

SEMIÓTICA DE LA NULIDAD BECKETT Y EL ENIGMA DE LA REPRESENTACIÓN

Semiotics of the void in S. Beckett's *Waiting for Godot*

Richard-Laurent Barnett

Resumen

Este análisis enfocado como semiótica de la nulidad en *Esperando a Godot* de S. Beckett, está profundamente enraizado en la *Poética* de Aristóteles y en los conceptos más relevantes ofrecidos allí. El *mhytos* y el *pathos* son revelados para determinar la visión, experiencia y, por último, el universo de doble significado en Beckett, aunque no completamente congruente con el sentido clásico incrustado en estas nociones. La *quiescencia* de la tragedia, de lo absurdo y del lenguaje como un proceso de desarticulación se refugia en el núcleo de esta síntesis hermenéutica que opone, y hasta cierto punto ata, la convención y la posmodernidad. Así, se produce una lectura de la diferencia y lo otro, una lectura en la cual la alterabilidad es la única constante

Palabras claves: Posmodernidad, teatro francés contemporáneo, teatro del absurdo, teatro trágico

Abstract

Focused analysis of the semiotics of the void in S. Beckett's *Waiting for Godot*, rooted largely in Aristotle's *Poetics*, and the lead concepts proffered therein. *Mythos* and *Pathos* are revealed to over-determine the vision and universe of Beckett's straddlers, although not fully congruent with the classical sense embedded in these notions. The very quintessence of tragedy, of the absurd, and of language as a process of disarticulation are at the core of this hermeneutical synthesis, which pits and to some extent conjoins convention and post-modernity.

Key words: Post-modernity, contemporary French theater, theater of the absurd, tragic theater.

Cuanto más avanza el siglo, más extensa e intensa se vuelve la relación del hombre con los códigos de la imagen. El pensar se experimenta, en buena medida, como ver en una pantalla lo pensado ya que supone la visualización de un diseño reflexivo. Lo manual del acto de la escritura ha caído y en lugar del suave rasgar con que la gráfica acompañaba al acto del pensamiento tan íntimo —teniendo tan sólo la

imagen mental de la idea— se añade desde fuera dibujando el esquema verbal, otra imagen, más sensorial y tangible. El acto de la lectura también ha sido penetrado por su potencia hegemónica ¡Qué extrañeza invade al lector posmoderno ante un texto teatral como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett! Paradójicamente, este texto, paradigma temprano de notas estéticas que la posmodernidad posterior mostrará como propias, nos plantea una instancia de lectura dramática que sólo en momentos aislados echa mano de efectos espectaculares sobre la escena. Ante nuestros ojos el texto desarrolla la espacialidad constitutiva del teatro enteramente dentro del magro entretejido de la acción. Este hecho condujo a observar de qué modo tan preciso se adecua esta obra a las condiciones definidas para la tragedia en la *Poética* de Aristóteles. A continuación, se intentará mostrar la posibilidad de una lectura poiética de este texto capital del teatro contemporáneo¹ a la luz de conceptos aristotélicos reveladores de la magnitud de una obra que le valiera a Beckett el reconocimiento de su inmenso talento.

La noción de *mythos* ocupa en el cuerpo de la *Poética* un espacio mayor a cualquier otro². Caracterizada una y otra vez con precisión progresiva, muestra el esfuerzo del estagirita por situarla como concepto eje de su reflexión sobre la *poiesis* trágica. En 50a 3-4 puntualiza que llama *mythos* a la síntesis, es decir, a la composición, entramado, estructuración de los hechos poetizados, para afirmar más adelante que es, a la vez, finalidad (*telos*)³ y principio (*arje*) (1450a 38-39) de la tragedia. Principio es "lo primero desde lo cual algo es o se hace o se conoce"⁴ y finalidad "aquello en vista de lo que se hace algo, /.../ lo que no se hace en vista de otra cosa, sino que las demás se hacen en vista de ella" (994b 9-10). El entramado de las acciones constituye pues el núcleo germinal de una tragedia y, en virtud de ello, el esquema vertebrador de todas las funciones

¹ Cf. la acertada síntesis de que los rasgos caracterizadores del teatro del absurdo hace M. Esslin, "The Theatre of the Absurd", en: M. Freedman (ed.).1964. *Essays in Modern Drama*. Boston, y, también, del mismo Esslin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York.

² Cf. Aristotelis. *De arte poetica liber*. 1975. R. Kassel (Ed.). Oxford, repr. "Index Graecus" ad v. *mythos*.

³ Cf. 50a 20-23: "Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que se revisten los caracteres a causa de las acciones. Por suerte que los hechos y la fábula son la finalidad de la tragedia /.../". Se cita por *Poética* de Aristóteles, ed. trilingüe por V. García Yebra. 1962. Madrid.

⁴ En la *Metafísica*, Aristóteles define puntualmente la noción de principio. De las seis modalidades expuestas con anterioridad a la definición general citada en nuestro texto, la tercera es la que conviene a un objeto producido por *poiesis*: "En tercer lugar, se llama principio a aquello desde lo cual, siendo intrínseco a la cosa, ésta comienza a hacerse, por ejemplo, de una nave, la quilla, y de una casa, los cimientos /.../". *Met.*, V, 1013a 4-5. Se cita por *Metafísica* de Aristóteles, ed. trilingüe por V. García Yebra. 1982. Madrid.

que conforman el todo. Sin fábula, no hay tragedia. Ella es el telar donde se borda su dibujo, caracteres, espacio, tiempo y lenguaje.

¿Cuál es, en *Esperando a Godot*, este entramado de hechos que constituye la totalidad? Ya en este punto primero y primario comienza a advertirse la paradoja. Distribuidas esparcidamente en dos actos, las acciones se ordenan en una estructura de fuga con variaciones según un esquema básico: Vladimiro o Estragón solos en escena, entrada del otro, encuentro afectuoso por parte de Vladimiro, juegos para pasar el tiempo, la espera a Godot, sueños y el despertar súbito de Estragón, comida de la zanahoria o del rábano, gritos, entrada de Pozzo y Lucky, retiro de éstos, entrada del Muchacho, mensaje, anochecer súbito y la decisión de irse. Aparentemente nada en esta cadena de sucesos recuerda la intriga tradicional, cuidadosamente articulada hasta que “sucede” lo que “tenía que suceder”. En el texto de Beckett tenemos la certeza de que no “sucede” nada. Mas aún, que nada puede suceder. ¿Hay *mythos* aristotélicamente hablando, o no lo hay?

