

El simbolismo invertido del árbol en *Esperando a Godot* de S. Beckett y *El jardín de los cerezos* de A. Chéjov



Paula Baldwin Lind,
Jennipher de los Ángeles Román Navarro
Universidad de los Andes, Chile

Fecha de recepción: septiembre de 2018. Fecha de aceptación: noviembre de 2018.

Resumen

La simbología del árbol en la literatura y en el imaginario cultural puede adquirir una dimensión relevante para el análisis de obras literarias. Si pensamos en las tradiciones religiosas y mitológicas nos encontramos con ejemplos como el árbol de la ciencia del bien y del mal del Paraíso, el árbol de las Hespérides, las múltiples metamorfosis de mortales en árboles o, por último, el Yggdrasil¹. En este trabajo analizaremos cómo en dos obras de teatro de Samuel Beckett y de Antón Chéjov respectivamente, este elemento, es protagonista, al utilizarse como símbolo invertido transmite y condensa con mayor intensidad una de las claves hermenéuticas que permiten comprender mejor la trama dramática y las relaciones entre los personajes.

The inverted symbolism of the tree in *Waiting for Godot* by S. Beckett and *The Cherry Orchard* by A. Chekhov

Abstract

The symbolism of the tree in literature and in the cultural imaginary can acquire a relevant dimension for the analysis of literary works. If we think about the religious and mythological traditions, we find examples such as the tree of the science of good and evil of Paradise, the tree of the Hesperides, the multiple metamorphoses of mortals in trees or, finally, the Yggdrasil. In this article we will analyze how in two plays by Samuel Beckett and Anton Chekhov respectively, this element becomes crucial when used as an inverted symbol that transmits and condenses with great intensity one of the hermeneutic keys that allow to understand the dramatic plot and the relationships between the characters much better.

Palabras clave

Beckett
Chéjov
árbol
símbolo invertido
clave hermenéutica

1. Philip Wilkinson explica que Yggdrasil es un árbol de la mitología nórdica que significa «el caballo de Ygg [u Odín]», cuya función es sujetar todo el cosmos desde el inframundo hasta el cielo. Dicho árbol tiene tres raíces enormes que comunican a tres mundos (Asgard, Jotunheim, Niflheim) y, asimismo, es hogar de varias criaturas (2009, pp. 92-3).

Keywords

Beckett
Chekhov
tree
inverted symbol
hermeneutics

I. Introducción

La profunda e intensa relación entre el hombre y el teatro es inseparable. En gran parte de las representaciones teatrales efectuadas desde la antigüedad hasta la actualidad solo confirma el interés y el ansia del ser humano por comprenderse a sí mismo y a los misterios que le rodean. Esta continua y eterna búsqueda de respuestas de aquellas grandes interrogantes de la existencia, que nunca terminarán de descubrirse por completo, se expresan a menudo en las diversas formas del arte. Una de estas manifestaciones es el acontecimiento teatral que, como explica Jorge Dubatti, no se limita a un sistema de “lenguaje —expresivo, comunicativo y receptivo— del hombre” (2011, p. 15), sino que desde una perspectiva antropológica se puede definir como: “un *acontecimiento* ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poiesis* y *expectación en convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético” (Dubatti: 2011, p. 27).

El teatro no solo busca una *mimesis* de la realidad, es decir, no solo traslada o “copia” un aspecto o dimensión del mundo que desea mostrar el dramaturgo según sus intenciones, sino que, busca, en parte, recuperar el sentido original de la palabra *poiesis*: creación. En este trabajo nos proponemos estudiar comparativamente el simbolismo del árbol en *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*), a veces titulada *Tragicomedia en dos actos* (1952) de Samuel Beckett y en *El jardín de los cerezos. Comedia en cuatro actos* (1904) de Antón Chéjov. El objetivo de este análisis comparativo es mostrar cómo en ambas obras el árbol funciona como una clave hermenéutica que manifiesta no solo dos realidades opuestas, sino que contribuye a comprender mejor el sentido de la trama y las relaciones de los personajes, especialmente por medio de la inversión del símbolo que ambos dramaturgos realizan. Por una parte, en la obra de Beckett, el árbol, cuyo símbolo mítico es negativo, presenta significados ambiguos; por otra, en la obra de Chéjov, simboliza el fin de una generación y el florecimiento de otra.

Hemos tomado la noción de “símbolo invertido” del campo de la antropología para aplicarla, con ciertas precauciones, a la obra teatral, pues consideramos que al ser el acontecimiento teatral una actividad humana, las acciones representadas al interior de la obra dramática y sobre el escenario conforman parte del objeto de estudio de esa misma antropología. Según Jacob Pandian (2001), quien analiza el trabajo de Clifford Geertz (1973) y Sherry B. Ortner (1973), toda sociedad posee símbolos sagrados que encarnan los significados que le dan sentido al orden último de la existencia humana y estos símbolos sirven como vehículos para conceptualizar el significado de la propia existencia. En general, observa Pandian, y de modo casi universal, la inversión de los roles biológicos y sociales, o de lo que se considera como estados biológicos o sociales comunes de existencia y comportamiento, ocurre en el contexto ritual (2001, p. 558). El mismo autor postula que “it is possible to identify these contrary, nonnormative behaviors collectively as *symbolic inversion*, contrasting them with the normative cognitive or social structure of society” (Pandian: 2001, p. 557). De este modo, las inversiones simbólicas adquieren significado como símbolos sagrados o complejos (Geertz: 1973; Ortner: 1973), cuyo análisis puede iluminar la organización cosmológica y social de las tradiciones culturales específicas (Pandian: 2001, p. 557).

Es precisamente esta inversión del símbolo lo que dota a los árboles en ambas obras de un significado particular, pues más allá de ser meros elementos de la trama u objetos de utilería inertes dentro o fuera del escenario, permiten adentrarse en otra dimensión semiótica y hermenéutica. No nos referimos en este trabajo al símbolo invertido del árbol propio de la mitología y del folklore de algunos pueblos —con la raíz arriba y las ramas hacia abajo— sino al de los significados diferentes y contradictorios del árbol o los árboles dentro de las obras analizadas.

