

## La primera escansión poética de la obra teatral *Waiting for Godot*

**Elena Carolina Hewitt**  
Universidad de Granada

---

Copyright (c) 2008 by Elena Carolina Hewitt. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged for access.

---

**Resumen.** Aunque *Waiting for Godot*, sea claramente arte dramático escrito en prosa, mi hipótesis original es que contenga pasajes con características poéticas y rítmicas. Por lo tanto, no debemos eludir la posibilidad de realizar un análisis por escansión en *Godot*. La originalidad en esta hipótesis ha sido confirmada recientemente por un experto a escala internacional en Beckett. Otros estudios sin embargo, han descrito facetas puramente lingüísticas de esta obra dramática, pero hasta el momento no parece haberse llevado a cabo análisis de la métrica o examen sistemático alguno a cerca de esta faceta. En este artículo, he tratado de suplir la desatención de este aspecto efectuando mi propia y original escansión en relación a la obra dramática de *Waiting for Godot*, en concreto de la versión en inglés, utilizando para ello el pasaje referente a las “voces muertas” (Beckett, 1977: 62 - 63). En consecuencia, describiré las conclusiones a las que he llegado después de llevar a cabo dicho análisis de esta obra teatral, por escansión poética.

**Palabras Claves.** Escansión poética, pie yámbico, dactílico, ritmo trocaico, el pasaje de las “voces muertas”, *Waiting for Godot*.

**Abstract.** Although the play *Waiting for Godot* is obviously *dramatic* art written in prose, my original hypothesis is that it contains certain *poetical* and *rhythmical* facets. A play is to be listened to - even more so than poetry, and the sound and rhythm are of first importance. Therefore, attention needs to be drawn to the metrical aspect of *Godot*. The originality of my hypothesis was confirmed recently by an international expert in Beckett who in response to my question replied that the field was “wide open” to scansion of any of Beckett’s plays.

Others have described linguistic facets of the play, but no analysis of the metre seems to have taken place at all. There has been no systematic examination of this point as far as I am aware. In this article, I have tried to rectify that disregard by carrying out my own original scansion of part of Beckett's play. The passage I have used is that which refers to the “*dead voices*” (Beckett, 1977: 62 - 63). Consequently, I describe the conclusions arrived at after having carried out the said analysis through poetic scansion of this play.

**Key Words.** Metrical analysis, iambic, dactylic foot, trochaic feet, “dead voices” passage, *Waiting for Godot*.

### 1. Introducción

Beckett advirtió: “My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else” (Bradbury 1987: 116). Anteriormente, esta frase se ha interpretado como que la intención de Beckett era que no

debe buscarse ningún significado detrás la obra, que su trabajo debería tomarse tal como es - simplemente una obra. Sin embargo, en mi opinión, Beckett puede haber querido decir algo totalmente diferente. Es posible que el autor quisiera decir que los sonidos eran uno de los aspectos más significativos en su obra.

No parece que nadie haya investigado con anterioridad el aspecto de la métrica. De modo que en esta investigación he tratado de compensar esta desatención, efectuando mi propia escansión original sobre la obra dramática de Beckett, *Waiting for Godot* en concreto la versión en inglés (Beckett 1977). Hasta el momento, no se ha encontrado en trabajos recientes, mención alguna en relación a la métrica de *Godot* o Beckett (por ejemplo: Badiou 2004; Gordon 2002; Pilling y Bryden 1992; Wilmer 1992). Por supuesto, la originalidad de esta idea fue corroborada en respuesta a una pregunta mía a un gran experto en Beckett, el Dr. Stan Gontarski, quien confirmó que el campo estaba “wide open”, es decir totalmente abierto a una escansión de cualquiera de las obras dramáticas de Beckett, ya que no se había llevado a cabo ninguno con anterioridad (comunicación personal por correo electrónico, 27 de marzo, 2005).

