

La figura trágica y el tópico icárico Imágenes de la caída en Samuel Beckett

Elina Montes

La chute d'une feuille et la chute de Satan,
c'est la même chose Samuel Beckett

[...] une psychologie de la verticalité dût
consacrer de longues études aux impressions
et aux métaphores de la chute [...]
la chute pure est rare Gaston Bachelard

Il n'y a que le vide et le monde du
silence qu'isoient immenses
Bram van Velde¹

Suele asociarse la obra de Samuel Beckett con la idea de "muerte de la tragedia" que ha pasado a ser una noción en la que, por lo general, se inscribe la producción dramática desde el siglo XX, como si hubiese sido declarada la imposibilidad definitiva del género a partir, por ejemplo, de la desaparición de una relación significativa entre individuo y cosmos, de la irrupción de la autoconciencia como reguladora de la acción, de la imposibilidad de remitirnos a un conjunto de valores consensuados, o de vernos necesariamente confrontados a un universo implacable. (Me remito aquí a las consideraciones de Richard B. Siwall, J.W. Krutch, George Steiner, Lionel Abel, Susan Sontag, entre otros). Ciertamente, la inserción de la dramaturgia de Beckett en la tradición trágica

¹ Traducción de las tres citas del epígrafe: 1) "La caída de una hoja y la caída de Satán, son la misma cosa"; 2) "una psicología de la verticalidad tuvo que consagrar prolongados estudios a las impresiones y a las metáforas de la caída [...] la caída pura es rara"; 3) "sólo el vacío y el mundo del silencio son inmensos".

ha sido objeto de diferentes abordajes críticos que determinan encuadrarlo en categorías como el metadrama (Abel) o el absurdo (Esslin), generando un debate que difícilmente halle una clausura. Lejos de constituirse en un problema, las tensiones sin resolución que emergen de posiciones a menudo antitéticas, ofrecen una posibilidad de reflexión permanente sobre el estatuto de la obra de arte.

Las consideraciones que siguen pretenden dejar de lado, por un momento, las especulaciones vinculadas a los aspectos genéricos: están orientadas por la idea de la caída. Me refiero aquí a un sentido que es, a la vez, metafórico y literal, y a la vez –por supuesto– geográfico, vectorial y axiológico. Ícaro cae. Ovidio, en el libro VIII de las *Metamorfosis* narra un episodio que, de tan conocido, sólo reponemos aquí en la exhortación paterna: "Ícaro te advierto que debes correr por el sendero del centro", pero el joven no lo hace, la cera se derrite, se desarma el artefacto de plumas, cae: *mediocritas aurea*. Cuando Brueghel representa el mismo episodio, sin embargo, añade un marco casi imperceptible pero no por esto menos efectivo a la admonición de Dédalo al hijo, esta dimensión no está ausente en Ovidio, es más le sigue al relato de la caída del joven, pero lo que el poeta omite es el nexa causal repuesto por una lectura crítica y que la pintura de Brueghel exhibe. La caída de Ícaro pasa –en el cuadro– inadvertida para todos los posibles espectadores a los que alude el texto ovidiano, menos para un ave pequeña posada en unas ramas, es una perdiz. Entonces, recordamos. Corroído por los celos, Dédalo para no ser ensombrecido por las de habilidades de Perdix, el ingenioso sobrino, lo arroja de un peñasco; Palas (Atenea) se apiada y para salvar al desventurado de una muerte segura (otra caída que tendremos *in mente*) lo transforma en ave. Es el mismo pájaro que en Ovidio lanza un canto gozoso mientras un Dédalo desconsolado "coloca el cuerpo de su desdichado hijo en un túmulo (VIII, 237-259). Es decir, que Brueghel agrega –en la simultaneidad que brinda la obra pictórica– una dimensión a la caída de Ícaro: la dimensión de lo sagrado; la muerte del hijo no se interpretaría –entonces– sólo como el resultado de la desobediencia a la ley paterna, sino que se inscribe en el registro de los dioses donde se apuntan los crímenes impunes: *memento*. Genealogía de la caída, la del padre (moral) antes que la del hijo (moral y física): ambas afectadas por los pruritos del saber. En su volumen *L'air et le songes. Essai sur l'imagination du mouvement (El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento)* Gaston Bachelard advierte que: "La psicología de los elementos