La inversión simbólica se produce cuando el significado convencional del referente cambia, ya sea porque adquiere un sentido distinto —a veces ambivalente e incluso contradictorio— o porque el nuevo significado anula el anterior. Este tipo de simbolismo podría darse en otras obras literarias, por ejemplo, a través de las significaciones opuestas que encierran elementos como un espejo, pues frente a este objeto un personaje puede desarrollar la sana autocontemplación que lleva al conocimiento propio o, por el contrario, dejar que el espejo se convierta en una máscara que oculta la realidad y su auténtico ser. Algunos de estos rasgos de inversión simbólica del espejo se encuentran presentes en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll o en trabajos de Jorge Luis Borges, aunque habría que estudiar el modo específico en que se produce la inversión de significado y el ritual —en términos de Pandian— que enmarca esa transformación semántica.

En el caso del árbol de Beckett que vemos seco en el primer acto, este parece recobrar la savia de la vida cuando brotan en él dos hojas al comienzo del segundo acto. En este sentido, el dramaturgo irlandés invierte el simbolismo occidental del árbol seco, cuya connotación en la tradición bíblica, griega y nórdica (Ferber: 2007, p. 235), es casi siempre negativa. Además, el árbol en *Godot* está junto al camino y se convierte en la única referencia espaciotemporal de la obra, cobrando así una función dramática imprescindible. Por otra parte, los cerezos de Chéjov, que debieran simbolizar el renacer de la vida, pues están en pleno florecimiento, al ser talados representan la destrucción y desaparición de toda una generación de la familia Raniévskaja. Al mismo tiempo, esta acción de talar constituye una manifestación clara de la inversión del símbolo: lo que florece, finalmente muere.

II. El teatro del absurdo y el realista

En *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett (1906-1989), novelista y dramaturgo irlandés, apreciamos en su máximo esplendor el teatro moderno, cuya magnificencia radica según Genoveva Dieterich, en poner en funcionamiento extremo la práctica teatral y dramática del teatro del absurdo (1995, p. 30). Temas clave como la angustia existencial, la incomunicación, la irracionalidad, la disolución del sujeto y su identidad serán presentados mediante el abandono de los mecanismos racionales empleados hasta ese momento, estableciendo una clara distinción con la escritura dramática tradicional que desvela, de este modo, las preocupaciones y dilemas que aquejan al hombre y su existencia: “Such a theatre, then, presents anxiety and despair, a sense of loss at the disappearance of solutions, illusions, and purposefulness. Facing up to his loss means that we face up to reality itself” (Hinchliffe: 1969, p. 12). Para lograr demostrar todo aquello, Beckett emplea un lenguaje enriquecido de imágenes, puesto que, tal como resalta Martin Esslin, gracias a ello, explora los límites de este dotándolo de una profunda carga y sentido dramático que logra condensar la angustia existencial y la irracionalidad de la condición humana:

The criteria of achievement in the Theatre of the Absurd are not only the quality of invention, the complexity of the poetic images evoked, and the skill with which they are combined and sustained but also, and even more essentially, the *reality* and *truth* of the vision these images embody (Esslin: 1968, p. 412)².

2. Las cursivas son del autor.

De esta forma, a través del énfasis en la creación de imágenes poéticas, el dramaturgo podrá exteriorizar el conflicto interno que experimentan los personajes al enfrentarse a su verdadera realidad y hacerlo visible para los espectadores y lectores. Esslin explica que este mecanismo permite a Beckett otorgar una mayor profundidad y tensión dramática que lo sumerge con mayor libertad en la configuración de una imaginaria

poética multidimensional: “The poetic image, with its ambiguity and its simultaneous evocation of multiple elements of sense association, is one of the methods by which we can [...] communicate the reality of our intuition of the world” (Esslin: 1968, p. 395). Como consecuencia, puede surgir una red semiótica que contribuye a comprender el contenido de aquello que a primera vista parece de una superficialidad absurda, pero que en una segunda lectura revela su núcleo dramático y el sentido de la forma representada. En efecto, como afirma Esslin:

The reception of *Waiting for Godot* at San Quentin, and the wide acclaim given to plays by Ionesco, Adamov, Pinter, and others, testify that these plays, which are so often superciliously dismissed as nonsense or mystification, have something to say and can be understood (1968, p. 21)³.

3. Las cursivas son del autor.

Respecto de lo anterior, Lucas Margarit agrega que las obras de Beckett superan la clasificación o el encasillamiento en un determinado género dramático, ya que “el sentido de su teatro va más allá de lo absurdo. Hay una metafísica distinta de la de autores como Ionesco” (Margarit: 2003, p. 43).

El jardín de los cerezos (1904) es considerada una de las obras más logradas de Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904), la cual intenta presentar una aproximación a la realidad cotidiana de la sociedad rusa que describe con finura y gran maestría: “Más que enfrentar la realidad, hace de esta la esencia y sustancia de su arte” (Brustein: 1970, p. 156). Gracias a la poética realista de Chéjov podemos deleitarnos con los detalles, las particularidades y los pormenores del acontecer cotidiano y, tal como menciona E.A. Wright, el dramaturgo ruso muestra lo bello, lo desagradable, los problemas y deseos de nuestra existencia (1982, p. 125), cuyo matiz de profundización psicológica marca toda la obra y se condensa en pequeños, pero potentes objetos o situaciones que configuran, de este modo, una obra cargada de significado, simbolismo y mucha agilidad dramática. Chéjov expresa esta renovada reflexión sobre el sufrimiento del espíritu humano gracias a su psicologismo realista, cuyos personajes, tal como explica Silvio D'Amico, son reflejo de aquel drama humano de la imposibilidad, puesto que están sumergidos en un estado de inmovilización que les impide saciar sus anhelos y salir de sus adversidades, por lo que se refugian en vanas aspiraciones, recuerdos e incertidumbres: “Sus personajes no luchan; no tienen voluntad; oprimidos y derrotados de antemano por la fatalidad enemiga, se abandonan paralizados a ella” (D'Amico: 1956, p. 48). No obstante, dicha condición, a su vez, les permite tomar conciencia de sus determinaciones, la cual será parte de la lucha del drama humano que desea reflejar Chéjov: “A crucial point is the method of revelation of character and the relation of such revelation to the central experience of the play [...]. There is no modern dramatist whose characters are more consistently concerned with explicit self-revelation” (Williams: 1964, p. 147).

