

Teatralidades filosóficas, el caso de Samuel Beckett

Philosophical Theatricalities. The Case of Samuel Beckett

Texto recibido: 10 de septiembre de 2017

Texto aprobado: 25 de noviembre de 2017

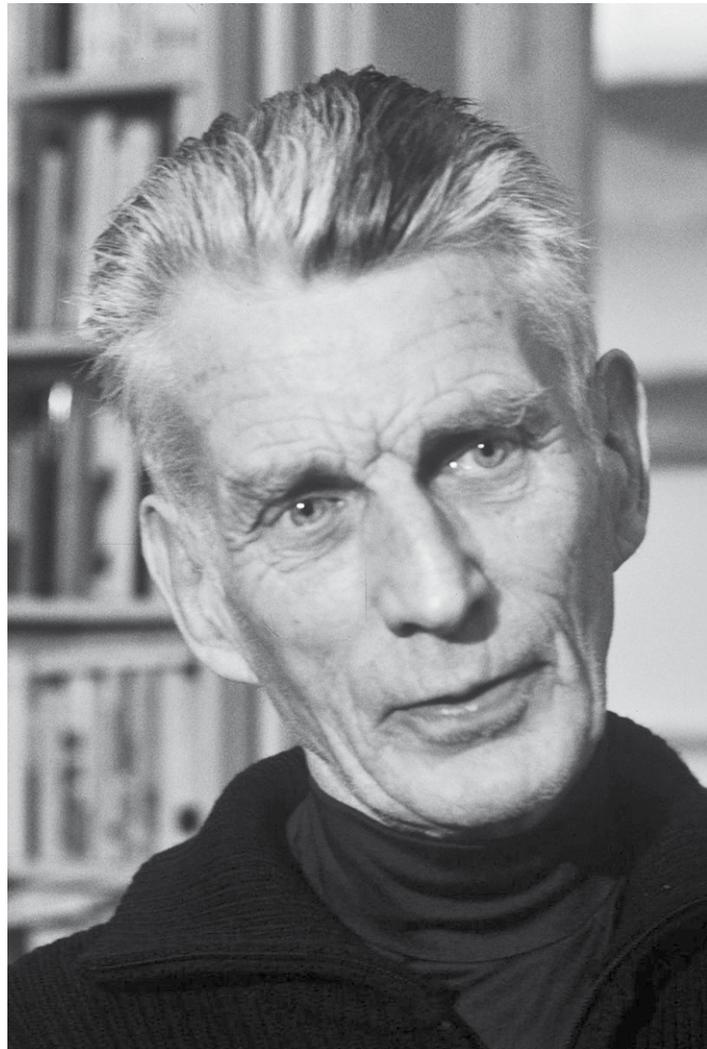
Por Jonathan Caudillo Lozano*
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Resumen: El presente texto intenta rescatar los elementos intersticiales de la obra de Beckett que se mueven entre la teatralidad y la filosofía, como estrategias críticas de los regímenes modernos de representación. La obra beckettiana aparece aquí, por un lado, como una forma de poner en cuestión las formas tradicionales del teatro, pero también como una crítica a las representaciones que median las relaciones con el mundo y con el sí mismo, de tal manera que la textualidad beckettiana acaba por convertirse en una compleja textualidad en resistencia, desde un no-lugar, una zona de opacidad, que para Beckett está relacionada con la figura del purgatorio.

Palabras clave: Teatralidad, representación, purgatorio, materialidad, palabras, subjetividad, aporía, intersticio.

