

Una reflexión sobre el espacio en el teatro de Samuel Beckett

Alejandra de la Lama

EN LA CENTURIA TRANSCURRIDA desde el natalicio de Samuel Beckett tanto sus obras de teatro como su prosa se han convertido en clásicas, las unas para el teatro del absurdo, las otras para la nueva novela. En el teatro del absurdo, movimiento surgido en los años cincuenta, se concentra la obra de un importante número de dramaturgos ávidos de presentar ante el público una nueva visión del teatro, una nueva estructura teatral y una nueva perspectiva de la condición humana.

Para conmemorar los cien años del natalicio de Samuel Beckett, uno de los principales autores del teatro del absurdo, en este ensayo he escogido dos de sus obras más representativas: *Esperando a Godot*, estrenada el 5 de enero de 1953 bajo la dirección de Roger Blain en el teatro de Babilonia, en París, y *Fin de partida*, estrenada el primero de abril de 1957 en el Royal Court Theatre de Londres. Ambas piezas fueron representadas en francés porque para Samuel Beckett escribir en una lengua extranjera le imponía la disciplina propia de un “lenguaje adquirido”, evitando así caer en la tentación de la “virtuosidad”. Al emplear una lengua extranjera Beckett se veía forzado a buscar un máximo de claridad y una auténtica economía de expresión.

Esperando a Godot y *Fin de partida* sirven para hacer una comparación de las implicaciones discursivas relacionadas con el espacio teatral. Este procedimiento analítico permite hacer evidente una preocupación que los dramaturgos del teatro del absurdo siempre tuvieron: la unión y la dependencia absolutas entre *texto escrito* y *escena*.

Las obras de Samuel Beckett son piezas teatrales escritas para ser representadas sobre las tarimas de un teatro y no solamente leídas: tanto los diálogos de los personajes como las acotaciones conforman un todo discursivo indisoluble. A

continuación nos adentraremos en el espacio teatral insistiendo en cómo texto y escena son los creadores de innumerables espacios que en las piezas de Beckett se van transformando poco a poco, se desdibujan y se anulan de tal modo que terminan por llevar al espectador-lector hasta el vacío, a la nada, un lugar donde el espacio acaba por no tener ninguna utilidad ni sentido y donde el hombre acaba por encontrarse totalmente inmovilizado.

La pieza de teatro es ante todo una creación literaria, un texto que se representa frente los ojos de un público gracias a una serie de artificios literarios y dramáticos que le permiten acceder a la representación dramática, al mundo de la escena, de los autores, del director y del público. Entendemos por representación dramática el lugar y el momento privilegiados donde el texto dramático se materializa y se convierte en “vida”, se vuelve “real”; este momento y este lugar (espacio) se convierten en el universo diegético que ya no tendremos que construir ni imaginar mediante nuestra sola lectura, sino que se presenta ante nosotros “materializado”, como una copia “fiel” o “disonante” de nuestra vida cotidiana. Ahora bien, el texto dramático, dotado de palabras, crea un mundo imaginario: este texto consiste en las palabras del autor, en las acotaciones, llenas de su presencia, de su guía, de sus indicaciones; en los diálogos de los personajes, forjadores de su esencia, acción y entorno. Son estas palabras las que construyen, página tras página, personajes, acción y por supuesto lugares-espacios.

La escena, por otra parte, es el lugar físico, material —desde una tarima, hasta la escena más rebuscada, rica en artificios teatrales—; es el espacio del espectáculo, el espacio que nos recuerda que los diálogos y las acciones que se representan

ante nuestros ojos no pertenecen a nuestro mismo nivel de realidad, a nuestro espacio vital. La escena es un segundo trampolín, ahora de lo material hacia lo imaginario.

Texto y escena son, pues, constructores del universo diegético, constructores de espacios teatrales. Pero, ¿de qué espacios teatrales?, ¿por qué el plural (puesto que texto y escena parecen conducirnos al mismo espacio)?, pero ¿en realidad conducen al mismo espacio?, ¿cuántos espacios encaramos durante una representación teatral?, ¿no existe acaso, desde un principio, el espacio creado por el dramaturgo en el texto dramático, estructurado y configurado por las acotaciones, el diálogo de los personajes y sus acciones, por las palabras, arquitectos del espacio diegético en la obra escrita? Ahora bien, ¿acaso no existe también el espacio transformado, adecuado, adaptado por el director de teatro? Este espacio ya no producto de nuestra lectura sino de la comunión entre dramaturgo, escena y director.

Por supuesto, existe además otro espacio: el espacio vivido, soñado, imaginado, anhelado, recordado por el personaje y sus efectos sobre el actor y que, por estas características, nos proyecta hacia espacios pasados, presentes, futuros e imaginarios, a una multiplicidad de espacios pertenecientes al personaje-actor.

Estos últimos espacios, propiamente del espectáculo teatral, de la representación dramática, sugieren otro espacio materializado, el de carne y hueso pero nunca verdaderamente real, sino siempre perteneciente al mundo de la ficción. Es esencia del espacio teatral, de ese espacio entre los dos mundos –mitad real por la presencia de objetos materiales y seres de carne y hueso, pero que pertenece a lo imaginario–; una y otra vez la escena (a pesar de nuestro conocimiento de que los seres que se desplazan ante el espectador son actores) nos impide olvidar que lo que presenciamos, aquello de lo que somos testigos dentro de nuestro papel de espectadores, es solamente ficción. Ésta es una característica perturbadora que nos abre una ventana hacia la esencia, el misterio y la ceremonia del teatro. Pero ¿qué ocurre con el espacio del teatro en el teatro, donde los personajes, conscientes de que se encuentran realizando una obra de teatro, lo manifiestan o lo contemplan?

El espacio contemplado por el espectador en ocasiones lo envuelve, se lo traga, lo absorbe, haciéndolo participar, convirtiéndolo en un personaje más, en otro actor, provocándole una especie de esquizofrenia o desdoblamiento de personalidades. Así son los espacios de Beckett, en ellos el hombre abandonado, sin rumbo, sin identidad aparente, busca inútilmente una respuesta a la incógnita de su existencia. Se

trata de una visión del hombre (resultado del gran trastorno causado por la Segunda Guerra Mundial y heredera de todas las corrientes filosóficas y literarias de principios y mediados del siglo xx) que, gracias al genio artístico de Beckett, se desenvuelve en espacios muy particulares, subversivos ya que transgreden cualquier imagen espacial del teatro tradicional o del mundo real.

Por otra parte, estas dos piezas se desarrollan en un lugar abierto y en un lugar cerrado, característica que me permitirá probar con mayor exactitud ciertas implicaciones y teorías teatrales. Estos espacios subversivos transgreden nuestra concepción ordenada y lógica del mundo que creemos “real”: al subdividirse, como lo hemos visto, arrojan un sin fin de mensajes, de simbolismos, de ideologías, todos perturbadores.

Aquí veremos que los espacios constituidos por palabras (texto dramático), proyectados para ser transformados en espacios concretos y materializados en la escena, durante la representación teatral, dotados o desprovistos de investiduras particularizantes, pueden desembocar en espacios imaginarios que la mayor parte de las veces establecen relaciones significantes de discordancia con el mundo real. Mediante el análisis se puede apreciar cómo la confluencia y el significado de los espacios teatrales articulan y completan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos de la obra dramática de Samuel Beckett.