III. El símbolo y la simbología

Definir con precisión qué significa el símbolo es una labor compleja, puesto que variará de acuerdo al campo de estudio, las disciplinas, los movimientos o corrientes literarias o artísticas en que se emplee. A pesar de esto, podemos apreciar que su configuración está cargada de un entramado de dimensiones históricas, sociales, culturales y religiosas compartidas de un colectivo que, posteriormente, tras su uso frecuente se hace universal, ya sea en un nivel regional particular como lo es en una tribu o a nivel de reconocimiento e identificación mundial. Gracias a los símbolos y a su estudio mediante la simbología, podemos explorar y descubrir nuevas dimensiones interpretativas de la realidad, pues revelan secretos del inconsciente desafiando a la razón a acercarse a ese mundo que se encuentra oculto, pero a la vez existente y presente:

El símbolo tiene precisamente esta propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas las influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre (Chevalier: 1986, p.16).

Las interpretaciones de un símbolo pueden ser múltiples, puesto que, a pesar de su carácter convencional, el uso que le da cada autor permite otorgarle una flexibilidad que dependerá de los propósitos comunicativos y de la función que adquiera en un contexto determinado. Su significado también dependerá del modo en que se relaciona con otros símbolos o con las modificaciones que él mismo produce, ya sea en el espacio de la obra o en su interacción con el resto de los seres u objetos que son parte de la trama o de la acción, constituyendo de esta forma, un entramado simbólico. Tal como resalta Cirlot, los símbolos no suelen presentarse de forma aislada y he aquí parte de la riqueza de su interpretación, puesto que su presencia permite una ampliación del sentido. Frente a esto, es importante mencionar que la percepción y recepción de un símbolo puede variar de acuerdo al receptor y a otros factores que inciden directa o indirectamente en su desarrollo hermenéutico. Asimismo, los símbolos son estructuras que evocan continuamente múltiples interpretaciones por contener en sí mismos un alto poder de sugerir sentidos. De esta forma, poseen una cierta indeterminación y misterio que cautiva y llama a ser descifrado, tal como intenta explicar Chevalier empleando el estudio de Henry Corbin (1958), quien precisa las distinciones entre símbolo de metáfora, analogía, síntoma, parábola y apólogo: “[El símbolo] es la *cifra* de un misterio [...] no está jamás *explicado* de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado” (Corbin en Chevalier: 1986, p.18). Frente a lo señalado, y considerando el enigmático dinamismo y la riqueza hermenéutica que puede contener un símbolo nos damos cuenta de que su lectura no debe ser unívoca, puesto que no podemos definirlo ni comprenderlo en su totalidad: “Las palabras serán indispensables para sugerir el sentido, o los sentidos, de un símbolo, pero recordemos siempre que son incapaces de expresarlos en todo su valor” (Chevalier: 1986, p.16). En consecuencia, emplearlos es servirse de su enorme e inagotable fuerza que permite crear nuevas realidades, ya que no las podríamos abarcar ni expresar con el mero lenguaje. Así, nos ayudan como vínculos evocadores de multirealidades incitando, a la vez, al hombre a conocer otras dimensiones del pensamiento, la conciencia y la realidad.

Con respecto al símbolo teatral, Anne Ubersfeld analiza la clasificación de Luis Prieto quien distingue entre signos no intencionales o indicios (el humo que es indicio de fuego), y signos intencionales o señales (el mismo humo). A su vez,

los *indicios* y las *señales* pueden ser verbales o no verbales [pero] en el terreno de la representación, todos los signos [...] son en principio, *señales*, ya que, teóricamente todos son *intencionales*; lo que no impide que sean también *indicios* de algo distinto de su denotado principal (Prieto en Ubersfeld: 1989, pp. 21-22).

Si bien la noción de Prieto es discutible porque el indicio no siempre muestra una relación evidente con aquello que anuncia (puede haber fuego sin humo), y de algún modo, requiere de un universo sociocultural que establezca relaciones de semejanza, Ubersfeld explica que “el signo escénico [...] es de naturaleza icónica, no arbitraria, lo que quiere decir que el signo escénico sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar” (1989: p. 115). Sin embargo, podríamos decir que, en el espacio teatral, “todo signo es a un tiempo, en mayor o menor grado, indicio y símbolo (tanto más por el tratamiento que se le dé que por su naturaleza propia)” (Ubersfeld: 1989, p. 22).

Ahora bien, los signos se configuran en el espacio teatral y lo esencial de dicha espacialidad se constituye no solo por la presencia de los actores/personajes y de las acciones que realizan, sino también por otros elementos de carácter no verbal que pueden aparecer o no en las

didascalias o en los diálogos de los personajes. En efecto, el espacio teatral no está vacío, como explica Ubersfeld, sino ocupado por una serie de elementos concretos —los cuerpos de los comediantes, el decorado, los accesorios— cuya importancia es relativa y variable (1989, p. 137). Cualquiera de estos elementos se puede convertir en un objeto no-animado; es decir, carente de palabra y movimiento, pues según Ubersfeld, el objeto teatral en su estatuto textual se puede definir como “un sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica” (1989, p. 138). Así, los objetos teatrales son tremendamente elocuentes no solo por su tipo y número, sino también por “su carácter escénico o extra-escénico” (p. 139). Además, los objetos teatrales pueden ser utilitarios, referenciales o simbólicos (pp. 139-40). Es en estos últimos, en los que nos centraremos en este trabajo; es decir, en analizar la presencia del árbol en *Esperando a Godot* o la ausencia de los árboles sobre el escenario en *El jardín de los cerezos* y cómo tanto Beckett como Chéjov transforman estos elementos en símbolos invertidos que permiten comprender mejor sus obras.

IV. Análisis e interpretación del símbolo invertido en las obras seleccionadas

Los árboles de cerezos de la huerta de Liubov constituyen el simbolismo fundamental en la obra de Chéjov. Para su análisis hermenéutico es necesario indagar en su contenido simbólico y su fuerza de expansión; esto es, de qué modo los cerezos influyen en el comportamiento y destino de los personajes. Asimismo, es relevante considerar que estos árboles tienen un inicio y un fin en la obra que es de naturaleza tanto física como simbólica y que guarda directa relación con la situación familiar y personal de cada personaje. Tal como ya hemos explicado, sostenemos que los árboles de cerezos representan el fin de una generación y el florecimiento de otra.

