

## *Representar el desastre: el teatro de Beckett frente al Antropoceno*

MARGARIT, Lucas / Universidad de Buenos Aires - lucasmargarit@gmail.com

*Tipo de trabajo: conferencia*

---

Palabras claves: Beckett – Antropoceno – teatro

### Resumen

Este trabajo representa una de las etapas de una investigación de larga data, una de las primeras exposiciones fue una ponencia muy breve en para un congreso sobre Beckett y el Antropoceno organizado en el Trinity College Dublín, Irlanda (2020), luego se publicó una versión bastante más extensa centrada en la última narrativa de Beckett y con varios agregados teóricos en el *Journal of Beckett Studies*. Más tarde devino en un capítulo -más cercano a la ponencia inicial- en mi libro *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett* (Atuel, 2023). Asimismo, presenté otros avances en otras reuniones científicas

### Presentación

What man has made of man.  
William Wordsworth

Beckett observaba en la obra de Proust que los personajes se ven sometidos al tiempo, ya sea por su continua decadencia como también por su “estar” subyugado a los continuos vaivenes de su propia temporalidad. Me interesa remarcar de su ensayo *Proust* (1931) la siguiente afirmación:

Proust's creatures, then, are victims of this predominating condition and circumstance – Time; victims as lower organisms, conscious only of two dimensions and suddenly confronted with the mystery of height, are victims: victims and prisoners. (Beckett, 1999:12)

[Las criaturas de Proust, entonces, son víctimas de esta condición y circunstancia predominante – el Tiempo; las víctimas como organismos inferiores, conscientes sólo de dos dimensiones y confrontadas repentinamente con el misterio de la altura, son víctimas: víctimas y prisioneros.]

En esta cita se enfatiza cómo los personajes son víctimas de la experiencia del tiempo y destaco la palabra “víctima” ya que esta figura se repite en muchas obras de Beckett desde diferentes perspectivas<sup>1</sup>. Podríamos reducir este sometimiento en que se encuentran los personajes a diferentes esquemas de asimilación o pertenencia comunitaria, sea esta económica, social, ontológica, climática, etc. Estos personajes -en tanto humanos-, también son las víctimas de sus semejantes. Esta situación puede representarse de manera directa y explícita, tal como vemos que se desarrolla la acción de sometimiento, por ejemplo en *Catastrophe* (1982) con la serie de imposiciones que ordena Director sobre el cuerpo del Protagonista a través de su asistente, o quizá de manera más violenta en la dramática *What Where* (1983) donde se articula una sesión de tortura remarcan las relaciones de poder y sometimiento a partir de la violencia que implica un interrogatorio:

Bam: Well ?  
Bom: [Head bowed throughout. ] Nothing.  
Bam: He didn't say anything?  
Bom: No .  
Bam: You gave him the works?  
Bom: Yes .  
Bam: And he d idn't say anything?  
Bom: No.  
Bam: He wept?  
Bom: Yes.  
Bam: Screamed?  
Bom: Yes .  
Bam: Begged for mercy?  
Bom: Yes.  
Bam: But didn 't say anything?  
Bom: No .  
Voice of Bam: Not good .  
I start again.  
(Beckett, 1984: 312)

Estas son de las pocas obras de Beckett en que aparece el victimario de forma tan explícita. Por otra parte, observamos también que este tipo de situación puede aparecer de manera indirecta: por ejemplo cuando vemos el resultado de ese proceso de degradación o la situación de sumisión en que terminaron muchos de sus personajes. Por ejemplo, Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot* (1948 – 1953), este sometimiento se puede intuir ya sea por su condición física, sus cuerpos enfermos o por la humillación que implica comer restos, todo esto coexiste con la relación amo-esclavo que mantienen Pozzo y Lucky.

---

<sup>1</sup> Mary Bryden propone también pensar los personajes de *Endgame* desde la perspectiva de víctimas a partir de la tradición judeo-cristiana. Me parece interesante marcar cierta continuidad en este aspecto, ya que otorgaría a la obra de Beckett un perfil político que, por lo general, no ha sido muy estudiado. Cf. Bryden, 1990: 219-225.