Sí lo hay. En tal arte, este tejido de hechos que se despliega simétricamente en cada acto opera dentro de la totalidad trágica como un *topos* desde donde el pensar y el sentir de los personajes y la interpretación de las categorías espacio/tiempo se conforman como plataforma intermedia del grado superior de significación de la obra: el inmodificable acaecer de la espera. Veámoslo.

La rueda de la fábula empieza a girar. Primero Estragón, solo, en obstinado forcejeo con sus botines, luego la llegada de Vladimiro y el encuentro en el mismo lugar y con la misma finalidad que los reunió el día anterior. El tiempo retorna en ese atardecer a su fluir cíclico, indiscernible. ¿Quiénes o qué son Vladimiro y Estragón? En todo texto teatral, al lado de la nómina de los personajes, se anota habitualmente su rol. Nada sabemos de ellos. A lo más Estragón, mirando sus harapos, admite haber sido poeta:

VLADIMIR: Tu aurais dû être poète.

ESTRAGON: Je l'ai été. (*Geste vers ses haillons*). Ca ne se voit pas?⁵

Sabemos, entonces, que ambos se encuentran en un punto del camino, que están solos y se necesitan y, que en la noche, buscan un refugio cualquiera. Vagabundos, *tramps*, los denomina la crítica sajona.

⁵ Las citas del texto estudiado se harán siempre por Samuel Beckett, 1971. *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Übertragung, E. Tophoven; Vorwort, J. Kaiser. Frankfurt am Main, en este caso, p. 34. Para una versión en español Cf. Samuel Beckett. 1982. *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix. 1970. Barcelona. Marginales-Tusquets Editores.

Pero hacerlo así es, a mi juicio, excesivamente preciso. (Son sólo dos hombres, casi dos amigos, situados allí y reunidos por la espera común y por el sentimiento insoportable de la soledad. Una dupla más de las habituales en Beckett: ellos se autodefinen como “suplicantes”, alcanzando así su identidad en la certeza del desamparo).

ESTRAGON: Quel est notre rôle là-dedans?

VLADIMIR: Notre rôle?

ESTRAGON: Prends ton temps.

VLADIMIR: Notre rôle? Celui du suppliant.

ESTRAGON: A ce point-là? (51-56).

Aniquilados los derechos, quedan inmóviles, a la espera del Protector. Sólo en el enredo de los hechos, Gogo y Didi recobran su personalidad. Así, Estragón aparece como más débil y vulnerable que Vladimiro. Ha sido golpeado antes de la cita, en cada uno de los dos actos anteriores. Se queja del dolor en sus pies. Lucky lo hiere con un puntapié y la herida se infecta, se cansa y se duerme con frecuencia, cosa que Vladimiro no puede soportar.

Estragon se rassied. Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon. Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon. Gogo ... Silence. Gogo ... Silence. Gogo!

Estragon se reveille en sursaut.

ESTRAGON (*rendu à toute l'horreur de sa situation*): Je dormais.

(*Avec reproche.*) Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir?

VLADIMIR: Je me sentais seul. (49).

Además, en escena, Estragón representa la duda. Él es quien se decide a partir cada vez, olvidando la razón de la cita, con lo que da lugar a un segmento dialógico que resuena —como una campana— casi sin variantes, a lo largo de los dos actos:

ESTRAGON (*Il se tourne vers Vladimir*): Allons nous-en.

VLADIMIR: On ne peut pas.

ESTRAGON: Pourquoi?

VLADIMIR: On attend Godot.

ESTRAGON: C'est vrai. (38).

Estragón necesita que Vladimiro le confirme permanentemente lo real: si la cita es en ese lugar o en esa noche; si ese día es sábado o qué; si Godot es Pozzo, si Pozzo está ciego o si el árbol es el mismo del día anterior y, sobre todo al final, si lo que Vladimiro afirma haber vivido el día anterior ocurrió realmente. Atento únicamente a la sola contingencia de lo inmediato, está atado a la espera por la inercia que determina la voluntad de Vladimiro. Éste, en cambio, tiene la nobleza superior que Aristóteles exige del personaje trágico⁶, además de manifestarse como personaje porque sus palabras expresan una voluntad que mueve a la acción —que no es aquí otra sino la espera— y de reunir las cualidades de propiedad, semejanza y consecuencia. Su obrar lo muestra como excelente, es decir, como alguien que actúa en virtud de una finalidad que trasciende el horizonte del mero provecho individual: protege a Estragón, intenta ganarlo con la esperanza de la redención⁷, sabe más acerca de Godot, pese a no haberlo visto nunca, y reacciona noblemente ante la crueldad de Pozzo con Lucky.

VLADIMIR (*eclatant*): Cest une honte! Silence. (*Estragon, stupéfait, s'arrête de ronger, regarde Vladimir et Pozzo tour à tour. Pozzo très calme. Vladimir de plus en plus gene...*).

VLADIMIR (*résolu et bafouillant*): Traiter un homme (*geste vers Lucky*) de cette façon ... je trouve ça. .. un être humain ... non ... c'est une honte!

ESTRAGON (*ne voulant pas être en reste*): Un scandale! (*Il se remet à ronger*). (70).

⁶ Cf. *Poética*. 1454a 7-28: "En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal que sean buenos /.../ Lo segundo, que sea apropiado /.../ Lo tercero es la semejanza /.../ Lo cuarto, la consecuencia". No caben dudas sobre la bondadosa naturaleza de Vladimiro, ni tampoco, dado su temperamento reflexivo, lo apropiado y consecuente de sus acciones que son, en virtud de la necesidad lógica del *mythos*, también necesarias y altamente verosímiles. Cf., asimismo, 1454b 8-13: "Y puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros /.../ Así también el poeta, al imitar los irascibles o indolentes /.../ aún siendo tales, debe hacerlos excelentes". García Yebra acota en nota: "Para la traducción de *epieikeis* por "excelentes", cf. Et. Nic. I, 8,1168a 30-34: "El hombre inferior parece hacerlo todo en atención a sí mismo, y tanto más, cuanto más ruin sea /.../ el hombre superior, en cambio, movido por la gloria, y cuanto mas noble sea, tanto mas movido por la gloria o a causa de un amigo" (*Ed. cit.*, 179-182 y 298, respectivamente).

⁷ "In one of his more lucid moments, Vladimir tries to make Estragon participate in his own fears about the questions of salvation, damnation, or mere death, but Estragon remains unmoved" (Eva Metman, "Reflections on Samuel Beckett's Plays", en: Samuel Beckett. 1965. *A Collection of Critical Essays*. Ed. M. Esslin, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. 126).