El profesor Stan Gontarski es no sólo una gran autoridad en el campo, sino que al mismo tiempo es contemporáneo de Beckett. De hecho, la obra corta *Ohio Impromptu* fue escrita por Beckett para un simposio académico en Ohio en el año 1981, a petición del Dr. Gontarski. Actualmente, el Dr. Stan Gontarski es catedrático de estudios ingleses e irlandeses en la Universidad de Florida State y editor de la revista internacional *Journal of Beckett Studies*. Ha escrito muchos libros sobre Beckett, inclusive *The Faber Companion to Samuel Beckett* (2006), llevado a cabo en conjunción con Chris Ackerly.

Por otro lado, aunque es verdad que no constan trabajos que analizaran la métrica, es evidente que el ritmo es importante en las obras teatrales de Beckett. Sabemos por la biografía de James Knowlson sobre Beckett (1997), que éste le daba suma importancia no sólo al ritmo sino también a los sonidos. Knowlson describe dos entrevistas: una entre él y Bud Thorpe y otra también con Rosemary Poutney como protagonista, donde ella recuerda como Beckett trabajando como director de escena marcaba los ritmos de las palabras con la ayuda de sus manos, como si de un director de orquesta se tratase:

‘Conducting’ is a more appropriate word for what he was doing as a director. Sitting behind him, Rosemary Poutney noticed as the actors spoke their lines, that his left hand was beating out the rhythms like Karajan. ‘It was all rhythm

and music,’ said Thorpe, who played Clov ... On 22 May, he flew back to Paris ... happy that he had set the actors on the right musical road. (Knowlson: 668).

Antonia Rodríguez Gago (1988) destacó las piezas para la radio, ya que se trataban de piezas desconocidas para muchos. En ellas el sonido adquiere vital importancia, debido a que se trata de obras que “fueron creadas exclusivamente para ser oídas y cuyo efecto dramático depende de la fuerza que tengan para recrear en la imaginación del oyente ‘un mundo’ sólo con la ayuda de voces, sonidos, música y silencio” (1988:1) debido a que son exclusivamente de uso radiofónico.

La suma relevancia del ritmo también se encuentra principalmente en la obra radiofónica *Words and Music* (1962). Con esta obra, Beckett quiso ajustar las palabras de la obra, de manera que pudieran encajar en la melodía. Dicha melodía no era sólo música de fondo, sino una parte fundamental y constante en la obra, teniendo para ello su propio personaje llamado “Music”. Dicho personaje, no sólo debía trabajar con el otro personaje llamado “Words”, sino que además debía llevar el ritmo de lo que decía “Words” en cada momento.

Por lo tanto, tomé la decisión de hacer un análisis métrico de un fragmento tomado de la obra de Beckett, siendo el resultado de éste, el actual artículo enteramente original con base en mi propia escansión del pasaje de las “voces muertas” de *Waiting for Godot*. Este pasaje fue elegido concretamente, debido a que, sencillamente, me sonaba “poético”, incluso antes de que se efectuara la escansión. Esta escansión podrá, además, compararse con la única grabación disponible de *Godot* (CBC Radio, 1996). Por último, el presente análisis pretende ser el punto de partida que dé lugar a un riguroso y profundo examen y debate de este aspecto en toda la obra de *Godot* y de Samuel Beckett.

El pasaje de las voces muertas en cuestión, se encuentra cerca del principio del segundo acto de *Waiting for Godot*. La acción en este segundo acto, difiere algo de la del primer acto, el pasaje de las voces muertas es una de esas diferencias. Aunque ni Vladimir ni Estragon lo dicen de forma explícita - quizás el segundo acto represente el día siguiente. Anteriormente, al comienzo del pasaje de las voces muertas,

Estragon insistía en que había recibido otra paliza más, durante la noche. Vladimir había intentado recordarle a Estragon acerca del día anterior y quiso hablarle sobre el cambio con respecto al árbol, pero Estragon no recordaba mucho. Ni siquiera se acordaba de los alrededores y sólo quería hablar de los gusanos que se podrían encontrar en dicho lugar. Después, era el mismo Estragon el que insistía en conversar con tranquilidad, lo que da lugar al paisaje sobre las voces muertas. Las voces muertas hablaban sobre sus vidas, ya que el hecho de haberlas vivido no les era suficiente. También, hacen un ruido sobre el que Vladimir y Estragon no se ponen de acuerdo.