Abstract: *This text tries to rescue the interstitial elements of the work of Beckett that move between theatricality and philosophy, as critical strategies for modern regimes of representation. The Beckettian work appears here not only, as a way to call into question the traditional forms of theater, but also as a criticism to the representations that mediate the relationships with the world and the self. In such a way that Beckett's texts are becoming complex textuality in resistance, from a non-place, a zone of opacity, which is related to the figure of purgatory for Beckett.*

Key words: *Theatricality, representation, purgatory, materiality, words, subjectivity, aporia, interstice.*



* Posee el grado de Doctorado en Filosofía y es profesor de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Correo electrónico: elyphaslevi@hotmail.com

A manera de introducción

La intención de este artículo es aportar una posible interpretación a la obra de Beckett que, sin intentar agotar su complejidad, permita pensarla como una crítica, no solo a las estructuras del arte y del teatro de su época, sino a las estructuras modernas de representación. La relación con las palabras es uno de los principales dispositivos que son puestos en cuestión por el pensamiento beckettiano, en donde la lengua es desplazada de su territorio referencial en su forma de signo lingüístico, para ser llevada a otro proceso que pasa por la materialidad de las palabras y su fuerza performativa. Efectivamente, esto no implica que esta crítica encuentre a Beckett como su único representante, sino que, más bien, se propone pensar al escritor irlandés como parte de un debate orientado a visibilizar la fantasmagoría de la supuesta estabilidad del régimen de representación moderno. Es en este sentido que este ensayo intenta abrir la posibilidad de pensar la obra de Beckett como parte de un debate centrado en la posibilidad de pluralizar las formas de relacionarse con el mundo, el tiempo y con el sí (¿mismo?), desde una crítica radical a las estructuras de representación que atraviesan el lenguaje.

La materialidad de las palabras

Siguiendo cierta reflexión foucaultiana que atraviesa su obra arqueológica (Foucault, 2008), el poder que las palabras tienen depende de los entramados discursivos y de cierto horizonte de reconocimiento en el que emerge la subjetividad, es decir, todo proceso de individuación depende de la alteridad para constituirse, pero esta alteridad se encuentra atravesada por los códigos de significación que orientan la vida social. En este sentido, si el lenguaje atraviesa la subjetividad es porque sin el lenguaje no hay sujeto, ser sujeto implica ser sujeto del lenguaje. Este problema ya era importante para cierto debate filosófico, que puede seguirse en las obras de los "maestros de la sospecha", llamados así por Paul Ricoeur (Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud) pues piensan a la modernidad como un momento histórico en el que las relaciones de poder encuentran en las palabras un elemento fundamental. Nietzsche en *La ciencia jovial* muestra esta preocupación de la siguiente forma:

¡Sólo como creadores! Lo que más me ha costado, y me cuesta todavía: comprender que infinitamente más importante que lo que las cosas son es como se llaman. Reputación, nombre y apariencia, el valor, la medida y el peso corriente de una cosa –originados por lo común en un error y una arbitrariedad, echados encima de las cosas como una vestidura y absolutamente extraños a su esencia e incluso a su piel–, todo esto, conforme era creído y transmitido de generación en generación, paulatinamente se adhirió a la cosa y se enquistó en ella, quedando al fin convertida en su sustancia misma; ¡La apariencia originaria termina casi siempre por tornarse en la esencia, y obra como esencia! ¡Loco sería en verdad quien creyera que basta con señalar este origen y esta envoltura nebulosa de la ilusión para destruir el mundo tenido por esencial, la llamada “realidad”! ¡Sólo como creadores podemos destruir! – Mas no olvidemos tampoco esto: ¡basta crear nuevos nombres, valoraciones y probabilidades para crear a la larga nuevas «cosas»!” (Nietzsche, 2011. 630).

La reflexión nietzscheana permite poner en cuestión cierta estructura metafísica en donde pareciera que el mundo posee una esencia metafísica, siempre idéntica a sí misma en tanto cosa en sí, que las palabras solo pueden describir precariamente. Las palabras en la episteme moderna son representativas, en tanto que intentan presentar un mundo que nunca logran describir tal como es. Nietzsche muestra en la relación del mundo con las palabras, una forma de reificación, en donde las palabras se vuelven las cosas en la medida que pareciera que hay una relación necesaria entre el signo lingüístico y su referente. Pero ya desde la perspectiva de Saussure emergen las condiciones para hacer crítica, no solo de la relación de las palabras con su referente sino de la constitución misma del signo lingüístico, cuyo proceso de significación es radicalmente arbitrario en la medida que depende de su historicidad.¹ En otras palabras, para Saussure no hay una relación metafísica entre el significante y el significado, y en franca discusión con esta concepción de signo, Jacques Derrida propone el concepto de *differance* o diferencia, para mostrar una concepción crítica de la escritura que ponga en entredicho la metafísica de la presencia, y el problema del referente:

