



Territorio de post-catástrofe, otredad y retórica en la obra “*Esperando a Godot*”. Aportes para la comprensión de la dramaturgia de Samuel Beckett desde una Sociología de la postmodernidad

Post-catastrophe territory, otherness and rhetoric in the play “*Waiting for Godot*”. Contributions for the understanding of the Samuel Beckett’s dramaturgy from a Sociology of post-modernity

Enrique del Acebo Ibáñez

Universidad de Buenos Aires – CONICET/Universidad del Salvador

edelacebo@yahoo.com

Recibido/Received: 29/08/2015

Aceptado/Accepted: 12/10/2015

RESUMEN:

A partir de un análisis de las distintas dimensiones del mundo sociocultural, y su entrecruce con el mundo del sujeto, se consideran las variables territorio y tiempo, con particular referencia a la postmodernidad. Escenario histórico-sociocultural y escenario teatral, mostrados en sus convergencias en términos de la dramaturgia de Samuel Beckett, con particular referencia a “*Esperando a Godot*”. La dramaturgia de Beckett manifiesta la inutilidad de insistir en las relaciones interpersonales mostrándose al mismo tiempo un mundo marginal de derrotados, nihilistas gente perpleja frente a la confusión entre de realidad e irrealidad, sentido y sinsentido. Por algunos considerado el “último moderno”, sobre todo en términos de su *estética de la incertidumbre*, su dramaturgia se emparenta con un escepticismo teológico cercano al *Dasein* heideggeriano. Se analiza la importancia y diversidad de territorios, tanto en sentido real como sobre todo simbólico: mares, montañas y desiertos, con particular referencia a la estética de Simmel, la poética de Bachelard y las interpretaciones de sentido en la postmodernidad como es el caso de Sloterdijk, Deleuze y Guattari, entre otros. Vida y muerte, la memoria y sus falencias, espera sin fin, caos, escenarios de postcatástrofe, son componentes todos del ámbito existencial y desértico donde se debaten los protagonistas beckettianos.

Palabras clave: Samuel Beckett; *Esperando a Godot*; Sociología; Post-modernidad; Territorio; Desarraigo; Existencialismo; Paisajes; Desierto

ABSTRACT:

Departing from the analysis of the socio-cultural world and its dimensions, together with the subject’s world, we analyze the variables territory and time, with particular reference to post-modernity. The dramaturgical work of Samuel Beckett –with emphasis in his work “*Waiting for Godot*”- is considered in terms of its convergences with the historic and socio-cultural stage.

Sugerencia de cita/ *Suggested citation:* Acebo, Enrique del (2015). Territorio de post-catástrofe, otredad y retórica en la obra “*Esperando a Godot*”. Aportes para la comprensión de la dramaturgia de Samuel Beckett desde una Sociología de la postmodernidad. *Revista Latina de Sociología*, 5, 1-34.

Beckett undervalues the interpersonal relations, showing a marginal world of defeated and perplexed people facing the confusion between reality and unreality, sense and non-sense. Considered as the "last modern", mainly in terms of his aesthetic of the uncertainty, his works can be related to a theological skepticism near to the heideggerian *dasein*. We analyze the importance and diversity of territories, both in the real and symbolic senses: seas, mountains and deserts, focused in Simmel's aesthetics, Bachelard's poetics, and the understanding of the meaning of post-modernity present in authors like Sloterdijk, Deleuze and Guattari, among others. Life and death, memory and its fractures, endless wait, chaos, scenes of post-catastrophe: they are all components of the existential and desert realms where the Beckett characters debate.

Keywords: Samuel Beckett; *Waiting for Godot*; Sociology; Post-modernity; Territory; Rootednessless; Existentialism; Landscapes; Desert realm.

*El único desarrollo espiritual posible es en el sentido de la profundidad.
La tendencia artística no es expansiva, sino una contracción.
Y el arte es la apoteosis de la soledad.*
Samuel Beckett
(1965)

Try again. Fail again. Fail better.
Samuel Beckett
(1983)

El arte debe "hacer visible" y no "reproducir lo visible".
Paul Klee

1. Introducción: Escenario histórico-sociocultural y escenario teatral

El mundo sociocultural constituye y es constituido por el sujeto y su(s) mundo(s), por producciones artísticas que hacen converger y divergir ambos mundos (social, individual) poniéndolos en cuestión, en un continuo deambular y derivar entre lo macro y lo micro, lo global y lo local, lo público y lo privado, la libertad y la esclavitud, la comunicación y la soledad, la verdad y la mentira, delineando los contornos de una interioridad e intimidad en términos de bien o mal-estar y de autenticidad o falta de ella. Coetaneidad de los espacios exterior e interior y constituyente tanto de una *exterioridad* interiorizada como de una *interioridad* exteriorizada, en clave de reciprocidad solidaria y raigalidad participativa. El pensamiento del "afuera" nos devuelve interrogantes para resolverlos desde el fuero íntimo, al mismo tiempo que el pensamiento del "adentro" explota en respuestas que prohijan interrogaciones que movilizan y generan respuestas desde la trascendencia del sujeto. Campos intersticiales todos, que

nutren (y se nutren de) los mundos o esferas que avanzan girando en su propio eje.

Ontología de los espacios abierto y cerrado, inmunización continua de oquedades y desamparos de microsferas de pertenencia y referencia, para atemperar agorafobias *in-trascendentes* pero omnipresentes desde una inmanencia claustrofóbica que busca *representar-se*.

Dialéctica del *homo viator* y la *stabilitas loci*, en términos de interiorización del paisaje natural y construido y exteriorización del paisaje del alma. Sobrevaloración y sobreexposición actual (de lo social, lo público, lo privado, lo íntimo, lo individual) que, paradójicamente, llevan a la invisibilidad, a la apariencia y lo efímero. Escenario deseado y admirado mediáticamente que no deja de fagocitarse a uno y otro de esos fenómenos que en él se (ex)ponen, en una suerte de obscenidad de lo nunca demostrado pero mil veces mostrado. Regurgitación continua que se convierte en pócima que degustamos prostituyendo sin darnos cuenta los auténticos espacios biográficos de sentido

sutilmente imbricados con la historicidad radical del mundo que habitamos.

Escapes del sujeto postmoderno a un escenario sociocultural de pseudo-participación y (de)mostración, disimulada en un panóptico redecorado con múltiples espejos que reflejan todo menos las rejas.

De ahí los procesos, denunciados por distintos autores, de *desinteriorización* y *despersonalización* que se vislumbran en la vida actual. En efecto, el término *desinteriorización* es recurrente en numerosos análisis del hombre contemporáneo realizados por psicólogos y psiquiatras (Ph. Lersch, E. von Gebattel), científicos sociales (P. Sorokin, R. H. Tawney, A. Müller-Armack), filósofos (M. de Corte, M. F. Sciacca, J. Pieper, J. Ortega y Gasset), con el que caracterizan el proceso según el cual la vida del hombre se desarrolla predominantemente en sus capas más superficiales, sin atender a lo más íntimo y específicamente propio y personal. El predominio de los valores utilitarios y el *ethos* económico, el proceso de masificación, el consumismo prohijado en esa caja de resonancia que es la vida de las grandes metrópolis, así como la influencia ejercida por los *mass media*, son todos ellos factores coadyuvantes.

Hiper-racionalismo y racionalización, transformados en exclusivos principios estructurales y estructurantes de la vida moderna, constituyen factores etiológicos de variados fenómenos interrelacionados: dictadura de lo cuantitativo, pérdida de un contacto directo con la realidad por fuerza de un complejo de mediatizaciones creadas por el humano, pérdida gradual de la interioridad con su correlato, la aparición del hombre-masa. Ortega y Gasset formula el problema en términos de “alteración”, como actitud del sujeto análoga a la del simio que reacciona sólo ante los estímulos externos, contraponiéndola al “ensimismamiento” propio del monje que vive su interioridad. Las consecuencias de esto son tratadas últimamente por distintos autores, tales como G. Lipovetski, K. Gergen, A. Bloom, entre muchos otros, utilizando la “*perplejidad*” como disparador teórico e interpretativo.

Si bien la perplejidad (lat. *Perplexitas*) significa conceptualmente “irresolución, confusión, duda”, existencialmente puede operar en el sujeto (si no se instala o queda varado en ella) como forma de moverlo (motivarlo) para la recuperación de protagonismo e interrogación. Mientras en la perplejidad el punto de partida lo constituye, cierto modo, el sujeto (su interioridad angustiada), en el *asombro*, en cambio, el punto de partida está más bien en el mundo de la Naturaleza y en el mundo sociocultural, dado que representa la “admiración” que el Cosmos (como exterioridad interiorizada) le produce al sujeto; cosmos concebido como un todo bella y armoniosamente organizado. Mientras, el Caos (lat. *Chaos*) representa el estado de desorden e indeterminación absoluta, el vacío promordial anterior a la creación del cosmos. Según la Mitología, en el Caos coexistían Erebo (las Tinieblas) y Nichte (la Noche), que al separarse entre sí y ambas del Caos, dieron lugar al nacimiento de Urano (el Cielo) y Gea (la Tierra). La perplejidad, entonces, sería el emergente de un mundo del Sujeto ensamblado en un cosmos ahora caótico, que se mueve entre la añoranza del *kosmetikós* griego y la acechanza apocalíptica de un caos post-cósmico. Será en estos escenarios y actitudes donde Beckett se moverá con determinación y creatividad, como veremos a continuación.

Porque si el sujeto está desinteriorizado y despersonalizado, ¿*dónde está el sujeto?* Señala Sloterdijk (2009: 85s) que los hombres son seres que participan en espacios de los que la física nada sabe: “La fortaleza e independencia del saber psicológico moderno estriba en que ha substraído la posición humana del alcance de la geometría y de las oficinas de empadronamiento. Por medio de análisis psicológicos, a la pregunta *dónde se encuentra un sujeto* se le han dado respuestas que desmienten la evidencia física y civil [...] La pregunta acerca de su localización se plantea de modo radicalmente diferente, ya que la productividad primaria de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojarse en relaciones espaciales propias, surreales”, las cuales operan como una suerte de segundas naturalezas.