Antes de mostrar el potencial simbólico del árbol como elemento u objeto natural al interior de cada obra y el modo en que ambos dramaturgos invierten su simbolismo, es necesario explicar su significado. Para ello, recurrimos a los estudios de Jean Chevalier y Juan Eduardo Cirlot. Ambos críticos concuerdan en que el árbol posee múltiples interpretaciones que variarán de acuerdo a la especie de árbol, la cultura y la relación que tiene este con la religión o las tradiciones míticas. No obstante, en su esencia simbólica más amplia significa o representa la vida y su dinamización: “El árbol representa [...] la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (Cirlot: 1992, p. 77).

Ahora bien, podemos evidenciar que la obra de Chéjov gira, desde el inicio, en torno al problema financiero de Liubov, cuya única solución, por insistencia de Lopajin, es vender el terreno antes de que sea subastado. Las referencias a los cerezos serán continuas y persistentes en las voces de los personajes que los mencionan o traen a la memoria en distintas situaciones, otorgándoles diversos significados y, en este sentido, haciendo de estos árboles símbolos polisémicos. Tanto para Liubov como para Gáiev, el contemplar los árboles los retrotrae a un tiempo de la infancia e incluso Liubov cree ver a su madre fallecida caminar entre los árboles, cuyo estado solo demuestra esa incapacidad inactiva de enfrentar la realidad, a la que nos referimos al caracterizar las obras de Chéjov:

Gáiev (*abre la otra ventana*): El jardín está todo blanco. ¿No lo has olvidado, Liuba? [...] ¿Recuerdas? ¿No lo has olvidado?

Liubov Andréievna (*mirando el jardín por la ventana*): ¡Oh, mi infancia, mi pureza! En este cuarto de niños yo dormía, desde aquí miraba el jardín, la felicidad se despertaba conmigo cada mañana, y el jardín era exactamente como ahora, no ha cambiado nada (*se ríe de alegría*) [...] ¡Miren, nuestra difunta madre camina por el jardín...vestida de blanco! (*se ríe de alegría*) Es ella (Chéjov: 2010, p. 735).

Para Lopajin, en cambio, los árboles del huerto significan una oportunidad para aumentar sus ganancias, idea que corresponde a su visión emprendedora que deja completamente a un lado el enfoque sentimental de una parte de la familia, en especial de Liubov:

Su propiedad se encuentra solo a veinte kilómetros de la ciudad, el ferrocarril pasa cerca, y si usted divide el jardín de cerezos y la tierra ribereña al río en parcelas para *dachas* y luego las da en arriendo, obtendrá por lo menos veinticinco mil rublos de renta al año (Chéjov: 2010, p. 731).

¿Significa algo más para él? No solo futuras ganancias, puesto que, desde un comienzo quiso comprar el jardín para realizar sus proyectos, sino también un éxito; en su caso, podríamos verlo como un “florecimiento interior” de una nueva generación de emprendedores donde la posterior realiza la tala, efectuada por el mismo Lopajin, hijo de esclavos, y que indica la destrucción y eliminación de raíz de toda concepción pasada estamental:

Si mi padre y mi abuelo se levantaran de sus tumbas y vieran todo lo que ha sucedido, cómo su lermolái, golpeado, su lermolái apenas instruido, el que corría descalzo en invierno, cómo ese mismo lermolái ha comprado la propiedad más hermosa que hay en el mundo. He comprado la propiedad donde mi abuelo y mi padre fueron esclavos, donde no los dejaban entrar ni siquiera en la cocina (Chéjov: 2010, p. 770).

Varios personajes cambian de actitud a medida que transcurre la trama, por ejemplo, Gáiev y Ania, quienes al principio se oponían a la venta del jardín y a la eliminación definitiva de los árboles, finalmente terminan preguntándose cuáles son los verdaderos vínculos y deseos con respecto al jardín y a sus vidas. Ania, una joven de 17 años, se da cuenta que pareciera que todo aquello es una ilusión que debiera acabar, debido a que ya no es lo mismo que antes, pues ese sentimiento de pertenencia, de identificación familiar, de arraigo con ese lugar, ya no lo siente: “La casa en que vivimos ya hace mucho tiempo que no es nuestra, y yo me iré” (2010, p. 755) y al momento de enterarse de la venta definitiva su madre le pregunta si está feliz, a lo que Ania responde: “¡Muy contenta mamá! ¡Comienza una nueva vida, mamá!” (2010, p. 778). Gáiev quien exclamaba: “¡Juro por mi honor, por lo que quieran, que la propiedad no será vendida!” (2010, p. 739), terminará expresando su alivio, que se observa en la liviandad con la que habla del jardín como si la venta del mismo fuera un mero aprieto por el cual pasaron: “Hasta la venta del jardín de los cerezos todos estábamos inquietos, sufríamos, y después, cuando la cuestión quedó definitiva e irrevocablemente resuelta, hasta nos alegramos” (2010, p. 778). Trofimov será otro de los personajes que encarne este nuevo florecimiento interior, pues, convencido de que es necesario emprender un nuevo destino abandonando toda relación con el pasado, instará a Ania a cambiar su futuro con su pensamiento: “Pues es tan claro que para comenzar a vivir en el presente primero hay que redimir nuestro pasado, terminar con él” (2010, p. 755). El jardín de Chéjov hace referencia al paso del tiempo y, en cierto sentido, el hecho de que los personajes hablen constantemente de este y de lo que ocurrirá si lo venden es un modo de huir del presente, pues así pasan las horas sin enfrentar la realidad, como sumidos en un sueño. Así lo afirma Robert Louis Jackson:

Everybody seeks refuge from the present in the past or future, in plans for happiness or dreams of luck [...]. Nobody in Lyubov Andreyevna's family or entourage is able to focus sensibly on the present, on its needs and deadlines, on the impending auction at which the cherry orchard will be sold —nobody, that is, except Yermolai Lopakhin, and even he has lapses with respect to time, and experiences tensions between the past and present, and the present and future (Jackson: 2013, p. 132).

