

# REVOLUCIÓN Y LENGUAJE DEL ABSURDO EN *WAITING FOR GODOT* DE BECKETT Y *EL TRICICLO* DE ARRABAL

MARÍA DEL MAR PÉREZ GIL  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

En este artículo nos proponemos establecer las similitudes entre *Waiting for Godot* y *El triciclo*. Lo absurdo de la existencia en la obra de Beckett y la dictadura franquista en la de Arrabal crean sentimientos de impotencia y de desencanto, que dan lugar a varias de las características que ambas obras comparten. Una atención especial merece el tema del lenguaje, un medio que ahora imposibilita la comunicación entre los individuos y también entre las clases oprimidas y el Poder. La pérdida de la credibilidad del lenguaje en las dos obras impide desde el comienzo el éxito de la revolución.

## ABSTRACT

This paper aims at establishing the similarities between *Waiting for Godot* by Beckett and *El triciclo* by Arrabal. Impotence and disappointment, caused by the absurdity of life (Beckett) and the political dictatorship in Spain (Arrabal) pervade both plays, and the many similarities arise from this aspect. Special attention will be paid to language as the means which destroys rather than enhances the possibility of communication among individuals and ultimately between the marginal classes and the Official Power. The unreliability of language in both plays hinders the possibility of revolution.

En el año 1953 se estrenaron en los teatros de París y de Madrid *En attendant Godot* y *El triciclo*. La sociedad de mediados del siglo XX en la que surgieron las dos obras asistía impotente a otra nueva crisis: la del lenguaje y los valores. La guerra interior que libraron el filósofo, el intelectual y todo Ser Humano fue igual de dura y triste que la de las armas y creó de nuevo 'hombres huecos' y vacíos que se preguntaban acerca del sentido de la existencia. El teatro del absurdo y su lenguaje se convirtieron en vehículos de «la inconexión y la incompreensión del mundo» que habitaban los personajes<sup>1</sup>, del mundo que habitaba el espectador.

*Waiting for Godot* y *El triciclo*, como tales obras del absurdo<sup>2</sup>, reflejaron también esas preocupaciones. En este trabajo nos proponemos demostrar las similitudes formales y de contenido entre ambas obras, prestando especial atención a una de las razones que conducen a los dos escritores a escoger el lenguaje del absurdo para sus personajes: la pérdida de la credibilidad de la palabra. La palabra comunica y afirma, pero también niega lo que se acaba de decir y esta característica es de suma importancia cuando el individuo vive en un mundo inestable que se derrumba. El discurso ideológico y el político se convierten desde esta perspectiva en discursos variables y poco creíbles. Beckett y Arrabal muestran cómo la palabra y la acción revolucionarias no conducen a nada y cómo el ritual sagrado que debe caracterizar a las últimas es profanado por los personajes. Si ni siquiera el lenguaje ni las acciones pueden transformar la realidad, el resultado es una sociedad apática, pasiva y absurda.

*Waiting for Godot* y *El triciclo* tienen por protagonistas a individuos marginados e ignorados por el Poder. En ellas el lenguaje se rompe y se desintegra para mostrar la comunicación imposible de dichos individuos, no sólo con el Poder, sino también con los que comparten sus mismas circunstancias. Dicha incomunicación, como veremos, le impide a los personajes crear un estado de cosas diferente. En nuestro análisis comparativo haremos primero una introducción breve de cada una de las obras y después estudiaremos los distintos elementos que ambas comparten.

Samuel Beckett estrenaba *En attendant Godot* en 1953 en el Théâtre de Babylone y, dos años más tarde, lo hacía en inglés en el Arts Theatre de Londres. La innovación de esta obra consistía en poner en escena a dos personajes —Vladimir y Estragon— que pasaban la mayor parte del tiempo esperando a otro personaje que finalmente no aparecía. Durante ese período encontraban a un amo y su esclavo y repetían una y otra vez las mismas acciones y los mismos diálogos, con pequeñas variaciones. En ella no pasaba nada y pasaba todo a la vez. Vladimir y Estragon, dos vagabundos rechazados por la sociedad, esperaban a Godot día tras día junto a un árbol sin hojas y Pozzo y Lucky vagaban continuamente de un lugar a otro.