Empezaré por definir los diferentes espacios, basándome en diccionarios, teorías literarias e interpretaciones fenomenológicas que han revisado exhaustivamente la concepción de espacio. Consideraré dentro de la amplia gama sólo las definiciones que estén estrechamente relacionadas con los espacios ya anunciados y que podemos resumir como sigue.

I. Espacios relacionados con el texto escrito:

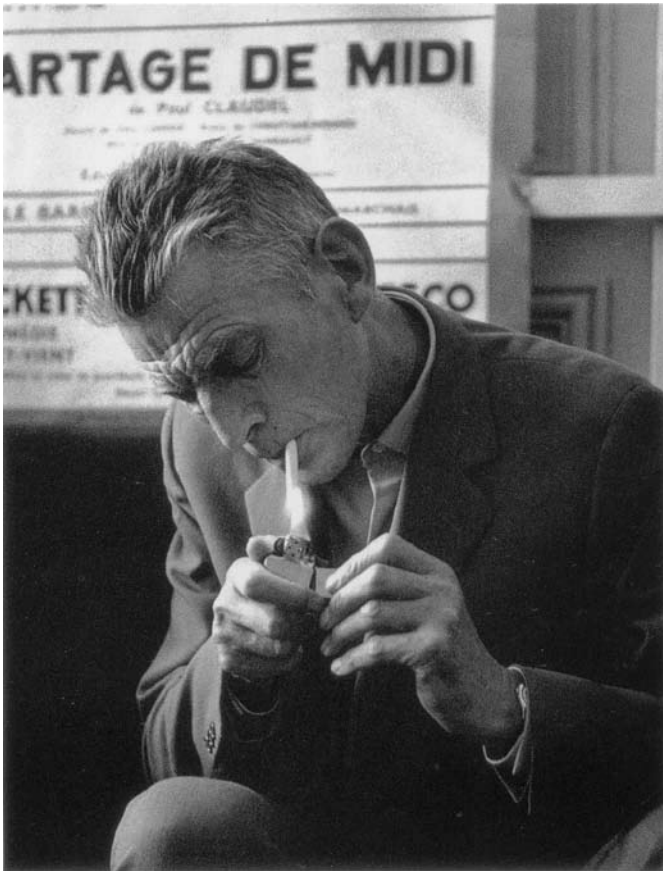
1) El espacio creado e imaginado por el dramaturgo en el texto escrito (acotaciones; mundo diegético).

2) Los espacios de los personajes pertenecientes al mundo diegético (el vivido, el recordado, el imaginado o deseado) que nos proyectan hacia espacios del pasado, presente, futuro y “metafísico” (diálogo de los personajes).

II. Espacio intermedio entre el texto escrito y la representación teatral:

1) El espacio del teatro en el teatro, en el que tanto los personajes como los actores están conscientes de realizar, en ese preciso momento, una obra de teatro, experiencia que revelan al lector o al espectador.¹

III. Los espacios relacionados con la representación teatral:



1) Los espacios del director y del escenógrafo, comunión entre dramaturgo, escena y escenógrafo.

2) Los espacios del actor, de muchas maneras similares a los de los personajes, pero a los que se añade uno más, el espacio ocupado por el actor, de carne y hueso, en una escena real, entre el mundo real y el mundo de la ficción.

3) Los espacios del espectador en los que éste sólo es un testigo de un espectáculo dentro de una sala de teatro.

4) El espacio que en ocasiones lo envuelve, haciéndolo participar, convirtiéndolo en un personaje más de la obra.²

Por su parte, los diccionarios nos ofrecen dos interpretaciones, la primera se refiere a espacio como el lugar donde transcurre un tiempo; las definiciones filosóficas nos hablan del medio donde situamos a los cuerpos, nos desplazamos y donde se localizan nuestras percepciones y los objetos. Espacio (del latín *spatium*): lugar más o menos bien delimitado en el que puede situarse una cosa. Superficie determinada, extensión, lugar, sitio, superficie. Momento, sobre todo en sentido de “espacio de tiempo”, hasta el siglo XVI. Sentido filosófico: medio ideal, caracterizado por la exterioridad de sus partes, en el que están localizadas nuestras percepciones y que contiene por consiguiente todas las extensiones finitas. “Situamos los cuerpos y los desplazamientos en el espacio” (Lalande). “Por el espacio, el universo me comprende, me absorbe como un punto; por el pensamiento yo lo comprendo” (Pascal).³ Área, cuarto, intervalo de espacio o de tiempo; un periodo de tiempo, su duración. Una extensión limitada en una, dos o tres dimensiones. *Una extensión tridimensional ilimitada en donde los objetos y eventos ocurren y tienen una posición y dirección relativas.*⁴

Pasaremos en segundo lugar al espacio literario, circunscrito a la siguiente definición de Gérard Genette: “la literatura, entre otros ‘temas’, habla también del espacio, describe lugares, viviendas, paisajes, nos transporta... en imaginación a comarcas desconocidas, de las cuales ella nos da un instante la ilusión de recorrer y de habitar”.⁵ Pimentel afirma que “el relato se concibe inscrito, de alguna manera en un espacio que da información de los eventos, de los objetos que pueblan y amueblan el mundo ficcional”.⁶ Puede decirse que “la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos)”.⁷ La dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato.⁸ Lo que se debe

resaltar aquí para nosotros es que el espacio cobra vida mediante el lenguaje, mediante ciertas formas lingüísticas, que la descripción es indispensable como marco para el relato, finalmente que la dimensión descriptiva se convierte en un refuerzo temático e ideológico para el relato.

Nuestro segundo vehículo para el análisis del espacio teatral será el espectáculo mismo, la representación teatral. Aquí deberemos tomar en cuenta una serie de espacios, que en parte hemos ya nombrado pero que en lo concreto se refieren a un sinnúmero de lugares específicos como: escena, escenario, espectáculo, área de actuación, decorado, escenografía, anfiteatro, etcétera.⁹

Por último, a fin de probar que el espacio diegético y sus desdoblamientos es el lugar o los lugares donde se forjan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato o de la pieza teatral, acudiremos a la interpretación simbólica del espacio por medio de la aprehensión de las imágenes ya formadas gracias al análisis del texto escrito y de la representación teatral. Bachelard nos dice:

Nuestras encuestas merecerían en esta orientación el nombre de *topofilia*. Ellas apuntan a determinar el valor humano de los espacios de posesión, los espacios defendidos contra fuerzas adversas, los espacios amados... son espacios elogiados. A su valor de protección, que puede ser positiva, se adhieren valores imaginados y esos valores son rápidamente valores dominantes. El espacio entendido por la imaginación no puede seguir como un espacio indiferente, librado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es un espacio vivido. Y es vivido, no en su positivismo, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, casi siempre atrae. Concentra al ser, al interior de los límites que protegen.¹⁰

Así podremos finalmente conocer si los espacios presentados en las obras de teatro son reconocibles por el lector / espectador gracias al uso de modelos descriptivos, concordantes con la realidad o si, por el contrario, la presentación de los temas descriptivos, el despliegue sintagmático, los modelos organizativos empleados, han creado espacios distorsionados, discordantes con la realidad, proyectando al lector / espectador hacia nuevos espacios sumamente perturbadores.

Después de haber definido los espacios, parte primordial para entender la comparación espacial de las piezas del teatro de Beckett, y para cumplir con estas expectativas, formularé una especie de inventario de los lugares y de los objetos nombrados.