El árbol, tal como hemos explicado, refiere a la vida y su constante evolución. En el caso de esta obra, los cerezos simbolizan, por un lado, el fin de una generación marcada principalmente por la venta de la propiedad, la posterior tala del huerto y el distanciamiento final de los miembros de la familia. Al mismo tiempo son reflejo de la situación interior de Liubov, por lo que la connotación de vida y regeneración del árbol se ve interrumpida para designar, en este caso, la destrucción: “¡Oh, mi querido, mi tierno, mi hermoso jardín! ... Mi vida, mi juventud, mi dicha, ¡adiós!...; ¡Adiós!” (2010, p. 784); destrucción que, como podemos apreciar, no solo es interior, sino que implica también una disolución de la tradición familiar y cultural como ya decíamos. Por otro lado, el simbolismo de renovación que implica el árbol adquiere más potencia dramática cuando sabemos que la trama se inicia en el mes de mayo⁴ y que los cerezos están floreciendo; detalle para nada azaroso de Chéjov, puesto que, teniendo en cuenta el simbolismo de revitalización de la primavera y el posterior esplendor del verano, nos anticipará este “florecimiento” que experimentan varios de los personajes y que se ve claramente al final de la obra:

Ania: ¡Adiós, casa! ¡Adiós, vieja vida!

Trofimov: ¡Hola, nueva vida! (Chéjov: 2010, p. 784).

Florecimiento interior que traerá consigo la primavera y que será constatado de forma física (la tala de los cerezos), pero sobre todo simbólica representada en el mismo acto de talar de Lopajin, ya que es él quien da paso a esta nueva generación mucho más moderna y a los nuevos rumbos que eligieron los personajes para sus vidas: “En medio del silencio resuena el golpe seco de un hacha contra un árbol, emitiendo un sonido solitario y triste” (2010, p. 784).

Volviendo a la noción de signo teatral de Ubersfeld, la autora señala que este suele ser indicio de lo que representa. Las flores de los cerezos debieran ser indicio de frutos; sin embargo, la acción de talar invierte el símbolo porque al morir el árbol, la flor se marchita y cae; por lo tanto, la vida acaba. En vez de ser indicio de vida, las flores se transforman en anuncio de muerte y de este modo Chéjov subvierte la función tradicional del árbol.

Los árboles de Chéjov son tremendamente elocuentes, incluso en su condición de objetos “extra-escénicos”, a los que Ubersfeld también se refiere, pues si bien casi todos los personajes se refieren al espacio del jardín o huerto donde se encuentran los cerezos, la mayor parte de la acción ocurre en el interior de la vivienda de los Raniévskaja. En ocasiones, la imagen de los cerezos aparece como un recuerdo y en otras, algunos de los personajes los contemplan por la ventana, como en el caso de Liubov: “(*mirando el jardín por la ventana*): [...] ¡Todo, todo blanco! ¡Oh, jardín mío!” (Chéjov: 2010, p. 735). En cierto sentido, el jardín de cerezos es omnipresente y ausente a la vez, pues no parece ser parte de la escenografía, o al menos, no está en escena de manera física⁵. Al contrario, como explica Anne Leone, la ausencia de los árboles del escenario, nos invita a tratarlos como si fueran una abstracción; no obstante, a pesar de su casi completa invisibilidad, “Chekhov himself gave it [the garden] a visual and architectural reality, as well as a presence, in his stage directions. There, we find essential indications about the nonpresence of the orchard” (Leone: 2000, p. 286). Paradójicamente, señala la autora, el jardín de los cerezos está presente por todas partes: en el título de la obra, en la memoria de los personajes, en sus ilusiones, pero “the only place it is not, is on stage; its presence is pervasive, but only virtual” (Leone: 2000, p. 303). Por esto, Leone describe su presencia como una cuasi obsesión de los personajes:

It is physically almost not there at all, yet haunts the stage in characters' illusions and fears; everyone talks about saving it, yet it is clearly doomed by the acts of its owners; and the family homecoming to its beloved orchard is eventually redefined as a family dispersal made possible by the orchard's destruction (Leone: 2000, p. 284).

4. La primavera en Rusia inicia el primero de marzo y finaliza el treinta y uno de mayo.

5. Algunos montajes optan por incluir árboles, ya sea proyectados en la parte de atrás del escenario o poniendo algunos sobre el mismo escenario. Sin embargo, Chéjov no lo indica así en las acotaciones de la obra.

Esta presencia/ausencia marcará una diferencia radical con el árbol de Beckett, cuestión a la que nos referiremos más adelante.

Lo anterior forma parte de lo que Dubatti señala como un rasgo de la maestría del dramaturgo ruso que no radica en lo que se dice o ve, sino en dónde se habla. Según el crítico, “la atracción de Chéjov por los árboles, la intuición de que en su quieta presencia se cifra el enigma sobre el sentido de la vida, atraviesa toda su obra, desde los cuentos hasta su diario íntimo, desde su teatro hasta sus cartas” (Dubatti: 2010, pp. 9-10).

En el caso de Beckett, *Esperando a Godot* es una obra enigmática, curiosa, cargada de múltiples significados que difícilmente podemos llegar a explicar completa y certeramente. A pesar de esto, la situación representada nos invita a reflexionar sobre el sentido de la vida y la realidad mediante la exposición de acciones que muestran lo absurdo de la existencia, así como los grandes problemas y miedos del hombre. Tal como ya mencionamos, en la obra del dramaturgo irlandés el árbol adquiere al menos dos funciones: la primera corresponde a la espacial, puesto que se configura como el único punto de referencia físico y presente en el espacio escénico para los personajes y el lector; mientras que la segunda es su función dramática respecto de las relaciones de los personajes y sus posibles connotaciones simbólicas.

Lucas Margarit explica que, en general, en las piezas teatrales de Beckett hay pocos o casi ningún elemento en el espacio escénico:

Podemos reconocer lo que observamos sobre el escenario, pero no señalar fehacientemente de qué lugar se trata. Una de las maneras de producir este efecto es la ausencia de elementos escenográficos, solo encontramos los mínimos indispensables para el desarrollo de la acción, los cuales, sin embargo, tampoco proporcionan posibilidad de establecer alguna relación con referentes concretos (2003, p. 43).

Al momento de definir el simbolismo del árbol en Chéjov señalamos que el significado de este elemento puede variar dependiendo de su especie y de la tradición —mítica, religiosa o cultural— en que esté inserto. En el caso particular de la obra de Beckett, en la acotación inicial se menciona el árbol sin especificar su especie: “*camino en el campo, con árbol. Anochecer*” (Beckett: 2014, p. 15).

Es muy interesante el comentario que R. L. Barnett realiza acerca de la presencia constante del árbol de Beckett en escena desde el inicio. En una nota de su artículo acerca de la poética del vacío en la representación teatral de la obra tomada de H. Kenner, explica cómo esta presencia se asemeja al simbolismo del teatro Noh: “The one stable item of Noh decor is painted on the back of the stage, a pine tree, symbol of the unchanging” (2007, p. 182, n. 13)⁶. Si bien el árbol de Beckett no es un pino, “el símbolo actúa en el referente global de la obra: la inmodificable reiteración de lo dado, la sola aparente variación de los fenómenos” (Barnett: 2007, p. 182, n. 13).