aéreos es...esencialmente *vectorial*": elevarse, hundirse, ascender, descender, encumbrarse, precipitar, etc. En los relatos míticos de Oriente y Occidente la imagen vectorial de la caída se repite con variantes, y en las tragedias de la Antigüedad hay una continuidad manifiesta con ese motivo, con el que se representa el derrumbe de un héroe ubicado del lado del bien en el imaginario de la audiencia, puesto que la norma exige que posea un buen carácter, similar al de los mejores humanos, para que su caída produzca compasión. Raymond Williams, se refiere al entorno dialógico provisto por el coro como elemento esencial a la hora de definir esta "forma dramática [que] encarna, de modo singular, tanto la historia y la apariencia, como el mito y la respuesta al mito"; en línea con Schiller y Nietzsche, Williams afirma que el coro es el que otorga espesor a las tensiones entre lo contingente y lo trascendente y –además- el que faculta pensar que forma y contenido se entregan solidariamente para dar consistencia a la tragedia en tanto "experiencia colectiva compartida".² Siempre según Williams, a lo largo de la Edad Media "la tensión sobre una condición general llega a estar atada a un solo caso particular –la caída del príncipe" y habrá que esperar el paso a una cultura en la que "las categorías metafísicas y sociales" ya no sean indistinguibles como en la medieval, sino "opuestos bien definidos". Probablemente sea el *Dr. Faustus* de Christopher Marlowe la obra que mejor representa este pasaje de la conciencia medieval a la renacentista, en torno a la idea del ascenso y de la Caída. Bachelard enuncia un primer principio que rige la imaginación ascensorial y lo formula de la siguiente manera: "De todas las metáforas, las metáforas de la altura, de la elevación, de la profundidad, del descenso, de la caída, son por excelencia metáforas axiomáticas. Nada las explica y ellas todo lo explican". Es decir, lo alto y lo bajo, así como el Paraíso y el Infierno, estén o no localizados externamente, tal como lo sugiere el Mefistófeles reformista de Marlowe, inventor de la conciencia moderna,³ son puntos que adquieren en el espacio una fuerte

² La presencia del coro concentraría, por sí sola, aseguraría la relación del protagonista –en el eje de la verticalidad- con la esfera ético-moral de lo sagrado (que las voces también reponen) y –en el de la horizontalidad- con la dimensión político-afectiva del ámbito de lo social (Cf. Sewall).

³ Me refiero a los diálogos entre Mefistófeles y Fausto en I, iii (74-84) y I, v (112-123). Fausto parece no comprender cabalmente lo que Mefisto entiende por "éste es el infierno" ("this is Hell"). Es como si Fausto estuviese pensando aún en términos de una imaginería e iconografía medievales y de una teología tradicional y, podríamos decir, literal y pre-reformista. La superficie de la representación permite acceder a esa misma imaginería a través de los

valoración moral. Los héroes míticos de la Caída (Ícaro, Lucifer) escenifican una derrota, fueron fundadores míticos del abajo en los que el descenso -como en el caso de Lucifer- los entrega a una experiencia profunda y definitiva de esta dimensión y arrastra a otros en un viaje hacia lo hondo cuyo límite es la muerte. Lucifer es uno de los fundadores de la distinción radical (geográfica, cosmológica, geométrica y moral) del arriba y del abajo. Los mundos inferiores ya no están en cualquier lugar de un mapa, sino que se abren en un espacio diametralmente enfrentado a los imperios celestes: como la oscuridad a la luz. En Marlowe intuimos que la Caída -que es fracaso del ascenso- enviste a los héroes icáricos con un saber adicional: es la caída como experiencia que reconocemos en el Lucifer de Milton⁴ y que William Blake⁵ exalta en la luminosidad de un Satán que corrige y completa el texto sagrado. Corrección, esta última, que marca la incidencia de una secularización de las prácticas, de las que el teatro isabelino y jacobeo son seguramente un ejemplo. Pero son también formas que se erigen como pasaje entre instancias sacramentales medievales y una moral racional que se expresará mediante el concepto de decoro⁶ en la escena del siglo XVIII y, podríamos decir, haciendo de la caída un mero tropiezo social, serio pero redimible a través de su reconocimiento y su enmienda. Williams resume este nuevo redimensionamiento estético en los siguientes términos:

El espectador sería direccionado a vivir bien por las demostraciones de las consecuencias del bien y del mal [...] Así la catástrofe trágica o bien alienta a los espectadores a la comprensión moral y la resolución, o bien puede evitarse por completo mediante el cambio de corazón (50).

personajes del Ángel Bueno y el Ángel Malo, resabios de las Mystery y Morality Plays. Pero Mefistófeles permite una interpretación del espacio de manera metafórica y sugiere que el debate es interior a la conciencia.