En *Esperando a Godot* encontramos: CAMINO-ÁRBOL-PIEDRA-TARDE; mientras que en *Fin de partida* tenemos: INTERIOR-DOS MUROS-DOS VENTANAS-CUADRO-PUERTA-DOS BASUREROS-LUZ GRISÁCEA. Únicos nombres para designar el

lugar, tiempo y objetos del espacio que ocuparán durante toda la obra los personajes. Nombres comunes utilizados por el dramaturgo en las acotaciones y por los personajes en sus intervenciones. Nótese que en lo que se refiere al espacio vivido por los personajes durante la obra no existe un solo nombre propio que lo designe, ninguna referencia a un sitio conocido por el lector o espectador.¹¹

Un camino, con un árbol, una piedra, sobre la que está sentado Estragón, durante “le soir” [el anochecer]. Ahora dotemos a estos nombres de los atributos que le son conferidos tanto por el dramaturgo como por los personajes: Beckett sólo se refiere al camino como “route” [ruta], “même endroit” [mismo lugar]; los personajes como “la beauté du chemin” [la belleza del camino], “la route est à tout le monde” [la ruta es para todos], “la route est longue quand on chemine tout seul” [la ruta es larga cuando se camina solo].¹² Pero la mayor parte de las veces sólo se refieren al lugar como *endroit* [lugar], *ici* [aquí], *là* [allá], *ailleurs* [en otra parte], *où* [donde], *ça* [eso], y [ahí, allá], *loin* [lejos] o simplemente *rien* [nada]: “Vladimir (*mira alrededor*): No lo podemos describir, no se parece a nada... No hay nada. Hay un árbol”.¹³

En *Fin de partida* un interior sin muebles, con una luz grisácea, muros a la derecha y a la izquierda, pequeñas ventanas en lo alto de los muros, sin cortinas, un cuadro colgado y volteado en el muro, cerca de la puerta, dos cestos de basura, a la izquierda, cubiertos con una vieja sábana. El interior sin muebles del dramaturgo se transforma, en voz de los personajes, en “refugio”, “mi casa”, “hogar” y “home”, un “agujero”, un “esto”, pero en un “esto” que también se convierte en vacío.

Hamm: Ya, es tiempo que esto se acabe en el refugio.¹⁴

Hamm: Mi casa que te sirvió de *home*.

Clov: Dónde (*mirando detenidamente alrededor*). Esto me sirvió de eso.¹⁵

Hamm: Aquí estamos en un agujero.¹⁶

Hamm: En mi casa. Estarás sentado en algún lugar, pequeño, lleno, perdido en el vacío, en lo oscuro. El infinito del vacío te rodeará.¹⁷

Esta falta casi total de calificativos al referirse al lugar o a los otros lugares, esta disolución del sustantivo *route* [ruta] en *endroit* [lugar] con significado más impreciso, hasta llegar a los adverbios de lugar: *ici* [aquí], *là* [allá], etc., esta imprecisión del lugar que termina por convertirse en *rien* [nada], ocurre a



todo lo largo de las obras y provocan en el lector/espectador, un extrañamiento, una repulsión por ese lugar que no puede reconocer, que le es inhóspito, adverso, en donde, como los personajes, no le gustaría encontrarse; aunque en el primer caso se trata de un camino o lugar abierto y en el segundo de un interior o lugar cerrado, con todas las implicaciones que se les quisieran atribuir, el resultado para los personajes de Beckett es el mismo: LA NADA, EL VACÍO.

Dado que el espacio es “una extensión tridimensional, en donde los objetos y los eventos ocurren y poseen una posición y una dirección relativas”, abordemos ahora la relación de los personajes con los objetos que se encuentran en el espacio antes citado. Estos objetos no tienen razón de ser si no fuera por la importancia que adquieren cuando son manipula-

dos o abandonados por los personajes. Entre ellos, tres objetos de los nombrados: *chapeau* [sombrero], *chaussures* [zapatos], *arbre* [árbol], parecen ocupar, en *Esperando a Godot*, un lugar privilegiado en su relación con los personajes, así como *puerta*, *ventana*, *telescopio*, *banquito*, *cestos de basura* en *Fin de partida*. Debemos aclarar una vez más que los atributos que les son conferidos y la manera en que son presentados estos atributos tienden hacia la vaguedad.

En *Esperando a Godot*, durante el primer acto el árbol es simplemente un árbol tanto para el dramaturgo como para los personajes: “Parece un sauce, ¿dónde están las hojas? Debe de estar muerto, un arbolillo, un arbusto”.¹⁸ Pero el árbol es sólo importante porque es el lugar donde los ha citado Godot (relación de los personajes con objetos de tiempo y espacio): “¿Godot dijo delante del árbol? (*Viendo el árbol*) ¿Ves otros?”,¹⁹ y porque podría servirles para ahorcarse: “para ahorcarse, la rama romperse”; “lástima que no tengamos un pedazo de cuerda”.²⁰

En el segundo acto el árbol se ha transformado: “Vladimir: ¡Pero ayer estaba todo negro y esquelético! Hoy está cubierto de hojas”. El árbol hubiera podido también servirles de escondite pero: “(*Al no encontrar una salida, no le queda a Estragón más que desaparecer detrás del árbol, árbol que lo esconde de una manera imperfecta*). Decididamente, este árbol no nos habrá servido de nada”.²¹ Al final del segundo acto esto parece confirmarse una vez más:

(*Se inmovilizan delante. Silencio*)

Estragón: ¿Y si nos colgamos?

Vladimir: ¿Con qué?

Estragón: ¿No tienes un pedazo de cuerda?

Vladimir: No.

Estragón: Entonces no podemos.²²

Los zapatos también sólo cobran importancia y existen en el espacio de los personajes por la relación que Estragón tiene con ellos y por su constante manipulación. El primer acto empieza con el mentado juego de zapatos, ningún calificativo les es atribuido, son simplemente unos zapatos pero gracias a ellos Estragón hace pasar el tiempo: “Estragón se quita el zapato con un gran esfuerzo. Mira adentro, mete

su mano, lo voltea, lo sacude, busca en el suelo para ver si algo se cayó”.

En el segundo acto Estragón no reconoce sus zapatos, porque los suyos eran de otro color, pero recomienza la misma manipulación.²³

Un juego parecido se establece con los sombreros de los personajes. Los cuatro personajes de la pieza llevan sombreros; el dramaturgo nos indica que son de bombín: “Vladimir se quita su sombrero, mete su mano, lo sacude, se lo vuelve a poner, le da unos golpecitos, como si quisiera hacer caer algo, le sopla dentro”.²⁴

Estas acciones se repiten dos veces al principio del primer acto. Al igual que los zapatos, los sombreros ofrecen una distracción a los personajes;²⁵ pero no sólo eso, el sombrero de Lucky lo ayuda a pensar.²⁶ En el segundo acto Vladimir reconoce el lugar donde se supone estuvieron la víspera gracias a que encuentra el sombrero de Lucky.²⁷