Las palabras que intercambian los cuatro personajes se convierten en un obstáculo que impide sacarlos de su aislamiento. Peyton Glass III observa que Vladimir y Estragon llegan con frecuencia a un *impasse* en el que utilizan palabras y frases que no progresan hacia ningún significado y se ensartan en disputas verbales paralelas en las que los contenidos de la intervención de uno no tienen nada que ver con la del otro<sup>3</sup>. La repetición constante de las palabras, de los diálogos entre Vladimir y Estragon, de las acciones (o las no-acciones) y de la estructura de la obra acaban por hacer que las palabras formen retahílas que los personajes no pueden modificar ni dejar de repetir monótonamente día tras día. Vladimir y Estragon son conscientes de utilizar el lenguaje como el único medio que les asegura la existencia de otra persona al lado. Como señalan Charles R. Lyons y Alice N. Benston, ambos personajes hablan para evitar los silencios<sup>4</sup>, aun a sabiendas de que las palabras los distancian todavía más que el silencio de la espera por el que están unidos.

El lenguaje se convierte en un juego, y precisamente por ser sólo un juego impide desde el comienzo la revolución y cualquier acción trascendental de los dos vagabundos. En «Reading Against the Grain: Samuel Beckett's *Waiting for Godot*» (1993) Tony Kienhofer señala que Vladimir y Estragon son los espectadores que esperan y miran, pero no actúan. Lucky es el esclavo que sufre la opresión

de Pozzo<sup>5</sup>, pero Vladimir y Estragon no se unen a aquél para luchar contra la opresión, sino que esperan —absurdamente— por alguien o por algo que cambie las circunstancias. Cuando los dos vagabundos ven a Lucky en el primer acto desean y al mismo tiempo temen ir en su ayuda. Vladimir se dirige hacia él, pero Estragon lo retiene. Las palabras que intercambiaron los personajes unos momentos antes pesan más que la acción que pretenden ahora: «No use struggling. [...] One is what one is. [...] No use wriggling. [...] The essential doesn't change. [...] Nothing to be done» (p. 21)<sup>6</sup>. Y cuando la pareja principal da la espalda a Lucky y comienza a hablar con Pozzo, éste les recuerda con una risa triunfal de vencedor: «You are human beings [...] of the same species as myself» (p. 23), es decir, igual de culpables que Pozzo de la desgracia de Lucky, al permanecer impasibles ante ella. Beckett critica esta espera absurda de los vagabundos como una actitud monológica que los domina y convierte a ambos personajes en los *clowns* que nos representan en el escenario. La obra, como dice Vladimir en la página 79, refleja la realidad personal y social de un espectador desilusionado, apático, pesimista y, sobre todo, pasivo: «[...] at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not.» La risa que provocan los movimientos en escena de Vladimir, Estragon, Pozzo y Lucky no actúa como la risa catártica que libera al espectador, sino como la risa tramposa y alevosa que crea el autor por la que uno se encuentra riéndose amargamente de sus propias circunstancias.

La misma técnica, más acentuada si cabe, la utiliza el dramaturgo español Fernando Arrabal en *El triciclo*. Personajes y situaciones se prestan a la risa aun cuando las circunstancias son totalmente trágicas. Arrabal escribió *El triciclo* en 1952 y diez años más tarde decía acerca de ella:

Cuando en 1952 escribí *El triciclo* yo no sabía que existía un escritor llamado Beckett (o Adamov, o Ionesco, o Jarry); la primera vez que un amigo poeta, en 1955, me habló de Beckett, creí que se refería a Bécquer. Por ello me alegra que un hombre como Minik (como la crítica internacional) vea en mi teatro una obra profundamente española<sup>7</sup>.