Si, para pistas adicionales, miramos la poesía de Beckett podemos encontrar muchas similitudes entre *Godot* y dicha poesía. Los poemas de *Euneg 1* contienen muchos acentos fuertes, como hace el pasaje que analizamos de *Godot*. En *Euneg 1*, estos acentos fuertes reflejan los detalles extraños de los alrededores descritos en dichos poemas. Más adelante, veremos que en *Godot* las palabras acentuadas parecen reflejar algo diferente - la seriedad de la muerte. El poema *The Vulture* emplea el ritmo trocaico al mismo efecto, como también a veces ocurre en el pasaje elegido de *Godot*. En este último poema los troqueos también ayudan a crear un aire de renunciada melancolía (Fletcher 1965: 29).

## 2. La escansión del título como ejemplo preliminar

Antes de la detallada escansión, hay que llamar la atención sobre el título de la obra como un ejemplo preliminar general. Contiene similitudes métricas con el pasaje de las “voces muertas”.

´ x   x   ´ x  
Waiting for Godot

La primera escansión del título (a), está estructurada por un verso compuesto de: un pie trocaico (´x), un pie yámbico (x´), y una última sílaba sobrante (x). El título está compuesto por cinco sílabas. Podemos observar a modo genérico que no sólo una de las sílabas sobra, lo cual es una característica común en la mayoría de los versos pertenecientes al pasaje de las “voces muertas”, sino que asimismo cuenta con un número impar de sílabas. La escansión da lugar a versos de pies yámbicos, y el yámbico es la métrica más cercana al habla inglesa,

mientras que el efecto dado por troqueos es de un sonido inestable. Esto significa que la frase que analizamos aún teniendo un sonido inestable puede asemejarse a la auténtica habla inglesa.

Si medimos la escansión del título de una manera diferente, (b), obtenemos un troqueo (´x), más una sílaba sobrante (x), más otro troqueo al final (´x). Esto significa que hemos profundizado en el verso de acuerdo con las divisiones representadas por las palabras, no obstante no es precisamente una manera correcta de llevar a cabo la escansión. La forma del verso es de dos pies. Una tercera forma de escansión (c) nos da un dácilo (´ x x) y un troqueo (´x). El uso prolongado del anterior dácilo resultaría en un sonido de desagradable sacudida, ya que el troqueo refuerza esta sensación inestable.

La cuarta forma (d) comienza con un troqueo (´x) que también se ha definido como sonido ligero y “perteneciente al baile” dentro de la poesía de la Grecia clásica. Este troqueo está seguido por un anfíbraco (x´x), que tradicionalmente ha dado un efecto retórico de solidaridad y resolución. De esta manera, nos encontramos aquí con dos efectos totalmente opuestos: existe ambigüedad en la escansión, y esta imprecisión también refleja el doble sentido de la vida - gran tema en la obra - tanto momentos positivos como negativos y todo queda reflejado en la obra.

Hay también una quinta manera (e) ya que con la pronunciación alternativa, a oídos de un anglo parlante, la palabra podría sonar extranjera, probablemente como si se tratase de una palabra francesa.

x ´  
“Godot”,

Dicha pronunciación alternativa daría al título primero un troqueo (´x), y luego un anapesto (xx´). El anapesto es un pie de excitación apresurada.

´ x   x   x ´  
Waiting for Godot

Sin embargo, cualquiera que sea la manera en la que decidamos analizar el título, los troqueos siempre están presentes. Preminger (1979) aseveró que estos crean un efecto gracias al cuál parece como si cualquier pasaje sonara de algún modo ligero o inestable. Por lo tanto, el resultado de la escansión del título

parece contener un inglés hablado de manera normal, pero con un efecto tembloroso que lo hace sonar con inestabilidad.

La ambigüedad de pies métricos no es nueva. Un desacuerdo similar ha estado presente en la poesía desde el Renacimiento (Preminger 1979: 285). En *Godot* podríamos tratar de identificar métricas aún más oscuras, ya mencionadas anteriormente, pero sin la necesidad de justificar una razón para su uso. El hecho de que una o más sílabas no formen parte del plan métrico regular, implica un efecto parecido a la anacrusis. En el pasado, se pensaba que la anacrusis se usaba a fin de cambiar un ritmo ascendente (yámbico) a uno descendente (trocaico). En griego debido a esta característica, “anacrusis” representa “el comienzo de una melodía”.