⁴ Cf. *Paradise Lost*, I (254-256): es el Lucifer de Milton quien explica más claramente al Fausto marloviano el giro copernicano operado por la conciencia moderna, cuando aclara, "the mind is always in its own place/ And can make a Hell of Heaven, a Heaven of Hell / What matter where", un remate que reduce a cenizas las ansiedades fáusticas por una localización específica. La geografía de la conciencia, se ha vuelto interior.

⁵ Cf. *The Marriage of Heaven and Hell*.

⁶ Al respecto Williams observa muy apropiadamente que el "creciente énfasis en la moralidad racional afectó la acción trágica de un modo importante: mediante su insistencia en relatar el sufrimiento.

Es comprensible que, en este contexto se erradique una pieza fundamental del teatro isabelino y jacobeo, retomado en las teorizaciones del Romanticismo y en la escena de la segunda mitad del siglo XX, me refiero al elemento grotesco⁷, que Martin Esslin asocia a los así llamados dramaturgos del "absurdo"⁸. Elemento que concentra, por un lado, las tensiones entre lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo trivial y, por el otro, ese conocimiento que emana del que está cayendo y del que asoma –en términos de Watt, personaje de la novela homónima de Beckett- el *risus purus*, y con él cierto vago recuerdo de la *aurea aetas*, y una celebración de la supervivencia en la que ve –sin embargo- el costado irónico de una existencia en los presentes términos. Valdría recordar aquí la observación de Adorno en su ensayo acerca de la jovialidad del arte: "[E]l hecho de que por su mera existencia se zafe de la condena vigente lo asocia con una promesa de felicidad que de alguna manera expresa aun con la expresión de la desesperación" (2003: 580).

Samuel Beckett fue un lector entusiasta de los autores de fines del siglo XVII y del siglo XVIII inglés y francés, cuestión que pocos, por lo general, integran al análisis de su obra. A los fines del presente trabajo, analizaré brevemente dos de las influencias que se relacionan con el tema que vengo desarrollando. La primera se refiere a la obra del dramaturgo Jean Racine y la segunda al poeta y ensayista Alexander Pope. Sobre este último en particular, Beckett dictó un seminario durante su breve período como profesor en el Trinity College de Dublín. Una de sus alumnos le pasó al biógrafo de Beckett, James Knowlson, las notas de esas clases y en ellas él insiste particularmente sobre el hecho que los personajes de Racine no son otra cosa que expresiones de la conciencia fragmentada del protagonista, por lo que los diálogos deben concebirse como partes de un monólogo que tarda en consolidarse. Al respecto, Knowlson comenta que

⁷ Motivo que transmite simultáneamente error, miedo, belleza, y risa. En su introducción a *Modern art and the grotesque* (Oxford: OUP, 2003), Frances S. Connelly advierte que "the grotesque identifies a class of imagery that has never fit comfortably within the boundaries traditionally set by either aesthetics or art history for its objects of inquiry", creemos que es un elemento que requiere atención a la hora de analizar las expresiones artísticas en épocas de crisis de la representación. El motivo concentra en sí todas las tensiones antitéticas que, por separado, se colocarían en opuestos polos axiomáticos.

⁸ Cf. también a Jan Kott, (1963), "King Lear or Endgame" en *Shakespeare Our Contemporary*, New York: Methuan. Entre otras observaciones, Kott señala que "Lo trágico y lo grotesco constituyen mundos herméticos, de los que no hay escapatoria".

[Beckett] volvió a leer la obra completa de Racine a principios de la década de 1960, en directa relación con "las posibilidades de hacer teatro hoy". En parte puede ser por el resultado de su total reimmersión en el drama de Racine que Beckett se empezó a centrar en los mundos interiores y adoptó el monólogo en sus obras posteriores como su forma teatral dominante, a diferencia de Racine que integra el monólogo y el diálogo o bien opone uno al otro. [p. 306, la traducción es mía].