¹ En su *Curso de lingüística general* Saussure llama la atención sobre la siguiente característica del signo: “El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario”. (En la nota al pie dice: El adverbio radicalmente, suprimido, da una fuerza mucho mayor al pensamiento saussureano). (...) Una observación de pasada: cuando la semiología esté organizada, deberá preguntarse si los modos de expresión que se apoyan en signos completamente naturales –como la pantomima– le corresponden legítimamente. Suponiendo que los acoja, su principal objeto no dejará de ser por ello el conjunto de sistemas fundados sobre lo arbitrario del signo. En efecto, todo medio de expresión aceptado en una sociedad descansa en principio sobre una costumbre colectiva o sobre la convención, lo cual es lo mismo. Los signos de cortesía, por ejemplo, dotados a menudo de cierta expresividad natural (piénsese en el chino que saluda a su emperador prosternándose nueve veces hasta el suelo), no dejan de estar fijados por una regla; es esa regla la que obliga a emplearlos no su valor intrínseco” (Saussure, F. de 2010. 104-105).

No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros. "Arbitrario y diferencial", dice Saussure, "son dos cualidades correlativas" (...). Ahora bien, este principio de la diferencia, como condición de la significación, afecta la totalidad del signo, es decir, a la vez la cara del significado y a la cara del significante. La cara del significado es el concepto, el sentido lineal; y el significante es lo que Saussure llama la "imagen", "huella psíquica" de un fenómeno material, físico, por ejemplo acústico (Derrida, 2010. 46).



La *diferenzia* derridiana es el elemento que hace de la significación un proceso de devenires, en donde ninguna representación discursiva es absoluta, universal y mucho menos unívoca. En otras palabras, la *diferenzia* es el acontecimiento incalculable que fractura el significado del signo y abre la multiplicidad del sentido. De tal manera que, si bien el proceso de individuación depende de la relación con el lenguaje, esta es una relación de sujeción que presenta múltiples fisuras, pues la relación con las palabras nunca es definitiva. De esta manera, toda forma de expresión "en tanto lenguaje" es la mediación por la cual el individuo deviene "sujeto" pero esta subjetividad está permanentemente deviniendo. Así, se puede ver que ni Saussure, y mucho menos Derrida, entienden por "signo" únicamente la grafía escrita, o la expresión verbal, sino todo modo de expresión y que, en este sentido, se encuentran fundados en el carácter arbitrario y diferenciante que les es constituyente. La arbitrariedad del signo, su diferencia, es la condición de posibilidad de cualquier proceso de significación

en la medida que no existe ningún vínculo esencial ni necesario entre significante y significado. Por otro lado, el proceso de significación depende de las condiciones colectivas e históricas, en otras palabras, el lazo del significado y significante no es intrínseco sino que responde a las reglas y normas sociales que, para decirlo en términos de Michel Foucault, están atravesadas por las relaciones de poder.

Fernando de Toro muestra que este problema del signo atraviesa también al quehacer teatral, y que la obra de Beckett puede ser pensada como un dispositivo crítico:

Si bien es cierto que Beckett no escribe textos teatrales ya que desnuda (o *desviste*, según el término de la semiótica) toda noción de diálogo, personaje, espacio, tiempo, el cuerpo del actor/actriz, la estructura, deja la teatralidad intacta en cuanto al *espesor de signos*. Este espesor constituye una densidad semiótica que puede ser captada como *estrategia textual* en su interpretación tradicional: lo que hay que aprehender en sus espectáculos es la estrategia; los signos iterativos en torno a un número limitado de isotopías que permiten captar la estrategia textual/espectacular. Beckett escribe textos como matrices espectaculares en los que la textualidad es inseparable de la espectacularidad: son espectáculos que surgen de una matriz constituida por textos teatrales. Barthes sostiene que la teatralidad es el teatro menos el texto. Yo diría que en el caso de Beckett la teatralidad reside en el *espectáculo como texto*, puesto que no hay separación entre uno y otro, es decir, no existe un texto espectacular y un espectáculo, sino que ambos son uno e inseparables (De Toro, 2015. 2).