Situación de sometimiento que se extiende también a la relación entre otros personajes. Así sucede también en *Endgame* (1957) con la relación entre Hamm y Clov o entre Hamm y sus padres donde, entre otros motivos, la comida está en juego en estas relaciones de sometimiento. También podemos verlo en la situación en que se encuentran otros personajes anónimos de muchas de sus prosas breves cuyos cuerpos están sometidos al deterioro, cuerpos que se arrastran o que permanecen inmóviles estableciendo de este modo nuevas relaciones de intercambio y de poder. Un caso evidente es el personaje de *How it is* (1961) que se arrastra y que somete a Pim y que más tarde será sometido por Bom. Un sometimiento físico que es también un modo de representar las relaciones entre los sujetos en un marco de obligación que va más allá de los modos en que los personajes puedan relacionarse entre ellos. Es esta serie de acciones (arrastrarse, clavar las uñas, sufrir, intentar alimentarse, etc.) la que representa un modo de supervivencia determinado por el contexto (hiper-contexto) y por el dolor. Un cuerpo ambiguo que se encuentra entre lo vivo y lo muerto, hundido en el lodo que se confunde con sus secreciones, “between womb and tomb” [entre el vientre y la tumba] (Shaw, 2010: 71).

De allí que en la obra de Beckett podamos ver en la “quietud” y presunta ataraxia de los personajes, en su ensimismamiento, tanto en sus silencios y en las pausas como en la observación del detalle –ya sea del fragmento o de lo mínimo- formas de resistencia y oposición a las macro-estructuras (“hiper”) que se imponen desde el exterior (o mundo) a esa realidad mental del sujeto. Exterior que podemos relacionar con el contexto histórico, con la amenaza constante, con las estructuras de poder que son estructuras de sometimiento, etc. De esta manera, el detalle o el objeto mal-observado desde la inmovilidad corporal del sujeto sería, en la obra de Beckett, la mínima percepción necesaria para entrever los modos en que el yo se relaciona con lo inmediato del mundo, aún sabiendo que esta relación es arbitraria y fallida.

Estos sujetos saben que están en un macro-espacio determinado en muchos aspectos por la mano insalubre de un capitalismo que se impone sin considerar las consecuencias, lo que hace cada vez más inminente la necesidad de la interacción entre sujetos más allá de la presencia de un hiperobjeto mediador. Así la naturaleza maltratada del Antropoceno<sup>2</sup> -o mejor habría que hablar del Capitaloceno o la aceleración del proceso tecnológico que supone (Bouton, 2022: 335)- confunde por sus violentos cambios los modos de saber, interactuar y conocer, ya que engendra otros órdenes y concibe a partir de la catástrofe modos de ficción y representación que escapan de la medida conocida hasta ese momento

---

<sup>2</sup> Janson Moore afirma “the biosphere and geological time has been fundamentally transformed by human activity. A new conceptualization of geological time—one that includes “mankind” as a “major geological force”—is necessary. This was a surely a courageous proposal. For to propose humanity as a geological agent is to transgress one of modernity’s fundamental intellectual boundaries.” (2016: 3). Véase también Bouton, 2022: 333.

y que crean la resistencia en esta nueva reformulación del valor. Por ejemplo, el trueque como forma de intercambio entre los sujetos (trueque material y simbólico) y que deja afuera a las grandes corporaciones económicas o incluso a los estados. O también, la reflexión íntima en el grado de ensimismamiento que plantean algunos personajes en las obras beckettianas deja de lado otros tipos de intercambios por ganancia o pérdida. En las obras de Beckett lo económico se desplaza para dar paso a otras relaciones de poder o para la supervivencia: por el alimento, por la palabra, por el cuerpo que está ya degradado, etc. Si pensamos en el relato “The End” vemos que el uso del dinero va en paralelo con la situación de decadencia y deterioro del personaje, la donación de la ropa que había pertenecido a un muerto evidencia también la fragilidad de algunos personajes ante la imposición de un sistema que conforma el modo en que se los presenta. La premisa que señala el relato con respecto tanto del dinero como de la vestimenta es que serán utilizados para poder “continuar” y formar parte de ese sistema que parece degradar al propio personaje que es obligado a estar allí. Se impone un modo particular de existencia que denota la presencia de un modelo social que expulsa y que produce “precipitates” y “detritus”, enfermos y sobras. Un modelo que modifica las relaciones armónicas con el contexto para alterar los modos de sociabilizar y de relacionarse con el ámbito natural. El relato comienza así:

They clothed me and gave me money. I knew what the money was for, it was to get me started. When it was gone I would have to get more, if I wanted to go on. The same for the shoes, when they were worn out I would have to get them mended, or get myself another pair, or go on barefoot, if I wanted to go on. The same for the coat and trousers, needless to say, with this difference, that I could go on in my shirtsleeves, if I wanted. The clothes—shoes, socks, trousers, shirt, coat, hat—were not new, but the deceased must have been about my size. (Beckett, 1995: 78)