La raza humana habita en formas que han salido de sí misma y que operan como segundas naturalezas: lenguajes, sistemas de ritual y de sentido.

Reparto de un campo de proximidad, espacios interiores que habitan un espacio exterior y que vuelve a aquéllos de otra forma y *tempo*, mediados, intersectados, alterados en formas organizacionales constituyentes a su vez de nuevos modos de apropiación de ambos tipos de espacio. "La neurosis básica de la cultura occidental es tener que soñar un sujeto que lo observa, nombra, posee todo, sin dejarse contener, nombrar, poseer por algo, aún en el caso de que el Dios más discreto se ofreciera como observador, receptáculo y mandante [...] La verdad y sabiduría de la psicología moderna respecto de tales fantasmas de interioridad inasimilable o de exterioridad soberana consiste en describir el espacio humano como ensamblamiento de espacialidades interiores plurales. Ahí lo surreal se convierte en real. Todo sujeto en el espacio real consubjetivo es un sujeto *continente*, en tanto admite y contiene subjetividad distinta a él, y uno *contenido*, en tanto es rodeado y absorbido por las miradas panópticas y los dispositivos de otros [...Cuerpos] que poseen al mismo tiempo propiedades de pared interior y de pared exterior. La intimidad es el reino de los receptáculos autógenos surreales" (Sloterdijk, 2009: 87s).

Se trata de descubrir lo extraordinario que tiene lo (aparentemente) ordinario. La trascendencia de lo *prima facie* intrascendente si –claro está– logramos develar las conexiones de sentido subyacentes, aún en el sin-sentido. Se busca facilitar una *mirada y perspectiva omnicomprendiva*, totalizadora, realista, pero también capaz de enfrentarse ante lo (aparentemente) irreal; comprensiva de *estructuras y funciones*, al mismo tiempo que de *procesos y conflictos*; fiel a sendas y caminos transitados, pero abierta y ávida de atajos, desvíos laberínticos, largos recorridos en tanto trayectos por dilucidar, disfrutando del viaje (cognoscitivo) más allá (o más acá) de la llegada. Pero para volver a partir. Y *esperar*.

Precisamente, con Beckett estamos ante una *teatro de la intemperie* y una *prosa de la impotencia*, consecuencia de su determinante "sufro, luego existo" que, lejos de instalarlo en un solipsismo escéptico y desesperante lo abre a una suerte de empatía con los demás *seres-en-el-mundo*, arrojados a él en el sentido heideggeriano, pero un actor social que se planta para hacer frente a los interrogantes. Saavedra (2009: 3) sostiene que "la obra de Samuel Beckett no es el ejercicio de una mirada nihilista ni una invitación al suicidio colectivo sino una vigorosa apuesta a la acción en medio de la parálisis (...) en una misma indefensión cósmica"; también Audivert (2009:13) manifiesta la atracción e interés que provoca Beckett "por su decisión de trabajar sobre la no respuesta a las preguntas sobre las que se funda todo teatro: de dónde vengo, a dónde voy, quién soy, qué estoy haciendo. Esas preguntas, que permiten que la dramaturgia se despliegue, Beckett elige, en cambio, no responderlas. Esto hace que surjan temas más profundos, metafísicos, al disolver toda expectativa romántica y burguesa, enfrentando al hombre a situaciones más angustiantes, exiliándolo de sus creencias".

Como bien sostiene Ellmann (2010: 154), el teatro de Beckett manifiesta la inutilidad de insistir en las relaciones interpersonales: "En las obras teatrales suele concentrarse un mundo más variopinto de derrotados, marginados, payasos, nihilistas (...) En el toma y daca dialogístico, los personajes se quejan de idéntica confusión enigmática de realidad e irrealidad, sentido y sinsentido".

Para algunos críticos, tanto su dramaturgia como su actividad en tanto director teatral, muestran afinidades notables y pioneras con una estética de la postmodernidad: "Samuel Beckett (a propósito de su labor escénica como director) parte de la casi inexistencia del texto previo y se lo replantea cada vez. No hay diálogos definitivos, no hay mensaje, por más mínimo, que resulte inamovible, irreductible. Todo está sujeto a revisión y no en nombre de una lectura distinta (...) sino de un teatro '*in the making*', (...) provisorio en su finalidad (o final en su provisoriedad)" (L. Cerrato, 2007: 93s).

Más allá de que elementos del *absurdo* aparecen ya en la antigüedad (Aristófanes y Plauto), y posteriormente con la farsa medieval y la *Commedia dell'Arte*, para muchos el acta de nacimiento del “teatro del absurdo” en tanto género se da con Ionesco (“*La cantante calva*”) y Beckett (“*Esperando a Godot*”). Mientras que, en tanto “movimiento”, se originaría con Camus (“*El extranjero*”, “*El mito de Sísifo*”, 1942) y Sartre (“*El Ser y la Nada*”, 1943).

Samuel Beckett (Dublín, 13 de abril de 1906 – París, 22 de diciembre de 1989) nunca perdió, a pesar de todo, sus raíces irlandesas. Al igual que otros de sus coterráneos como James Joyce, W.B. Yeats u Oscar Wilde, el joven Beckett dejó Dublin –en su caso, para trasladarse a París– entendiendo lo desconocido y extraño como el mejor ámbito donde resocializarse y formularse las preguntas fundamentales, intuyendo que ser forastero era la mejor carta de ciudadanía artística. Tanto esta búsqueda, como las eventuales respuestas, serán en un idioma nuevo para él: el francés, liberándose así de posibles ataduras de sus antepasados literarios. Precisamente, al ponerse a escribir en francés la obra *Esperando a Godot*, no se encontrarán rastros de influencias joyceanas, como bien apunta Ellmann (2010: 154).

Es precisamente en “*Esperando a Godot*”¹ donde Beckett expone su talento y esperanza: “Son tan memorables como los de Kafka, aunque distintos en el sentido de que los personajes de Kafka luchan con resolución, mientras que los de Beckett resisten sin ninguna. Esperar es para ellos como para nosotros es querer; se quedan, pero sin estar seguros del motivo. Da la sensación de que están a un paso de descubrir por qué no tendrían que estar dónde están” (Ellmann, 154)

¹ Los pasajes de la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* que reproduciremos a lo largo de este artículo, han sido tomados de la versión en español publicada en 2003 por Editorial Sol 90, Buenos Aires, traducción de Ana María Voix de la versión oportunamente publicada en 1952 por Les Éditions de Minuit, París.

Esto se enmarca en lo más general y al mismo tiempo fundante del pensamiento beckettiano, a saber: su pregunta no sólo sobre el ser o la identidad del sujeto, sino también y sobre todo la interrogación sobre quién es el que (auto) pregunta, de modo que se llega a cuestionar no sólo el “qué” sino paralelamente el “cómo” preguntar y “cómo” contestar (Cerrato, 2007).

“¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen / en estos pétreos desperdicios?”, se pregunta el poeta T.S. Eliot (1997: 19s) al referirse a la crisis de la modernidad en su derrotero del siglo XX hacia la tierra baldía de la postmodernidad (*apud* Bartra, 2008: 9s), en una suerte de revisita del pasaje de la “sólida” modernidad tradicional citada por Bauman (2002) en la que los seres humanos se aferran y constituyen a partir de sus raíces, a la “líquida” modernidad donde campean el desarraigo y la des-territorialización.

Cuando leemos a Paul Valéry (1988) sosteniendo que “la sensibilidad de los modernos está en vías de debilitamiento, puesto que hace falta una excitación más fuerte, un desgaste más grande de energía, para que sintamos algo; esta atenuación de la sensibilidad es bastante notoria por la indiferencia creciente y general hacia la fealdad y la brutalidad de los aspectos” (*Cahiers 1894-1914*, vol. 2, *apud* Virilio, 2011: 47), bien podríamos suponer que estamos ante una didascalía en la dramaturgia de Beckett. Precisamente, el surgimiento del surrealismo proviene de *la atrocidad de lo real*, como diría Virilio (2011) favoreciendo así la amnesia a la que luego habrán de referirse tanto modernos como postmodernos, quizás explicativa de la recurrente amnesia que sufren los protagonistas de “*Esperando a Godot*”.

Por algunos considerado el “último moderno”, sobre todo en términos de su *estética de la incertidumbre*, más un *proprium* del sujeto que una restricción, esa suerte de “escepticismo gnoseológico” que certeramente menciona Cerrato (2007: 111ss) al hacer mención crítica del poema *Neither* (“Ni”), emparentado con un escepticismo teológico cercano al *Dasein* heideggeriano, ese ser “arrojado al mundo”

y a quien la vida se le presenta como "náusea" (Sartre).

De ahí que, a pesar de la autoproclamada –y poco creíble– ignorancia filosófica, Beckett ha ido desgranando a lo largo de toda su obra literaria y teatral sus preocupaciones sobre la *soledad* del ser humano en el cosmos, la *ilusión* sobre que el hombre exista o no, tan relacionable – como también afirma Cerrato (2007: 118s)– con la obra de Calderón o con la filosofía oriental; todo lo cual conlleva a un relativismo afín a la postmodernidad.

Una idea que aparece inmediatamente en el pensamiento y obra de Beckett es la *imposibilidad de ir más allá con el lenguaje*, escepticismo que emerge casi como connatural a un sujeto (post-moderno) atrapado en una cosmovisión nihilista, relativista, mostrativa "de los primeros síntomas de la decadencia de los sistemas en general" (Cerrato, 2007: 12ss). De ahí que en su dramaturgia Beckett, como reconoce lúcidamente esta autora, apele más a la parte que al todo, en una suerte de *entronización de lo fragmentario* que, de suyo, lleva a una *literatura de la despalabra*, en las antípodas de toda apoteosis de la misma (Cerrato, 2007: 24s).

Paralelamente, sus imperativos: "fracasa de nuevo", "fracasa mejor", ponen sobre el tapete su *estética del fracaso* fundamentada en que "no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada a partir de donde expresar, junto con la obligación de expresar" (Beckett, 1983: 139; *apud* Cerrato: 2007: 53).