Debido a que la métrica griega era cuantitativa, no acentual como la métrica inglesa, sería más acertado hablar de un efecto parecido a anacrusis. Como consecuencia, contribuye a reproducir un inglés cotidiano normal. Beckett posiblemente usó la anacrusis para reforzar el sentimiento general de incertidumbre, y a la vez, el discurso cotidiano. Cualquiera manera que escojamos para repasar el título, la “incertidumbre” estará siempre presente. Esto no puede ser pura coincidencia, teniendo en cuenta los comentarios del autor mencionados con anterioridad. Así, y aunque la escansión del pasaje de las “voces muertas” será difícil, vamos a intentarlo a continuación.

### 3. La escansión del pasaje de las “voces muertas”

Pasemos a examinar el texto en inglés de las “voces muertas”, con la escansión señalada sobre cada línea. La numeración actual de los versos no corresponde a ningún número de verso en la obra, se han insertado aquí para facilitar nuestros propósitos:

x x ´ ´ x x ´ x x ´ ´ x

Verso 1. ESTRAGON: In the meantime let us try and converse calmly  
(pírrico, espondeo, pírrico, troqueo, yámbico, troqueo)

x ´ ´ x ´ x x x ´ x ´ x  
V2. ...since we are incapable of keeping silent.  
(yámbico, troqueo, troqueo, pírrico, troqueo, troqueo)

´ ´ x x x ´ x x

V3. VLADIMIR: You're right we're inexhaustible.  
(espondeo, pírrico, yámbico, pírrico)

En los versos 1 y 2, los troqueos (´x) predominan en una sección de diálogo ligero e inestable. Contrasta con lo que Estragon trata de hacer - charlar serenamente. El verso 3 consta de yámbicos (x´) y el pírrico (xx) más un espondeo (´´). El pírrico se compone de dos sílabas sin acentuar (xx) y se utiliza para dar diversidad al yámbico, el pie más similar al habla inglesa, lo que incluso puede llegar a sustituirse por motivo de variación.

El verso 3 de Vladimir empieza a acercarse al habla que suena “mundano”, y al discurso común. Los versos 1 y 2 son de seis pies, y el verso 3 es uno de cuatro pies. De esta manera, las voces suenan como si fueran cogiendo velocidad.

x ´ x x ´

V4. ESTRAGON: It's so we won't think.  
(yámbico, pírrico y una sílaba acentuada sobrante O una sílaba sin acento sobrante, troqueo, yámbico O yámbico, anapesto O anfíbraco y yámbico).

x ´ x x ´

V5. VLADIMIR: We have that excuse.

x ´ x x ´

V6. ESTRAGON: It's so we won't hear.

Los versos 4 a 6 son exactamente iguales, pero tal y como ocurre en el análisis del título, en ocasiones hay una sílaba “sobrante”. Aquí, como en otros lugares, observamos también que los personajes insisten en el mismo modelo métrico durante las declaraciones de cada uno, haciendo parecer el eco de los mismos. La escansión versión yámbico/anapesto da una sensación de emoción apresurada mezclada con lo mundano, tal como ocurre con el troqueo/yámbico. Refuerza el hecho de pasar por encima de los sentidos de una manera superficial, siendo algo que concierne a los versos.

Todas las palabras, exceptuando “excusa”, son monosilábicas, así que la escansión según la división de palabras nos dice muy poco excepto que los yámbicos predominan con la finalidad de reflejar el habla normal. Todo lo anterior refuerza la cuestión de la ambigüedad

y el intento constante de evitar la definición como el mismo Beckett advirtió. La forma es la misma para los tres versos, un verso de ritmo binario.

x ´ x ´ x

V7. VLADIMIR: We have our reasons.

(yámbico, yámbico, una sílaba sobrante sin acento O sílaba sobrante sin acento, troqueo, troqueo O yámbico, anfíbraco, O anfíbraco, troqueo)

´ x ´ ´ x

V8. ESTRAGON: All the dead voices.