[Me vistieron y me dieron dinero. Yo sabía para qué iba a servir el dinero, iba a servir para ponerme de patitas en la calle. Cuando lo hubiera gastado debería procurarme más, si quería continuar. Lo mismo los zapatos, cuando estuvieran usados debería ocuparme de que los arreglaran, o continuar descalzo, si quería continuar. Lo mismo la chaqueta y el pantalón, no necesitaban decírmelo, salvo que yo podría continuar en mangas de camisa, si quería. Las prendas—zapatos, calcetines, pantalón, camisa, chaqueta y sombrero—no eran nuevas, pero el muerto debía ser poco más o menos de mi talla.]

Debemos considerar también que en los relatos de Beckett esa relación posiblemente armónica se encuentra en la memoria o en el anhelo del personaje que recuerda su niñez o crea una narración sobre un tiempo pasado donde la naturaleza tenía otra presencia. Así, muchos de estos narradores beckettianos son víctimas también de esa transición entre una interacción “bucólica” con el mundo natural a una vida de adulto o a una vejez donde el mundo ha devenido ya sea por la acción del hombre como del capitaloceno en una constante amenaza, en una serie de intercambios monstruosos y que podrían asimilarse a las guerras, al imperialismo, etc .

Una de las presencias ineludibles de su obra son los restos que, como fragmentos, escapan de la posibilidad de una percepción global o totalizadora como también de un posible progreso. Fragmentos que también tienen un valor por su manera de circular entre estos personajes, restos que son reutilizados y que se vuelven necesarios para poder continuar. Recordemos en *Waiting for Godot* el modo en que los huesos de pollo que tira Pozzo luego de haber comido la carne son deseados por Estragon: “Estragon sees the chicken bones on the ground and stares at them greedily. As Lucky does not move Pozzo throws the match angrily away and jerks the rope.” (Beckett, 1965: 26) [Estragon descubre los huesos de pollo en el suelo y los mira fijamente con voracidad. Lucky no se mueve, Pozzo arroja la cerilla con un gesto impetuoso y tira la cuerda].

O en *Endgame* donde la comida (the hard biscuit or the sugar-plum) se vuelve un factor de intercambio y dominación entre Hamm y su padre.

Volviendo a sus textos en prosa vemos también restos que circulan y caen, por ejemplo en su relato “For to End yet Again”, vemos la presencia de restos (remains) que se pueden asimilar a la memoria.

“Place of remains where once used to gleam in the dark on and off used to glimmer a remain. Remains of the days of the light of day never light so faint as theirs so pale.” (Beckett, 1995: 243)

[Lugar de restos donde una vez brillaba en la oscuridad prendía y se apagaba para brillar un resto. Restos de los días de la luz del día nunca luz tan tenue como la suya tan pálida.]

De este modo, a lo largo de la escritura de Beckett nos enfrentamos a los restos de una sociedad residual que culmina transformando en basura al mismo sujeto que la produce: “offal”, “miscellaneous rubbish”, “a vague memory” y, finalmente, *the ashbins* [los tachos de basura] con los padres de Hamm dentro en *Endgame*<sup>3</sup>. Por ello podríamos señalar que Beckett nos muestra una nueva etapa donde pasamos -en este extenso período Antropoceno- de una sociedad industrial (con la invención de la máquina de vapor y el carbón como signos metonímicos de un Hiperobjeto contaminante ya indicado por Timothy Morton<sup>4</sup>) a una sociedad residual. Incluso, como recién señalamos una sociedad que contempla a algunos de sus miembros como *residua*<sup>5</sup> o como excluyentes. Retomo una aproximación a la idea de “residuo” de Agustín Fernández Mallo: “Residuo (de latín re-sidere) quiere decir aquello que no deja avanzar a la realidad, lo que la obliga a permanecer sentada y estática, lo que corta el flujo del tiempo y sus cíclicas

---

<sup>3</sup> “The Vulture”, *Breath* y *Cascando* respectivamente.

<sup>4</sup> “It was April 1784, when James Watt patented the steam engine, an act that commenced the depositing of carbon in Earth’s crust—namely, the inception of humanity as a geophysical force on a planetary scale.” (Morton, 2013: 7). En este mismo libro trata de la percepción metonímica del Hiperobjeto en el capítulo “Phasing”.