2. Sobre territorios y desiertos

El concepto de ambiente, originariamente centrado en su especificación física o natural (sistema ecológico), abarca también todo aquello que concierne al sistema sociocultural. El ambiente humano está constituido por una selección de objetos que para los sujetos tienen importancia existencial, son significativos, tienen sentido (Rothacker). A lo largo de la historia el ser humano ha luchado para controlar la naturaleza: desde las tierras baldías (desierto, tundra, hielo), las praderas poco cultivables, las

zonas bajo fuertes lluvias, suelos aluviales en proceso de desecación, tierras altas (montañas y mesetas), zonas marítimas (insularidad, litoralidad, civilización atlántica) (Díaz-Armesto). Paisajes naturales y contruidos que se imbrican isomórficamente con los paisajes del alma: mundo natural u orgánico, mundo sociocultural y mundo del sujeto, respectivamente. No es posible comprender el mundo del sujeto sin atender al ambiente (natural y contruido) que lo constituye y que ayuda a construir.

No sólo la Ecología y la Sociología, también la Estética y la Poética echan luz al tema del territorio. Así, tanto la estética de Simmel como la meta-poética de Bachelard, analizan importantes elementos de la Naturaleza, como el mar y la montaña, así como también autores que analizan la postmodernidad se centran lúcidamente y metafóricamente sobre los *desiertos*, como es el caso de Sloterdijk.

El paisaje (natural y existencial) *implosionó* en la humanidad de modo que los desiertos y demás paisajes naturales se imbrican y presentan desde la perspectiva del mundo del sujeto. Es que el paisaje es más que el paisaje tal como Simmel (1998: 175) lo vislumbra y lo expresa en forma tan simple como compleja: "Nuestra conciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje". No es sólo lo dado, un mero trozo del planeta que contemplamos de forma inmediata: representada como paisaje exige, para Simmel (1998: 176), "un ser-para-sí quizás óptico, quizás estético, quizás conforme al sentimiento, una exención singular y caracterizante a partir de aquella unidad indivisible de la naturaleza en la que cada trozo sólo puede ser un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia".

Separado de la naturaleza, el hombre "civilizado" vuelve a ella tornándola paisaje. Y eso para Simmel (1998: 177) es una tragedia del espíritu, es decir que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, "[...] brotando de aquél y pretendiendo frente a él un

derecho propio, [tragedia] que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desgarrado en sí la conducción del proceso cultural”.

Con apariencia de panteísmo Simmel, sin embargo, apela a una primigenia y fundante religiosidad humana. ¿No es, acaso, la cabal contemplación de un paisaje o, más directamente, de la naturaleza, una forma de re-ligación con *lo otro que funda la unidad, de lo todo por ver?* Quizás estemos apelando, casi sin quererlo, a la imagen del mundo, a la que evoca y convoca todo paisaje, pero también –y sobre todo- a los sentidos últimos (y primeros) de una tal imagen.

Por ello es que, para Simmel (1998: 185s), sentimiento del paisaje y unidad visual del mismo no son sino dos momentos de un único fenómeno: “Precisamente allí donde la unidad de la existencia natural nos logra envolver en sí, como sucede frente al paisaje, la escisión entre un Yo que ve y un Yo que siente se muestra doblemente errónea. Estamos como hombres totales frente al paisaje, tanto el natural como el convertido en arte, y el acto que nos lo crea es inmediatamente un acto que mira y un acto que siente, hecho saltar en astillas en estas separaciones por vez primera en la reflexión posterior”.

Montaña, mar, desierto

Cada paisaje impacta en el temple anímico del humano (y viceversa). Ya sea en pleno desierto como frente al mar o la montaña el hombre se encuentra solo: estamos ante el “[...] ideal de soledad tan necesario a la psicología del desafío cósmico porque, para proyectar bien la voluntad, hay que estar solo” (Bachelard, 1993: 253). Soledad que también es interioridad en crecimiento, aparente clausura pero anticipatoria de todo heroísmo. Resonancias del alma que se nutre de esos elementos, enfrentándolos e incorporándolos, única forma de asegurarse una cierta victoria, aunque nos derrote para crecer auténticos.

Dialéctica en Simmel (en especial a través de su ensayo estético sobre “*Los Alpes*”, anticipatorio –según Habermas (1988) en su epílogo a la *Philosophische Kultur* de Simmel- de la pintura expresionista) de lo etéreo y lo rocoso informe, de la inmensidad y lo finito, de lo alto intangible y de lo bajo imaginado por lo necesario y por sostén. Todo, conjugado polifónicamente en pos de un sentido intuido y escondido, sólo accesible desde las alturas de un alma recogida. Paisaje de montaña donde la roca es fundamento, incluso eclesial. Tierra, masa rocosa, altura, picos, caos que devienen orden y misterio: para Simmel el secreto último de la impresión que causa la alta región montañosa radica en ese *alejamiento de la vida*.

También Bachelard advierte la primogenitura de las hijas de la naturaleza: las rocas primordiales, de modo que, en una suerte de diálogo entre rocas y nubes, el cielo vendría a imitar a la tierra, mientras que “la montaña es vientre y dientes, devora el cielo nublado, engulle los huesos de tempestad y el propio bronce de los truenos” (1996: 210). Instigadora de miedos y heroicidades, para Bachelard la función de la roca es poner terror en el paisaje “para que la contemplación sea un coraje y el mundo contemplado el entorno de la vida de un héroe” (1996: 216). La roca como tumba, pero también como re-nacimiento. Es que el Sepulcro sin este correlato no encontraría su sentido último (y primero). Para Bachelard (1996) se trata de vivir la piedra, por eso considera al poeta como el más primitivo de los paleógrafos, el único que sabe dirimir con la roca primitiva aquello que es al mismo tiempo lo más alto y lo más profundo, des-clausurando la mirada.

Simmel, por su parte, desde sus ensayos estéticos realizó importantes aportes para una sociología y psicología del espacio (Simmel, 1988; del Acebo Ibáñez, 1984, 1996) y, consecuentemente, para el concepto de límite: la contraposición entre la montaña como límite, frontera y división, y el mar como unión, lazo y facilitador de los contactos humanos. Paradoja entre la

(aparente) cercanía del otro lado de la montaña que sin embargo distancia y distingue, y la (in)aparente lejanía de los horizontes marítimos, donde la inmensidad horizontal acelera la vocación de puente y encuentro. Entronización de lo vertical -en su dialéctica de alto y bajo, de altura y hondura, de montaña y valle-, precisamente en la medida en que toma vuelo propio y se independiza de lo opuesto: bajo y hondo. Cuando ya no es visible nada profundo que, en principio, es lo que debería condicionar la impresión de altitud. Todos estos otros elementos llevan implícita en sí mismos la hondura, sobre todo la vegetación, que siempre nos hace pensar en las raíces que penetran en las profundidades en las que todo se basa"). Sólo una vez que todo esto ha quedado atrás "se accede a la novedad radical y metafísica de una *altura absoluta y autosuficiente*" (1988: 131).

La montaña potencia el grito, poblándose de ecos inconsultos, reminiscencias del eco interior, el que se apega y nutre en el silencio, el que vibra y se escucha por lo recóndito. La verticalidad (relativa) de la montaña remite a la trascendencia, a la plenitud de la existencia, al límite ilimitado del escalar, para llegar pero sin siquiera hacerlo. Porque la cumbre está más allá de la altura máxima: es apetencia y vocación, llamado que se hace eco para seguir buscando y creciendo. La cumbre es confirmación del ascenso, por eso es remanso: olvido del cansancio de lo ya andado pero también esperanza de lo por andar.

Bachelard, por su parte, nos recuerda que Nietzsche ha instruido pacientemente su voluntad de poder a través de esas largas caminatas por la montaña, donde su existencia se nutría a pleno con el viento de las altas cumbres. "Sobre las cumbres amó (en búsqueda de) "la áspera divinidad de la roca salvaje" (Bachelard, 1993: 242).

La marcha en la montaña, que es ascenso y es esfuerzo, supone también, y sobre todo, lucha. De ahí que Bachelard sostenga que Nietzsche, "con el pensamiento en el viento hizo del caminar un combate. Más aún, la marcha es su

combate [...]. Contra el viento, el combate casi siempre es sin derrota. Un héroe del viento volteado por una ráfaga sería el más ridículo de los generales vencidos [...]. El caminador intrépido se dobla hacia delante, de cara al viento, contra el viento. Su bastón atraviesa el huracán, perfora la tierra, acuchilla la ráfaga [...]. Las lágrimas del caminante combatiente no pertenecen al orden de las penas, sino al orden de la rabia. Responden por la cólera a la cólera de la tempestad [...]. Y el caminante, envuelto en la tormenta [...], se convierte [...] en una bandera, en un estandarte. Es el signo de un coraje, la prueba de una fuerza, el poder de una capacidad. El abrigo golpeado por un huracán es también una especie de bandera inherente, la bandera incontestable del héroe del viento" (1993: 242s).

En su psicoanálisis del caminante en la montaña, contra el viento, Bachelard sostiene que a cada paso conquista victorias simbólicas, busca la soledad de las cumbres huyendo de la lucha contra los otros para así encontrar la lucha pura, la lucha contra los elementos (1993, 242s).

Mientras que el mar y el agua, en la poética de Bachelard, son contemplación que se profundiza, una realidad poética completa: agua vivaz, agua que renace de sí, agua inmutable, alimento de los fenómenos corrientes, elemento vegetante, cuerpo de las lágrimas. A partir del mar es como se busca alcanzar al "agua substancial", al "agua soñada en su substancia" (1993: 23s). Al fin de cuentas, y tal como se ha dicho, ¿no es el reflejo sobre el agua, la primera visión que el universo tiene de sí mismo? Heroísmo, lucha, sueño, hazaña. No es casual, en este sentido, que Simmel (1999) haya dedicado uno de sus afinados análisis a la aventura. Para él, la "forma de la aventura" consiste en que se sale del contexto de la vida, pero para luego caer nuevamente en él, fruto de su propio movimiento. En la aventura se produce la síntesis entre actividad y pasividad, entre lo conquistado y lo que nos es dado. Es que el aventurero siempre "cree estar a buen recaudo (1999: 24). De este modo, y

como si fuera poco, por más que la aventura parezca reposar en una diferencia con respecto a la vida, la vida se puede sentir en su totalidad como una aventura” (1999: 20).