Fue precisamente en el 55 cuando *Esperando a Godot* se representó por primera vez en la escena española, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. Como indica Antonia Rodríguez Gago, la obra fue un acontecimiento político y teatral y Fernando Arrabal le comentó a Trino Martínez Trives, el director: «If this is the kind of drama being performed in Paris, I shall go there.»<sup>8</sup> César Oliva señala que la aparición de *El triciclo* en la escena española contrastó con el realismo de Buero y de Sastre e incluso con las experiencias simbolistas de la época, representadas por José María Bellido y José Ruibal<sup>9</sup>. El realismo se oponía también al sistema, aunque no de la forma radical en la que lo hacía el teatro de vanguardia y que suponía de antemano su condena. Sin embargo, como observa acertadamente Ángel Berenguer, el afán crítico de los escritores marginados no podía ser explícito:

Lo peligroso de estos marginales está, precisamente, en que muestran de una manera palmaria lo *ininteligible* del sistema, su 'extrañación', su no-alineación, la imposibilidad total en que se hallan de comunicar o 'comulgar' con el sistema franquista<sup>10</sup>.

Jerez Farrán señala que el teatro del absurdo fue la modalidad escénica que Arrabal pudo considerar más adecuada «para expresar la incomunicación, la irracionalidad y la alienación de la España franquista»<sup>11</sup>.

Los protagonistas de *El triciclo* son Apal y Climando, dos vagabundos que roban y matan a un individuo y reparten sus pertenencias con Mita y el Viejo de la Flauta, sus amigos, hasta ser detenidos más tarde por la policía. Esta obra constituye una crítica al orden establecido mediante la presencia de personajes marginales ignorados por aquél. En ella, al igual que en *Waiting for Godot*, dos individuos han sido apartados de la sociedad. Climando se gana la vida llevando de paseo a los niños en un triciclo oxidado y viejísimo, cuyos plazos aún está pagando. Apal, en cambio, pasa la mayor parte del tiempo durmiendo en escena. Este personaje deja a un lado su pasivi-

dad para sugerir la acción más trascendental de la obra y lo que viene a ser, al fin y al cabo, su 'sueño': matar al señor de los billetes, o, en otras palabras, hacer desaparecer en el mismo abrir y cerrar de ojos durante el cual el personaje propone esta solución los elementos que forman el sistema.

El lenguaje en esta obra, como en la anterior, también muestra la incomunicación y la desunión de los personajes principales, que al final son incapaces de permanecer unidos tras llevar a la práctica el sueño revolucionario de Apal. Este último personaje no comprende la inocencia de Climando y duerme «para no tener que hablar» y «para no tener que oír hablar» (p. 205)<sup>12</sup> a sus compañeros. Climando no comprende los silencios ni las respuestas adultas de Apal. El lenguaje absurdo y surrealista que utilizan Climando, Mita y el Viejo tampoco crea un vínculo entre estos personajes y, lo que es más, sólo los conduce a ese otro silencio distinto que resulta de los diálogos competitivos e incoherentes a los que juegan con frecuencia y que tienen como objetivo buscar un vencedor y un perdedor y, en fin, la separación y el distanciamiento. Mita y el Viejo incluso se llegan a alegrar de las muertes de Climando y Apal al final de la obra.

El lenguaje también refleja la separación entre el Poder oficial y la cultura marginal. Los guardias, representantes del Poder, hablan una jerga que los otros personajes y el espectador no comprenden. Como señala Berenguer, de esta forma se identifica al último con el mundo de los marginales y se lo enfrenta «a la realidad opresiva de un sistema incomprensible»<sup>13</sup>. Para Gonzalo Navajas el lenguaje de los guardias representa el de la cultura franquista centralizadora que persigue las manifestaciones lingüísticas heteroglosicas y peligrosas de la cultura periférica, representada por Climando, Apal, Mita y el Viejo. Para este crítico

no importa que el contenido de lo contado sea inocuo, intrascendente. Lo significativo es que es diferente y no puede ser asimilado al código dominante. [...] es esa palabra misma lo que los hace extranjeros, incomprensibles<sup>14</sup>.

El Poder, en efecto, se enfrenta con un lenguaje inesperado en cuya forma y contenido diferentes reside la libertad. Arrabal muestra que el futuro al que condenaba el sistema franquista era un futuro cerrado para los que se oponían al régimen. Las alternativas eran, bien morir o soñar en el exilio (dos actos que, como veremos, aparecen con frecuencia en la obra), bien vivir en la clandestinidad, hablando un 'idioma' que el sistema no comprendió.