(troqueo, espondeo, una sílaba sobrante sin acento O una sílaba sobrante con acento, yámbico, troqueo O crético y troqueo)

x ´ x ´ x ´

V9. VLADIMIR: They make a noise like wings.  
(yámbico, yámbico, yámbico)

Aunque el pie primero en el verso 7 sea igual que en el verso 6, el ritmo comienza a cambiar. En ambos casos el propósito parece ser enfatizar literalmente el sonido – además de forma figurativa – en relación a las “voces muertas” procedentes del verso 8. Un pie alternativo para acabar el verso 7 es el anfíbraco (x´x). Este pie es un pie clásico y se conoce por ser corto en cada extremo - es decir en cada extremo tiene una sílaba sin acentuar. Su uso como unidad independiente o serie continúa en la poesía clásica, pero se da en contadas ocasiones. En inglés la cadencia anfíbraca es común en grupos de sílabas acentuadas, dando un efecto de solidaridad y resolución al mismo tiempo. De esta forma, se añade un significado más - el de la convicción de Vladimir de estar en suma posesión de la razón.

El inicio del verso 8 cambia a un troqueo (melancolía renunciada e inestable), la palabra “muerta” se destaca y el verso termina con un yámbico. Otra alternativa para finalizar el verso 8 es el pie crético. Dicho pie, el crético (´x´) lo han descrito como largo en cada extremo ya que está compuesto de tres sílabas en total: una acentuada, la segunda sin acentuar, y la última acentuada. Dicho pie se empleó en los coros de tragedia griega, y más a menudo en las comedias. No obstante, ha sido comparado con el sonido que hacen los cascos de un caballo al galope - comparación, sin duda pertinente, ya que está relacionado con el tema principal - el sonido - de este grupo de

versos.

En los versos 7 y 8 ya es posible la escansión según las divisiones representadas por las palabras, porque es debido a que estos versos contienen palabras con más de una de sílaba, y esas revelan claramente un troqueo en cada verso. El verso 9 es uno de los pocos que contiene un número par de sílabas y los pies son todos yámbicos. Los versos 7 y 8 toman la forma de escansión de dos pies y el verso 9 es de tres pies.

x ´

V10. ESTRAGON: Like leaves.

(yámbico)

x ´

V11. VLADIMIR: Like sand.

(yámbico)

x ´

V12. ESTRAGON: Like leaves.

(yámbico)

Silence.

La métrica de los versos 13 a 15 se intercambia y llega a componerse de yámbicos con troqueos, una mezcla tal y como el tema de los versos, que son las voces que hablan todas a la vez. Los anapestos pueden también hacer soñar los versos de forma lenta, ya que el yámbico se usa para las tragedias. La forma de los versos es como sigue: de tres pies, de dos pies y finalmente de nuevo de tres pies.

´ x x ´ x

V15: VLADIMIR: Rather they whisper.

(troqueo, una sílaba sobrante sin acento, troqueo)

x ´ x

V16. ESTRAGON: They rustle.

(una sílaba sobrante sin acento, troqueo)

x ´ x

V17. VLADIMIR: They murmur.

(una sílaba sobrante sin acento, troqueo)

x ´ x

V18. ESTRAGON: They rustle.

(una sílaba sobrante sin acento, troqueo)

Los versos 15 a 18 comienzan principalmente una extensión de troqueos. Esta vez, pueden verse como troqueos todos los verbos. Aunque Estragon todavía insistía en un único verbo (susurrar - “murmer”) dichos

troqueos dan un toque inestable aunque lírico. El verso 19 comienza con un troqueo aunque sin embargo, la métrica llega a ser totalmente yámbica, incluyendo la del verso 20. Esto produce el efecto de una conversación que suena mundana que refleja no sólo vidas mundanas sino también voces mundanas.

x x ' x ' x ' x '

V21. VLADIMIR: To have lived is not enough for them.