Tiene también en claro (todavía) lo que se debe a la justicia y a la amistad. Se preocupa fraternalmente por su compañero de fatigas: lo escucha, cura sus heridas y se rebela contra Pozzo después de que Lucky lo ha golpeado. Es digno. Nunca se humilla como Estragón que roe los huesos comidos por Pozzo, o que adopta una solicitud servil frente a sus despóticos deseos. Y, fundamentalmente, Vladimiro posee un grado de conciencia, de reflexión sobre la realidad que supera de modo manifiesto las posibilidades espirituales de Estragón. Así, por ejemplo, en el comienzo del primer acto ya muestra el hábito de introspección que, hacia el final, será el rasgo de carácter sobre el que descansen el nudo del *mythos* y el punto desencadenante de la catarsis trágica:

VLADIMIR: Je commence à le croire. (*Il s'immobilise*). J'ai longtemps résisté à cette pensée en me disant, Vladimir, sois raisonnable, pas encore tout essayé. Et je reprenais combat. (26).

La modalidad meditativa de su carácter lo impulsa a advertir la ausencia de un relato paralelo en los cuatro evangelistas en torno al episodio del buen ladrón, con lo que se pone en duda la fidelidad de las fuentes que sostienen la tradición religiosa. Del mismo modo, él es quien interpreta las diversas señales de la espera: la uniformidad del tiempo y del espacio, la reiteración del ayer y el hoy, las afirmaciones sibilinas de Pozzo, la noción de que la felicidad es cuestión de autoconvencimiento y la certeza de que la principal debilidad del hombre es haber pensado. De igual manera, detecta la imposibilidad de “hacer” nada —debido a que el hombre sólo puede hablar, decir que hace, pero sin lograr realizarlo— es decir, al constatar su cabal humanidad a partir de la condición de caído, sin posibilidad de redención. Vladimiro es la imagen del puro sujeto inclinado sobre su conciencia, atento al desarrollo de la vida para comprenderse a sí mismo en medio de lo dado. Por eso, puede decirle a Estragón en el segundo acto, hablando de los golpes que éste ha recibido antes de encontrarse:

VLADIMIR: Mais non, je veux dire que je t'aurais empêché de t'exposer à être battu.

ESTRAGON: Je ne faisais rien . . .

VLADIMIR: Non, vois-tu, Gogo, il y a des choses qui t'échappent qui ne m'échappent pas à moi. Tu dois le sentir. (148).

En esta superioridad, admitida con humilde sencillez, reposa la paulatina intensidad del personaje quien, habiendo reconocido en el primer acto su tendencia a reemprender una y otra vez la lucha diaria —la diaria

espera— abre el segundo con un canto popular de nunca acabar, es decir, se va “dando cuenta” de qué hay detrás de esa reiteración que esfuma las diferencias del ayer y el hoy, diferencias que por lo demás sólo él intuye.

Pozzo y Lucky, que aparecen en escena en la mitad de cada acto, son opuestos complementarios de Estragón y de Vladimiro. No los liga la amistad ni el afecto, pero sí la necesidad que vincula al dominador con el dominado, al señor con su siervo. Pues sin esclavo no hay amo, pero —y esto Pozzo lo demuestra en un arranque angustioso⁸— tampoco hay amo sin esclavo. Atados por la misma cuerda, el imperativo de sobrevivir los sume en una dependencia mutua, semejante a la que Vladimiro y Estragón tienen respecto a Godot, tal como lo entrevén antes de la entrada en escena de Pozzo:

VLADIMIR: Liés?

ESTRAGON: Li-és.

VLADIMIR: Comment, liés?

ESTRAGON: Pieds et poings...

VLADIMIR: A Godot? Liés à Godot? Quelle idée? Jamais de la vie!
Un temps. Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*). (56)

Dependencia sugerida, también, por Pozzo un momento después, ante el horror y asco de Vladimiro al ver el maltrato de Lucky (76). Sin embargo, por sobre lo repugnante de su naturaleza, Pozzo funciona como un sordo bajo continuo que desliza ante Vladimiro afirmaciones cada vez más importantes, indicios acumulados en el proceso de interpretación del mundo en que éste está inmerso. Establece, a diferencia de éste, una relación distante con lo real, la distancia de quien ya sabe, ya conoce, de quien ya ha hecho su experiencia y alcanzado el sentido de las cosas. Como dueño de las tierras, conoce los límites de un espacio irreconocible para los otros. De igual modo, muchas veces se yergue enaltecido por afirmaciones oraculares, sabias, oscuras que no condicionan su diseño grotesco, como si por él hablara realmente una potencia ajena y oculta. Así, por ejemplo, en

⁸ Id., p. 88. En relación con las parejas de seres que se odian y necesitan mutuamente, frecuentes en las obras de Beckett, L. Janvier (Beckett, Paris, 1969, p. 69) explica: "La souffrance que l'on fait alors subir au frère porte le même signe que celle subie par le solitaire /.../ elle est l'intolérable sentiment de ses limites, que seule la violence faite, l'effraction, l'inscription sur la prison d'en face, l'autre, la peau de l'autre, calment un instant par la satisfaction du redoublement et de l'inversion spéculaires. En sa victime fraternelle, le bourreau se regarde responsable provisoire d'un malheur dont il est depuis toujours, lui, la victime. En son bourreau, la victime apitoyée reconnaît la signature du malheur dans lequel elle se sait inscrite, elle regarde, fascinée, la rage de plus malheureux qu'elle. L'un contre l'autre jetés, le bourreau et la victime servent la cause de la fraternité".

su descripción de los crepúsculos del lugar, cuyo final cierra en pleno acto primero un velo sombrío que ya no se descorrerá:

Mais il lève une main admonitrice. . . derrière ce voile de douceur et de calme il lève les yeux au ciel, les autres l'imitent, sauf Lucky; la nuit galope; la voix se fait plus vibrante et viendra se jeter sur nous; il fait claquer ses doigts pfft! comme ça. . .l'inspiration le quitte au moment ou nous nous y attendrons le moins. (98).

Momentos antes, después del golpe de Lucky a Estragón, había acotado ante el llanto de éste:

POZZO: Il ne pleure plus. (*A Estragon.*) Vous l'avez remplacé, en quelque sorte. (*Rêveusement.*) Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. Il rit. (86).

Él mismo probará en el segundo acto la verdad de su acierto. Estas afirmaciones del primer acto alcanzan su punto dramático culminante en el segundo acto cuando, irritado por la insistente inquietud de Vladimiro al saber no sólo de su ceguera, sino de la mudez de Lucky, enuncia en un angustioso estallido la sentencia que motivará la reflexión central de la obra:

Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. (220).