Lo que puede colegirse de las afirmaciones de Fernando de Toro es que la estrategia escritural de Beckett intenta poner en cuestión no solo el carácter representativo del teatro, sino también de las palabras. La crítica a las representaciones en la modernidad, en la obra de Samuel Beckett, efectivamente pasa por su teatro, pero también se extiende a toda su textualidad en la medida que constituye la postura vital de Beckett ante las palabras. Es en este sentido que puede pensarse que la textualidad beckettiana es una estrategia performativa que apela a la fuerza deconstructiva de las palabras, en la medida que muestra su apertura e inestabilidad. Para Fernando de Toro la performatividad que atraviesa a la obra beckettiana no cuenta con una forma preestablecida, ya que cada performance –entendida como acontecimiento escénico– constituye su propia forma, su propio género, de tal suerte que:

Siguiendo esta definición, podemos sostener que los espectáculos de Beckett se sitúan entre el teatro y la performance. Beckett construye una textualidad espectacular única; no representa nada y crea un espacio que es indisoluble entre el texto y la espectacularidad. No hay personajes, sino voces que nos hablan. Por otro lado, los cuerpos son descorporizados de manera sistemática, al igual que el lenguaje. Una característica central de esta descorporización es el cuerpo abyecto, degradado, repulsivo, un cuerpo que impide toda identificación entre ese cuerpo y el espectador (De Toro, 2015. 3).

Es así como puede verse que en la textualidad de Beckett emerge una postura crítica ante el régimen representativo que atraviesa la lengua, y que dicha crítica opera en el espacio abierto del significante, cuya performatividad produce otras formas de percepción y afección, que ponen en suspenso la aparente continuidad de las formas cotidianas de relacionarse con el tiempo, el espacio y la palabra. Efectivamente, la textualidad beckettiana está cifrada por la abyección en el sentido de que abre los espacios que fisuran la aparente estabilidad de las representaciones, para permitir la irrupción de lo otro.



El purgatorio, la emergencia de una subjetivación aporética

Es posible pensar entonces que, en la obra beckettiana, queda en suspenso crítico no solo la estructura del teatro en su sentido tradicional, sino toda representación unitaria que dependa del principio de identidad. Es por esta razón que, al poner en cuestión la concepción lógico-aristotélica del relato, necesariamente queda en suspenso el principio de identidad que territorializa la experiencia que el sujeto tiene de sí en la modernidad capitalista. Es en este sentido que es posible leer en la novela de Beckett *El innombrable*, las siguientes líneas:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me haré más preguntas. Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí (Beckett, 2007. 20).

Pareciera que en este devenir Otro, encontramos un intento de fracturar la aparente totalidad coherente del principio de identidad, en donde el Yo queda en suspenso por su imposibilidad de nombrarse en la experiencia de la duración.

Para Beckett el arte es precisamente el acontecimiento que interrumpe las lenguas mayoritarias para abrir paso a la singularidad de lo minoritario:

La Poesía es esencialmente la antítesis de la Metafísica: la Metafísica purga a la mente, la libera de los sentidos, cultiva la descorporización de lo espiritual; la Poesía es toda pasión y sentimiento y anima lo inanimado; la Metafísica es más perfecta mientras más se preocupa de lo universal, y la Poesía mientras más se preocupa de lo particular (Beckett, 2008. 35).