La interpretación que Beckett hace de la tragedia raciniana, centrada mayormente en *Andromaque*, permite que pensemos –con Knowlson– que "Racine podía representar el estasis mental y físico, condiciones que él mismo [Beckett] estaba dispuesto a explorar en los términos más amplios de su relación con el ser". No parece difícil pensar –entonces– en una continuidad conceptual y dialéctica entre la tragedia pensada en términos corales y dialógicos y la que se representa de manera preferentemente monológica en las obras teatrales de Beckett. En la tragedia raciniana podría vislumbrarse la dominante de la tragedia moderna, es decir "la de una acción y la de un sufrimiento arraigados en la naturaleza del hombre"⁹, una emergencia de la "inevitable normalidad del sufrimiento"¹⁰ (Williams: 56). Larga caída internalizada, en la que asistimos a la representación del despliegue de una psicología del instante.¹¹ Al respecto y

⁹ Williams atrae hacia este momento de su desarrollo la afirmación de Schopenhauer, quien dice que la tragedia es expresión de "[...] el indecible dolor, las calamidades de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico dominio del azar y el irremediable fracaso de lo justo y lo inocente"(p.56).

¹⁰ "Normalidad" que nos devuelve a la noción de Caída como elemento altamente subjetivante para la conciencia occidental. En Beckett la cita calderoniana incluida en el *Proust*, "Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido", retoma –además– a Schopenhauer, quien la utiliza como cierre de la siguiente reflexión: "El verdadero sentido de la tragedia es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares sino el pecado original, esto es, la culpa del propio existir" (§ 51, p.347). ¿Podría, entonces, haber otro modo más que el trágico para presentar los "poderes destructores de la felicidad y de la vida [que] nos acechan a cada instante en nuestro camino" (§ 51, p.348)?

¹¹ Bachelard recuerda que el Lucifer del *Paradise Lost* de Milton "précipité du ciel, tomba pendant neuf jours. Cette chute des neuf jours ne nous fait pas sentir le vent de la chute, et l'immensité du parcours ne fait pas grandir notre effroi. On nous aurait dit que le démon tomba pendant un siècle que nous n'aurions pas vu le gouffre plus profond" (109). Los personajes de Beckett, a mi entender, meditan su situación trágica en la dimensión de ese instante eterno, mientras caemos.

para seguir pensando este tema, rescato la observación de McDonald, cuando postula que:

If Beckett is writing tragedy it is of a new sort, eager to embody the speechlessness and inarticulacy engendered by the 'breakdown in the lines of communication' of which he so often speaks. Part of this effect is achieved by a re-imagining of genre, not just on the syntactic, but also on the semantic level, not just in terms of mode, but also in terms of mood. (129)¹²

Giuseppina Restivo¹³ coloca a *Endgame* en una serie que incluiría la poesía de Walther von der Vogelweide, poeta alemán del siglo XII, el grabado *Melencolia I* de Albrecht Dürero (1514) y la novela *El hombre sin atributos* (1930-1943), de Robert Musil. El eje integrador de la comparación de obras tan diversas emerge de lo que Restivo denomina "the authors' common interest in science and ironic view of its limits" (103)¹⁴. Restivo se detiene en las características comunes, que se reproducen en las obras, de la posición corporal del sujeto melancólico, (la cabeza inclinada, las manos en el regazo o sosteniendo la cabeza, etc.): una propensión al descenso. Deseo añadir dos obras más a esta serie, puentes entre el artista renacentista (Dürero) y el moderno (Musil, Beckett). En 1727, Alexander Pope escribió un breve ensayo "Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry", un escrito satírico cuya intención era poner el foco en el estéril amaneramiento de algunos poetas que naufragaba en una complejidad lingüística tan banal como innecesaria: "too true it is that while a plain and direct road is paved to their ὕψος¹⁵ or "sublime", no track has been

¹² Si Beckett está escribiendo tragedia es de una nueva especie, ansioso por encarnar la imposibilidad de hablar y la falta de articulación engendrada por la ruptura de las líneas de comunicación' [entre objeto y sujeto] de la que tan a menudo habla. Parte de este efecto se consigue a través de una re-imaginación de género, no sólo en el nivel sintáctico, sino también en el plano semántico, no sólo en términos de modo, pero también en términos de disposición anímica. [La traducción es mía].

¹³ En "Melencolias and Scientific Ironies in *Endgame*: Beckett, Walther, Dürer, Musil", Angela Moorjani y Carola Veit (eds.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Amsterdam: Rodopi, 2000, pp. 103-113.