El contenido crítico y el lenguaje —y con esto ya entramos en el análisis comparativo de las dos obras— son de importancia singular en *El triciclo* y en *Waiting for Godot*. La presencia en ellas de ciertos motivos temáticos que se repiten se debe a la existencia de una situación similar en la que unos individuos marginados se ven impotentes para cambiar un destino que el Poder parece haberles escrito de antemano. A los personajes de Beckett y a los de Arrabal la sociedad les ha cerrado las puertas. Todos viven en una extrema pobreza y están subordinados a alguien o a algo más poderoso que ellos. Vladimir y Estragon sólo tienen sus harapos, el sombrero, las botas y unos bolsillos de los que sacan una zanahoria y un nabo. Climando y Apal poseen sólo el triciclo, unas botas rotas, las faldillas de un calendario, un orinal, unas tenazas, unos alambres y otros objetos inservibles. En los dos casos se necesitan forzosamente el uno al otro para poder seguir adelante. Todos *esperan* algo que cambie sus vidas. Los personajes beckettianos esperan a Godot día tras día en un ciclo que parece no tener fin. En *El triciclo* los personajes también esperan cambiar sus vidas o, al menos, seguir subsistiendo tras pagar el plazo del triciclo. Sin embargo, todos ellos están encerrados en una trampa de la que no pueden salir: la espera de Vladimir y Estragon genera más espera, y la pobreza de Climando y Apal no puede generar sino más pobreza y marginación. La pasividad de los primeros y la acción de los segundos no consiguen transformar la sociedad en la que viven.

Ni en *Waiting for Godot* ni en *El triciclo* se especifican fechas o lugares concretos en los que tiene lugar la acción. En las dos obras el espectador se identifica, además, con los personajes marginados y

vive la experiencia del Poder —bien Godot, bien el régimen político— que mantiene a los personajes subordinados a la voluntad de otra persona. Los cuatro vagabundos dependen de algo exterior a ellos (Godot, el dinero o la aceptación de la sociedad<sup>15</sup>), con lo que se convierten en seres desvalidos y angustiados. No es posible establecer una correspondencia entre los personajes de ambas obras: ni Vladimir está más cercano a Climando ni Estragon más cercano a Apal, o viceversa. Pero hay una característica importante que comparten dos de los personajes de las obras: Apal y Estragon duermen durante la representación. En el primer acto de *Waiting for Godot* Estragon se queda dormido y Vladimir lo despierta. La misma situación tiene lugar en *El triciclo*:

ESTRAGON: (*restored to the horror of his situation*.) I was asleep! (*Despairingly*)

Why will you never let me sleep?

VLADIMIR: I felt lonely.

(*Waiting for Godot*, acto I, p. 15)

APAL.- Tengo sueño.

CLIMANDO.- Es que si te duermes me aburro. Y si me aburro me da mucha pena.

(*El triciclo*, acto II, p. 207).

Todos los personajes huyen de la soledad. El lenguaje les sirve para asegurarse de que están acompañados en el ostracismo al que se les condena, y de ahí que el significado de las palabras no sea lo importante, sino el hecho de oírlas.

Los diálogos cortos, las frases repetidas y los monólogos están presentes tanto en la obra de Beckett como en la de Arrabal y vienen definidos con frecuencia por el absurdo. Las palabras de Andrew K. Kennedy refiriéndose a *Waiting for Godot* también se pueden aplicar a *El triciclo*:

[...] the voices of Lucky and Pozzo are triumphantly individualised for all time [...]. Since the texture of the whole play is both varied and clear, it does

not matter that the tramps themselves are *not* clearly differentiated in their style of speech, that their lines can be swapped around or re-arranged in different sequences, and that their 'idiom' is not individual.<sup>16</sup>

Las voces de Apal y Mita, al igual que las de Pozzo y Lucky, son voces individualizadas y el lector sabe distinguir la una de la otra. No ocurre lo mismo cuando Climando y el Viejo se ensartan en los mismos juegos competitivos de niños que también realizan Vladimir y Estragon. Si se suprimieran los nombres de los personajes que pronuncian cada discurso, sería imposible distinguir lo que dice Climando de lo que dice el Viejo en el primer acto. La similitud de las palabras de Vladimir y Estragon en los diálogos rápidos se debe a su afinidad de caracteres y lingüística. Esta afinidad se manifiesta de forma más patente en algunas de las representaciones de la obra dirigidas por Beckett. Así, en *Warten auf Godot*, representada en el Schiller Theater de Berlín en 1975, el actor que hace de Vladimir lleva en el segundo acto la misma ropa que Estragon tenía en el acto I, y éste la misma ropa que aquél llevaba anteriormente<sup>17</sup>.