En realidad, los cuatro personajes que se agitan en ese espacio casi vacío no constituyen sino uno solo. Eva Metman, siguiendo supuestos psicoanalíticos de Jung, observa que todos constituyen una imagen desmembrada del hombre: Pozzo, el deseo de dominio; Lucky, el anhelo de ser protegido; Vladimiro, la impotencia de la conciencia; Estragón, la potencia de la inconsciencia (1965:132). Sin objetar estas significaciones particulares, hay que observar también la ruptura de la unidad de las potencias espirituales que ha separado los elementos del orden psicológico-espiritual, jerárquico, aceptado por la tradición occidental: vida vegetativa e instintos, voluntad, capacidades perceptivas y, en el ángulo superior de la pirámide, conciencia. Lucky, Pozzo, Estragón y Vladimiro encarnan cada una de estas potencias que no sólo muestran la escisión espiritual posmoderna sino que constituyen funciones dramáticamente precisas. Lucky es puramente pasivo ante la acción ajena, pero influye en el obrar de la voluntad ciega de Pozzo. A su vez, éste transfiere su conocimiento pragmático de lo real a la inteligencia teórica, reflexiva, de Vladimiro,

nutrida, además, por los datos de la experiencia sensible, la inteligencia estética y contemplativa de Estragón. Son potencias separadas, pero no independientes, la cuerda que liga a Lucky con Pozzo ata a éste con Vladimiro y sujeta mediante la soledad a Estragón y, finalmente, enlaza a todos con Godot. Este hombre desmembrado vive en la continua nostalgia de la unidad perdida, determinado por una naturaleza que, sin centro, lo reduce a una infranqueable soledad. Solos, trágicamente solos, están Lucky, Pozzo, Estragón y Vladimiro, realizados como partes dependientes de un todo sin posibilidad de constitución.

Este hombre escindido de sí y del mundo ejecuta sus acciones en un escenario que se define como "Route a la campagne, avec arbre. Soir". Espacio y tiempo. Precisos, concretos, palpables. Sin embargo, ese "mundo" elemental, tierra-aire-vegetal, se constituye como fragmento de un camino, de una recta que no se sabe de dónde viene ni adónde va, infinita. El árbol, con sus connotaciones simbólicas⁹, árbol de la vida, árbol del Bien y del Mal, madero de la Redención, que muestra en el segundo acto algunas hojas que el día anterior no tenía, contradice la idea de ser antecedente o anticipo de la caída final, pues se muestra vital en el acto en que la tensión apunta hacia el desenlace. Por dos veces, una en cada acto, Vladimiro y Estragón pretenden usarlo de horca, mas, presos en la imposibilidad de "hacer", ni siquiera el suicidio es posible para ellos. El árbol, referente espacial puntual en relación con la cita concertada por Godot, actúa —en virtud de esa misma puntualidad— sólo como manifestación de la total incertidumbre de lo real:

VLADIMIR: ...maintenant qu'on est contents ... on attend ... voyons
... ah! L'arbre!
ESTRAGON: L'arbre?
VLADIMIR: Tu ne te rappelles pas?
ESTRAGON: Je suis fatigué.
VLADIMIR: Regarde-le. (*Estragon regarde l'arbre.*)
ESTRAGON: Je ne vois rien.

⁹ H. Kenner, al describir el modo como la pieza de Beckett usa el recurso dramático del "teatro dentro del teatro", y subraya la teatralidad de Pozzo y, en el mismo sentido, el valor del recitado y el baile de Lucky, frente a los otros dos personajes transformados por un momento en sus espectadores, destaca la semejanza de los movimientos que esto último tiene con los gestos contenidos y fracturados del teatro Noh y apunta un dato clave en relación con el árbol: "The one stable item of Noh decor is painted on the back of the stage, a pine tree, symbol of the unchanging". Samuel Beckett. 1961. *A Critical Study*. New York. Grove Press. 137. Si bien el árbol de Beckett no es un pino, es decir, cambia sus hojas y esa mutación es un signo más de las escasas posibilidades comprensivas del hombre, también es cierto que el símbolo actúa en el referente global de la obra: la inmodificable reiteración de lo dado, la sola aparente variación de los fenómenos.

VLADIMIR: Mais hier soir il était tout noir et squelettique. Aujourd'hui il est couvert de feuilles.

ESTRAGON: De feuilles!

VLADIMIR: Dans une seule nuit!

ESTRAGON: On doit être au printemps.

VLADIMIR: Mais dans une seule nuit!

ESTRAGON: Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu as eu des cauchemars.

VLADIMIR: Et où étions-nous hier soir, d'après toi?

ESTRAGON: Je n'en sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque. (162)

¿Qué hacer? Si es Estragón quien tiene razón, no deben dudar de la evidencia sensible —el árbol en primavera— y, por tanto, se infiere que no fue ayer cuando ocurrieron los hechos que recuerda Vladimiro. Si en cambio, quien dice lo correcto es Vladimiro —y todos compartimos su certeza— las hojas del árbol restan incomprendibilidad. El entorno natural donde el hombre encontrará su identidad y sentido se ha vuelto mero compartimento, caja, parte irreconocible de un laberinto envuelto por el vacío. Y eso no es todo. Porque, saber si el árbol es el mismo es saber si ayer fue distinto de hoy. Tiempo y espacio son coordenadas que se corresponden en el acto vital de situación en el mundo. La nulidad de uno permite la del otro. De allí que desde el principio no sepan en que día de la semana viven y, sobre todo en el segundo acto, Vladimiro dude de si lo que recuerda es verdad o si, como afirma Estragón, es un sueño. El precio dramático que la expulsión del espacio y del tiempo cobra es la angustia. Debido a que la naturaleza humana es histórica, está amasada de un tiempo realizado en dimensiones corpóreas que ocupan un lugar en el espacio. Tales rasgos informan parte sustancial de lo que el hombre es en cuanto a tal. De allí el conflicto trágico de una naturaleza atada al tiempo y al espacio, pero ajena a su aprehensión espiritual. Esta angustia resuena en el grito de Pozzo:

POZZO (*soudain furieux*): Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps. C'est insensé! Quand? Quand? Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres. (*Il est devenu muet*). Un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (220).