<sup>5</sup> Cf. el término “necropolítica” acuñado por Achille Mbembe (2011).

realimentaciones”. A partir de esta reflexión, podríamos decir que Beckett redefine los límites de lo humano: ¿dónde comienza el sujeto y dónde comienza el residuo? Quizá la “palabra” sea el último límite perceptible entre ambas instancias. La basura es una parte fundamental de la cultura y es también lo que nos permite ver cómo se constituye, tanto por lo que es, como por su reutilización tanto en el ámbito pragmático como en el simbólico. Sujetos que se arrastran o que están inmóviles, que se encuentran fuera de la cadena de los procesos de producción y observadores de su propio cuerpo que se degrada (Beckett nos ofrece muchos ejemplos). Personajes que quedan quietos intentando convalidar un sistema frente al que el hiperobjeto corrosivo del Antropocentrismo intenta imponer. Por eso también la acción de caída es recurrente en Beckett. Cito nuevamente su “Fizzle 8”: “First change of all in the end a fragment comes away and falls.” (p.244) [Primer cambio de todo al final un fragmento se desprende y cae]. La existencia va dejando un *detritus* de varias maneras y formas: ya sea como una huella de poder ejercido sobre los otros, como también un vestigio de resistencia frente a ese poder.

Ser víctima es también estar atrapado en aquel sistema (en un mundo) que los personajes no han elegido y en el que están obligados a existir<sup>6</sup>. En la *Ethica* de Arnold Geulincx podemos leer una frase que copia Beckett en sus cuadernos que dice: “This will be the most excellent Adminicle of Humility, firmly to direct our mind to refer nothing of what we do or do not do to our Happiness, but everything to our Obligation” [Este será la más excelente admonición de Humildad, firmemente dirigir nuestra mente a no referir nada -tanto de lo que hacemos como de lo que dejamos de hacer- hacia nuestra Felicidad, sino todo a nuestra Obligación]. Es claro que Geulincx conforma una ética a partir de varias obligaciones que repercuten en la imposibilidad de acción. Así, “hacer” e “imposibilidad”, en la obra de Beckett, entrarían en relación por la “obligación”, hay un trasfondo ético que lleva a los personajes beckettianos a continuar, una obligación tanto ontológica como estética de seguir. Es decir un sujeto que fue lanzado en un sistema que parecería que la humanidad ha necesitado establecer para la supervivencia primero y para la explotación del otro y del semejante después: por ello el solipsismo de los personajes beckettianos es también una forma de huida de ese sistema. La quietud y el estar apartados son, en este contexto, huir y, por lo tanto, también resistir. En este aspecto, su obra podría leerse como un gesto de resistencia ante el movimiento de un mundo capitalista (tanto como resistencia a la noción de utilidad como a la práctica de producción), presentándose como el planteo de una perspectiva que podríamos denominar “contra-

---

<sup>6</sup> Recordemos la noción de “obligación” que Beckett propone en *Three Dialogues with George Duthuit* o en *Act without Words I* y que podemos relacionar con la idea de Arnold Geulincx que Beckett escribe en sus notas sobre la Ética del filósofo belga. Cf. Geulincx, Arnold, *Ethica*, Trat. I, Chap. 2, section 2, parág. 11, pp. 352-353.

Antropoceno”, donde la transformación del mundo que Beckett nos muestra ya no produce ganancia, sino siempre pérdida.

Volviendo a algunas características del Antropoceno, podemos apreciar dos cambios que conviven, por un lado la capacidad del humano para modificar el medio y la naturaleza y de allí también las relaciones con su semejante; por otro, desde un punto de vista científico-cultural e idiomático, la creación de un término que lo suponga, tal como se señala con respecto a la palabra “Antropoceno”:

The proposal to rename our time *the age of humans* has probably been even more disruptive outside the Earth sciences, kindling intense debates, sustained discussions, and transformative new research in disciplines as wide ranging (Ellis, 2018:3).