Las dos obras reflejan el desencanto y la impotencia, la espera o la lucha absurda de la pareja principal. Vladimir y Estragon, como hemos visto, son muy similares, pero también muy diferentes. Como observa Katharine Worth, son opuestos que se complementan<sup>18</sup>. Dichos personajes sólo permanecen unidos por su pasividad. Las acciones que sugieren llevar a cabo (ayudar a Lucky, ayudar a Pozzo en el acto II, irse del lugar en el que están) encuentran por respuesta el silencio y la ausencia de movimiento. Fletcher y Spurling señalan que en *Waiting for Godot* las palabras carecen de toda consecuencia y las acciones de toda conclusión y que esta situación mostraría que no existe la más mínima esperanza de cambio o mejora<sup>19</sup>. La actitud de Vladimir y Estragon contrasta con la acción —inútil, sin embargo— que llevan a cabo Climando, Apal y Mita en *El triciclo*. La desunión de los tres vagabundos convierte su intento de acabar con el sistema en un acto aislado y en el sueño utópico del héroe que lucha solo y en vano contra todo un sistema. A pesar de haber participado en el ases-

nato, Mita abandona a Climando y a Apal, y este último sigue durmiendo y olvidando momentáneamente que Climando está a su lado. La ausencia de acciones en *Waiting for Godot* niega y adultera el contenido de aquellas palabras que mueven a la revolución y las convierte en palabras huecas y absurdas. Por otra parte, el hecho de que algunos de los vagabundos de *El triciclo* (Mita, Apal) ignoren la palabra que defendían tan sólo unos momentos antes del acto tan trascendental y significativo que cometen muestra el carácter dudoso y momentáneo de la verdad del lenguaje.

La separación entre el pensamiento y la acción que caracteriza a los personajes de Beckett también es manifiesta en los personajes de Arrabal. Vladimir le sugiere a Estragon: «Let us not waste our time in idle discourse! [...] Let us do something, while we have the chance» (Acto II, p. 79), para, acto seguido, no hacer nada. Beckett y Arrabal critican al idealista que no actúa y que traiciona los ideales que defiende. Las escasas frases revolucionarias que pronuncian Vladimir y Estragon y la acción trágica que llevan a cabo los vagabundos de *El triciclo* pierden todo su significado y se vuelven *absurdas* cuando el espectador se da cuenta de que los primeros no llevan a la práctica lo que proponen y que los segundos se traicionan unos a otros después de decidirse a ‘asesinar el sistema’. La crítica más dura es quizás la de Arrabal, que, por boca de Climando, reprocha a Apal e, indirectamente, a Mita su desertión. Climando también se lamenta del idealismo vano y absurdo implícito en su crimen cuando precisamente aquello contra lo que los personajes luchan es inamovible desde el comienzo:

CLIMANDO: primero se piensa lo que se tiene que hacer luego se intenta hacer aquello que se ha pensado si no se puede intentar entonces se dejan de intentar y por lo tanto no se hacen [...] hay que llevar un orden *siempre saber lo que se ha dicho* porque se ha dicho lo que se va a hacer y lo que se hará ese es el sistema que llevo yo con el viejo de la flauta por eso le gano siempre

[...]

(este es mi lema «saber lo que pudimos hacer y lo que dejamos de hacer todo todo perfectamente ordenado» para algo somos personas que piensan por eso no comprendo eso de que tú no te acuerdas antes de lo que ibas a hacer ahora ni de lo que hiciste ayer y todo es por falta de orden *hay que llevar un orden un camino recto racional* [...] (Acto II, pp. 206-207, el subrayado es mío).