Tanto es así que momentos antes ha dicho que los ciegos no tienen la noción del tiempo: "Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus"

(212). El árbol, una "cosa del tiempo", no puede ser el del Bien y el Mal, ni el madero del Perdón que le sigue porque sin sujetar el tiempo en su ramaje, no hay pasado de caída ni futuro redentor. Sólo un presente gris, crepuscular, borroso, que desaparece súbitamente en la noche de la muerte; es el ámbito donde los hombres viven, ciegos todos como Pozzo.

El espectro de significaciones intermedias expuesto en relación con tres de los constituyentes inmediatos de la diégesis: personajes, espacio y tiempo, sólo puede ser configurado desde el *mythos*, el entretejido de las acciones dramáticas ¿Qué cualidad inherente al entramado de los hechos, hace posible esta emergencia de sentidos en el todo operado ante nuestros ojos? Aristóteles lo vio claro: la necesidad, la causalidad lógica que asiste a la conformación de la acción imitada¹⁰. Las acciones causales son aquéllas que necesitan de otra como antecedente y son indispensables a la que sigue en el sintagma diegético. Así, Estragón en su lucha con los botines y la reflexión de Vladimiro, significan lo mismo al comienzo, en el segundo acto, y a lo largo de toda la obra, (debemos) “reiniciar una vez más la lucha” ¿Pero cuál? La de la espera diaria, la de lo que no acontece. Ambos se sienten mal solos y de allí surge la afectuosidad de Vladimiro al encontrar al amigo, afecto que permite la narración de los golpes recibidos por éste. Deben esperar y para entretenerse es necesario contar historias como la del buen ladrón, pero —primera duda— la Palabra resulta poco coherente. Ya se han entretenido. Deberían partir, pero no pueden. El recuerdo de la cita los deja mudos. Pero el silencio es intolerable. Estragón, menos inteligente, se duerme. Eso desespera a Vladimiro que lo despierta e interrumpe, precipitadamente, el silencio. Estragón se irrita porque ha sido molestado por el amigo. Se enojan y riñen. Sin embargo, no pueden separarse uno del otro y el comprenderlo los mueve a la reconciliación. La paz restablece la espera y la imposibilidad de no hacer nada deja el camino libre para fantasías tales como ahorcarse o percibir voces aterradoras que parecen anunciar la llegada de Godot. No llega Godot y la cima altísima de la tensión se relaja se alivia e instala, de nuevo, la espera. Para entretenerla, comen. El sosiego logrado con el acto primario de saborear un alimento no dura mucho: lo quiebra el grito terrible que precede la entrada de Pozzo y Lucky. La extraña situación de éstos mueve a los amigos a entablarles conversación lo que da pie para las crueldades de Pozzo, la defensa

¹⁰ García Yebra en su comentario al fragmento 1451a 36-38 de la *Poética*, afirma: "La expresión *kata to eikos eton anagkaion* se repite en la *Poética* con frecuencia. Ya en 51a 12 nos ha dicho Aristóteles que los acontecimientos estructurados en la fábula de la tragedia deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria.../ Cf. *infra* 51b 9, 52a 24, 54a 34, etc. "La unidad de la fábula requiere que los hechos abarcados por ella estén relacionados entre sí de tal modo que, realizado uno, los demás se realicen o bien necesariamente o, al menos, de manera verosímil", *ed. cit.* 273.

apasionada de Vladimiro, la abyección de Lucky, la indignidad de Estragón. Finalmente se van. Han servido de entretenimiento a “los suplicantes” y la escena vuelve a ser ocupada por el vacío de la espera. Para llenarlo, conversan. La aparición del Muchacho —mensajero de Godot— interrumpe por un momento la espera para desplazarla hasta el día siguiente, con lo que cae la noche y el telón. El segundo acto despliega idéntica sucesión causal, aunque esta reiteración y la conciencia creciente de la circularidad anonadante de todo hace cada vez más densa la angustia y potencia la vibración patética de cada acción.

Si esta cadena causal es, en principio, diseño de un *topos* desde donde operan su descarga significativa los demás elementos de la diégesis, es, por consiguiente, *telos*, finalidad *poiética* primera en vista de la cual todo se conforma. El escueto y rigurosísimo ritmo de la fábula vibra por debajo de los gestos y del juego de las luces y del movimiento escénico como único telar hacia donde éstos refluyen sus significados particulares. En la energía frontal y canalizadora del *mythos* se apoya la paradoja capital de la obra: la cadena de causalidad lógica que ata cada una de las acciones —y con ellas a los personajes y las relaciones espacio-temporales— está fuera de la finalidad última o de articulaciones trascendentes y “pone ante los ojos”, para decirlo como Aristóteles, el vacío de interrelaciones más profundas, nacidas por obra de una voluntad discreta y libre. Ello y no otra cosa es el absurdo cotidiano en que buceamos sin cesar, sin pausas, sin alteraciones, tal como los aturcidos personajes del escenario. Ella es la verdadera *anagke* fatal que rige el destino nefasto de la espera. He aquí como un principio poético primario de siglos informa una de las corrientes más representativas del teatro de vanguardia.

Y en este punto se vuelve clara la función del lenguaje. Es ley del teatro que lo que sucede en escena manifieste sus interrelaciones significativas a través del diálogo, del lenguaje, de los caracteres; la relación acción-lenguaje es, pues, de primera importancia. ¿Qué función podría tener el lenguaje en un entramado tal como el analizado sino la de volver patente el absurdo y la condición insoslayable de la espera? El lenguaje es, aquí, una de las principales “cosas que pasan”. Ensamblado como puente entre la prolija causalidad lógica de las acciones y aquello que de ellas comprende Vladimiro y el espectador, deconstruye metódicamente la logicidad del *mythos* haciendo patente la imposibilidad de cualquier coherencia radical. Un par de ejemplos. En el acto primero, los protagonistas hablan de la súplica que le han hecho a Godot.

ESTRAGON: Et qu'a-t-il répondu?

VLADIMIR: Qu'il verrait.

ESTRAGON: Qu'il ne pouvait rien promettre.

VLADIMIR: Qu'il lui fallait réfléchir.
ESTRAGON: A tête reposée.
VLADIMIR: Consulter sa famille.
ESTRAGON: Ses amis.
VLADIMIR: Ses agents.
ESTRAGON: Ses correspondants.
VLADIMIR: Ses registres.
ESTRAGON: Son compte en banque.
VLADIMIR: Avant de se prononcer.
ESTRAGON: C'est normal! (50)

El absurdo mana de la inadecuación entre el acto de pensar una respuesta por parte de Godot ante lo que se ha enunciado como una "súplica vaga" y la larga enumeración de situaciones que éste deberá tener en cuenta. Situaciones que, ordenadas de modo paralelo, van perdiendo realidad a medida que aumenta el tono de convencimiento y certeza, incluso en el mismo Estragón que pasa de la pregunta inicial a las afirmaciones finales sin solución de continuidad. La retahíla de estúpidas nimiedades choca contra la necesidad de la espera, que es la determinación diegética profunda, y hace patente el absurdo de tener esperanza en lo que a todas luces no permite esperanza alguna. Y así a cada paso. En el fragmento del diálogo inmediatamente anterior al citado, Vladimiro reflexiona que es mejor esperar a que Godot les diga que deben hacer, proponiendo:

VLADIMIR: Attendons d'être fixés d'abord.
ESTRAGON: D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il ne soit glace. (48).

