hablan acerca de los golpes que recibe Estragon. En el primer acto, Vladimir pregunta: "Did they beat you?"[8] La respuesta de Estragon es "Beat me? Certainly they beat me."[9] Y el tema de conversación continúa: "VLADIMIR: The same lot as usual? / ESTRAGON: The same? I don't know."[10] En el segundo acto, el diálogo anterior se reduce a una sola frase; Vladimir ya sabe que alguien le pega a Estragon, así que la pregunta inicial es: "Who beat you? Tell me."[11] Y ni siquiera espera la respuesta. A continuación Estragon cambia el tema: "Another day done with"[12].

El personaje que hace la pregunta en el primer acto ya la conoce en el segundo y es él quien ofrece la información que solicitó en el primer acto. De este modo, uno de los personajes calla en el segundo acto lo que dijo en el primero. Al callar información uno de los personajes, es muy probable que la extensión del texto sea menor, como sucede con el ejemplo anterior de silencio de anticipación que se dio anteriormente, en donde cuatro líneas de los personajes se ha reducido a una.

Otro ejemplo de silencio de anticipación es cuando aparece en escena el niño mensajero. En el Acto I, es éste quien da el mensaje: "Mr Godot told me to tell you he won't come this evening

[7] "silences of anticipation", M. Worton, "Waiting for Godot and Endgame: teatre as text", p. 75.
[8] "¿Te pegaron?", S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[9] "¿Pegarme? Claro, me pegaron." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[10] "VLADIMIR: ¿Lo mismo que siempre? / ESTRAGON: ¿Lo mismo? No sé." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 9.
[11] "¿Quién te pegó? Dime." S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 59.
[12] "Otro día más" S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 59.

but surely tomorrow"[13] Sin embargo, en el Acto II, el niño sólo asiente, mientras Vladimir ya conoce el mensaje que el menor trae:

> VLADIMIR: You have a message from Mr. Godot.
> BOY: Yes sir.
> VLADIMIR: He won't come this evening.
> BOY: No sir.
> VLADIMIR: But he'll come to-morrow.
> BOY: Yes sir.[14]

En este caso, la extensión del discurso no es reducida, como en el primer ejemplo que se presentó, pero sí hay alguien que calla o , mejor dicho, a quien hacen callar: el niño mensajero. Cabe recordar que el acto de callar es una forma de silencio y por tato, aunque la extensión de esta idea no se reduce de un acto a otro, sí está presente el silencio.

No obstante, en la mayoría de los fragmentos que tratan los personajes se nota esta reducción del texto cuando se tratan por segunda vez en el Acto II. La felicidad, la espera de Godot, el árbol, el encuentro con Pozzo y Lucky en el Acto II ya no son tan extensos como en el Acto I. Lucky, por ejemplo, que en el Acto I dice un amplio monólogo, aunque sus palabras reflejen la decadencia del discurso y la no significación, casi como un microcosmos dentro del macrocosmos de la obra en su totalidad, en el Acto II no es capaz de hablar, puesto que se ha vuelto mudo; no es un motivo para pasar el tiempo; no entretiene a los demás personajes, ellos ya no discuten si Lucky debe pensar o bailar primero, así que varios pretextos para hablar en el acto I son anulados en el acto II.

Esta reducción en la extensión del discurso es comprensible, ya que las pocas acciones o hechos que se mencionan en la obra no suceden en escena ni pueden confirmarse, como los

---

[13] "El señor Godot me dijo que no vendrá esta tarde, pero que seguro vendrá mañana", *Waiting for Godot*, p. 49.

[14] VLADIMIR: Traes un mensaje del Señor Godot.
NIÑO: Sí señor.
VLADIMIR: No vendrá esta tarde.
NIÑO: No señor.
VLADIMIR: Pero vendrá mañana.
NIÑO: Sí señor. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 91.

golpes que recibe Estragon, los años en que Vladimir y Estragon la pasaron muy bien y visitaron la Torre Eiffel, Godot, quien manda un mensaje con el niño, de dónde vienen Pozzo y Lucky, el porqué el primero se volvió ciego y el segundo mudo. Todo el discurso se origina en un mundo vacío en donde no hay nada más que decir. Además, decir lo mismo siempre es de lo más tedioso, así que los personajes, aunque pretenden hablar la mayor parte del tiempo para aminorar el sufrimiento de espera, tienden a simplificar su discurso.