Se trata de mejor escuchar ecos ontológicos y, así, mejor escuchar-se. “Parecería –advierte Bachelard (1993: 287)- que para comprender bien el silencio, nuestra alma necesita ver algo que se calle; para estar segura del descanso, necesita sentir cerca de sí un gran ser natural que duerma”. Esa inmensidad íntima a la que convoca Bachelard en tanto categoría filosófica del ensueño, no hace sino remitir a lo profundo y veraz.

Mar y montaña, elementos que nos hacen amanecer temprano para soñar despiertos, y atardecer tardíos para prohijar más sueños. Deberíamos darnos cuenta “que en el reino de lo imaginario y de la ensoñación el día nos ha sido dado para verificar las experiencias de nuestras noches” (Bachelard, 1993: 276).

Victoria del alma, en suma, sobre los elementos (mar, montaña), que nos derrotan –como decíamos al comienzo- para crecer auténticos. Pero en roca y agua, como desafíos y fundamentos. De ahí la lucha primigenia, el coraje y el heroísmo, garantías contra el *anonadamiento* ante la *inmensidad extrínseca*. Dialéctica entre la vastedad del mundo y la vastedad del pensamiento humano, sólo resuelta en síntesis existencial.

Por fin: ¿qué es el desierto -el otro paisaje- sino las antípodas del mar y la montaña? Horizonte infinito, agorafobia, mundo agónico, tierra infértil, vastedad baldía, desterritorialización, fragmentación, espejismos, auto-extrañamiento, destierro, exilio, expulsión, rechazo, búsqueda, abandono, pero también búsqueda, encuentro de sí mismo, purificación, despojamiento de lo superfluo, expiación, exilio de lo por venir. Habitar en los pliegues, en lugares de inmovilidad, potenciales heroísmos eclipsados en espejismos de oasis, *locus* de espera desesperada, desgarramiento proxémico de distancias inconmensurables,

coetaneidad del desamparo. Eso es el desierto.

Peter Sloterdijk (2001) echa luz en torno de las esferas habitadas por el sujeto histórico, a saber: la experiencia proto-espacial fundante (el *útero materno*), los lugares posteriormente habitados (la *casa*) y los movimientos a escenarios lejanos (los *desiertos*), representativo, respectivamente, de tres momentos constitutivos del ser humano: el *ser-entrando-en-el-mundo*, la *metoikesis* y el *ensimismamiento* (cf. Vázquez Roca, 2009). La *metoikesis* nos remite a una de las hijas de la *acedia*: la inestabilidad de lugar.

Homo viator, homo conditor, ser de paso, huída del mundo como “posibilidad”, donde tanto la montaña como el desierto han sido ámbitos de retiro, cobijo y repliegue, lo que bien se destaca en el pensamiento de Sloterdijk (2001). La elección del desierto –reconoce Vázquez Roca (2009) al analizar la obra de Sloterdijk-, en tanto extrañamiento del mundo, históricamente ha sido un hito en el camino hacia la desembriaguez; en los primeros siglos de la era cristiana algunos hombres se hospedaban “en el regazo del desierto para levantar los frutos de la contemplación”, de modo de lograr un estado tal de introspección que “convirtiera en apátridas a los espíritus en búsqueda de la apatía” (Sloterdijk, 2003). No en vano Bollnow definía al ser humano como *animal fronterizo*.

¿Huída del mundo, o su salvaguarda? ¿Escape de todo peligro, o repliegue estratégico para mejor enfrentarlo? Quizás ambos, pero también el *desierto* como escenario no deseado mostrado por la postmodernidad a unos actores sociales sorprendidos en súbitos territorios baldíos que tornan el escenario previo como mera ilusión o sueño, de modo que de lo que se trata ahora es de habitar, de la mejor manera posible, la pesadilla. Un desierto que es territorio de angustia y castigo para la visión del *homo faber et consumens*, habitante apoltronado en la modernidad capitalista, pero que también es, fundamentalmente, territorio de potencial *auto-recuperación*, ámbito que promete –desde la *espera*- un tránsito

mediador hacia lo auténtico y estrictamente necesario.

Es que una cosa es el desierto buscado, anhelado, como lugar de tránsito o arraigo, como pasaporte renovado de vuelta al mundo para mejor habitarlo; y otra es el desierto no sólo como *datum* sino también, y fundamentalmente, como *desiderátum* en tanto escenario del alma (y el cuerpo).

Tensión entre una *inmanencia* agorafóbica en una *res extensa* baldía, deshabitada, inhóspita, y una tensa *espera* ya sea por una recuperación *ad extra* de sí mismo y del *locus*, como por una salvación *ad intra* desde un ensimismamiento abierto al *otro*.

Tensión en la que se debaten los protagonistas de "Esperando a Godot", y que Sloterdijk identifica como "el sí mismo sin lugar" (espacio-tiempos diaspóricos, aunque potencialmente raigales) y el "lugar sin sí mismo" (espacio-tiempos no habitables, desiertos por antonomasia). Bien podemos ubicar a Estragón y Vladimir (y demás protagonistas de la obra de Beckett) en *un lugar sin lugar*, donde se da la lucha (externa) pero a la que pre-existe la otra lucha (interna): sólo es "lugar" en tanto *habitado por la espera*, una suerte de esperanza que avanza y se repliega por angostos y esquivos andariveles de confianza y desconfianza, escepticismo y fe, realidad y absurdo.

Si el sujeto (*Dasein*) es *ser-para-la-muerte* y *ser-para-el-final*, como sostiene Heidegger, en un mundo donde es arrojado llevando sobre sus hombros (y corazón) una suficiente dosis de *angustia* como para generarle *náusea* (Sartre), cualquier escenario post-catástrofe deviene (o siempre lo fue) paisaje constitutivo y constituyente, una suerte de *proprium* que le permite al sujeto re-crearse, a pesar de todo y hasta de sí mismo, forastero en un paisaje en ruinas, desértico, que, sin embargo, le sigue perteneciendo y recreando en una *conversación interior*.

El monasterio y el monaquismo mostraron el surgimiento de un hombre nuevo: el monje solitario que se retira al *desierto*, apartándose de la historia convencido de la cercanía del fin de los

tiempos, buscando un orden angelical. Eran los hombres del desierto (*eremos*) que "querían retornar al principio porque sentían que se acercaba el final (...) Eran esencialmente la interiorización del desierto como un estado anímico por el que atravesaban los creyentes para consumir las nupcias con la divinidad. En el monje había nacido un desierto interior ante el cual retrocedían tanto la civilización como la naturaleza: se abría un espacio vacío para la fe, la bienaventuranza y el milagro; pero también la vacuidad atraía al pecado y a la locura, a los peligros del 'demonio del mediodía': la *acedia*" (Bartra, 2008: 50).

En este paisaje tecnocrático en vías de desertificación, donde el mundo del sujeto se ha ido desdibujando hasta otorgarle un papel secundario, surge un fenómeno advertido por Simmel: el *hastío*, para el pensador alemán el hecho más exclusivamente propio de la metrópolis moderna, paradójicamente el lugar donde más alternativas para hacer cosas habría. Creemos necesario, sin embargo, rastrear arqueológicamente este fenómeno, hasta dar con la *acedia*, un vicio humano de envergadura, muy bien estudiado por la escolástica medieval. Se trata de una suerte de "pereza" o "dejadez profunda" en la interioridad del sujeto que le impide actuar en lo más intrínsecamente propio e intransferible, en su más radical autenticidad. La *acedia* es la renuncia a la más propia vocación existencial del sujeto, su llamado a ser humano, a ser él mismo en su circunstancia, ser-en-el-mundo en un espacio-tiempo que lo constituye y del cual se apropia en términos de raíces territoriales o espaciales, de raíces sociales (ser-con-el-otro) y de raíces culturales que dan marco y sustento a la conjugación coetánea del ser-uno-mismo con el ser-con-el-otro en clave de ser-en-el-mundo.

Tomás de Aquino (*Summa Theologica*: 2-2, q. 35, a. 4) y Cassiano (*De Coenobiorum institutis*: L- X) advertían que la *acedia* consiste en un entristecerse ante el bien espiritual, desanimándose en cuanto a su logro. Se trata de una "inacción interior" del sujeto. El Aquinate observa las consecuencias inmediatas de la *acedia*, a saber: la desesperación y la inquietud errante del espíritu (*vagatio mentis*), el

rencor, la rutina y la pusilanimidad. Errancia espiritual que se manifiesta, entre otras formas, a través de la inestabilidad de lugar (*instabilitas loci*) y la inestabilidad de propósitos, característico de quien, involucrado cada vez más en un puro devenir, no hace sino perder el quicio de su propio en intransferible proyecto vital.

La *acedia* no permite echar raíces, ni en el propio ser ni en el propio mundo, es un sujeto desarraigado, huérfano de todo arraigo existencial, no habita en sí. Escuchemos, si no, a Vladimir y Estragón apenas comienza el Acto I:

Didascalía: Camino en el campo, con árbol

Didascalía: [Estragón] se levanta penosamente, avanza cojeando hacia el lateral izquierdo, se detiene, mira a lo lejos, la mano en pantalla delante de sus ojos, se vuelve, se dirige hacia el lateral derecho, mira a lo lejos. Vladimir le sigue con la mirada.

Estragón: Delicioso lugar. [Se vuelve hacia Vladimir] Vayámonos.

Vladimir: No podemos.

Estragón: ¿Por qué?

Vladimir: Esperamos a Godot. [...]

Vladimir: ¿Qué insinúas? ¿Qué nos hemos equivocado de lugar? [...]

Estragón: Creo que estuvimos aquí.

Vladimir: [Mira alrededor] ¿El lugar te resulta familiar?

Estragón: No he dicho eso.

Vladimir: ¿Entonces?

Estragón: Eso no importa.

Vladimir: Sin embargo... este árbol... esa turba.

Estragón: ¿Estás seguro de que era esta noche?

Vladimir: ¿Qué?

Estragón: Cuando debíamos esperarle.

Vladimir: Dijo sábado. Creo

Estragón: Después del trabajo.

Vladimir: Debí apuntarlo.