Los personajes deben esperar para "estar seguros", pero tanto la espera como su objeto constituyen el núcleo central de la incertidumbre en la que viven inmersos. La arbitraria, disparatada, réplica de Estragón acaba de desmontar el absurdo de la afirmación anterior.

El lenguaje se deconstruye, además, permanentemente a sí mismo, en un juego donde toda referencialidad queda puesta entre comillas para permitir la emergencia de sentidos en las grietas que se abren en ella:

VLADIMIR: Charmante soirée.
ESTRAGON: Inoubliable.
VLADIMIR: Et ce n'est pas fini.
ESTRAGON: On dirait que non.
VLADIMIR: Ça ne fait que commencer.
ESTRAGON: C'est terrible.

VLADIMIR: On se croirait au spectacle.

ESTRAGON: Au cirque.

VLADIMIR: Au music-hall. (90).

La imagen teatral de Pozzo —que cae en la desesperación y se rehace súbitamente de ella— es recibida por los otros como un espectáculo cuyos adjetivos se acumulan y anulan entre sí: “encantadora”, “inolvidable”, “terrible” y que sólo clarifica su índole en un cruce antitético con la suma de “espectáculo”, “circo” y “revista”. La rapidez del intercambio dialógico a causa de la brevedad de cada afirmación sostiene el efecto deconstructivo. ¿Cuál es la razón última del lenguaje? Vladimiro y Estragón lo saben:

ESTRAGON: En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

VLADIMIR: C’est vrai, nous sommes intarissables.

ESTRAGON: C’est pour ne pas penser.

VLADIMIR: Nous avons des excuses.

ESTRAGON: C’est pour ne pas entendre.

VLADIMIR: Nous avons nos raisons.

ESTRAGON: Toutes les voix mortes.

VLADIMIR: C’est un bruit d’ailes...

ESTRAGON: Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR: Il ne leur suffit pas d’avoir vécu. (154-156).

En primer lugar, hablar es responder a una exigencia natural, no es un acto voluntario; los personajes hablan por no poder estar en silencio. El silencio vuelve perceptible el vacío alrededor y resulta insoportable. Además, hablar evita pensar y escuchar, operaciones espirituales que median en la aprehensión de lo otro y del propio yo. Estos rasgos del lenguaje determinan su paradoja, las palabras son "voces muertas", comparables sólo con cosas bellas, fugaces, inasibles, perecederas: alas, hojas, arena. Sin embargo, son insustituibles. Las voces hablan de su vida. Como Heidegger afirma¹¹, el lenguaje habla, por sí y desde sí. De allí que sólo en su seno se constituya lo que se entiende por mundo, es el ámbito único donde lo real es. No basta vivir, es necesario decirlo. Y al desmembrado hombre de Beckett, como al lenguaje mismo, no le basta vivir o morir, debe decirlo para comprenderlo, es decir, para que la vida y la muerte cobren realidad. En el incierto mundo que rodea a Vladimiro y Estragón, sólo aquello que puede ser nombrado alcanza alguna certeza. El *mythos*, tanto en principio y finalidad, —da lugar, en el todo de sus determinaciones— a la patencia del lenguaje como red que las

¹¹ Cf. M. Heidegger. 1982. *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen (7). 19.

interrelaciona e interpreta, volviendo manifiesto el absurdo de la condición humana. Sin el lenguaje, Vladimiro no habría alcanzado en el segundo acto la conciencia de sí.

Hasta aquí, la importancia de la primera cualidad del *mythos*, la necesaria vinculación de los hechos. Atendamos, ahora, a la segunda, la verosimilitud que —nacida de aquélla— apunta a un efecto de recepción y debe ser entendida como el grado de confianza y credibilidad que inspira un suceso que se reconoce como posible en virtud de la alta probabilidad de su frecuencia¹². En la pieza de Beckett, ninguno de los cuatro personajes representa un carácter marcadamente individual. De allí la confusión permanente de sus nombres: Vladimiro y Estragón se llaman, así, sólo en el nivel de las acotaciones, pero en verdad se reconocen en escena como Gogo y Didi; Pozzo nunca sabe bien cual es el nombre de Godot y lo confunde con Godet o Godin y, él mismo, es confundido con Godot antes de hacer entender a los otros que su nombre no es ni Gozzo ni Bozzo. El Muchacho —pura manifestación genérica, cuya función dramática se agota como desencadenante del desenlace— se confunde con su hermano y parece el mismo de otras veces, pero dice ser otro. Sólo Lucky —en su pasividad animal— parece siempre idéntico a sí mismo, pero, aunque reconocido por los otros, carece de altura humana suficiente, es decir, no llega a ser persona. Nuevamente surge la pregunta ¿qué son todos ellos? ¿quiénes son? En el segundo acto, después de la entrada de Pozzo y Lucky, cuando por ayudarse entre sí han caído todos al suelo y no se pueden mover, dicen:

POZZO: A` moi!

VLADIMIR: Nous sommes là.

POZZO: Qui êtes-vous?

VLADIMIR: Nous sommes des hommes. (*Silence.*).

ESTRAGON: Ce qu'on est bien, par terre! (202).

Esto es lo que son: hombres, naturalezas caídas, ausentes de cualquier unidad, polvo que encuentra en el polvo el alivio de saberse en su elemento. La escena nos muestra *ta dynata kata to eikos e to anagkaion*, “lo posible según la verosimilitud” y la necesidad, es decir, no son personajes individuales sometidos a acciones intransferibles sino tipos cuyo

¹² A. Rostagni, en su siempre lucido comentario a la *Poética*, dice con respecto a la expresión *e kata to anagkaion e kata to eikos* (en el fragmento 1450b30): “/...infatti kata to eikos, il nesso di verisimiglianza, e definito da Aristotele stesso to os epi to polygignomenon. *Rhet.*, 1,2, 1357a, 34; *An. Post.*, 70a4: quindi "o per legami di necessita o perche cosi capita di solito". Aristotele. 1945. *Poetica*. Introduzione, testo e commento di A. Rostagni, Torino. 44.

altísimo grado de irradiación representativa descansa en lo común de su situación. Si los nombres no importan —porque antes que individuos son especie, casi género— el radio de expansión de lo que les acontece incluye a lectores o espectadores de un modo manifiesto. La trabada red de los sucesos que deben enfrentar estos fragmentos de hombres “pone ante los ojos” una realidad que sólo acaba de constituir su sentido anonadante cuando el receptor ingresa en el círculo.