Lo que hay en el trabajo de Beckett es el simulacro entendido como "zona intersticial", entre la presentación y la representación, en otras palabras, hay una representación (haciendo uso de la tachadura en el sentido derridiano como zona que oscila entre la presencia y la ausencia) que en su obliteración muestra su imposibilidad de capturar, de una vez y para siempre, la experiencia del mundo y de lo vivo.

En la textualidad de Beckett pareciera que se abre la posibilidad de pensar en una singularidad múltiple, porque nunca permanece idéntica a sí, y que es siempre procesual, porque se encuentra sujeta al devenir diferenciante del tiempo. Davide Carnevalli ya señala esta cuestión al hacer hincapié en que:

En el teatro de Beckett este desgajamiento de la proyectualidad del personaje era llevado a los extremos; Beckett ha hecho del problema de la voluntad de actuar por parte del personaje –y de la comunicabilidad de esta voluntad– la piedra angular de su obra. En la incapacidad de Vladimir y Estragon para abandonar la escena, a pesar de haber expresado el deseo de hacerlo, el lenguaje pierde la oportunidad de mostrar lo que sucede y la posibilidad de "hacerlo suceder", reduciéndose a una declaración de intenciones irrealizada e irrealizable. En *Attendant Godot* (Esperando a Godot, 1952) la esperanza de vivir el presente y de actuar el presente pierde el enfrentamiento con la postergación a un perpetuo "mañana": la planificación del personaje es puesta en jaque, y con ella la acción, y el drama mismo (Carnevalli, 2015. 274).

Beckett es un pensador de la inmanencia en el sentido deleuziano que aparece en *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze, 1997), de tal suerte que en su obra puede verse una potencia creadora, crítica de los regímenes de representación hegemónicos, pero emergente desde la crisis de dichos regímenes, como posibilidad diferenciante.

Además, esta configuración de la subjetividad desde el lenguaje no ocurre al margen de las condiciones políticas de la organización de las relaciones con el poder, de tal manera que la subjetividad, al inscribirse en estos entramados discursivos, entra en los juegos del poder que son la condición de posibilidad de construcción de una imagen para sí mismo y para otros, es decir su identidad. Es en el lenguaje donde los sujetos adquieren existencia social, y es por esta razón por la que la escritura beckettiana abre la posibilidad de ser pensada como una táctica subversiva de desubjetivación. Es así como, a partir de la obra de Samuel Beckett, es posible pensar en una deconstrucción de los procesos de subjetivación que operan en el lenguaje y que abren paso a una subjetividad aporística:

La reflexión lacaniana es sin duda pertinente para comprender la escritura y la pragmática de Beckett *vis-à-vis* el 'Sujeto' aporístico que se debate entre el decir y el no decir. Beckett introduce una nueva subjetividad, la de no poder decir, y es la conciencia de no llegar a decir lo que genera el surgimiento de esta lengua del silencio, donde se dicen palabras vacías de toda significación y se reduce a la necesidad de *intentar decirse*. Así, el Sujeto se encuentra en un espacio permanente y continuo de desplazamiento y de fragmentación que provocan su propia destrucción. Aquí enfrentamos un Sujeto vacío de significación, lo cual viene a deconstruir la noción clásica misma de Sujeto como portador de la significación. El Sujeto nos ofrece solo un significante puro, su materialidad sonora con la ausencia total de sentido.²

Es en este sentido que la escritura de Beckett es una escritura que emerge desde un no-lugar, desde una errancia que él entiende como el purgatorio en tanto que es una zona de paso, y de perpetuo vagabundeo. Es por esta razón que la obra de Beckett se mueve en los bordes de la representación, en la zona intersticial, el "entre", que es el espacio de acontecimiento de lo vivo y de la imposibilidad de su completa representación:

² Fernando de Toro, *Samuel Beckett, el innombrable y el fin de la modernidad [en línea]* Epos, Revista de filología, [Madrid] Facultad de filología, p. 343, <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10644/10182> [Consulta: 2 Nov. 2017]