[La propuesta de renombrar nuestro tiempo como la era de los humanos probablemente haya sido aún más disruptiva fuera de las ciencias de la Tierra, generando debates intensos, discusiones sostenidas y nuevas investigaciones transformadoras en disciplinas tan amplias]

lo que modificaría también la percepción frente a ese campo de acción. De allí que podamos pensar la obra de Beckett desde una doble perspectiva: de la desolación del paisaje a la disrupción de los modos de hacer inteligible ese paisaje. Un paisaje que contiene al sujeto pero que no puede ser aprehendido en su totalidad por ese sujeto. Nuevamente nos estamos refiriendo al hiperobjeto y en este caso bajo la palabra “paisaje” que puede incluso, traducirse como “mundo”<sup>7</sup>. Si el paisaje cambia por la acción humana, también cambian la manera de percibirlo, se modifican los discursos sobre este fenómeno y sus modos de representarlo. En la obra de Beckett los paisajes se van transformando en vacíos grises, espacios cerrados y en espacios de supervivencia para un personaje determinado: puede ser el habitáculo en *Krapp's Last Tape* o el pasillo de luz en *Footfalls* donde la protagonista marca sus pasos con un movimiento pendular sin salir de él. Vacíos que en sus obras son la representación parcial de un espacio, es decir, una metonimia del mundo corroído: un desierto, una habitación cerrada y grisácea o incluso la misma oscuridad como sucede en *Not I* o en la *nouvelle Company*. Por ello vemos que en sus obras, ya sean dramáticas como narrativas se representa un paisaje mental plagado de recuerdos fragmentarios de un horizonte perdido y abandonado. El paisaje de la infancia se transforma en un mero recuerdo que intenta teñir las ruinas del paisaje presente. Un paisaje que fue violentado en un momento que no puede ser determinado con precisión, lo que permite recuperar también a estos personajes beckettianos como testigos directos de esta transformación, incluso a veces a partir de sus propios relatos.

---

<sup>7</sup> Quizá dentro de las Ciencias sociales los términos *Global History* o Literatura Mundial, también respondan a este afán abarcador de considerar ciertas acciones u objetos en campos de existencia o marcos mayores a los que puedan ser percibidos totalmente.

Por otro lado, cuando hablamos de Antropoceno nos referimos también a los daños irreversibles ocasionados -entre otros motivos- por el consumo excesivo y la aniquilación de recursos naturales. Si nos detenemos en el término “irreversibles”, estamos considerando una instancia temporal que presupone una relación causa-consecuencia. Los personajes de Beckett suelen ubicarse siempre en esta segunda posición: existen *en* la consecuencia y presentan sus huellas, cicatrices y vestigios; por ello, como advertimos al comienzo de este trabajo, son víctimas de una estructura mayor que los corroe y degrada. Es la memoria y sus relatos, sus cuerpos y su lenguaje cada vez más desarticulado, los que funcionan también como testimonio de esta degradación. Desde esta perspectiva, sus cuerpos han sido degradados, no sólo por el tiempo lineal, sino también por su época (Antropoceno o Capitaloceno): así la historia puede confirmar la gran modificación padecida por el mundo y el dolor que esto ha provocado. Pensemos en el paisaje de una obra como *Happy Days*, donde Winnie está enterrada en un montículo que se encuentra en un espacio desértico. Dice Winnie:

“With the Sun blazing so much fiercer down, and hourly fiercer, is it not natural things should go on fire, never known to do so, in this way I mean, spontaneous like. (Pause.) Shall I myself not melt perhaps in the end, or burn, oh I do not mean necessarily burst into flames, no, just little by little be charred to a black cinder, all this - (ample gesture of arms) - visible flesh.”

[Con el sol abrasando cada vez con más fuerza, hora tras hora, no es natural que ardan las cosas aunque nunca lo hayan hecho, quiero decir, al menos de este modo, espontáneamente. (Pausa.) Yo misma quizá, no me derretiré al final, o me abrasaré, oh, no quiero decir arder en llamas necesariamente, no, sino carbonizarme poco a poco hasta que toda esta - (gesto amplio de brazos) - carne visible, quede convertida en negras cenizas.]

No podemos dejar de alertar que hay un sistema económico que también es causa de la situación que circunscribe a una parte de la población como superviviente. La fragilidad de los personajes en las obras de Beckett no sólo nos muestra su situación frente a la degradación por el paso del tiempo, sino también como sujetos frágiles y vulnerables frente a los cambios de su propia época, así como también de la imposición de un poder (económico, político, físico) por parte de sus semejantes. Dice Dipesh Chakrabarty en un reportaje:

“A lot of history told two stories – how humans eventually came to free themselves from the constraints placed on them by nature and natural causes; and how humans came to think of freeing themselves from the oppression of other humans.” (Chakrabarty, 2018: 12)

[Gran parte de la historia cuenta dos relatos: cómo los humanos finalmente llegaron a liberarse de las limitaciones que les imponía la naturaleza y las causas naturales; y cómo los humanos llegaron a pensar en liberarse de la opresión de otros humanos.]