Cumplida la necesidad de los hechos y su credibilidad, se abre el espacio de la *katharsis ton pathematon*. El rítmico e inexorable movimiento circular de las acciones se erige en figura formal de la presencia del destino, la necesidad trágica en escena. ¿Qué destino? La espera, su inmodificable condición. Este es el *pathos*¹³ que mueve la piedad y el terror. Piedad ante el desamparo de estos parias, solitarios, de estos “suplicantes” —que no pueden efectuar su súplica— ante su absoluta orfandad. Terror frente a la constatación palmaria de su humanidad.

Las tragedias más hermosas son, dice Aristóteles, las que tienen peripecia y agnición (1452a 10-11). Peripecia es el “Cambio de la acción en sentido contrario” (1452a 22-23) y en la obra de Beckett, donde todo se repite puntualmente, parecería que nada lleva un sentido contrario. Sin embargo, en el segundo acto Pozzo y Lucky han sufrido un cambio de estado esencial: la ceguera ha transformado la soberbia autosatisfecha de Pozzo en debilidad y dependencia y la mudez ha quitado a Lucky su único síntoma de humanidad. Esto determina la rabia sorda con que Pozzo afirma el absurdo de la vida, confesión dolorosa que mueve la agnición¹⁴ de Vladimiro ensimismado:

VLADIMIR: Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? . . . Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? . . . A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, fossoyeur appliqué ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. Il écoute. Mais l'habitude est une grande sourdine. (222-224).

¹³ Aristóteles lo define así: "La tercera (parte de la fábula) es el lance patético/.../El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes" (*op. cit.*, 1452b 11-12). García Yebra amplía el concepto en nota: ".../Es que toda acción de estos dos tipos suele ser transitiva; pasa del que la produce al que la sufre. Esta acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo, en el que es praxis y otro pasivo, en el cual es *pathos* /.../ Sin *pathos* no (hay tragedia) pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica" (*ob. cit.* 281).

¹⁴) Cf. 1452a 30-32: "La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha....

La agnición marca el clímax, sabiamente graduado en la intensidad paulatina de la angustia, a través de las acciones reiteradas. La agnición es para Vladimiro el reconocimiento de sí mismo, la comprensión de su condición humana. El entramado de los hechos, dada la naturaleza desmembrada del héroe de Beckett, ha debido partir en dos el *ergon*, la potencia *poiética* que conduce a la *katharsis* de Pozzo, en quien la inteligencia pragmática se comprende en el nivel de la peripecia; Vladimiro, conciencia teorética, lo hace en el plano conceptual de la *anagnorisis*. Lo que la tragedia clásica reúne en la unidad del carácter, Beckett lo quiebra para señalar la imposibilidad de la unidad. Vladimiro comprende su amartia, su error de juicio que no es “haber nacido”, como cree Estragón en el acto primero, sino confiar en la llegada de Godot; confundir el objeto con el acto. No advertir que sólo es posible la espera, no lo esperado y que el único tiempo vital es el de envejecer, solos, ensordecidos por la costumbre, viviendo sin saber.

La espera es la esperanza de la venida de Godot. Pero ¿qué es la esperanza? ¿Acaso un bien, una fuerza espiritual positiva que brota de la unidad y claridad del espíritu del hombre, una apertura hacia la certeza de una luz futura? Antes bien, le conviene la imagen de una esperanza que, desde el fondo de la caja de Pandora —como el último de los males, “con sus consejos falaces y sus pobres consuelos, les impide (a los hombres) suicidarse”¹⁵. La red del *mythos* ha querido mostrar lo ineluctable de la espera y de la esperanza. Ésta es la profunda verdad de la condición humana: estar amasados de una espera inútil que transforma la vida en insoluble conflicto trágico. El hombre partido —sin espacio, sin tiempo y sin memoria— debe demorarse en la expectativa de algo improbable: algo que desconoce y teme.

En la obra de Beckett el conocimiento no mueve a Vladimiro ni a la amistad, ni al odio, puesto que tampoco está destinado a la dicha ni a un infortunio mayor al que sufre. La agnición de Vladimiro conforma el reconocimiento de la naturaleza humana y su destino; certeza que acaba de fijar el único cambio posible con respecto al estado inicial del personaje.

Alain Robbe-Grillet, al caracterizar el teatro de Beckett, parte de la siguiente afirmación: “The condition of man, says Heidegger, is to be there. The theatre probably reproduces this situation more naturally than any of the other ways of representing reality. The essential thing about a character in a play is that he is “on the scene”: there”¹⁶. Si bien el teatro opera una

¹⁵ Cf. C. Falcon Martínez, E. Fernández Galiano, R. López Melero. 1980. *Diccionario de la Mitología Clásica*. Madrid. 491

¹⁶ Cf. Robbe-Grillet. “Samuel Beckett, or “Presence” in the Theater”, en *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, en M. Esslin, *op. cit.*, 108.