El Infierno es la monotonía estática del vicio sin fin. El Paraíso es la monotonía estática de la perfección sin fin. El Purgatorio es una avalancha de movimiento y vitalidad liberada por la combinación de esos dos elementos. Hay un proceso purgatorial continuo, en el sentido de que el círculo vicioso de la humanidad se está cumpliendo, y ese logro depende del predominio recurrente de una de dos cualidades generales. Sin resistencia, no hay erupción; sólo en el Infierno y el Paraíso no hay erupciones, ni la necesidad ni la posibilidad de ellas. En esa tierra que es Purgatorio, el Vicio y la Virtud –que pueden tomarse como cualquier par de factores humanos imponentes y contrarios– deben purgarse a su vez hasta constituirse en nada más que espíritus de rebeldía (Beckett, 2008. 46).

El purgatorio es para el pensamiento beckettiano una imagen de los intersticios en donde acontece lo vivo en su devenir inestable. Es por este motivo que las paradojas de la obra de Beckett abren paso a una ambigüedad que permite la irrupción de lo vivo, en la medida que produce una fisura en la aparente estabilidad de las estructuras de representación.

Esta descorporización que emerge en la fractura de la aparente unidad del cuerpo, esta escritura fragmentaria y aporética que fisura tanto la relación de la palabra con el referente, como la relación entre significado y significante, muestra que la unidad de la identidad consigo misma es solo una fantasmagoría, que queda en suspenso por esta escritura diferenciante. Beckett muestra esta fantasmagoría cuando dice que: *La conciencia de que hay mucho del niño no nacido en el octogenario decrepito, y mucho de ambos en el hombre que está en el apogeo de su curva vital, elimina toda la rígida interexclusividad que suele afectar las construcciones ordenadas* (Beckett, 2008. 33). Lo Otro es precisamente eso que queda fuera de la configuración representativa de la identidad y que irrumpe de nuevo en la obra de Beckett para mostrar que el Yo es solo una máscara entre otras. Esta escritura que muestra otra subjetividad atravesada por la alteridad, y la multiplicidad de las voces, también puede verse en este fragmento de la obra *No yo*:

[...] y ahora este flujo... sin entender ni la mitad... ni la cuarta parte... ni idea... de lo que estaba diciendo... ¡imagínate!... ni idea de lo que estaba diciendo... hasta que comenzó a intentar... engañarse a sí misma... no era la suya en absoluto... no era su voz en absoluto...

y sin duda sería... vital que ella... estaba a punto... tras largos esfuerzos... cuando de repente sintió... poco a poco sintió... moverse sus labios... ¡imagínate!... ¡sus labios moviéndose!... como si hasta entonces no hubiera... y no sólo los labios... las mejillas... la mandíbula... toda la cara... todos esos... ¿qué?... ¿la lengua?... sí... la lengua dentro de la boca... todas esas contorsiones sin las cuales... no es posible hablar... y que normalmente... no se sienten... tan concentrado está uno... en lo que dice... todo el ser... pendiente de sus palabras... de forma que ella no solamente debía... ¿debía?... ¿no solamente debía?... renunciar... aceptar las suyas únicamente... únicamente su voz... sino también este otro horrible pensamiento... oh, mucho después... brusco destello... mucho más horrible si es que fuera posible... esta sensación estaba volviendo... ¡imagínate!... la sensación estaba volviendo (Beckett, 2007. 348).

Este fragmento puede leerse cómo en la escritura beckettiana hay un ejercicio de hacer de la pluralidad constituyente de las palabras una fuerza creadora, cuya potencia permite la irrupción de otra relación con ellas desde su materialidad. Una emergencia de las palabras en tanto materialidad significativa que asume la imposibilidad de determinar el sentido de una vez y para siempre. Si las estructuras modernas de representación dependen de una concepción del tiempo y la historia que responda a un orden absoluto, universal y siempre congruente consigo mismo, para la textualidad de Beckett: "con Joyce, en todo caso, el movimiento ha perdido su garantía redentora. Beckett sostiene que la visión de Joyce es purgatorial en su <<absoluta ausencia de Absoluto>>" (Gontarski, en Beckett, 2008. 11). La referencia al purgatorio, más que ser solamente teológica, también implica un "entre", en tanto espacio de indefinición, que es característico de la obra beckettiana como puede verse en *Esperando a Godot*, como tiempo de la espera.