6. El texto es de H. Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*. Nueva York: Grove Press, 1961, p. 137.

Más adelante, Vladimir (Didi) lo identificará con un sauce:

Estragon: ¿Dónde hay que esperar?

Vladimir: Dijo delante del árbol. (*Miran el árbol.*) ¿Ves algún otro?

Estragon: ¿Qué es?

Vladimir: Parece un sauce llorón (Beckett: 2014, pp. 21-22).

Luego, en el segundo acto, Didi y Estragon (Gogo) volverán a referirse a su especie:

Estragon: ¿Y si lo dejamos correr? (Pausa.) ¿Y si lo dejamos correr?
 Vladimir: Nos castigaría. (Silencio. Mira el árbol.) Solo el árbol vive.
 Estragon (Mira el árbol): ¿Qué es?
 Vladimir: El árbol.
 Estragon: No, ¿qué clase de árbol?
 Vladimir: No sé. Un sauce.
 Estragon: Ven a ver. (Arrastra a Vladimir hacia el árbol. Quedan inmóviles ante él. Silencio.) ¿Y si nos ahorcáramos? (Beckett: 2014, p. 125).

Ambos ejemplos muestran que el árbol que aparece en el texto dramático y que será representado como objeto escénico, es un sauce, al menos hasta que los personajes cambien de opinión a medida que la trama avanza. Según Robert Graves, en la tradición mítica griega esta clase de árbol posee diversos significados, cualidades simbólicas y hasta mágicas (2015, p. 168). Asimismo, en la cultura y creencia occidental, se le asocia con la tristeza, el llanto, la melancolía e incluso con la muerte (Chevalier: 1986, p. 916). Pese a esto, tras leer *Godot* el significado del árbol adquiere connotaciones ambiguas y ni siquiera tenemos certeza de que sea realmente un sauce, ya que Vladimir y Estragon discrepan acerca de cuál clase de árbol es:

Estragon: ¿No será más bien un arbolito?
 Vladimir: Un arbusto.
 Estragon: Un arbolito (2014, p.22).

¿Cuál es, entonces, su función dramática? ¿será un mero objeto referencial escénico o significa algo más? ¿de qué modo los personajes interactúan con él? ¿acaso evidencia el estado interior de Vladimir y Estragon? Frente a la continua repetición de las acciones de los personajes y de las situaciones; cualquier modificación que quiebre el círculo de lo absurdo extraña al lector o al espectador y justamente una de ellas es el cambio que experimenta el sauce. Si fuese un mero objeto escénico: ¿por qué darse el tiempo de agregarle, en el segundo acto, en sus pobres y desnudas ramas, unas hojas?; ¿para indicar el avance del tiempo siendo que para ello Beckett emplea un juego de luces y la aparición de la luna?; ¿cambio de estación en unas pocas horas? El primer acto comienza con una acotación que fija levemente la indeterminación del espacio donde se desarrolla la obra, indicándonos que solo hay un camino y un árbol en el campo y que está anocheciendo. No se nos revela ninguna otra referencia espacial ni dato temporal:

Estragon: Delicioso lugar [...]. Vámonos.
 Vladimir: No podemos.
 Estragon: ¿Por qué?
 Vladimir: Esperamos a Godot.
 Estragon: Es cierto. (Pausa.) ¿Estás seguro de que es aquí?
 Vladimir: ¿Qué?
 Estragon: Donde hay que esperar.
 Vladimir: Dijo delante del árbol. (Miran el árbol.) ¿Ves algún otro? (Beckett: 2014, p. 22).

Esta indefinición del espacio físico exterior da paso al espacio interior de los personajes; en otras palabras, se puede pensar, como argumenta Margarit, que “lo que intenta exponer Beckett es, justamente, ese espacio mental fuera de toda perspectiva espacial. [...] El mundo exterior, de este modo, se exterioriza como un espacio cada vez más despojado ya que las palabras no pueden dar cuenta de lo exterior [...]” (Margarit: 2003, p. 53). Más aún, “el árbol, referente espacial puntual en relación con la cita concertada por Godot, actúa, en virtud de esa misma puntualidad, solo como manifestación de la total incertidumbre de lo real” (Salatino de Zubiría: 2001, p. 61).

En el mismo diálogo, Didi y Gogo describen el árbol:

Estragon: ¿Dónde están las hojas?
 Vladimir: Debe estar muerto (Beckett: 2014, p. 22).

Si estudiamos la evolución del árbol en la trama dramática y como objeto escénico, es evidente que en el primer acto este se encuentra seco y su única función pareciera ser referencial, puesto que Vladimir y Estragon tienen que esperar a Godot delante de él. Las menciones directas del árbol en el primer acto por parte de los personajes serán pocas y la connotación que va adquiriendo es más bien negativa, pues lo consideran un buen instrumento o recurso que podrían utilizar como medio para acabar con sus vidas:

Vladimir: [...] (Estragon mira el árbol con atención.) Y ahora, ¿qué hacemos?
 Estragon: Esperamos.
 Vladimir: Sí, ¿pero mientras esperamos?
 Estragon: ¿Y si nos ahorcáramos?
 [...]
 Vladimir: ¿De una rama? (Se acercan al árbol y lo observan.) No me fio.
 Estragon: Siempre podemos intentarlo (Beckett: 2014, p. 25).