(una silaba sobrante sin acento, yámbico, yámbico, yámbico, yámbico, O pírrico, troqueo, troqueo, troqueo, una silaba sobrante con acento)

V22. ESTRAGON: They have to talk about it.  
(yámbico, yámbico, yámbico, una silaba sobrante sin acento, O una silaba sobrante sin acento, troqueo, troqueo, troqueo)

x x ' x ' x ' x '

V23. VLADIMIR: To be dead is not enough for them.

(pírrico, troqueo, troqueo, troqueo, una silaba sobrante con acento O una silaba sobrante sin acento, yámbico, yámbico, yámbico, yámbico)

x x ' x ' x

V24. ESTRAGON: It is not sufficient.  
(pírrico, troqueo, troqueo O anapesto, troqueo, una silaba sobrante sin acento)

Silence.

En el verso 23, si respetamos las divisiones representadas por las palabras parece predominar la segunda forma de escansión dada, la de los yámbicos. En líneas generales, la escansión de los versos 21, 22 y 23 da troqueos y yámbicos, por lo tanto proporcionando así un discurso normal, aunque intranquilo. El verso 24 contiene un 'triste' anapesto. El silencio después del verso 24 marca el fin de la "estrofa" tal y como hace el troqueo, ya que desciende por naturaleza. Las formas de los versos son: el verso 19, de dos pies, el verso 20 de tres pies, el verso 21 de cuatro pies, el 22 de tres pies, el 23 de cuatro pies, y el 24 es de tres.

x ' x ' x ' x

V25. VLADIMIR: They make a noise like feathers.  
(yámbico, yámbico, yámbico, una silaba sobrante sin acento O una silaba sobrante sin

acento, troqueo, troqueo, troqueo)

El verso 25 (x'x'x'x) puede considerarse yámbico o trocaico dependiendo de si se deja la sílaba sobrante al final o al comienzo del verso respectivamente. Si optamos por las divisiones representadas por las palabras, este verso es de troqueos y da un sonido inestable. Tiene una forma de tres pies.

x '

V26. ESTRAGON: Like leaves.  
(yámbico)

x ' x

V27. VLADIMIR: Like ashes.  
(una silaba sobrante sin acento, troqueo)

x '

V28. ESTRAGON: Like leaves.  
(yámbico)

Long silence.

Los versos 26 a 28 forman otra "estrofa". Radica en dos versos de yámbicos intercalados con uno de troqueos. El silencio es lo que marca el fin de cada "estrofa". La palabra "ashes" marca el troqueo y hace la "estrofa" inestable en este punto. Esto queda reforzado por el hecho de que todos estos versos son de un solo pie y suenan rápidos.

' ' x

V29. VLADIMIR: Say something!  
(una silaba sobrante con acento, un troqueo)

' ' x

V30. ESTRAGON: I'm trying.  
(una silaba sobrante con acento, un troqueo)

Long silence.

' ' x x '

V31. VLADIMIR: (in anguish) Say anything at all!  
(una silaba sobrante con acento, troqueo, yámbico)

' x x ' '

V32. ESTRAGON: What do we do now?  
(troqueo, yámbico, una silaba sobrante con acento)

Desde el verso 29, la métrica es principalmente trocaica con el yámbico ocasional. La mayoría de los versos que tienen un número desigual de sílabas son también de troqueos. Los versos 29 y

30 son de un pie mientras que los versos 31 y 32 son de dos pies.

˘ x ˘ x

V33. VLADIMIR: Wait for Godot.  
(troqueo, troqueo)

˘

V34. ESTRAGON: Ah!  
(una sola sílaba acentuada)

El penúltimo verso en el que se menciona a Godot, es definitivamente troqueo e inestable. No hay ambigüedad alguna, ni en la escansión ni en el propósito de espera de los personajes. Los troqueos dan una sensación temblorosa, como si Vladimir se asustara de las consecuencias de lo que él mismo señala. El último verso consiste en una sola sílaba acentuada: “Ah!”. La forma de los dos últimos versos es de dos pies y de un pie respectivamente.