Estragón: Pero, ¿qué sábado? Además, ¿hoy es sábado? ¿No será domingo? ¿O lunes? ¿O viernes?

Vladimir: [Mira enloquecido a su alrededor como si la fecha estuviera escrita en el paisaje] No es posible.

[... Vladimir recorre el escenario, agitado, se detiene de vez en cuando para escrutar el horizonte. Estragón se duerme...]

Estragón: Vayámonos.

Vladimir: ¿Dónde? Esta noche quizá durmamos en su casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, sobre un jergón. Vale la pena esperar, ¿no? [...]

Estragón: [con la boca llena, distraído] ¿No estamos atados, verdad? [...]

Vladimir: ¿Atados?

Estragón: Atados.

Vladimir: ¿Cómo atados?

Estragón: De pies y manos.

Vladimir: Pero, ¿a quién? ¿Por quién?

Estragón: A tu buen nombre.

Vladimir: ¿A Godot? ¿Atados a Godot? ¡Qué idea! ¡De ningún modo! [Pausa] Todavía no.

Estragón: ¿Se llama Godot?

Vladimir: Creo que sí.

Tal como decíamos en otro lado (del Acebo Ibáñez, 1984: 276), el hecho que para Simmel define más al individuo hastiado es su insensibilidad para con las diferencias entre las cosas: si bien las percibe, su mirada no es atenta ni responsable, por lo que los objetos se le tornan indiferentes, ninguno le llama significativamente la atención. De tal modo que este “no querer ver”, esa suerte de ceguera espiritual, lleva a un “querer hacer” cada vez más compulsivo. Esto lo vislumbra con claridad Heidegger (1980: 226ss [1969]) cuando sostiene: “Lo *sencillo* conserva el enigma de lo *perenne* y de lo *grande*. Sin intermediarios y repentinamente, penetra en el hombre y requiere, sin embargo, una larga maduración. Oculta su bendición en lo inaparente de lo siempre mismo. [Quienes no puedan entender esto tratarán] en vano de ordenar el globo terráqueo con sus planes. Amenaza el peligro que los hombres de hoy permanezcan sordos a su lenguaje. A sus oídos llega sólo el ruido de los aparatos, que toman por la voz de Dios. El hombre deviene así distraído y *sin camino*. Al distraído lo sencillo le parece uniforme. *Lo uniforme harta*. Los hastiados encuentran sólo lo indistinto. Lo sencillo escapó. Su quieta fuerza está agotada”. Léase, en este sentido, el siguiente diálogo:

Pozzo [(el amo que lleva su esclavo por el camino)] Ustedes me han tomado por Godot.

Vladimir: ¡Oh, no, señor, ni por un momento, señor!

Pozzo: ¿Quién es?

Vladimir: Bueno es un... es un conocido.

Estragón: No, no, que va, apenas lo conocemos.

Vladimir: Evidentemente... no le conocemos demasiado... pero de todos modos...

Estragón: Yo, ni le reconocería.

Pozzo: Ustedes me han tomado por él.

Estragón: Bueno... la oscuridad... la fatiga... la debilidad... la espera... confieso... creí... por un momento... [...]

Pozzo: ¿La espera? ¿Entonces, le esperaban?

Vladimir: Bueno...

Pozzo: ¿Aquí? ¿En mis propiedades?

Vladimir: No creíamos hacer nada malo.

Estragón: Teníamos buenas intenciones.

Pozzo: El camino es de todos. [...].

Comprendo lo que sucede, ustedes no son del lugar, no saben lo que son nuestros crepúsculos. ¿Quieren que se los explique? [...]

Estragón: No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible.

Pareciera que el escenario que muestra (y en el que se desarrolla) “*Esperando a Godot*” es un escenario post-catástrofe con su estética inherente. Conciencia de la fragilidad, lo efímero, lo impredecible, lo indómito, lo inentendible: eso no sólo es la catástrofe que acaece sino también y fundamentalmente el *escenario post-catástrofe* que queda. Porque si a la catástrofe se llega, a pesar de todo, aún confiando en utopías convincentes en su momento -el endiosamiento de la razón, el progreso indefinido-, ¿qué nos queda en un espacio-tiempo post-catástrofe? ¿Qué utopía puede haber sobrevivido al shock catastrófico? Quizás eso explique, tal como se muestra en la primera escena, la *experiencia del confin*, ante la presencia de un campo yermo donde sólo se ve un árbol de faltante follaje y ramas cuasi secas, un aparente sauce llorón que parece muerte:

Estragón: [...] ¿Estás seguro de que es aquí donde hay que esperar?

Vladimir: Dijo delante del árbol. [Miran el árbol] ¿Ves algún otro?

Estragón: ¿Qué es?

Vladimir: Parece un sauce llorón.

Estragón: ¿Dónde están las hojas?

Vladimir: Debe de estar muerto.

Para Simmel el “límite” no es un hecho espacial con consecuencias sociales sino, más bien, un hecho sociológico que reviste una determinada forma espacial; quiere decir que el límite representado por la inmensidad desértica remite a un paisaje social e individual también desértico. También se puede hablar –como lo hace Simmel- de *espacio vacío o deshabitado*: este espacio, neutro en una primera instancia, adopta –merced a esa misma característica- un papel de interés en el juego de las interrelaciones personales y sociales (espacio de “defensa” o “nexo”).

Todo ello se retroalimenta con la fenomenología del “arriba y el abajo”: cielo e infierno, superficie y sótanos, lo que se emparenta dialécticamente con el “ascenso” como redención (utópica) y el “descenso” como castigo o –incluso peor- como morada predestinada. Porque lo oscuro puede ser predicado, pero también sujeto: ahí es donde la mirada no deja lugar a la perspectiva, no hay luz ni indicios de ella. No se avisa ninguna salida.

Por su parte, Deleuze y Guattari (1993) prefieren hablar de milieux, territorios, agenciamientos y planos cósmicos, lo que nos lleva a considerar a estos fenómenos como “movimientos”: territorialización, desterritorialización (relativa y absoluta) y reterritorialización. Estamos así no sólo frente a una original teoría del devenir (*ritornelo*), sino también frente a una nueva concepción de espacio y tiempo: el tiempo ya no como “medida” sino también como “diferencia”, y ya no más el espacio sólo como extensión sino también como intensidad (Borgi, 2014: 14s).

De ahí la advertencia de autores como Borghi, respecto de la ilusión que transmite la creencia en la existencia de un único mundo estructurado en un solo espacio y en un solo tiempo, en cuyo

interior todos los seres se moverían desarrollando sus vidas. Para Uexküll (2014) el “mundo de la acción” y el “mundo de la percepción” están fuertemente unidos formando así lo que él llama el *Umwelt*: su mundo vivido. Así, todo objeto que penetra en la órbita de un determinado *Umwelt* se convertirá en un portador de significado lo que, a su vez, dará lugar a un *actuar*.

Territorio y caos

Comenta Borghi (2014: 33s) respecto de la afirmación de Deleuze y Guattari de que “Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos” (1993: 202): “El caos, en efecto, amenaza continuamente con disolver los *milieux* que emanan de él, porque no es ni un estado anterior y superado del mundo de las formas, ni un plano trascendental que ha ordenado el mundo de una vez por todas. Pero más que el opuesto de los *milieux*, él es ‘el *milieu* de todos los *milieux*’”. Claro que estos *milieux* no son totalmente cerrados sino que, paradójicamente, están abiertos al caos dado que éste, no sólo es restricción y peligro sino también recurso y esperanza en tanto posibilidad de nuevas relaciones y organizaciones. Piénsese, sino, en cómo, en “*Esperando a Godot*” el árbol, el abrazo del amigo o la misma *espera* emergen como posibilidades de desprenderse del caos para volver a él de otra manera, con otro “ritmo”, porque –como dice Borghi (2014:13s)- “El ritmo no se opone al caos, es más bien un proceso que emana de la relación entre los *milieux* y él [...] es lo que está siempre entre dos *milieux*, entre dos bloques de espacio-tiempo heterogéneos.

El territorio es, en opinión de Deleuze y Guattari (1993), la “distancia crítica” entre dos seres de la misma especie, los que marcan sus distancias. Más que poseer territorio los vivientes poseen distancias marcando así el territorio. Distancia crítica no mensurable, como sí sería en el caso de un espacio geográfico propiamente dicho.

Lucha permanente en los protagonistas de la dramaturgia beckettiana: relación dialéctica entre el medio interior de los impulsos, y el medio exterior de las circunstancias, lo que

Bachelard de alguna manera enunciaría como *exteriorización de la interioridad*, e *interiorización de la exterioridad* al referirse al existente humano. He allí el territorio, expresividad de una zona, lugar o dominio, instaurador de una distancia crítica que lejos de ser un espacio geográfico objetivo, mensurable e identificable, es más bien un “ritmo” que –en tanto diferencia- se da o pasa entre dos códigos o *milieux*.

“Los personajes rítmicos y los paisajes melódicos son los enunciados (colectivos) del agenciamiento territorial” (Borghi, 2014: 67). Y todo agenciamiento manifiesta índices de apertura y cierre: mientras el agenciamiento tiene por un lado partes territoriales o territorializadas que lo estabilizan y, por otro, tiene máximos de desterritorialización que lo arrastran (Deleuze y Guattari, 1980: 112; *apud* Borghi, 2014: 70s). Mientras tanto, las fuerzas del caos no dejan de atravesar y desestabilizar territorios y *milieux* llevándolos tanto a su disolución propiamente dicha como hacia desarrollos realmente imprevisibles. La diferencia entre un agenciamiento y otro se dará ante todo en sus diferentes grados de territorialidad (rigidez que da una aparente mayor seguridad pero en detrimento de la expresividad) o en sus grados de desterritorialización o apertura que sin embargo lo conecta al cosmos.

De la localización más propiamente territorial se pasa, pues, a la localización cósmica, donde el agenciamiento tiende a su apertura máxima, cosmos que para Borghi (2014: 81) no es sino la versión terrena del caos, de modo que, al decir de Deleuze y Guattari (1980: 422), “el agenciamiento ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra [...] sino que se abre a las fuerzas del Caos” (*apud* Borghi, 2014: 81).