En *Fin de partida* la puerta sólo es nombrada en las acotaciones, nunca por los personajes. Este hecho viene a reforzar su inutilidad para Clov (que se dirige hacia ella incesantemente para abandonar la casa, el refugio, a Hamm, pero nunca llega a cruzarla hacia el exterior). La puerta significa un deseo de escapar, de ir hacia el “allá”, pero siempre queda abortado. La puerta podría abrirse hacia otras posibilidades, otros horizontes, hacia la libertad, pero permanece siempre cerrada, es una puerta ilusoria, que no existe realmente para Clov puesto que nunca hace uso de ella. “Clov le anuncia a Hamm que se va a ir: Se dirige hacia la puerta, se detiene, se queda cerca de la puerta, impasible, inmóvil, hasta el final”.²⁸

Las ventanas, el telescopio y el banquito están íntimamente relacionados. Ir hacia la ventana derecha, la izquierda, colocar el banquito, treparse en él, atisbar el exterior con el telescopio, una y otra vez durante toda la pieza, parecen ser las actividades más importantes de Clov. Las ventanas y Clov son los ojos de Hamm: las ventanas son el único medio para contemplar el exterior, sin salir del refugio, del agujero. Las ventanas propician un acto de voyerismo, sin el peligro de ser vistos. Las ventanas son por consecuencia nombradas repetidamente por los personajes, ellas no les causan miedo como la puerta (que sólo permite acceder al exterior, abriéndose y exponiendo al ser).

A los basureros no se les confiere atributo alguno, ni por el dramaturgo ni por los personajes, sólo cumplen con una función: contener a los padres de Hamm: Nagg y Nell. Hamm y Clov entran en relación con esos seres / objeto cuando Hamm quiere recordar el pasado o hacerse escuchar y entonces Clov tiene que destapar los cestos de basura; ellos

son el refugio, el reducto y la tumba de Nagg y Nell, son el “rincón”, el “cajón” de las memorias perdidas del pasado, “el recoveco de la memoria”.

Si Vladimir y Estragón juegan con zapatos y sombreros, Lucky carga un sinfín de objetos que parece no poder soltar o que, si los suelta, los recoge de inmediato: maleta, asiento, canasta, abrigo, látigo, cuerda alrededor del cuello. Ningún calificativo le es atribuido a alguno de estos objetos. Los objetos son su razón de ser, lo que lo mantiene vivo, activo, útil. “Pozzo pone la maleta en la mano de Lucky, que la suelta inmediatamente. Poco a poco, al contacto con la maleta, Lucky recupera el sentido y sus dedos terminan aferrados a la agarradera, mismo juego con la canasta”.²⁹

Clov se parece a Lucky por su relación con los objetos. El propósito de su vida es llevar y traer objetos dentro de la casa y de la cocina, empujar la silla de ruedas de Hamm, acercarlo al muro del fondo, alimentar a Nagg y Nell, cambiarles su arena. Su relación con los objetos es también una condena, una total esclavitud. Clov siempre obedece a Hamm: se encuentra subido en el banco observando la tierra con el telescopio, entonces Hamm le pide que le dé su perro de peluche: “Clov deja caer el telescopio, coloca su cabeza entre sus manos: Un tiempo. Se baja precipitadamente del banquillo, busca el perro, lo encuentra, lo recoge, se precipita hacia Hamm y le da un gran golpe en el cráneo con el perro”.³⁰

La gran diferencia que existe entre Clov y los personajes de *Esperando a Godot* es su anhelo, su gran deseo por un orden perfecto.³¹ Siempre está tratando de ordenar los objetos que Hamm tira al suelo y al final de la pieza habla de un orden, al cual se podría acceder y que significará el amor, la amistad, el estar a salvo en el “allá”, un orden que debería alcanzarse “si quieres que te dejen ir”.³² Este orden parece ser el deshacerse de todo lo que nos limita, nos detiene, el despojarse de todo lo material y del cuerpo para que sólo subsista el espíritu en una perfecta inmovilidad.

Pozzo y Hamm se parecen, los dos hacen uso de los objetos, cuando se encuentran solos, abandonados, cuando no pueden dar órdenes y sólo cuentan con los objetos para hacer pasar el tiempo. Pozzo juega con la cuerda, su asiento, sus anteojos, su reloj, su abrigo, el pollo, la botella de vino, su pipa, su vaporizador, su pañuelo, su látigo. Hamm manipula su pañuelo, sus gafas, su botador, su perro, su silbato, ritual que será la única manera de mantenerse entretenido al final de la pieza, cuando Clov aparentemente se ha retirado, hasta que poco a poco Hamm se va deshaciendo de todos sus objetos y vuelve a colocarse el pañuelo en la cara.

Hamm: Es mi turno... de jugar. (*Trata de desplazar el sillón tomando apoyo en el botador. Quiere tirar el perro, lo recoge. Se quita su casquete. Se lo vuelve a poner. Se quita sus lentes. Saca su pañuelo y sin desdoblarlo, limpia sus anteojos. Vuelve a poner el pañuelo en su bolsillo, se vuelve a poner los anteojos. Levanta el silbato. Tira el silbato delante de él. Husmea. Saca su pañuelo; desdobra el pañuelo. Desdobra, acaba de desdoblar. Detiene el pañuelo con el brazo estirado, abierto delante de él. Acerca el pañuelo a su cara*).³³

Regresemos a la noción de espacio: extensión donde los eventos ocurren. Los eventos están marcados por los movimientos de los personajes, por sus acciones, pero hablaremos aquí más de movimientos y desplazamientos que de acciones, puesto que es sabido que ninguna acción real ocurre en el teatro de Beckett. Los movimientos y desplazamientos limitan el espacio diegético y el de la escena, son reflejo de un constante ir y venir que termina siempre en la inmovilidad. Los movimientos son ejemplo de la inestabilidad física y emocional de los personajes:

Estragón se levanta con dificultad, cojea. Vladimir, la mano en el pubis, la cara crispada, en su rostro se inmoviliza una sonrisa.³⁴

Clov camina de una manera tiesa y vacilante.³⁵

Ir y venir de Estragón en la escena.³⁶

Clov sale, regresa inmediatamente con el banquillo, lo coloca debajo de la ventana derecha, se sube, da seis pasos hacia la ventana de la derecha, da tres pasos hacia la ventana izquierda, da un paso hacia la ventana derecha.³⁷

Vladimir mira con susto a su alrededor.³⁸

Estragón se vuelve a sentar, se duerme, se despierta de pronto.³⁹

Ir y venir, se siguen.⁴⁰

Estragón pierde el equilibrio, por poco se cae. Se cuelga del brazo de Vladimir que pierde el equilibrio. Escuchan, apretujados, viéndose fijamente a los ojos.⁴¹

Hamm: Me podría tirar al suelo. (*Se levanta con dificultad, se vuelve a dejar caer*.) Clavar mis uñas en las ranuras y arrastrarme hacia delante, con la fuerza del puño.⁴²

Movimientos similares se repiten al comienzo y a todo lo largo de las piezas, acentuando la inseguridad, la debilidad, la angustia y el tormento de los personajes. En el texto abundan los verbos de movimiento, adverbios de negación, complementos circunstanciales de manera que denotan siempre el mismo campo semántico: la inseguridad, el miedo, la inestabilidad y la incapacidad de actuar, sinónimos de la miseria humana.

Los estados de inmovilidad se dan con la misma frecuencia que los movimientos incesantes, sin alguna razón aparente:

Vladimir, sin moverse: No hagamos nada, es más prudente. Se quedan inmóviles. Se congelan. Esperan.⁴³

Hamm en el centro, cubierto con una sábana vieja, en una silla de ruedas. Inmóvil junto a él, Clov.⁴⁴

Hamm: Nada se mueve. Todo está...