Otros comentarios generales incluyen el hecho de que algunos de los últimos versos son más cortos que el yámbico pentámetro. Un tipo de verso de tres pies se usa en los versos 31 y 32 porque contienen tres sílabas con acento. En general, la mayoría de los versos en este pasaje comienza con anacrusis - una sílaba o sílabas sobrantes que preceden la primera sílaba acentuada. La ausencia de una sílaba acentuada al principio de la mayoría de los versos puede ser parcialmente debido a la dificultad de encontrar palabras en el inglés con el acento sobre la primera sílaba. De modo, que esta anacrusis pone de manifiesto la posible influencia del francés en Beckett.

#### 4. Conclusiones

En este artículo, hemos repasado un pasaje de la obra de Beckett y hemos demostrado que la métrica funciona de una forma parecida a como lo hace en la poesía. En este pasaje de *Godot* hemos visto que los sonidos son, desde luego, realmente importantes, ya que en ellos se apoyan y refuerzan los temas del diálogo.

#### 5. Referencias

- Ackerly, Chris. J. & Gontarski, Stan 2006: *The Faber Companion to Samuel Beckett: A reader's guide to his works, life and thought*. London: Faber and Faber.
- Badiou, Alain 2004: *On Beckett*. Manchester: Clinamen Press.
- Beckett, Samuel 1962: *Words and Music*. New York: Grove Press.
- Beckett, Samuel 1977: *Waiting for Godot*. London: Faber Paperbacks.

Las inestabilidades y las ambigüedades son comunes a los versos, apoyándose de esta manera los temas principales de la obra: la inutilidad de la vida y sus dificultades. Por lo tanto, puede decirse que el presente trabajo suple la falta de atención que ha sufrido el aspecto del ritmo y la escansión en la obra *Godot*. Los diversos detalles han sido dados a conocer por esta escansión donde la métrica es principalmente de troqueos. El efecto es el de hacer soñar el idioma como inestable y ambiguo, y hasta en algunas ocasiones lírico.

Allí donde la métrica yámbica predomina, se reproduce la conversación mundana y ocasionalmente mediante discusiones. De esta forma, la métrica apoya el contenido en esos puntos y los temas principales de la obra: la inestabilidad de la vida y sus momentos poéticos. También, se refuerza a través de la métrica el hecho de que el texto es un diálogo sacado de una obra dramática. Hemos llamado la atención a la yuxtaposición de diálogo mundano con momentos de “poesía”. Asimismo, algunos momentos en la obra se ornamentan. No olvidemos que la vida en *Godot*, aunque agotadora, también tiene sus momentos poéticos.

Creo que una obra dramática, aún más que la poesía, es creada mayoritariamente, para ser escuchada, y como consecuencia el sonido y el ritmo son de importancia primaria. Al comprobar que Beckett combinó ambos elementos, poesía y teatro, dicho dramaturgo consigue representar con éxito tal y como es la vida, mundana pero en parte lírica. Aunque esta técnica pueda resultar fatigosa para el público en el auditorio debido al meditado intercambio entre ambos, este trabajo ha mostrado que este efecto es probablemente buscado de manera intencionada por el autor, se convierte en algo absolutamente fundamental para la obra, y sobre todo, puede y debe ser analizado.

- Bradbury, David 1987: "Beckett's shapes." *Beckett: Waiting for Godot*. Ed., Ruby Cohn. London: The Macmillan Press. 114-117.
- CBC Radio 1996: *Waiting for Godot* (grabación en cassette). Toronto: CBC.
- Cohn, Ruby (ed) 1987: *Beckett: Waiting for Godot*. London: Macmillan.
- Fletcher, John 1965: "The private pain and the whey of words: A survey of Beckett's verse." *Samuel Beckett*. Ed., Martin Esslin. London: Spectrum Books, Prentice Hall.
- Gordon, Lois 2002: *Reading Godot*. Yale: Yale University Press.
- Knowlson, James 1997: *Damned to Fame*. London: Bloomsbury.
- Pilling, John & Bryden, Mary, eds. 1992: *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett archives*. London: The Beckett International Foundation.
- Preminger, Alex, ed. 1979: *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. London: Macmillan.
- Rodríguez Gago, Antonia 1988: "Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett". *El Público* 37. 29-37.
- Wilmer, Steve. E., ed. 1992: *Beckett in Dublin*. Dublin: The Lilliput Press.