La característica en parte paradójica de la desterritorialización y reterritorialización que se da en los seres vivientes es que se da sobre una tierra sin límites, un espacio liso, nómada que refunda una nueva tierra y un universo donde los nuevos territorios o agenciamientos son más bien “itinerantes” y “flexibles” a punto que bien puede decirse

que llevan dentro de sí las semillas de su propia desterritorialización *ad infinitum*.

Como también decía Paul Klee (2007: 29), “el artista despegas de la tierra y se eleva por encima de ella bajo la acción centrífuga de fuerzas que triunfan sobre la gravedad, [...] substituyéndose un andar terrestre por una fuga cósmica” (*apud* Borghi, 2014: 110).

El avance en el conocimiento del macrocosmos, ámbito de extranjería por antonomasia para el habitante de nuestro planeta, no hizo ni hace más que una gradual disminución de la “plenitud geofísica” en la que se vio sumido largos siglos el ser humano, para pasar a situarse en una interfaz incómoda por más que la acunen cantos de sirena de la modernidad: el habitante terrícola ya no hace pié en el “vacío cósmico” por más que se lo estudie y analice con una clara vocación imperial de un *homo conditor* que va por todo aunque en ello le vaya la vida. Es lo que Virilio (2011) quiere decir cuando habla del pasaje de la perspectiva del espacio real, a ese “litoral vertical” que mira hacia un infinito cósmico. Crisis pues del hombre, pero a partir de una crisis de las dimensiones. Porque, como alguna vez ha dicho Joubert, *los lugares mueren como los hombres aunque parezca que subsisten*.

Así, los círculos cerrados y repetitivos de los protagonistas de “*Esperando a Godot*”, quizás a su manera no hacen sino eso: piensan en despegar de la tierra paradójicamente a través de la “espera”. Pero al mismo tiempo demoran esa fuga cósmica por esa pasividad de su espera a Godot. Viven a la intemperie, ésta es parte de su esencia, y no pueden salir de ella, sólo se sostienen por *el árbol* (en tanto instrumento de liberación a través del suicidio, sombra de sombras) o por *la espera* (esperanza) de la llegada de Godot.

Entre el peligro de habitar siempre los *bordes*, y un *horizonte* que siempre está “más allá”, se encuentra el sujeto intentando “decir” aún desde el *balbuceo* que le permite la “catástrofe” y la agorafobia de habitar una encrucijada en medio de la nada de una tierra baldía.

En última instancia, como dicen Deleuze y Guattari (1980), se trata de abrir

el agenciamiento a una fuerza cósmica. ¿No será precisamente eso, claro que entre nieblas y sombras propias y ajenas, lo que buscan desesperadamente los protagonistas de la obra de Becket, paradójicamente en su más propia espera de Godot? Pasaje cierto, previsible y casi insuperable entre la *casa* (inhóspita, vacía, desértica, inhabitable sino por la repetición acédica y que sólo permite reconocer habitantes irreconocibles aún para sí mismos) y el *cosmos* (los muros más sutiles que nos permitan evitar el atropello por el caos).

T.S. Eliot (1977: 19s) se pregunta poéticamente: “¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen / En estos pétreos desperdicios?”, lo que le lleva a Bartra a afirmar que la condición líquida de la sociedad actual “denota tanto su carencia de tierra como su origen fluido y su condición inestable”, de modo tal que “la tierra baldía de Eliot es una idea compleja y polisémica que no sólo se refiere a un espacio inútil y yermo. Se refiere a la vastedad del derroche, la inmensidad de lo superfluo, el vacío después del consumo, las sobras del banquete” (2008: 22s).

Así es como surge “la necesidad imperiosa de las culturas sin territorio de reconstruir una memoria o una tradición (...) Las angustias reflejadas por el psicoanálisis y el existencialismo formaron parte de la construcción del ego occidental ¿Se está repitiendo el proceso en el seno de las culturas líquidas? ¿Es posible que las culturas desterritorializadas recuperen, mediante la reconstrucción de las tradiciones históricas, la memoria de la identidad que han perdido?” (Bartra: 2008: 24s). Pero en “*Esperando a Godot*” se agrega la dificultad de tratarse de una memoria “desmemoriada”, débil por no decir ausente, donde los protagonistas se transforman en una suerte de Sísifo, siempre partiendo de cero:

[Al día siguiente. Misma Hora. Mismo lugar]

[...El árbol está cubierto de hojas. Entra Vladimir, con prisas. Se detiene y observa el árbol durante breves instantes. Luego bruscamente recorre la escena en todas direcciones [...] Se detiene junto al lateral

derecho, mira hacia lo lejos durante unos momentos, con la mano en pantalla delante de los ojos. Va de un lado para otro. Se detiene bruscamente...]

[Vladimir trata de hacerle recordar a Estragón cosas del día anterior que olvidó]

E: Lo has soñado.

Vladimir: ¿Será posible que lo hayas olvidado?

[...]

Estragón: ¿Y dices que todo eso sucedió ayer?

Vladimir: ¡Naturalmente! ¡Sí!

Estragón: ¿Aquí?

Vladimir: ¡Seguro! ¿No reconoces el lugar?

Estragón: [furioso, de pronto] ¡Reconoces! ¿Qué hay que reconocer? ¡He arrastrado mi perra vida por el fango! ¡Y quieres que distinga sus matices! [Mira a su alrededor] ¡Mira esta basura! ¡Nunca he salido de ella!

Vladimir: Calma, calma.

Estragón: ¡Así que déjame en paz con tus paisajes! ¡Háblame del subsuelo! [...] ¡He pasado toda mi puta vida aquí, ya te lo he dicho! ¡Aquí!

Pero siempre que se intenta una representación del pasado aparece el problema del sujeto que la contempla: “Las fuentes tal vez, incluso, cantan; pero ellas no escuchan su propia melodía: alguien tiene que oírlas e interpretar el canto. Y ese alguien es precisamente el ego moderno, el gran homúnculo de la occidentalidad” (Bartra, 2008: 28). ¿Es que acaso los protagonistas están sordos? ¿O son testigos? Pero, ¿de qué? ¿De qué tienen que dar testimonio y a quién?

Si se ha producido la mundialización y globalización del hábitat humano (y sus problemas), todo “desierto” se convierte en “desierto planetario”. En una suerte de “crepúsculo de los lugares” – como expresa Virilio (2011: 103s)- el *desierto* es subsistencia, coincidencia entre el comienzo y el fin: “La lenta miniaturización de las proporciones del hábitat terrestre a causa de la aceleración permanente de todos los trayectos es una forma insidiosa de la *desertificación del mundo*, una forma generalmente percibida como un ‘progreso’ a la vez técnico y político que acercaría a los hombres a las

culturas lejanas, reduciendo a nada, o casi nada, las distancias, las demoras...”. De esta forma el sujeto se encuentra plenamente solo, al unir en sí dos desiertos aparentemente antagónicos: “el de la *plenitud* y el de la *vastedad* del vacío cósmico” (Virilio, 2011: 104).

Así, mientras el “eje del mundo” atrae todo aquello que “cae”, el horizonte atrae todo aquello que *huye*: ¿Qué esperaremos cuando ya no tengamos necesidad de esperar para llegar?, se pregunta Virilio (1992), respondiéndose: *esperamos la llegada de aquello que demora*. Pues bien: no otra cosa realizan los protagonistas de “*Esperando a Godot*”, encerrados entre un *dèja vu* y un *dèja là*. Pero, como bien se nos alerta, “si todo está ahí, ya ahí, al alcance de la mano, al alcance de la voz, el encarcelamiento está en su punto máximo (...) Hemos alcanzado el ‘punto-límite cero’ en el que todas las distancias se anulan, donde los intervalos de espacio y de tiempo han desaparecido, uno tras otro, *en la desertización de la miniaturización del mundo*” (Virilio, 1992: 108). De ahí la presencia de lo que este autor llama “el viajero inmóvil”, tan bien ejemplificado por Beckett en el estricto final sin fin de “*Esperando a Godot*”:

Estragón: Didi.

Vladimir: Sí.

Estragón: No puedo seguir así.

Vladimir: Eso es un decir.

Estragón: ¿Y si nos separásemos? Quizás sería lo mejor.

Vladimir: Nos ahorcaremos mañana. [Pausa.] A menos que venga Godot.

Estragón: ¿Y si viene?

Vladimir: Nos habremos salvado. [...]

Vladimir: ¿Qué? ¿Nos vamos?

Estragón: Vamos.

[No se mueven.]

Como observa Virilio en el hombre postmoderno, “... ya no hay ni antes ni después, sólo ‘durante’... El *continuum* espacio-tiempo se ha estancado en la inmovilidad cadavérica de una suerte de eterno presente, o más bien en la *eterna presentación* de un viaje sin desplazamiento, de un trayecto *en el lugar* en donde la ida y la vuelta han perdido su sentido giratorio para coexistir, coincidir

con *ahora* desprovisto de *aquí* (...) Puesto que la llegada se generaliza a ultranza, partir se ha vuelto completamente inútil. Puesto que todo ya ha *llegado a destino*, el relieve de la llegada ya no se opone a la profundidad de la partida" (Virilio, 1992: 109s).

Es que, en suma, la postmodernidad tiene la apariencia de un extraño territorio seco, árido y agrietado, reedición a su manera del desierto véterotestamentario: "El verdadero sufrimiento de vivir en el desierto salvaje no es físico, sino moral. (...) El yermo al que es lanzado (el sujeto) es un desierto moral, donde la naturaleza enrarecida y enloquecida lo tortura con su ausencia de sentido y con su abismal vacío ético" (...) El hombre salvaje del desierto hebreo representa a la naturaleza que *retrocede* dejando un terreno abierto al pecado y a la fe, a la locura y al milagro; en el desierto las leyes naturales se desordenan. El desorden puede significar (...) la perturbación del espíritu, un caos interior que trastoca las cosas" (Bartra, 2008: 48). Pues bien, este desierto está omnipresente en los protagonistas de "Esperando a Godot":

Pozzo (*ciego*): ¿En dónde estamos?
 Vladimir: No sé. [...]
 Pozzo: ¿A qué se parece este lugar?
 Vladimir: [*Mira alrededor*] No puede describirse. No se parece a nada. No hay nada. Hay un árbol. [...]
 Estragón: ¿Qué te ocurre?
 Vladimir: Nada.
 Estragón: Yo me voy.
 Vladimir: Yo también.
 [*Silencio*]
 Estragón: ¿A dónde iremos?
 Vladimir: No muy lejos.
 Estragón: ¡No, no, vayámonos lejos de aquí!
 Vladimir: No podemos.
 Estragón: ¿Por qué?
 Vladimir: Mañana debemos volver.
 Estragón: ¿Para qué?
 Vladimir: Para esperar a Godot. [...]
 Vladimir: [*Silencio. Mira el árbol*] Sólo el árbol vive.
 Estragón: [*Mira el árbol*] ¿Qué es?
 Vladimir: El árbol.
 Estragón: No, ¿qué clase de árbol?
 Vladimir: No sé. Un sauce.