A manera de conclusión

Efectivamente, puede pensarse que la obra beckettiana supone una especie de nihilismo, pero un nihilismo activo que produce un desplazamiento del principio lógico-aristotélico de identidad, y una reinención minoritaria que fractura los grandes relatos totalizantes, haciendo devenir a Beckett ya no un artista de la representación, ni de la presentación, sino del simulacro, entendiendo esto como una producción que no

depende de un modelo ideal que la anteceda, como puede encontrarse en la obra *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze.³

La lógica del simulacro es un nihilismo activo que produce, renunciando al principio de causalidad e identidad, una acción sin esperar un resultado único que, en su apertura, pone las condiciones de irrupción de lo incalculable. La ruptura del tiempo cronológico en Beckett es la ruptura de la idea de télos, como resultado causal, lo cual deja entrever una crítica a una supuesta estructura temporal siempre congruente consigo misma. Pero en esta paradoja de la textualidad de Beckett se abre un tiempo otro del instante, del acontecimiento como unidad temporal aún más "inmediata" que el presente, el instante como toda vez otra en el que el sujeto deviene, toda vez otro. Un tiempo que no es un universal, y que por eso es incontable, donde su inconmensurabilidad emerge de su radical inmanencia, en su singularidad carnal, no abstracta, ante la cual el lenguaje solo balbucea.

En efecto, si Beckett piensa que el arte siempre da cuenta solamente de lo singular, entonces estas experiencias de puesta en suspenso de la representación aparecen solo como acontecimientos evanescentes, furtivos, sin garantía de una transformación definitiva. A partir de la obra de Beckett es posible pensar que la puesta en crisis de la narración lógico-aristotélica pone en suspenso el principio de identidad con el que la subjetividad está identificada, para dar paso a una experiencia de sí y del tiempo que aparece en los bordes de lo decible.

3 "Pues en simulacro o fantasma no es simplemente una copia de la copia, una semejanza infinitamente relajada, un ícono degradado. El catecismo, tan inspirado en los Padres platónicos, nos ha familiarizado con la idea de una imagen sin semejanza: el hombre es a la imagen y semejanza de Dios, pero por el pecado hemos perdido la semejanza, sin dejar de conservar la imagen... el simulacro es precisamente una imagen demoníaca, desprovista de semejanza; o, mejor dicho, a la inversa del ícono, ha puesto la semejanza en el exterior y vive de diferencia." (Deleuze, 2002. 198).

Referencias

- Beckett, S. (2007). *El innombrable*, Traducción: R. Santos Torroella, Barcelona: Lumen.
- Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Traducción: Marcela Fuentealba, Chile: Universidad Diego Portales.
- Carnevalli, D. (2015). *Tesis doctoral: Forma dramática y representación del mundo*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- De Toro Fernando, *Samuel Beckett, el innombrable y el fin de la modernidad*, [en línea] Epos, Revista de filología, [Madrid] Facultad de filología, <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10644/10182> [Consulta: 2 de noviembre de 2017]
- _____, (2015). *Más allá del teatro: Samuel Beckett revisitado*, En *El teatro de Samuel Beckett bajo la lupa: 14 lecturas innovadoras*. México: Pasodegato.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Traducción: Francisco Monge, Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (2010). *Márgenes de la filosofía*. Traducción. Carmen Gonzales Marín, Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. Traducción: Elsa Celia Frost. México: Siglo XXI.
- Nietzsche, F. (2011). *La ciencia jovial*. Traducción: Germán Cano, Madrid: Ed. Gredos.
- Saussure, F. de (2010). *Curso de lingüística general*. Traducción: Mauro Armiño. México: Fontamara.