Evidentemente creemos que la liberación de “*the constraints placed on them by nature*” fue el inicio del camino hacia el sometimiento en manos de quienes han violentado esa naturaleza esparciendo sus restos



y sus víceras. La presencia de un mundo en ruinas es también una constante en la obra de Beckett: desde *Endgame*, donde la naturaleza está agonizando o ya está muerta, a los paseos por Dublín en los poemas “Enueg I” y “Enueg II” de su libro *Echo’s Bones* (1935), de la experiencia relatada en el texto radiofónico “The Capital of the Ruins”(1946) hasta su textos en prosa como “Afar a bird” (*Fizzles*, 1976) donde podemos leer el paisaje inicial descrito de este modo:

*Ruinstrewn land, he has trodden it all night long, I gave up, hugging the hedges, between road and ditch, on the scant grass, little slow steps, no sound, stopping ever and again, every ten steps say, little wary steps, to catch his breath, then listen, ruin-strewn land I gave up before birth...*

[Tierra cubierta de ruinas, ha caminado toda la noche, yo renuncié, rozando los setos, entre calzada y cuneta, sobre la hierba seca, pasitos lentos, toda la noche sin ruido, deteniéndose a menudo, más o menos cada diez pasos, pasitos desconfiados, volviendo a tomar aliento, escuchando luego, tierra cubierta de ruinas, yo renuncié antes de nacer...]

o incluso “For to End yet Again” que nos muestra un paisaje de derrumbe y oscuridad constante y de *residua*, nos han dado una muestra de que la situación de caída es la que desde el inicio acontece y coloca a los personajes frente a un paisaje devastado provocado por el humano, primero industrial y luego post-atómico.

Una de las maneras de subsistencia que podemos ver en la obra de Beckett es constituir un sistema contra-Anthropocene que permita a estos personajes evitar la constante degradación que resulta del violento cambio que sufrió la naturaleza por la mano y la actividad del hombre. Si, como advertimos, es evidente en obras como *Endgame* o *Happy Days*, en otras obras la situación misma de quietud parece funcionar como una resistencia frente a la pérdida.

Beckett nos presenta en sus obras esta violenta transformación del mundo que es siempre pérdida: de movimiento, de percepción, de cuerpo y de palabra. Este despojamiento explícito en su obra es también un modo de mostrarnos un camino alternativo ante el exceso que representa el Antropoceno o, como otros han denominado aún mejor este último período como *Capitalocene* (Moore, 2015).

Este texto en prosa al que nos referimos, “For to end yet again”, plantea una serie de preguntas: ¿qué es lo que acaba o finaliza? ¿Dónde se encuentra ese paisaje gris que cubre las ruinas dispersas? Leemos así su decadencia: “First change of all a fragment comes away from mother ruin and with slow fall scarce stirs the dust.” (p.245) [Primero el cambio de todo un fragmento se desprende de la ruina madre y con una lenta caída apenas remueve el polvo]. Por ello, la “catástrofe” es el hiperobjeto que interactúa con la desolación y recubre cada una de las obras beckettianas: como el final irreversible de una tragedia, pero también como clausura de un sistema que siempre estará degradado porque se ha transformado en su propio *detritus*.

## Bibliografía

- Achille Mbembe. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011
- Beckett, Samuel, "The End" in *The Complete Short Prose*, ed. S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995.
- Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays*, London: Faber & Faber, 1984.
- Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*, London: John Calder, 1999.
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, London: Faber & Faber, 1965.
- Bouton, Christoph, "Qui est le "grand sujet de l'Anthropocène" in *L'Accélération de l'Histoire. Des Lumières à l'Anthropocène*, Paris: Seuil, 2022.
- Bryden, Mary, The Sacrificial Victim of Beckett's Endgame in *Journal of Literature & Theology*, Vol.4, N° 2, July 1990, Oxford University Press.
- Ellis, Erle, *Anthropocene: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2018.
- Moore, Janson (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 2015.
- Moore, Janson, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: Kairos, 2016.
- Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Shaw, Joanne, *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy, Molloy, Malone Dies and The Unnamable and How It Is*, Amsterdam: Rodopi, 2010.

## Fuentes

- "Humans are a geological force" Dipesh Chakrabarty, interviewed by Shiraz Sidhva, *The UNESCO Courier* April-June 2018, p.12.