¹⁴ el interés común de los autores en la ciencia –con los diferentes sentidos que epocalmente adquiere el término- y una visión irónica de sus límites

¹⁵ El sentido primero de ὕψος es "altura", por eso Pope lo opone a βάθος ("profundidad").

yet chalked out to arrive at our βαθος, or 'profound'."(197)¹⁶

En este comentario, como también en el título de su trabajo, Pope alude a un tratado del siglo III que suele denominarse *Sobre lo sublime* (Περὶ ὑψους), adjudicado a Longinus. El mismo versa acerca de los efectos en la recepción de una correcta manera de escribir utilizando adecuadamente las herramientas retóricas. Este escrito fue traducido por Nicolas Boileau, quien utiliza muchos de sus elementos en su propia obra *L'Art poétique* (1674), la cual tuvo una significativa incidencia en la preceptiva dieciochesca y propuso una metodología que halla sus ecos en Pope quien, si bien no la respeta a rajatabla, logra que el discurso satírico se avenga a las convenciones del decoro sin que se pierdan el efecto cómico y la denuncia perseguidos. El juego insinuado por Pope se inscribe –nuevamente– en la imaginación vectorial: entre lo alto y lo bajo, entre un camino marcado por las preceptivas que aseguraría un éxito artístico y su inesperada y ruinosa contrapartida para la cual no hay recetas ("no track has been yet chalked out"), pero que anida para provocar el derrumbe de toda intención poética. El *bathos* es la caída, es el pasaje brusco de lo sublime al ridículo, es la sombra que amenaza el *pathos* y lo destierra. Alexander Pope brinda algunos ejemplos desopilantes de lo que daríamos en llamar lisa y llanamente "mala poesía", y que dejamos para otra ocasión. No resulta difícil –sin embargo– asociar esta expresión necia denunciada por Pope con la inútil grandilocuencia de Pozzo, cuando invita a su circunstancial público a la reflexión sobre el paso del tiempo y, para decir, por ejemplo "Ya anochece luego de un bello día", se vuelve pomposo, vano, y también grotesco:

¿Qué es lo extraordinario de este cielo? Es pálido y luminoso como cualquier otro cielo a esta hora del día. (*Pausa*). En estas latitudes. (*Pausa*). Cuando el tiempo es bueno. (Su voz se vuelve cantarina.) Hace una hora (Consulta el reloj, tono prosaico.) aproximadamente (De nuevo tono lírico), después de habernos enviado desde (Duda, baja la voz.) digamos las diez de la mañana (Alza la voz.), sin disminuir los torrentes de luz roja y blanca, ha empezado a perder su brillo, a palidecer (Gesto con las manos descendiénolas progresivamente.), a palidecer, cada vez un poco

¹⁶ Pope, Alexander. (1770), *The Works of Alexander Pope, Esq.*, Vol VI. London: C. Bathurst et al. [Lo cierto es que, mientras el camino llano está pavimentado con sus *ipsos* (altura) o "sublime, ninguna vía ha sido trazada para llegar a nuestro *bathos* o profundidad].

más, un poco más, hasta que (Pausa dramática, con un amplio gesto separa las manos en sentido horizontal.) ¡Zas! ¡ya no se mueve! [...] (46)

Ahora bien, teniendo *in mente* el ensayo de Pope, William Hogarth (1697-1764) ideó el grabado "The Bathos" que insinuó con descaro anexas a la obra de Pope. Este es precisamente el documento que podría cerrar la breve serie sugerida por Restivo a la que aludimos antes. El grabado de Hogarth resulta ser un comentario a la vez icónico e irónico al ensayo de Pope, y es fruto de un artista desencantado hacia el final de su vida¹⁷, luego de una lucha por romper con los cánones clásicos de la belleza y la moral de la permanencia y la estabilidad,¹⁸ sugiere, sin embargo, que el hundimiento al que conllevaría la falla artística no es sólo privativo de unas cuantas obras, sino que es inherente a todo tipo de producción cultural que el paso del tiempo relega a la obsolescencia, y coloca al ser humano en una posición tantálica respecto a un deseo de trascendencia por la vía del arte. Y esto último, intuyo, podría haberle resultado particularmente atractivo a Samuel Beckett¹⁹ a quien imagino que el escrito de Pope y el grabado de Hogarth podrían haber inspirado algunas notas marginales precursoras de sus ya célebres comentarios "to be an artist is to fail as no other dare fail"²⁰ y "The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from