Clov: Cer... es que todo está. ¿En una palabra? Es lo que quiere saber. Mortibus.⁴⁵

Lucky y Clov siempre se inmovilizan después de cada ajetreo con todos sus objetos,⁴⁶ mientras que Vladimir y Estragón se repiten miles de veces que harán esto o lo otro, esperando sin hacer nada o que simplemente se irán, pero no se van, porque esperan a Godot.⁴⁷

Estragón: Mientras tanto, no pasa nada.

Estragón: No pasa nada, nadie viene, nadie se va, es terrible.⁴⁸

La inmovilidad se transforma así en sinónimo de aburrimiento, de espera, de mala fe, de incapacidad de decidir o de actuar, en el *aquí*, de donde no se puede escapar.⁴⁹

Estragón: ¿Entonces, nos vamos?

Vladimir: Vámonos. (*No se mueven*).⁵⁰

Estragón: Me he pasado toda mi cochina existencia aquí, te digo, aquí. ¡Aquí!

Estragón: Vámonos.

Vladimir: No podemos.

Estragón: ¿Por qué?

Vladimir: Esperamos a Godot.⁵¹

Clov: Entonces lo abandonaré.

Hamm: No puedes dejarnos.

Clov: Entonces no lo dejaré.⁵²

Hamm: Toda la casa apesta a cadáver.

Clov: Todo el universo.⁵³

Clov permanece inmóvil hasta el final de la obra. "Me digo que la tierra se ha apagado, aunque nunca la haya visto alumbrada... Es muy fácil, cuando me caiga lloraré de felicidad".⁵⁴

Hamm: Un día te dirás, estoy cansado, me voy a sentar, e irás a sentarte. Después te dirás: Tengo hambre, me voy a levantar y a

hacerme de comer. Pero no te levantarás y no te harás de comer. Verás el muro un poco, después te dirás, voy a cerrar los ojos, puede que duerma un poco, después será mejor y tú volverás a cerrar los ojos. Y cuando los abras, ya no habrá muro. El infinito del vacío estará rodeándote.⁵⁵

Consideremos ahora otro de los significados del espacio: lugar donde transcurre el tiempo. Al igual que la descripción de los otros espacios, la descripción del espacio del tiempo refuerza una vez más la indefinición, la vaguedad y una impresión de estancamiento del tiempo que parece, él también, inmovilizarse. El tiempo posee varias funciones dentro de las dos obras: la primera es la de crear la confusión. Los personajes no saben qué día es, si es la tarde o la noche, si ha transcurrido mucho tiempo desde que “empezaron”, si es hoy o mañana, por eso una luz grisácea, indefinida, los rodea.

Hamm: ¿Qué hora es?
Clov: La de siempre.⁵⁶

Hamm: Es un final del día como los otros, ¿no es así, Clov?
Clov: Se diría.⁵⁷

Hamm: ¡Ayer! ¿Qué quiere decir ayer!
Clov: Quiere decir un pinche pedazo de miseria.⁵⁸

Vladimir: Volveremos mañana, y después, pasado mañana, y así continuaremos.⁵⁹

Estragón: ¿Estás seguro que era esta tarde?
Vladimir: Dijo el sábado. Me parece.
Estragón: ¿Qué sábado, domingo, lunes? Como si la fecha estuviera inscrita en el paisaje.⁶⁰

Como el tiempo es irreconocible, los personajes no tienen memoria, olvidan lo que les pasó el día anterior, olvidan si estuvieron en algún lugar en particular o deforman sus recuerdos.

Estragón: Soy muy desgraciado.
Vladimir: ¡De veras! ¿Desde cuándo?
Estragón: Lo había olvidado.⁶¹

Vladimir: Podríamos retomararlo desde aquí.
Estragón: ¿Cuándo?
Vladimir: En el mero principio.
Estragón: ¿En el mero principio de qué?⁶²

El tiempo pasa inexorablemente y hace que los personajes, como Pozzo y Lucky, se transformen en el segundo acto. Por otra parte, Hamm nos dice: “¡Pero respiramos, cambiamos! ¡Perdemos el pelo, nuestros dientes, nuestra frescura! Nues-

tros ideales”.⁶³ Algo sigue su curso, la vida avanza, la vida continúa, las situaciones se repiten.

Hamm: ¿Qué está pasando?
Clov: Algo sigue su curso.⁶⁴

Ham: ¿No piensas que ya duró demasiado?
Clov: Sí, ¿qué?
Hamm: Es... esta... cosa.⁶⁵

La vida continúa para llegar a su fin pero mientras tanto, hay que llenar el tiempo, hablando, contando historias, tratando de hacer algo, jugando con los objetos, etcétera.

Vladimir: Esto hace pasar el tiempo.
Estragón: Hubiera pasado sin esto.
Vladimir: Sí, pero menos rápido.⁶⁶

Estragón: ¿Qué día! He aquí otro día que ha pasado.
Vladimir: Todavía no.
Estragón: Para mí ha terminado.⁶⁷

Vladimir: Lo que es cierto es que el tiempo es largo, en estas condiciones y nos lleva a llenarlo con actos.⁶⁸

Por lo tanto, los personajes anhelan llegar al final, están conscientes de que entre el nacimiento y la muerte sólo existe una larga espera desprovista de sentido.

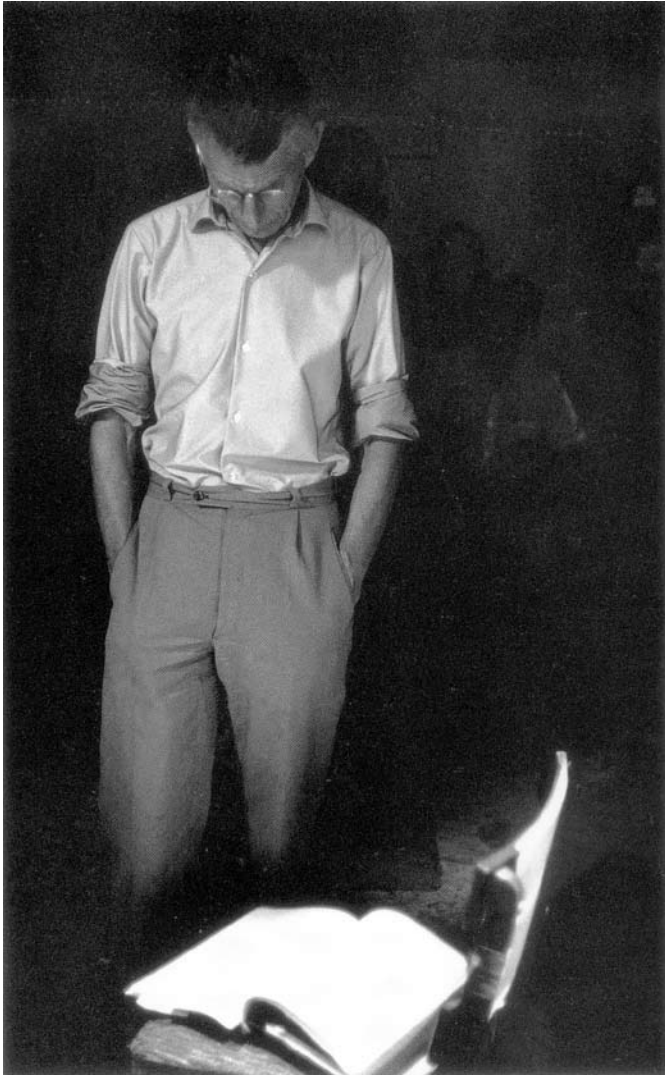
Hamm (*a sus padres*): ¿No han terminado? ¿Entonces nunca van a terminar? ¿Entonces esto no va nunca a terminarse?⁶⁹