El hecho de encaminarse hacia el silencio, ya sea entre una y otra palabra o dentro de una idea, representa una amenaza para los personajes. Para un personaje teatral el silencio representa una amenaza a su existencia. Como dice Sydney, la vida requiere de conversación al igual que el teatro. Cuando en una obra teatral no hay palabras, no es una obra como tal, sino es mímica.[15] Por eso los personajes hablan de cualquier tema, de cualquier modo, mientras puedan hacerlo, antes de que las palabras los abandonen.

Sin importar qué tantos esfuerzos puedan hacer los personajes de *Esperando a Godot* para mantener el discurso mientras esperan, éste se encamina cada vez más al silencio, a la nada, pero no llega un silencio total. La palabra, como única arma que poseen para atacar el silencio, no es suficiente. Ésta no puede cambiar al mundo; no crea, sólo refleja que no se tiene nada que decir. En *Esperando a Godot* se refleja "el hombre que *cree* asegurar su poder sobre las cosas al nombrarlas, pero, en realidad, lo que hace es destruir el mundo y autodestruirse. Las palabras que salen de su boca –o que se agitan en su mente– son como la efusión de su sangre y de su vida: cuantas más palabras pronuncia, más se hunde en la noche y en la nada."[16]

---

[15] Véase H. Sydney, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*, p. 40.
[16] Enrique Sordo, "Beckett: del absurdo a la desesperanza", *Los premios Novel*, Vol. 21, Ediciones Orbi, Barcelona, 1984, p. 48.

Lo que se concluyó a lo largo de esta investigación es que existen en *Esperando a Godot* distintos tipos de silencios, los cuales pueden observarse tanto en la forma como en el contenido de la obra literaria. El primero surge por el deseo de callar algo lastimero. Vladimir y Estragon dicen que escuchan voces, las cuales los afligen todo el tiempo. Para dejar de escucharlas, tienen que ingeniárselas para producir conversación y no dejar que eso que los aflige salga a flote. Los personajes están haciendo callar parte de su realidad, aun cuando lo hacen por medio de palabras.

En su preocupación por producir conversaciones para callar algo, los personajes se enfrentan a otro tipo de silencio: la imposibilidad de expresar. Por una parte, las palabras no llegan a la mente de los personajes. Se perciben pausas y silencios entre una y otra palabra, hasta el hecho de exclamar con una gran terror en medio del silencio: "Say something!"[2] Por otra parte, aun cuando los personajes logran decir palabras, su discurso pierde significado, todo se reduce a fragmentos, se duda de todo lo que la palabra expresa, por lo que el silencio se encuentra detrás de las palabras. Dicho de otro modo, la obra de Beckett no dice nada; no dice nada porque las palabras no llegan y no dice nada porque las palabras no son capaces de expresar.

Un tercer tipo de silencio, el llamado silencio de anticipación, se explica en el último capítulo. Este silencio se refiere a temas omitidos o reducidos en el Acto II con respecto al Acto I. Es un silencio involuntario, puesto que se sabe que la misión de los personajes es producir palabras para pasar el tiempo, pero su conversación se reduce cada vez más, puesto que los temas se gastan cada vez más y no hay nada nuevo que decir; el discurso se encamina al silencio. No obstante, el silencio no es el fin de la obra; el fin de las palabras no constituye el final de la tragedia, sino un lenguaje distinto al de la palabra. Es una manera de expresar lo que la palabra no puede expresar. Es una manera de capturar la otra parte de la realidad de la que se teme, o de la que no se sabe nada, o la que no se puede expresar.

[2] "¡Di algo!" Dice Estragón. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p. 62.