Es que en el desierto -como sostiene Virilio (2011: 112)- uno se vuelve pequeño, mínimo: "A la contracción telúrica del temblor de tierra se agrega la contricción de la humildad". Tierra baldía, sí, pero tierra (*humus*) al fin.

Simmel (1903) hace también referencia a los espacios *visual* (relación de unos objetos respecto de otros), *auditivo* (relación entre los sujetos) y *táctil* (relación del habitante con los objetos) en su relación con el territorio, tal como ya analizamos en otro lado (del Acebo Ibáñez, 1993: 154ss). Para Simmel lo que "vemos" de un sujeto lo interpretamos por lo que "oímos" de él, siendo poco frecuente el caso contrario. Por eso -dice- el que "ve sin oír" vive más confuso, desconcertado e intranquilo que el que "oye sin ver". La vista permite percibir lo general, mientras que la audición nos lleva a las particularidades.

Claro que en el desierto "el silencio es un asunto oído (...) todo calla para siempre. A la tabla rasa de un horizonte que impone al viajero la privación más completa, se agrega aún la soledad, ese primer grado de la miniaturización del ser" (Virilio, 2011:112). De ahí la confusión de los protagonistas aún cuando tengan (aparentemente) clara la espera (a Godot) y que vean y escuchen a un (quizás) mensajero de a quien esperan:

[*Llega un muchacho, aparentemente mensajero de Godot*]
 Vladimir: ¿Eres del lugar?
 Muchacho: Sí, señor.
 Estragón: ¡Todo esto son mentiras! [*Coge al muchacho por el brazo y lo zarandea*] ¡Dinos la verdad!
 Muchacho: [*temblando*] ¡Pero si es la verdad, señor! [...]
 Vladimir: ¿Dónde duermes?
 Muchacho: En el granero, señor.
 Vladimir: ¿Con tu hermano?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿En el heno?
 Muchacho: Sí, señor.
 [*Pausa*]
 Vladimir: Bueno, vete.
 Muchacho: ¿Qué debo decirle al señor Godot, señor?

Vladimir: Dile [*Duda*] Dile que nos has visto
 [*Pausa*] Nos has visto bien, ¿verdad?
 Muchacho: Sí, señor [*Retrocede, vacila, se
 vuelve y sale corriendo*] [...]
 Vladimir: Aquí ya no tenemos nada que
 hacer.
 Estragón: Ni en ningún sitio. [...]
 Estragón: Vayámonos.
 Vladimir: No podemos.
 Estragón: ¿Por qué?
 Vladimir: Esperamos a Godot.
 Estragón: Es cierto.

3. Sobre el tiempo y la memoria

Para mejor comprender la relación holística *sujeto-territorio-mundo*, es menester incluir la consideración de la *dimensión temporal*, la que estructura, constituye y sostiene también al mundo sociocultural (historia), como lo hace con el mundo del sujeto (biografía). *Ser y tiempo* deben “pensarse” juntos (Nietzsche, Heidegger), más allá de las formas que puede adquirir.

Para Gurvitch (1959) la vida social transcurre en tiempos múltiples, siempre divergentes y a veces contradictorios. También puede diferenciarse un tiempo meramente cronológico de un tiempo “existencial”; así, los conceptos de *duración* (Bergson) y de *tiempo vivido* (Minkowski). Para López Ibor (1964) en la temporalidad se manifiesta el enigma de la existencia humana: la monotonía, la ansiedad, los estados de ánimo fundamentales son siempre formas distintas de vivir el *tiempo interno*; mientras que en el éxtasis el tiempo se detiene y el espacio se dilata.

El tiempo tiene también un soporte lingüístico, en el sentido que tanto el relato biográfico como el histórico ayudan a la construcción de la memoria (Janet, 1961). Cabe hablar, además, de enfermedades del tiempo (Sivadon y Fernández-Zoila, 1987): la “añoranza” y la “nostalgia” como *tiempo de la desesperanza*, y el “aburrimiento” como *tiempo detenido*. Simmel hizo importantes aportes sobre el *hastío*, para él una de las características de la vida en las metrópolis modernas, junto al individualismo extremo y un racionalismo exacerbado.

Reiteración e inexorabilidad que marcan al sujeto para una suerte de *inmovilidad* en todos los niveles, de ahí que la actitud más acorde sea la de la “espera” si ya no la de la esperanza.

Como señala Elias (1997: 30s) el tiempo es uno de los símbolos que el ser humano debe aprender a partir de un determinado mundo sociocultural como “medio de orientación”. Pero al mismo tiempo que es “coacción externa”, en tanto institución y representación social, es también “coacción interna”, en tanto determinismo biológico (envejecimiento, muerte).

Tan difícil es definir claramente qué es el tiempo (como fácil saber que existe) que nos remite, paradójicamente, tanto a lo *efímero* como a lo *eterno*, extremos que tiran del sujeto (aunque en apariencia sea el individuo quien los remonta) para seducirlo, potencial bigamia que torna al viaje un periplo plagado de *cantos de sirena*.

Tiempo que es (puede ser) *fluir* –río-, *encapsulamiento cronocéntrico* –isla-, *punteo potencial* -hacia el desarrollo, madurez, logro-, *accidente* -opuesto insalvable de la eternidad añorada- y también *substancia* (ideologización de los estadios históricos, revisitación de la “isla”, periodización cronocéntrica del espacio-tiempo).

El tiempo es “duración” en tanto es entrecruce del tiempo mensurable (naturaleza, sociedad) con el tiempo inconmensurable de lo existencial, encuentro puntual y etéreo, inasible, pero por lo interiorizado y nutrido de asombros y perplejidades. Existencialidad de la conjugación histórica que pareciera dirimirse fuera de las coordenadas espacio-tiempo pero porque ambas dimensiones constituyen tanto al sujeto como a lo intersubjetivo. Coordenadas que presentan al *espacio* en términos de “cerca-lejos”, “arriba-abajo”, “adelante-atrás”, “puntos cardinales”, y al *tiempo* en términos de “antes-durante-después”, “temprano-tarde”, “previsto-imprevisto”, “prematureo-maduro”, “joven-viejo”, “corto-mediano-largo plazo”, “circular-lineal”, y que se retroalimentan de metáforas

provenientes del otro campo o coordenada, otro modo de percibir la íntima interrelación constitutiva del *espacio-tiempo*. Tan imbricados están ambos fenómenos (espacio y tiempo) que es común, en el lenguaje cotidiano, utilizar metáforas provenientes de una de las dos esferas, para mejor comprensión de la otra, al estilo de "el tiempo de la llegada está *cerca*" o "el espacio añorado se demora". Espacio-tiempo, en síntesis, que se conjuga y vive en términos de "cierto-incierto", "propio-ajeno", "instituido-instituyente", "imaginario-real", "extraño-conocido".

Pero más allá de lo substancial y accidental, el tiempo (y el espacio-tiempo) es también *memoria*, esto es un *espacio-tiempo interiorizado* por los mundos subjetivo y sociocultural. Memoria que es fotografía pero también y fundamentalmente historia narrada de *acontecimientos acaecidos* y, por tanto, devenidos en memoria cristalizada, interpretada, transmitida y –muchas veces, transformada en otro producto que nos interroga desde nuestros propios interrogantes.

Sin embargo, en un escenario temporal de post-catástrofe los archivos de la memoria han desaparecido o ahogado en el mar de la duda: ¿ha paso verdaderamente esto o aquello? ¿No será sólo un sueño –o pesadilla- o un engaño de nuestros sentidos? Paradójicamente, sólo queda la rutina como reaseguro del aquí y ahora, donde tratar de satisfacer la "necesidad de tener necesidad" y el "deseo de desear" (Cerrato, 2007: 85).

Del siglo de las luces, a las sombras en tanto "mundo sagrado no revelado todavía, (...) mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma" (M. Zambrano, 1991: 54; *apud* Larios Ruiz, 2010: 21). La ceguera no necesariamente es hija de las sombras, mientras la idealización de las luces (de la razón) nunca se permitirá reconocer a las sombras como la hija no deseada. Porque el *escenario post-catástrofe* no deja de tener su luz, a pesar de la irreversibilidad. Como lúcida y poéticamente sostiene Larios Ruiz: "Después de la catástrofe hay una tendencia masiva a despejar las

arborescencias, se fragua espontáneamente la imagen de una *planicie descentrada*. Una poética del desastre en las artes escénicas contemporáneas participa del mismo procedimiento que (...) se reivindica (...) en su estrategia contra el texto-centrismo" (2010: 25s). Larios Ruiz plantea una *poética del desastre*, donde no todos los restos son sólo eso sino potenciales fragmentos de algo nuevo, de una unidad más presentida que descubierta, porque, como acertadamente remata la autora, más que una historia lo que leemos es un paisaje. Revisita, además, de la identificación de los protagonistas de la post-catástrofe como "cartoneros metafísicos" (P. Audivert).

De ahí la percepción de Jameson cuando, al hacer referencia a algunas obras de Bertolt Brecht, las ve como que "retoman la estética del vacío y del objeto aislado propia del este asiático (lo que) estaría asociada con la cultura precapitalista y no con esa desolación post-Auschwitz que tan a menudo detectamos en las obras de Samuel Becket" (Jameson, 2013: 96). Precisamente, Becket nos presenta una pobreza y una singularidad objetuales que "vacían el escenario y dejan a los pocos objetos sobrevivientes listos para su artículo definido: *el árbol, la hoja, la sogá, y así sucesivamente.*" (Jameson, 2013: 199).