Hamm: Un día te quedarás ciego. Un día te dirás, un día Clov se quedará ciego, inmóvil, rodeado de un gran vacío... para siempre. Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo.⁷⁰

Hamm: Instantes nulos, siempre nulos, pero que hacen la cuenta, y la cuenta está aquí y la historia cerrada.⁷¹

Pozzo (*de pronto furioso*): ¿Ya acabaron de envenenarme con sus historias del tiempo? ¡Es insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, no les es suficiente, un día igual que los otros, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no les es suficiente? (*Más pausadamente*) Dan a luz montadas en una tumba, el día brilla un instante, después es otra vez la noche.⁷²

Estos espacios que hemos descubierto e imaginado mediante la lectura y el análisis van a multiplicarse una vez más ante nuestros ojos y no tendremos que esperar a la representación dramática para que esto ocurra, la multiplicación se va dando ya en el mismo texto escrito.



El espacio diegético envuelve al lector, cuando dentro de la obra se presenta la ruptura del nivel diegético:

(*Clov recoge el telescopio, lo examina, lo dirige hacia la sala del teatro*)
 Veo... una muchedumbre en delirio. Es en verdad una vista panorámica, es una vista panorámica.⁷³

Estragón (*mira hacia el público*): Aspectos risueños.

Vladimir se refiere al público como “cette tourbière” [esta turba]. En el segundo acto, cuando Vladimir y Estragón se sienten atrapados porque alguien viene, Estragón, aconsejado por Vladimir, trata de escaparse por la rampa, del lado del auditorio:

(*Estragón retrocede espantado*)

Vladimir: ¿No quieres? Bueno, se entiende.

Lucky para pensar y hablar se voltea hacia el público.⁷⁴ Los personajes reconocen que se encuentran en una pieza de teatro y aquí surge otro espacio, el del teatro en el teatro.

Se pensaría que estamos en un espectáculo, en el circo, en un *music-hall*.

Vladimir: En efecto, estamos sobre un escenario.⁷⁵

Hamm se pregunta si alguna vez será perdonado, entonces Clov le pregunta si se está dirigiendo a él, Hamm responde enojado: “Un aparté. Pendejo. ¿Es la primera vez que escuchas un aparté? (*Un tiempo*) Inicio mi último soliloquio”.⁷⁶

Los personajes se refieren a los lugares recordados, imaginados o anhelados: Estragón cree haber pasado la noche en un foso. Vladimir y Estragón hubieran deseado tirarse de la Torre Eiffel o haber pasado su luna de miel en el Mar Muerto o estar en Tierra Santa, donde se crucificaba con rapidez.⁷⁷ Hamm recuerda “esos bosques”, la llegada de Clov a su casa, sus visitas al asilo donde se encontraba un loco que sólo veía cenizas cuando se asomaba a la ventana.⁷⁸ Vladimir y Estragón anhelan “el refugio”, el lugar ideal, donde “puede que nos acostemos en su casa, calientes, secos, el estómago lleno, sobre la paja”. Lugar de Godot, siempre deseado pero nunca alcanzado.⁷⁹ Hamm, por su parte, desearía arrastrarse hasta la playa: “¡Si pudiera arrastrame hasta el mar! Me haría una almohada de arena y la marea llegaría”⁸⁰ y se lo llevaría.

Como en la ocasión anterior, estos lugares son descritos someramente o son sólo nombrados: *espectáculo, circo, music-hall, escenario, foso*. Se refieren al auditorio como “aspectos risueños”, “turba”, “muchedumbre en delirio” o simplemente los espectadores les causan horror. Pero los espacios recordados o imaginados poseen un nombre propio y están referidos gracias a algún acontecimiento que los personajes hubieran podido realizar en ellos: tirarse de la Torre Eiffel, ser crucificados en Tierra Santa, perder las piernas en un accidente (como Nagg y Nell) en Sedan o pasearse por el lago de Como al día siguiente de su compromiso matrimonial.

El espacio anhelado, por sobre todas las cosas, es referido en *Esperando a Godot* con más detalles, pues es el refugio, la casa de Godot, donde todas sus necesidades se verían satisfechas. Este anhelo es muy diferente para Hamm, él ya se encuentra en el refugio y de todos modos sus necesidades no se han visto satisfechas. El espacio anhelado en *Fin de partida* va más allá de un espacio físico, pudiera ser el espacio donde el ser desprovisto de cualquier atadura es ya sólo puro pensamiento, puro espíritu.

Recordemos ahora que las obras dramáticas no han sido creadas sólo para ser leídas, el propósito de todos sus autores es que sean representadas. Esta preocupación llevó a los dramaturgos del teatro del absurdo a ser totalmente conscientes

de que la obra está destinada a la escena y de ahí la serie de acotaciones con las que fueron provistas.

Las acotaciones nos sirvieron, en un primer momento, como el espacio del texto escrito para la “descripción” del dramaturgo y de allí extrajimos las imágenes espaciales que se fueron conformando durante la lectura de la pieza. Ahora las acotaciones serán el trampolín para pasar a la escena. Siempre tomando como ejemplo *Esperando a Godot* y *Fin de partida* veremos cómo en las acotaciones el dramaturgo toma en cuenta todos los espacios de la representación teatral, todos los espacios escénicos donde sitúa y mueve a sus personajes.

Estragón (*va hacia los bastidores de la izquierda, va a los bastidores de la derecha, vuelve al centro de la escena, ve hacia el fondo*): Lugar delicioso (*se voltea, avanza hacia la rampa*).⁸¹

Vladimir, zaquea la escena con agitación, se para de vez en cuando... Estragón lo sigue hasta los límites de la escena. Vladimir regresa, atraviesa la escena.⁸²

Al principio no se ve más que a Lucky, seguido de la cuerda lo suficientemente larga para que pueda llegar a la mitad de la escena antes de que Pozzo desemboque en los bastidores.⁸³

Cuando se le pide a Lucky que baile avanza un poco hacia la rampa.⁸⁴

Pozzo toma vuelo, va hacia los bastidores, se para, se voltea... Vladimir y Estragón se acomodan en el fondo.⁸⁵

Estragón coloca sus zapatos cerca de la rampa.⁸⁶

Estragón se precipita hacia los bastidores. Vladimir lo imita... Estragón se precipita hacia el telón de fondo, se enreda, cae. Vladimir va a recogerlo, lo trae hacia la rampa. Lo empuja hacia el foso. Estragón retrocede espantado.⁸⁷

Clov a la puerta, se voltea, contempla la escena, se voltea hacia la sala de teatro.⁸⁸

El uso de Beckett de los espacios teatrales en su totalidad (escena, bastidores, telón de fondo, rampa, foso) tiene varias funciones como lo hemos podido apreciar con estos ejemplos.