No obstante, al inicio del segundo acto se manifiesta la mutación que experimenta el árbol: las hojas. Antes de adentrarnos en las posibles interpretaciones de este cambio, cabe mencionar que la actitud de los personajes con respecto al árbol es muy significativa, pues es Estragon quien propone, en más de una ocasión, la idea del suicidio, revelando mediante sus intervenciones una personalidad más pesimista y la vinculación de este árbol con un simbolismo negativo. En efecto, Estragon no se percató de la transformación que sufre el árbol y es Vladimir quien se fija más en él, advierte la presencia de las hojas y su actitud es algo más optimista, incluso intentando alentar a su compañero: “Vamos, Gogo, no seas así. Mañana todo irá mejor” (Beckett: 2014, p. 73). Gracias a los adjetivos que emplea Vladimir sabemos cómo es el árbol, ya que utiliza palabras como “negro” y “esquelético”, pero, a pesar de estos atributos, al día siguiente el árbol parece haber recuperado la vida reflejado en la aparición de dichas hojas:

Vladimir: Espera...nos hemos abrazado...estábamos contentos...contentos... ¿qué hacemos ahora que estamos contentos?...esperamos...veamos...eso es... esperamos...ahora que estamos contentos...esperamos...veamos...¡Ah! ¡El árbol!
 Estragon: ¿El árbol?
 Vladimir: ¿No lo recuerdas?
 Estragon: Estoy cansado.
 Vladimir: Míralo.
 (Estragon mira el árbol.)
 Estragon: No veo nada.
 Vladimir: Ayer [en la] noche estaba negro y esquelético. Hoy está cubierto de hojas.
 Estragon: ¿De hojas?
 Vladimir: ¡En una sola noche!
 Estragon: Debemos de estar en primavera.
 Vladimir: Pero ¡en una sola noche! (Beckett: 2014, p. 88).

El intercambio entre los personajes evidencia lo que decíamos antes. Estragon dice no ver nada y no repara en el cambio del árbol, mientras que Vladimir lo lleva para que lo observe y exagera la cantidad de hojas que ve, pues dice que ha brotado casi por completo; así refleja el entusiasmo e incluso una cierta alegría por este nuevo acontecer. Sin embargo, las hojas del árbol no son indicio de vida en el sentido de Ubersfeld; al

contrario, “esa mutación es un signo más de las escasas posibilidades comprensivas del hombre, [y] también es cierto que el símbolo actúa en el referente global de la obra: la inmodificable reiteración de lo dado, la solo aparente variación de los fenómenos” (Salatino de Zubiría: 2001, n. 23).

Según Diane Dubois, esta metamorfosis del árbol corresponde al mito de las estaciones del año al que se refiere Northrop Frye al estudiar a Beckett.⁷ Este consiste en un cierto movimiento desde la tragedia a la comedia, aspecto que corresponde al género de *Godot*, expresado en el título completo de la obra. La autora advierte que la aparición de las hojas entre un acto y otro es un recurso dramático común para mostrar el paso del tiempo, que en este caso sugiere la llegada de la primavera, estación que “when related to the four *mythoi*⁸ [to which Frye refers] suggests a revival and lifting up out of tragedy and into comedy. However, Vladimir and Estragon fail to respond imaginatively to the positive sign of new leaves on the previously barren tree” (Frye en Dubois: 2011, p. 121).

Por una parte, este brote de hojas confunde a los personajes; por otra, manifiesta la inversión del símbolo del árbol seco en este segundo acto para sugerir otras interpretaciones que van más allá del empleo de este elemento como mero objeto escénico y referencial. Entonces, para una posible interpretación habría que estudiar el árbol desde la semiótica, esto es, considerar la carga simbólica que trae consigo el árbol de Beckett como un aspecto relevante para la representación, por lo que su significado necesita de una interpretación en el contexto escénico y no solo textual. Siendo así, el árbol de *Godot* podría manifestar una dualidad que sería consecuencia de su inversión: por un lado, teniendo en consideración su connotación en la obra, podría significar la muerte, puesto que serviría como recurso para el suicidio y también refleja, en cierta forma, la interrupción del dinamismo de vida por estar seco; mientras que, por otro lado, podría significar, acentuado en la mutación del segundo acto, la oportunidad de continuidad de la vida expresado mediante el brote de las hojas. Estos dos posibles significados del árbol, entre otros, que apuntan al mismo tiempo a la vida y a la muerte son, en las palabras de Andreia Suciu, mutuamente excluyentes: “they annul each other while existing simultaneously, leading to the tree being devoid of meaning” (2007: pp. 13-15). Aunque esta contradicción de sentido no deja al árbol totalmente vacío de significado, lo muestra en un estado de existencia indeterminada, ya que, aunque es el único elemento en el mundo de Didi y Gogo que tiene contornos claros y definidos, la tensión entre su sentido y su falta de sentido no solo deja el símbolo inconcluso, sino invertido porque también se despoja de su posible naturaleza sagrada. La conclusión a la que llega M. Cristina Salatino de Zubiría, confirma lo recién dicho, pues

El árbol, una ‘cosa del tiempo’, no puede ser el del Bien y el Mal, ni el madero del Perdón que le sigue porque, no sujeto el tiempo en su ramaje, no hay pasado de caída ni futuro redentor. Solo 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 (2001, p. 61).⁹

Si bien la aparición de las hojas es, a primera vista, signo de esperanza, hacia el final del segundo acto, sabemos que este fenómeno natural no cambia en nada la espera ni el destino incierto de los personajes porque Godot nunca llega. En efecto, en “The Nightmare Life in Death,” Frye identifica la obra de Beckett con una “ficción irónica” porque “it is a favourite device of ironic fiction [...] to make the central character someone who not only fails to manifest himself, but whose very existence is called into question” (Frye: 1960, p. 444 en Dubois: 2011, p. 123).

7. Si bien la única obra que Northrop Frye dedica exclusivamente a Beckett es “The Nightmare Life in Death”. *Hudson Review* 13,3 (1960): 442-49, un comentario de Molloy, Malone Dies, and The Unnamable, el crítico colaboró con el *Hudson Review* desde 1951 hasta 1960, revista en la que muchas veces comentó aspectos del teatro de Beckett y de su obra en general. La Universidad de Victoria cuenta con una copia de *Waiting for Godot* de New York Grove Press (primera edición de 1954), anotada por Frye, además del ensayo de Beckett acerca de Proust y de otras obras también anotadas por el crítico.

8. Frye se refiere a los *mythoi*, o constituyentes de la trama, un término que toma de Aristóteles. Los *mythoi* del romance, de la comedia, de la tragedia, y de la ironía/sátira se pueden representar formando un círculo, con el *mythos* de la tragedia en la parte de abajo y el del romance en la parte superior.

9. Este texto aparece también en el artículo del año 2007 de Richard Laurent Barnett, aunque sin referencia al estudio de M. Cristina Salatino de Zubiría del 2001.