Tony Kiesenhofer señala también que el monólogo de Lucky constituye una amenaza de la revolución violenta de los oprimidos contra los opresores, sobre todo en aquellas líneas que sugieren «bombardear el infierno al cielo», así como una crítica a los que contemplan el mundo desde su torre de marfil sin querer actuar<sup>20</sup>. Sin embargo, el monólogo de Climando muestra la inutilidad de la revolución cuando uno olvida y deja de ser consecuente con lo que ha pensado, dicho y hecho anteriormente, o, lo que es lo mismo, cuando uno traiciona la palabra.

Un tema que se repite en ambas obras es el del suicidio. El suicidio siempre surge de forma cómica y se rechaza finalmente de la misma manera. Estragon le propone a Vladimir suicidarse de la rama de un árbol para pasar el tiempo mientras esperan, pero al final los dos personajes desisten porque la rama se partiría con su peso. Mita, por su parte, propone suicidarse porque se siente triste, pero se le olvida la forma como tiene que hacerlo y desiste también. Climando no se puede suicidar porque al día siguiente tiene que pagar el plazo del triciclo y el Viejo tampoco puede llevar a cabo esta acción porque ya está muy viejo para eso. Los personajes de ambas obras acuden al suicidio como la única salida al sin sentido de sus vidas, pero son incapaces, como hemos visto, de realizar dicha acción. El olvido y el sueño surgen como respuestas paralelas a la de la muerte. Estragon siempre olvida lo que ha pasado el día anterior y, al contrario que Vladimir, no reconoce a Pozzo y a Lucky cuando aparecen en escena en el primer y en el segundo acto. En *El triciclo*, Mita y el Viejo de la Flauta lo olvidan todo, mientras que Climando se ufana de ganarles el juego al tener más memoria. La situación ocurre a la inversa en el segundo

acto, cuando Climando olvida frecuentemente el tema de las conversaciones. Por otra parte, Estragon y Apal caen dormidos en escena y ‘olvidan’ así, momentáneamente, la situación en la que viven. Suicidio, olvido y sueño revelan la crítica al sistema, del que huyen los seres marginados y contra el que sólo pueden oponerse de una forma callada e imperceptible para el resto.

En síntesis, hemos querido mostrar con este estudio la variedad de conexiones lingüísticas y temáticas existentes entre *Waiting for Godot* y *El triciclo*. En ambas obras el mundo marginal de los personajes choca con las restricciones del mundo exterior, y el desasosiego y el pesimismo surgen cuando el espectador ve cómo los primeros son incapaces de cambiar el segundo, porque el segundo, como dice Berenguer, es «impenetrable [e] intransformable»<sup>21</sup>. Que el lenguaje en las dos obras se vuelva absurdo, repetitivo y falto de credibilidad se debe a que este elemento ha dejado de ser el instrumento que transforma la sociedad. Ambas tragicomedias muestran la soledad y la impotencia del individuo que luchó contra el poder en una década en la que todos aún seguían esperando algo que cambiase sus vidas, quizás una espera más metafísica y filosófica para Beckett y más política para Arrabal. Sin embargo, el ‘tercer acto’ igual de monótono de *Waiting for Godot* y las muertes seguras de Climando y de Apal ante la pasividad de sus compañeros parecen confirmar la inevitabilidad del martilleante «Nothing to be done» (p. 9) que repite Beckett en *Waiting for Godot*, una frase que Arrabal hace suya al final de *El triciclo*, cuando los guardias se llevan definitivamente a los dos vagabundos a la muerte. Como anticipa el diálogo entre Climando y Mita de unos momentos antes:

CLIMANDO: [...] Mita, yo quiero hacer por ti lo que quieras [...].

MITA: Yo también quiero hacer muchas cosas por ti.

CLIMANDO: Pues entonces lo mejor será que ninguno hagamos nada y así nos ahorramos el trabajo. (Acto II, pp. 216-217).