La primera función sería la de reforzar la agitación, la inestabilidad, como la inmovilidad de los personajes cuando se nos informa: “dan zancadas en la escena”, “ir y venir hacia los bastidores de derecha, los de izquierda”, “se detienen en el centro de la escena”, “va de la ventana izquierda a la ventana de la derecha”.

La segunda función sería la de ampliar los espacios observados por el espectador y limitados por la escena misma: “va hacia los bastidores de la izquierda, de la derecha, ve hacia

el fondo, se voltea hasta la rampa”. El pasaje de Lucky que llega a la escena “seguido de la cuerda lo bastante larga para que pueda llegar al centro de la escena antes que Pozzo”. Esta supuesta ampliación del espacio viene a oponerse a las limitaciones que los personajes se imponen.

Una de las funciones más subversivas es la de enfrentar a los personajes con los límites de su espacio diegético, es decir con el de la realidad del teatro y del público: “Estragón se precipita hacia el telón de fondo, se enreda, cae”. Aquí el telón de fondo, parte de la utilería física del teatro, interviene en un nivel diferente al diegético. Dos espacios se encuentran representados en este telón, el diegético y el “real”. El horizonte, espacio diegético, supuestamente sin límites, no permite el escape a sus personajes porque un elemento de otro nivel, el de la realidad de la representación dramática, se los impide. Poco después el mismo Estragón trata de huir por el lado opuesto: la rampa, el foso, hacia el auditorio, otro nivel, el de la realidad del público, el resultado es casi el mismo: retrocede aterrorizado. Así, los espacios abiertos del escenario (bastidores, telón de fondo, rampa, foso) terminan también por cerrarse como los del mundo diegético de la obra teatral.

En *Fin de partida* el espacio es, como lo hemos podido apreciar, esencialmente un espacio cerrado, sólo a través de las ventanas se observa la tierra y el mar, pero estos dos espacios están fuera del alcance de los personajes. Como dice Hamm “al otro lado de mí... está la muerte”, aunque de alguna manera Hamm y Clov desearían traspasar sus límites.

Hamm: Aquí estamos en un hoyo. Pero, ¿detrás de la montaña? ¿Eh? ¿Si todavía estuviera verde?⁸⁹

Recordemos los paseos de Hamm, cuando roza el muro del fondo y regresa siempre al centro del cuarto.

Hamm: Hazme dar una vueltecita. Hazme dar la vuelta al mundo: Rasa los muros. Después, regrésame al centro.⁹⁰

El centro es la obsesión de Hamm, él tiene que estar en el centro, en el mero centro del cuarto. Las acotaciones al principio de la obra son muy claras a este respecto:

En el centro Hamm, cubierto de una sábana vieja, junto a él, Clov.⁹¹

Hamm: Regrésame a mi lugar. Allá es mi lugar.

Clov: Sí, tu lugar es allá.

Hamm: Estoy justo en el centro... Estoy casi en el centro.

Clov: Me parece.

Hamm: ¡Te parece! Ponme justo en el centro.⁹²

Si en *Esperando a Godot* los espacios escénicos limitaban aún más a los personajes, impidiéndoles cualquier intento de escape, a Hamm esto no parece preocuparle, él ya está limitado, él quiere estar limitado, encerrado en su cuarto, parálitico, en el CENTRO del cuarto, lo más alejado posible de cualquier vía de escape. Su posición final en la pieza será por supuesto el CENTRO, despojado ya de todo objeto, abandonado por Clov. Ésta parece ser la última posición de los personajes de Beckett, en el CENTRO, o sea el último refugio íntimo y solitario, en la inmovilidad, en la introspección, en el monólogo interior donde todo espacio pierde ya su sentido; o como diría Pascal: “por el espacio, el universo me comprende y me absorbe como un punto”.

Hemos sido testigos a lo largo de esta exposición de la construcción de lugares adversos, inhóspitos, imprecisos, donde el tiempo parece no transcurrir, espacios que se han ganado estos calificativos por su muy particular conformación lingüística y semántica (el uso de los nombres, casi sin atributos que puedan diferenciarlos o asemejarlos con una realidad externa, frases calificativas o sinónimos que los desdibujan, desaparecen y sustituyen por un vacío al final). Estos lugares están delimitados también por los desplazamientos de los personajes que terminan siendo anulados por el uso de verbos de movimiento que se oponen y se contradicen y por adverbios que niegan la acción.

En conclusión, se trata de temas descriptivos casi sin desarrollo ni despliegue, organizados con mucha moderación por algunos modelos como el taxonómico, el lógico-lingüístico, el temporal y el espacial y que descartan el extratextual porque no existe nada en el discurso oficial, popular o artístico que pudiese moldear el espacio creado por el dramaturgo. Justamente éste es uno de los principales propósitos de Beckett, crear un lugar irreconocible, sin referente en la realidad. Pero su lugar irreconocible cobra cohesión y coherencia gracias a ese uso particular de los modelos descriptivos, de la redundancia léxico-semántica y del movimiento entre el todo y las partes que una y otra vez nos repiten el mismo campo semántico: la imprecisión, la nada, el vacío, la inmovilidad. ¿Cómo describir un espacio que es realmente el vacío y ha dejado entonces de tener forma?

Es así como modelos descriptivos discordantes con la realidad han terminado por distorsionar el espacio diegético. Si creíamos que un camino significaba movimiento, horizontes abiertos a múltiples posibilidades de acción, sinónimo de libertad o que un interior significaba un verdadero refugio, un hogar, un lugar cerrado donde supuestamente estábamos

a salvo, Beckett ha venido a revolucionar todos nuestros conceptos establecidos y a probarnos lo contrario. El camino y el interior se convierten en *la nada* o en *el vacío*, en algo vago o indescriptible.

La relación entre los personajes y los objetos se nulifica al despojarse los personajes de todo aquello que les impida la inmovilidad. Todo movimiento y acción se anulan, puesto que nada se lleva a cabo en realidad. Siempre se permanece en un mismo sitio en el “aquí”, en el centro. De esta manera Beckett ha destruido uno por uno los conceptos que parecían conformar nuestro espacio: “lugar donde nos desplazamos, donde los objetos y los eventos ocurren y poseen una posición y dirección relativas y donde transcurre un tiempo”. Para convertirlo en un solo “aquí”, en una eterna inmovilidad. El camino se convierte en una prisión, puesto que no se puede avanzar, ni cambiar de lugar. El interior de *Fin de partida* parece no cumplir con su propósito: Clov siempre lo quiere abandonar. Hamm sólo se queda en él porque no se puede mover. No es realmente un refugio, un lugar agradable, es tan inhóspito y vacío como el camino de Vladimir y Estragón, es nada más otra prisión, una tumba.

De esta manera, *Esperando a Godot* parece presentarnos el camino de la vida, el inútil ir y venir, que nunca termina ni conduce a algo, la espera interminable sin ningún sentido. *Fin de partida*, como su nombre lo indica, representa el final de la vida cuando el ser ha podido ya eliminar en cierta medida todo obstáculo y sólo está esperando “que eso termine”. *Fin de partida* equivale a los últimos momentos del ser, como en la obra de Ionesco *Le roi se meurt*. El hombre tiene que dejar todo atrás para poder cruzar el umbral y encontrar, como lo desea Clov, el orden perfecto en la posición perfecta: la inmovilidad. •

Notas

¹Tanto los espacios de los actores como el que se ha denominado el teatro en el teatro se encuentran siempre entre el mundo de la ficción y el mundo real.