¹⁷ "Nell'ultima fase, a dispetto del conseguimento dell'agognato titolo di pittore aulico nel 1757, Hogarth sembra ossessionato dall'isolamento in cui si sente relegato e rimane invischiato in una serie di polemiche politiche e artistiche, a seguito delle provocazioni della sua *Analysis* (1753): domina, accanto alla verve satirica, l'idea venata di insopprimibile amarezza del tempo distruttore di tutte le cose in *Time smoking a Picture* (1761) e *Bathos* (1764). Muore il 26 ottobre 1764, ancora assillato dall'idea di difendersi dal titolo squalificante di caricaturista [...]", en "Appendice bibliografica" a *William Hogarth: l'analisi della bellezza*, traducción y edición de C. Maria Laudando (Palermo: Aesthetica, 2001, p.152).

¹⁸ Laura Di Michele sugiere que es la ciudad que Hogarth convierte en protagonista absoluta de su obra la que permite al artista abrirse a una "inattesa trasformazione" y lo lleva a reconstruir otros cánones "sulla scorta di nuove norme che accolgono come bello tutto ciò que non coincide più" con la moral de la permanencia sino "con flusso e movenze dall'andamento serpentino", en "Presentazione" a *William Hogarth: l'analisi della bellezza*, traducción y edición de C. Maria Laudando (Palermo: Aesthetica, 2001, pp. 7-27).

¹⁹ Cf. al respecto mi trabajo anterior "Durero, Hogarth, Beckett: la melancolía en los espejos", *Rev. Beckettiana* (in prensa) en el que se analizan los motivos retomados y resemantizados en el grabado de Hogarth.

²⁰ Samuel Beckett, "Three Dialogues" en *Disjecta* (London: John Calder, 1983, p. 145)

which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express",²¹ o de su sustancia escénica en *En attendant Godot*, que es su expresión paradigmática.²² Cuando Roger Blin estaba dirigiendo los ensayos del estreno mundial de la obra, allá por 1953, Beckett, preocupado por mantener un tono adecuado le indicó que "El espíritu de la obra, si es que hay alguno, es que no hay nada más trágico que lo grotesco. Hay que expresarlo hasta el final, y en especial en el final". La caída se prolonga más allá de la obra. Necesariamente. Delinea una fenomenología del abismarse, una poética del instante infinito y una ética de la resistencia.

Bibliografía de referencia

ADORNO, Theodore. (2003). "¿Es jovial el arte?" en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal.

BACHELARD, Gaston. ([1943] 1990). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: Librairie José Corti.

BECKETT, Samuel. (1984). *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber.

———. (1983). *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder.

———. (1957). *Fin de partie*. París: Les Éditions de Minuit

———. (1992). *Proust*. Barcelona: Península.

———. (1982). *Waiting for Godot*. New York: Grove Press.

BLAKE, William. (1983). *El matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia y de experiencia*. Edición bilingüe, con traducción de Soledad Capurro. Visor: Madrid.

DI MICHELE, Laura. (2001). "Presentazione" en *William Hogarth: l'analisi*

²¹ Ibid., 139.

²² Pero también *Krapp's Last Tape, Happy Days* y muchas de las dramáticas del último período.

della bellezza, traducción y edición de C. Maria Laudando (Palermo: Aesthetica).

KNOWLSON, James y Elizabeth (eds.). (2006). *Beckett remembering / Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of Those Who Knew Him*. London: Bloomsbury.

MARLOWE, Christopher. (1969). *Dr. Faustus*. New York: Signet.

McDONALD, Ronan. (2002). *Tragedy and Irish Literature. Synge, O'Casey, Beckett*. New York: Palgrave.

POPE, Alexander. (1770). "Peri Bathos, or the Art of Sinking in Poetry", en *The Works of Alexander Pope*, Vol. VI. London: Bathurst et al.

SEWALL, Richard B. (1954). "The Tragic Form" en *Essays in Criticism; A Quarterly Journal of Literary Criticism*. Oxford: OUP.

SCHOPENAUER, Arthur. (2005). *El mundo como voluntad y representación*, Vol I. Madrid, Fdo. de Cultura Económica.

WILLIAMS, Raymond. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.