## NOTAS

- 1 JEREZ FARRÁN, Carlos: «El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, nº 2, invierno 1990, pp. 277-291. Véase la página 279.
- 2 Jerez Farrán observa que aunque Arrabal haya negado que exista una relación entre su producción dramática y el teatro del absurdo, las primeras obras del escritor contradicen su afirmación. Jerez Farrán demuestra la existencia de los elementos del teatro del absurdo en *Pic-nic*, *Fando y Lis* y *El cementerio de automóviles*. Véase JEREZ FARRÁN, Carlos, op. cit.
- 3 GLASS III, Peyton: «Beckett: Axial Man» (1977), en Cohn, Ruby, ed., *Samuel Beckett: Waiting for Godot*, London, Macmillan, 1987, pp. 70-76. Véase la página 74.
- 4 LYONS, Charles R.: *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1983, p. 26. Lyons también señala que la repetición de las mismas frases y de la misma situación en el acto II destruye el poder que las palabras tienen de significar. Véase también BENSTON, Alice N.: «Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain Upon the Silence», en BURKMAN, Katherine H. y KUNDERT-GIBBS, John L.: *Pinter at Sixty*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 111-128, en concreto la página 116.
- 5 KIESENHOFER, Tony: «Reading Against the Grain: Samuel Beckett's *Waiting for Godot*», en *Orbis Litterarum*, 48, nº 6, 1993, pp. 358-369. Véase la página 365. Para Kiesenhofer Vladimir y Estragon representarían a la clase media, Pozzo a la alta y Lucky a la baja.
- 6 La edición que utilizamos es BECKETT, Samuel: *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts* (1956), London, Faber and Faber, 1990.
- 7 ARRABAL, Fernando: *Primer Acto*, 2ª ed., nº 5, Madrid, Taurus, 1968, p. 40. Arrabal también ha mostrado su admiración por la labor creativa y el calibre personal del dramaturgo irlandés. Arrabal cuenta que Beckett se dirigió incluso a las autoridades franquistas cuando éstas encarcelaron al escritor español y prohibieron sus obras. Las palabras de Beckett fueron «Arrabal has to suffer greatly to write; do not add to his punishment». Véase GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, IL, Dalkey Archive Press, 1991, pp. 18-30, en concreto la página 23. Arrabal también manifestaba en la misma entrevista que le puso a su hijo el nombre de Samuel Gandhi en honor a Beckett.
- 8 Esta cita ha sido tomada de RODRÍGUEZ GAGO, Antonia: «Beckett in Spain: Madrid (1955) and Barcelona (1956)» (1987), en Cohn, Ruby, ed., op. cit., pp. 45-46. Véase la página 46. Arrabal se exilió a Francia ese mismo año.
- 9 OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, vol. 3, Madrid, Alhambra, 1989, p. 419.
- 10 Véase BERENGUER, Ángel: «Introducción», en ARRABAL, Fernando: *Pic-Nic, El tricolor, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-126. La cita corresponde a la página 38.
- 11 JEREZ FARRÁN, Carlos: Op. cit., p. 278.
- 12 La edición que utilizamos es ARRABAL, Fernando: Op. cit.

- 13 *Ibidem*, p. 100.
- 14 NAVAJAS, Gonzalo: «Realidad y subrealidad en *El triciclo* de Fernando Arrabal», en *Hispanófila*, 94, n.º 1, septiembre 1988, pp. 49-67. Véase la página 59.
- 15 El término 'Godot' ha dado lugar a muchas interpretaciones. Para algunos críticos, Godot se refiere a Dios (God); John Orr, en cambio, señala que el Godot del título se puede referir al Dinero (ORR, John, *Tragicomedy and Contemporary Culture. Plays and Performance from Beckett to Shepard*, London, Macmillan, 1991, p. 60); Fletcher y Spurling piensan que lo que esperan los personajes es algo que le dé valor a sus vidas y les haga olvidar lo absurdo de la muerte (FLETCHER, John y SPURLING, John: *Beckett. The Playwright*, 3ª ed., London, Methuen, 1985, p. 68).
- 16 KENNEDY, Andrew K.: *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language* (1975), Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 155-156.
- 17 Véase FLETCHER, Beryl S. y FLETCHER, John: *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1985, p. 39.
- 18 WORTH, Katharine: *Waiting for Godot and Happy Days. Text and Performance*, London, Macmillan, 1990, p. 21. Véase también LYONS, op. cit.
- 19 FLETCHER, John y SPURLING, John: Op. cit., p. 58.
- 20 Como vimos, para Kiesenhofer Vladimir y Estragon serían este tipo de personajes, mientras que Lucky sería el único personaje crítico. KIESENHOFER, Tony: Op. cit., p. 365.
- 21 BERENGUER, Ángel: Op. cit., p. 39.