modalidad del “ser-ahí”, la obra de Beckett manifiesta algunos rasgos asimilables a las ideas de Heidegger y otros que, de alguna manera, hablan de un modo históricamente posterior de la experiencia del hombre y el mundo. Ante todo, hacemos hincapié en el cuidado de no transpolar directamente las ideas del filósofo de Friburgo a lo que Beckett escenifica, pues, se corre el riesgo de mal interpretar, por sacar de su contexto natural lo uno y lo otro. Hecha esta salvedad, cabría sospechar en la “espera” de Beckett aquella tensión de “ser ahí” en la permanente expectación del advenimiento o manifestación del Ser, la “verdad”, que se descubre de su ocultamiento por un acto de libertad y donación de los entes, ajena a la voluntad del hombre, pero que cuenta con su vigilia permanente, práctica de un atento *ars inveniendi* del Ser. Sin embargo, el hombre partido de Beckett no espera un advenimiento de plenitud y luz, epifanía de un Ser en donde se incardinara como existente. Un velo opaco y oscuro cubre la espera de Vladimiro y Estragón. Godot es el amparo, pero tiene dimensiones humanas demasiado insignificantes y pobres —depende de sus cuentas bancarias, de sus agentes o de sus otros representantes— por momentos, aterradores. El “ser-ahí” que Heidegger piensa como el punto de partida de una tarea esencial (pensar al Ser) es, en Beckett, un sujeto preso en una red de sucesos arbitrarios, incoherentes y a los que sólo la costumbre de su recurrencia vuelve persuasivos. La expectativa del Ser es, en Heidegger, un gesto positivo, afirmación de una condición vital plena; el hombre como “guardia” o “pastor” del Ser¹⁷ se ha puesto a la tarea de una espera que, de darse, le asegura la inmersión anonadante en una plenitud perfecta. Nada de esto alumbró la espera de Vladimiro y Estragón a quienes los datos de lo real impulsan a pensar —y casi sin margen de error— que lo vivido ayer y hoy se repetirá, con leves cambios angustiosos, también mañana. La historia ha andado lo suyo lo suficiente como para que Beckett, lejos del gesto afirmativo que nutre la ruptura de la modernidad, intuya que el esperado advenimiento no sólo no se adviene sino que es improbable que se advenga, visión penetrante que lo sitúa tempranamente en el espíritu de la posmodernidad.¹⁸ Las palabras finales del monólogo de Vladimiro, que hemos ubicado en el clímax de la tensión, confirman la angustia de estos seres condenados a sostener indefinidamente, como Sísifo, un esfuerzo inútil:

¹⁷ Cf. M. Heidegger. 1958. *Carta sobre el humanismo*. Trad. R. Munier y R. G. Aguirre. Buenos Aires. 37.

¹⁸ Cf. H. Boeder. 1977. *Seditions. Heidegger and the Limit of Modernity*. Translated, ed. and introd, by M. Brainard, New York; en particular, 101-109.

VLADIMIR: Je ne peux pas continuer. Un temps. Qu'est-ce que J'ai dit? (*Il va et vient avec agitation...*). (224).

El teatro siempre ha escenificado la presencia, pero el “ser ahí” heideggeriano, pura expectación de una epifanía, nunca se habría sentido ni hablado así. Los grandes artistas se han adelantado siempre a su tiempo, han sabido percibir la vibración espiritual de épocas posteriores. Vladimiro y Estragón —vagabundos y “suplicantes” de posguerra— son los fragmentos de un hombre que ha perdido su historicidad porque ni el tiempo ni el espacio son puntos referenciales ya que, expulsado del centro, experimenta la naturaleza como un otro irreductible: “Seul l’arbre vit” (228), murmura Vladimiro poco antes del final.

En síntesis el presente trabajo ha intentado mostrar *Esperando a Godot* como ejemplo cabal, en pleno siglo XX, de la vigencia de algunas nociones antiquísimas del proceder poético teatral. La acuidad de la mirada de Aristóteles permite comprender el texto de Beckett desde dentro, desde el vórtice interno de su movimiento estructural. Como pocas veces esplende aquí el valor funcional del *mythos* y su clara relación con la catarsis¹⁹, ambos orientados a la representación del complejo estado interior del hombre posmoderno.

Mencionamos al comienzo que frente a la tendencia a operar con imágenes, cada vez más fuerte en todas las modalidades de la vida espiritual de nuestro tiempo, causa asombro todavía hoy esta escena casi vacía, con pocos personajes que se agitan en un entorno sin objetos. Más que “ver”, este teatro propone “seguir” una cadena de sucesos en estado puro; puro acontecer en sí que se despliega, carente de sostenes espectaculares. Aristóteles también vio claro en esto²⁰: no es el espectáculo lo que vuelve valiosa una tragedia, sino la perfección del *mythos*. Sin necesidad de representación, la verdadera obra teatral vive en la plenitud de su textualidad. Lo que allí no se realice, no pueden suplirlo los efectos ópticos. Vladimiro y sus compañeros están vivos en el *mythos* y ésa es la razón suficiente de su potencia dramática, es decir, de su fuerza de apelación y conmoción de receptor. Este teatro descarnado, *summa*

¹⁹ En relación con esto, hemos podido consultar —con provecho— el trabajo (inédito) de A. Galimberti “Pensar y sentir en Aristóteles, una aproximación a la *Poética* y la *Retórica*”, presentado en el *IV Encuentro Internacional de Estudios Clásicos*, organizado por el Centro de Letras Clásicas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago de Chile (noviembre de 1994).

²⁰ Cf. 1450b 17-20: “De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (*op. cit.*, 150).

ecléctica de formas escénicas de distintas épocas o lugares²¹ —que deconstruye con rigor lógico el mito de la racionalidad de la vida cotidiana, que grita el agudo dolor humano del último paradigma histórico— anula también nuestro hábito de “verlo todo” y plantea modos de intelección de la totalidad a partir de datos visuales o sensoriales mínimos. Clásica en su forma, posmoderna en sus sentidos, *Esperando a Godot* descubre una poética basada en el análisis y la reflexión, obra de un artista vuelto sobre sí y sobre los otros y en tensión al logro de una forma que se abre sobre la conciencia del hombre contemporáneo. Después de más de cuarenta años, *Esperando a Godot* sigue siendo una ventana abierta a la contemplación del temor de lo que somos, confrontación primordial de que, hoy por hoy, nos ofrecen escasísimas obras de arte.

Carnegie-Danforth Foundation (USA)
Centre National de la Recherche Scientifique (Paris)

Dirección postal:
Dr. Richard-Laurent Barnett
The Overlook at St. Thomas
3113 Chickering Woods Drive
Louisville, KY 40241 USA
RL_Barnett@msn.com

²¹ H. Kenner —en el estudio ya citado 138-139)— advierte esta condición plural del discurso teatral en la obra de Beckett: "Our play draws on Greek theater with its limited number of actors, its crises always offstage, and its absent divinity; on Noh theater with its symbolic tree, its nuances and its ritual dance; on commedia dell'arte, improvised before our eyes; on twentieth-century experimental theater; and on vaudeville with its castoff clowns, stumblings, shamblings, delicate bawdry, acrobatics, and astringent pointlessness. The final action partakes of the circus repertoire *l...!*". Consultar tres estudios pertinentes de Richard-Laurent Barnett: "Régression, dégénération et dissolution: le discours de l'absence beckettienne". 2005. *Revue Romane* (Copenhague); 2003. "Beckett au subjonctif", *Degrés:Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, 42, 3. 144-161; 2004. "L"hyper-auto-représentation beckettienne." *Revista Letras*. 102-130.