V. Conclusión

El mundo de los símbolos muchas veces se presenta en las obras dramáticas de modo hermético y enigmático, o al menos sujeto a la configuración que el dramaturgo le otorga y que los lectores o espectadores deben descifrar. Por un lado, en *El jardín de los cerezos* el simbolismo de los árboles pone de manifiesto su importancia en la configuración de la tensión dramática, a pesar de que estos cerezos no se encuentren físicamente en el escenario. Aun así, podemos apreciar su fuerza configuradora de la acción y de los conflictos de los personajes. Mediante la inversión simbólica estos árboles expresan una dualidad que corresponde tanto al florecimiento de una generación como al fin y disolución perpetua de una tradición y memoria familiar. Sus flores, que podrían ser indicio de vida y de un renacer de los personajes, funcionan de modo contrario, pues cuando los cerezos son talados, no solo muere su especie y se destruye el jardín, sino que, con su desaparición, se acaban también los sueños y esperanzas de varios miembros de la familia Raniévskiaia. La elección que Chéjov hace de árboles tan específicos como los cerezos y de la estación primaveral en que se desarrolla la trama, resulta hermosamente significativa, pero al mismo tiempo refuerza la inversión del símbolo porque esta primavera se transforma en el otoño o en el ocaso de la sociedad rusa de principios del siglo XX.

En *Esperando a Godot* la interpretación del símbolo del árbol tampoco es unívoca, puesto que su significado y función dramática es ambigua. Sin embargo, dicha indeterminación resulta muy elocuente, ya que transforma esta pieza teatral en una obra que nunca termina de revelarse a sí misma. El simbolismo invertido del árbol se expresa en la dualidad vida/muerte que el árbol sugiere, aunque no como indicio ni alegoría relacionada con sus características naturales, tales como su color, estructura y estado, ya que ni su sequedad, ni sus brotes corresponden ni se asocian con una destrucción total ni con un renacer esperanzado, sino que por darse de modo simultáneo terminan anulando su sentido. En definitiva, como Michael Worton argumenta en su análisis del teatro de Beckett como texto, el árbol significa tantas cosas a la vez que al final no significa ninguna. En esta multiplicidad de sentidos “it serves as an indicator of the play’s strategies of saying indirectly, and functions as a ‘visual’ and ‘concrete’ representation of the essential textuality of the play” (Worton: 2004, p. 77). En otras palabras, cumple una función textual.

Este objeto teatral, en lenguaje de Ubersfeld, es omnipresente y referencial; sin embargo, carente de movimiento. Su condición estática refleja, de algún modo, la misma situación de Vladimir y Estragon, pues sabemos que el estado de estos personajes no cambiará: ahora esperan y más tarde seguirán esperando a Godot. Seguimos a Worton en una de sus conclusiones respecto de la función del árbol en la obra: “the tree in Godot is a marvellous example of how Beckett refuses to allow concrete images to become (mere) symbols” (2004, p. 76).

Los árboles de ambas obras constituyen claves hermenéuticas que permiten comprender mejor la historia y las relaciones entre los personajes. Los protagonistas de Chéjov están en permanente movimiento y así, en medio de entradas y salidas, llegadas y despedidas, construyen su vida y proyectan sus sueños en torno al florecimiento, tala y desaparición del jardín de los cerezos. En cambio, el dúo de Beckett espera la llegada de Godot junto al árbol en una especie de ritual repetitivo de movimientos y diálogos sin sentido que van dotando a este elemento de múltiples significados contradictorios –salvación/ condena, renacer/morir, esperanza/desesperación– que acaban por transformarlo en una forma sin contenido que se alza en medio del escenario de vacío existencial del hombre moderno.

Bibliografía

- » Barnett, R. L. (2007). "Poética del vacío. Beckett y la representación teatral". *AnMal*, XXX, 1: 175-192.
- » Beckett, S. (2014). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquet.
- » Brustein, R. S. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- » Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- » Chéjov, A. (2010). *Teatro completo*. Buenos Aires: Losada.
- » Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- » Corbin, H. (1958). *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*. París: Flammarion.
- » D'Amico, S. (1956). *Historia del teatro universal*. vol. 4. Buenos Aires: Losada.
- » Dieterich, G. (1995). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza.
- » Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Cuauhtémoc, México: Libros de Godot.
- » Dubatti, J. (2010). "Antón Chéjov, nuestro contemporáneo". En: *Antón Chéjov. Teatro completo*. Buenos Aires: Losada, pp. 7-12.
- » Dubois, D. (2011). "The Absurd Imagination: Northrop Frye and *Waiting for Godot*". *ESC* 37.2 (June): 111-130.
- » Esslin, M. (1968). *The Theatre of the Absurd*. Londres: Penguin Books.
- » Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- » Graves, R. (2015). *Los mitos griegos 1*. Madrid: Alianza.
- » Hinchliffe, A. P. (1969). *The Absurd*. Londres: Methuen & Co.
- » Jackson, R. L. (2013). "'What Time Is It? Where Are We Going?' Chekhov's *The Cherry Orchard*: The Story of a Verb". En: *Close Encounters. Essays on Russian Literature*. Brookline, MA: Academic Studies Press.
- » Leone, A. (2000). "The Missing Set: How Landscape Acts in *The Cherry Orchard*". *Studies in 20th Century Literature*, vol. 24 (2): 281-306. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1486> [05/09/2018].
- » Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett: Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel.
- » Ortner, S. B. (1973). "On Key Symbols". *American Anthropologist*, 75: 1338-1346.
- » Pandian, J. (2001). "Symbolic Inversions. An Interpretation of Contrary Behavior in Ritual". *Anthropos*, Bd. 96, H.2, 557-562.
- » Prieto, L. (1972). *Messages et signaux*, París, P.U.F.
- » Salatino de Zubiría, M. C. (2001). "Poética de una espera. En attendant Godot de Samuel Beckett". *Acta literaria*, (26), 57-76. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482001002600005> [10/09/2018].
- » Suciú, A. I. (2007). "Absurd Identities or the Identity of the Absurd in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*". *Cultural Perspectives, Journal for Literary and British Cultural Studies in Romania*, no. 12: 115-139. Disponible en: www.academia.edu/.../ABSURD_IDENTITIES_OR_THE_IDENT... [08/09/2018].
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- » Wilkinson, P. (2009). *Mitos y leyendas: guía ilustrada de su origen y significado*. Londres: Cosar.
- » Williams, R. (1964). *Drama from Ibsen to Eliot*. Aylesbury: Penguin Books.
- » Worton, M. (2004). "*Waiting for Godot* and *Endgame*: Theater as Text". En: *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67-87.
- » Wright, E.A. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.