²Estos espacios nos hacen pensar en los espacios que el lector puede construir también por medio de su imaginación y que lo pueden mantener como simple testigo si la pieza de teatro no logra inmiscuirlo o conmocionarlo; pero si esto ocurre, el lector podría considerarse un partícipe más de la obra teatral. Me parece oportuno aclarar que aunque me refero en este momento a estos espacios para tener una visión completa de la multiplicidad de los espacios teatrales, no me referiré a todos ellos en este ensayo.

³Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française*, París, 1972.

⁴*Webster's New Collegiate Dictionary*, Merriam, 1974; las cursivas son mías, por la importancia que esta definición tiene para este trabajo.

- ⁵Gérard Genette, *Figures II. La littérature et l'espace*, París, Seuil, 1969, p. 43.
- ⁶Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, UNAM/Siglo XXI, 2001.
- ⁷Genette, *op. cit.*, p. 57.
- ⁸Pimentel, *op. cit.*, p. 3.
- ⁹Casi todos estos espacios figuran en las acotaciones del texto escrito, cuando el dramaturgo es consciente como Beckett del espectáculo total: equilibrio perfecto entre texto y escena.
- ¹⁰Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1961, p. 17.
- ¹¹Los nombres propios sólo son usados por los personajes cuando recuerdan o anhelan algún lugar: la Torre Eiffel, el Mar Muerto, la Tierra Santa, la Durance (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, París, Éditions de Minuit, 1970, pp. 11, 14, 73, 74). En *Fin de partie*, las Ardenas, Sedan, el lago de Como (París, Éditions de Minuit, 1969, pp. 31, 36).
- ¹²*En attendant Godot*, pp. 9, 20, 31, 79.
- ¹³*Ibid.*, p. 122.
- ¹⁴*Fin de partie*, pp. 53-54.
- ¹⁵*Idem.*
- ¹⁶*Idem.*
- ¹⁷*Idem.* Cito todas las páginas de la obra en donde se encuentra esta total imprecisión en la descripción del lugar o de los lugares: los imaginados, los deseados, los recordados; por ejemplo, en *En attendant Godot*, pp. 10, 15, 16, 17, 18, 25, 30, 46, 50, 61, 62, 70, 73, 79, 84, 85, 86, 93, 94, 98, 103, 104, 105, 112, 114, 122, 125; en *Fin de partie*, pp. 20, 21, 22, 23, 25, 39, 79, 97, 98, 99, 105. He insistido en citar todas estas páginas para probar la importancia de la iteratividad lexicosemántica, punto de partida de las configuraciones descriptivas (figuras semánticas que se repiten a lo largo de toda la obra) que confieren a las descripciones sentidos y símbolos muy particulares.
- ¹⁸*En attendant Godot*, p. 17.
- ¹⁹*Idem.*
- ²⁰*Ibid.*, pp. 22.
- ²¹*Ibid.*, p. 105.
- ²²*Ibid.*, p. 132.
- ²³*Ibid.*, pp. 11, 12, 16, 28, 50, 52, 70, 73, 79.
- ²⁴*Ibid.*, pp. 12, 45; mismo juego de sombreros de Pozzo y Lucky.
- ²⁵*Ibid.*, pp. 50, 51, 52, 57; en esta última página los cuatro personajes juntos juegan con sus sombreros y posteriormente en las pp. 101, 102, 133.
- ²⁶*Ibid.*, pp. 58, 62.
- ²⁷*Ibid.*, p. 101.
- ²⁸*Fin de partie*, p. 110.
- ²⁹*En attendant Godot*, p. 63.
- ³⁰*Fin de partie*, p. 101.
- ³¹*Ibid.*, pp. 78, 79, 106.
- ³²*Ibid.*, p. 108.
- ³³*Ibid.*, pp. 111-112.
- ³⁴*En attendant Godot*, p. 13.
- ³⁵*Fin de partie*, p. 13.
- ³⁶*En attendant Godot*, p. 16.
- ³⁷*Fin de partie*, pp. 13-15.
- ³⁸*En attendant Godot*, p. 18.
- ³⁹*Ibid.*, p. 19.
- ⁴⁰*Ibid.*, p. 20.
- ⁴¹*Ibid.*, pp. 25, 49, 55, 56, 68.
- ⁴²*Fin de partie*, p. 92.
- ⁴³*En attendant Godot*, pp. 14, 22, 28.
- ⁴⁴*Fin de partie*, p. 13.
- ⁴⁵*Ibid.*, pp. 45-46.
- ⁴⁶*En attendant Godot*, pp. 33, 56, 58, 66.
- ⁴⁷*Ibid.*, pp. 58, 65, 75.
- ⁴⁸*Ibid.*, pp. 57-58.
- ⁴⁹*Ibid.*, pp. 126, 128.
- ⁵⁰*Ibid.*, pp. 75, 134.
- ⁵¹*Ibid.*, pp. 86-95.
- ⁵²*Fin de partie*, p. 55.
- ⁵³*Ibid.*, p. 65.
- ⁵⁴*Ibid.*, p. 109.
- ⁵⁵*Ibid.*, pp. 53-54.
- ⁵⁶*Ibid.*, p. 18.
- ⁵⁷*Ibid.*, pp. 28, 43.
- ⁵⁸*Ibid.*, p. 62.
- ⁵⁹*En attendant Godot*, p. 17.
- ⁶⁰*Ibid.*, p. 18.
- ⁶¹*Ibid.*, p. 70.
- ⁶²*Ibid.*, p. 91.
- ⁶³*Fin de partie*, p. 25.
- ⁶⁴*Ibid.*, p. 49.
- ⁶⁵*Ibid.*, pp. 63-64.
- ⁶⁶*En attendant Godot*, p. 66.
- ⁶⁷*Ibid.*, p. 82.
- ⁶⁸*Ibid.*, pp. 112-113.
- ⁶⁹*Fin de partie*, p. 38.
- ⁷⁰*Ibid.*, pp. 53-54.
- ⁷¹*Ibid.*, p. 111.
- ⁷²*En attendant Godot*, p. 126.
- ⁷³*Fin de partie*, p. 45.
- ⁷⁴*En attendant Godot*, p. 104.
- ⁷⁵*Ibid.*, pp. 47, 48, 104.
- ⁷⁶*Fin de partie*, p. 102.
- ⁷⁷*En attendant Godot*, pp. 10, 11, 14, 65, 73.
- ⁷⁸*Fin de partie*, pp. 62, 63.
- ⁷⁹*En attendant Godot*, p. 25.
- ⁸⁰*Fin de partie*, pp. 16, 52, 83.
- ⁸¹*En attendant Godot*, pp. 16, 80, 103, 128-129.
- ⁸²*Ibid.*, p. 28.
- ⁸³*Idem.*
- ⁸⁴*Ibid.*, p. 54.
- ⁸⁵*Ibid.*, p. 66.
- ⁸⁶*Ibid.*, p. 73.
- ⁸⁷*Ibid.*, p. 104.
- ⁸⁸*Fin de partie*, p. 15.
- ⁸⁹*Ibid.*, p. 56.
- ⁹⁰*Ibid.*, pp. 41, 43.
- ⁹¹*Ibid.*, p. 13.
- ⁹²*Ibid.*, pp. 13, 42, 43.