La palabra en la obra de Beckett es lo opuesto a la palabra en el contexto bíblico. No es una palabra transparente, llena de significado, capaz de crear. Esto es totalmente comprensible puesto que los personajes de Esperando a Godot no viven en el paraíso, fueron expulsados de él y viven más bien en un infierno. La palabra que ellos utilizan no es nada confiable, ni siquiera es capaz de comunicar, pareciera que no tiene cimientos, puesto que se duda de todo. Nada es seguro, aun cuando su mundo está prácticamente vacío.

Los personajes se aferran al habla, hasta donde son capaces de hacerlo, pero sus palabras y sus silencios sólo expresan que no tienen nada que decir; expresan la vacuidad de su vida, la infertilidad de su mundo, en el cual no hay nada que hacer.

En conclusión, no hay nada que hacer. Y no se debe olvidar que esta última frase tiene dos significados, el primero, en un mundo escénico tan vacío no hay nada que hacer; el segundo significado, no hay remedio para el sufrimiento.

Bibliografía

ÁLVAREZ, A, *Samuel Beckett*, Estados Unidos, The Viking Press, 1973.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo veintiuno editores, 1999.

BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot,* London-Boston, Faber and Faber, 1978.

BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, España, Lumen, 1970.

Biblia de Jerusalén, España, Desclée de Brower, 1976.

BIRKENHAUER, Klaus, *Beckett*, Madrid, Alianza, 1971.

COHEN, Esther, *El silencio del nombre: interpretación y pensamiento judío*, México, Anthropos, 1999.

CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Inglaterra, Penguin Books, 1991.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

DOHERTY, Francis, *Samuel Beckett*, London, Hutchinson University Library, 1971.

GRAVER, Lawrence, *Beckett: Waiting for Godot*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1997.

KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Estados Unidos, Syracuse University Press, 1996.

LALANDE, Bernard, *En Attendant Godot Beckett*, París, Hatier, 1970.

MC MILLAN, Dougald, *et al*, *Beckett in the Theatre*, London, Nueva York, 1988.

MORRISON, Kristin, *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

Bibliografía

PILLING, John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1994.

REICH Gluck Barbara, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Londres, Bucknell University Press, 1979.

ROSEN, Steven, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradidion*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1976.

SEAVER, Richard, *Samuel Beckett: I can't go on, I'll go on,* Nueva York, Grove Press, 1991.

Bibliografía

ÁLVAREZ, A, *Samuel Beckett*, Estados Unidos, The Viking Press, 1973.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo veintiuno editores, 1999.

BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot,* London-Boston, Faber and Faber, 1978.

BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, España, Lumen, 1970.

Biblia de Jerusalén, España, Desclée de Brower, 1976.

BIRKENHAUER, Klaus, *Beckett*, Madrid, Alianza, 1971.

COHEN, Esther, *El silencio del nombre: interpretación y pensamiento judío*, México, Anthropos, 1999.

CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Inglaterra, Penguin Books, 1991.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

DOHERTY, Francis, *Samuel Beckett*, London, Hutchinson University Library, 1971.

GRAVER, Lawrence, *Beckett: Waiting for Godot*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1997.

KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Estados Unidos, Syracuse University Press, 1996.

LALANDE, Bernard, *En Attendant Godot Beckett*, París, Hatier, 1970.

MC MILLAN, Dougald, *et al*, *Beckett in the Theatre*, London, Nueva York, 1988.

MORRISON, Kristin, *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

PILLING, John, *The Cambridge Companion to Beckett*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1994.

REICH Gluck Barbara, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Londres, Bucknell University Press, 1979.

ROSEN, Steven, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradidion*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1976.

SEAVER, Richard, *Samuel Beckett: I can't go on, I'll go on,* Nueva York, Grove Press, 1991.

SONTAG, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona, Muchnik, 1985.

SORDO, Enrique "Beckett: del absurdo a la desesperanza", Los premios Novel, Vol. 21, Ediciones Orbi, Barcelona, 1984.

STAINER, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1992.

SYDNEY, Homan, *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1984.

TALENS, Jenaro, Introducción a *Pavesas*: "El silencio como representación", España, Tusquets, 1984.