Esto lo vislumbra muy bien Simmel, como veremos enseguida, en su análisis de las ruinas, una forma o tipo de paisaje donde –al decir de Larios Ruiz, 2010: 29– luce "la belleza del deterioro, lo sublime de la cantidad de *materia deshecha* que subsiste después de la violencia (...) El deterioro es poesía, vida oculta, misterio, pretérito sugerido". Re-edición de un mundo que ya no es pero que *está*: presencia desde las sombras, irreversibilidad que tiene sin embargo la impronta del alfa y omega, inestabilidad de lo (aparentemente) seguro para dar paso a la estabilidad de lo inseguro, en una suerte de "tragedia de la serenidad" que echa mano (debe hacerlo) con la *serenidad para con las cosas* propuesta por Heidegger. De modo que "se aprovecha el poder del espacio como agente, informante de los estados del shock. Su secuencia narrativa la da el silencio, amparado en la intensidad

de la destrucción precedente” (Larios Ruiz, 2010: 37).

¿Memoria del ser o del haber sido?
 ¿Memoria inmemorial, memoria memorable o memoria desmemoriada?
 ¿Memoria consciente o inconsciente?
 ¿Memoria sabia –degustada- o memoria “memorizada”? ¿Memoria colectiva que me echa al olvido como individuo, o memoria subjetiva que se desentiende de lo socio-cultural-comunitario? ¿Memoria como cuadro a colorear o como lienzo que impone su tonalidad variopinta?

La memoria es también *salida de nuestra propia historicidad* pero para ponerla entre paréntesis y mejor comprenderla, para luego sí volver a ella como (aparentemente) “desmemoriados” aunque constituidos por ella.

Finalmente –y por cierto no sin importancia- deben destacarse los comentarios sobre el tiempo manifestados por distintos autores críticos de la *Postmodernidad*, como es el caso de Lyotard (1998: 82s), quien critica –en clave de dialéctica “público-privado”- la cada vez mayor hegemonía de la *gran regla* del “tiempo controlado”, cuando sostiene: “[...] En esas condiciones, el espacio público [...] deja de ser el espacio donde se experimenta, se prueba y se afirma el estado de un espíritu ofrecido al *acontecimiento*, y donde el espíritu procura elaborar una idea de ese mismo estado, en particular bajo el signo de lo ‘nuevo’. El espacio público se transforma hoy en un mercado de bienes culturales, en el que *lo ‘nuevo’ se ha convertido en una fuente adicional de plusvalía*” (la cursiva es nuestra).

Por último, y si es cierto que los fenómenos humanos y socioculturales son “totales” (interdependientes y multidimensionales), hablar del tiempo también nos remite a los objetos y construcciones humanas y culturales que se ven imbricados con la historicidad que los constituye. Tal el caso de los restos arqueológicos (objetos, restos fósiles) y de las ruinas, donde se da esta conjunción sorprendente entre espacio, tiempo y vida, por una parte, y vestigios por la otra. Revisita y confirmación de la mencionada

“totalidad” de lo sociocultural: a partir de unos pocos vestigios o de restos arqueológicos podemos inducir la existencia y modos de vida de mundos socioculturales que se pierden en la noche de los tiempos, tan lejanos y, paradójicamente, tan a la mano.

La *ruina* no es mero regreso a la “forma natural”, sino que supone el emerger de algo nuevo, una nueva “síntesis” a partir de los elementos artísticos que aún perduran de la obra primitiva y los elementos naturales que ya han tomado posesión de ella. En una suerte de retorno a la “madre naturaleza”, las ruinas no nos remiten a la tristeza sino a la tragedia, dado que la destrucción no es accidente, sino parte de la substancia: es constitutiva de la esencia de la obra arquitectónica.

Se construye para el presente, pero también para la posteridad: seremos re-descubiertos desde las ruinas, desde lo que será luego de haber sido. De esta manera las ruinas representan una metáfora de la muerte y quizás –de ahí su enorme atractivo- de la posibilidad de trascender a ella a partir de una nueva síntesis.

Vida y muerte, naturaleza y cultura, pasado y presente, construcción y reconstrucción: dialéctica de opuestos que exigen una síntesis o, al menos, una mediatización que otorgue la gracia de un pasaje o puente de un término a otro. La ruina permite precisamente eso. Remite al pasado y al mundo sociocultural del que se nutre; cuestiona e interroga el presente vital del hombre, quien toma conciencia la anti-genealogía social. Las olas rugientes lavan las estirpes para dejar a cambio una En la ruina no hay visitantes, y ello porque no hay anfitriones. El que entra en la ruina re-toma posesión de ella, e imagina y re-crea los habitantes que en su primera vez la fundaron desde dentro. Premonición de lo que fue y confirmación de lo que quiso ser (del Acebo Ibáñez, 1996, 2013).

Las ruinas son un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado, pero susceptibles de ser objeto de intuición estética y sociológica, y, así, re-creadas. Son un eco del pasado irrepensible, que se escucha e interroga en el presente. Aunque no lo deseemos y tratemos de posponerlo, toda obra arquitectónica que se precie de tal tiene vocación de ruina, así como todo territorio habitado tiene vocación desértica. En efecto: "La libertad de los héroes trágicos es, pues, propulsora de una devastación: el cosmos transgredido devuelve al transgresor hacia el principio de otro ciclo, que escucha la sentencia del tiempo y tiembla alrededor suyo" (Larios Ruiz, 2010: 11).

Todo se complica con las *falencias de la memoria* que presentan reiteradamente los personajes lo que, sin dudas, coadyuva al descentramiento del sujeto y sus próximos, entre un pretérito no sólo irrepensible sino también olvidado, y un futuro no sólo incógnito sino fugitivo, inimaginable a no ser en términos de fracaso y post-catástrofe, tal como se observa en los siguientes pasajes de la obra:

1 /

[Mientras Vladimir y Estragón miran la puesta de sol, Pozzo, ya ciego, pregunta nuevamente, angustiado, si es de noche]
Pozzo: ¿Por qué no me contestan?

Estragón: Porque no quisiéramos decirle una estupidez.

Vladimir: [tranquilizador] Es de noche, señor, ya ha caído la noche. [... Dirigiéndose a Estragón] Déjale tranquilo. ¿No comprendes que está recordando su felicidad? [...] Debe ser muy penoso.

[...]

Pozzo: Un buen día me desperté ciego como el destino. [Pausa] A veces me pregunto si aún no estaré durmiendo.

Vladimir: ¿Cuándo sucedió?

Pozzo: No sé. [...] No me pregunten. Los ciegos no tenemos noción del tiempo. [Pausas] Tampoco ven las cosas del tiempo.

[Luego que Pozzo les cuente que su siervo, Lucky, es mudo]

Vladimir: ¡Mudo!

Pozzo: Absolutamente. Ni siquiera puede gemir.

Vladimir: ¡Mudo! ¿Desde cuándo?

Pozzo [furioso de repente]: ¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? [...] Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche [...].

2 /

Vladimir: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Qué he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche?

¿Que ha pasado Pozzo, con su criado, y que nos ha hablado? Sin duda. Pero ¿qué habrá de verdad en todo esto? [...] A caballo entre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, pensativamente, el sepulturero prepara sus herramientas.

Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos. [Escucha] Pero la costumbre ensordece.

Una desmemoria de los personajes que parece constitutiva y que se espeja en las marcas temporales de la decadencia:

[Estragón mira el árbol.]

Estragón: No veo nada.

Vladimir: Ayer noche estaba negro y esquelético. Hoy está cubierto de hojas.

Estragón: ¿De hojas?

Vladimir: ¡En una sola noche! [...]

Estragón: Te digo que ayer noche no estuvimos aquí. Lo has soñado.

Vladimir: ¿Y dónde crees tú que estuvimos ayer noche?

E: No sé. En otra parte. En otro compartimento. El vacío no falta. [...]

Vladimir: [...] ¿Qué hicimos ayer noche? [...] Intenta recordar.

Estragón: Bueno... estaríamos charlando.

Vladimir [*reteniéndose*]: ¿De qué?
 Estragón: ¡Oh!... quizá sin ton ni son, de naderías. [*Seguro.*] Eso es, ya recuerdo, anoche estuvimos charlando sobre naderías. Hace medio siglo que hacemos lo mismo.

Sin embargo, algo tienen claro Vladimir y Estragón: *esperan a Godot*. Espera que los sostiene y angustia, los preocupa y tranquiliza, los descentra pero los identifica, a pesar de todo, en una suerte de “espera sucesiva” o sucesión de esperas:

Vladimir: Esperamos a Godot. [...]
 Estragón: Ya debería de estar aquí.
 Vladimir: No aseguró que vendría.
 Estragón: ¿Y si no viene?
 Vladimir: Volveremos mañana.
 Estragón: Y pasado mañana.
 Vladimir: Quizá.
 Estragón: Y así sucesivamente.
 Vladimir: Es decir...
 Estragón: Hasta que venga.
 Vladimir: Eres implacable.
 Estragón: Ya vinimos ayer. [...] ¿Estás seguro de que era esta noche?
 Vladimir: ¿Qué?
 Estragón: Cuando debíamos esperarle. [...]

Protagonistas, a pesar de todo, y hasta de ellos mismos, conscientes de su historicidad, como cuando efectúan comparaciones epocales:

Pozzo: [...] No hablemos mal de nuestra época, no es peor que las pasadas. [*Silencio.*] Pero tampoco hablemos bien. [*Silencio.*] No hablemos [*Silencio.*]. [*Silencio.*] Es verdad que la población ha aumentado. [...]
 Vladimir: [*mirando hacia el cielo*] ¿No llegará nunca la noche? [...] El tiempo se ha detenido.
 Pozzo: [*acercándose el reloj al oído*] No lo crea, señor, no lo crea. [*Guarda el reloj en el bolsillo.*] Todo lo que quiera, excepto esto. [...]
 Vladimir: Vamos, [...] no seas así, mañana todo irá mejor.
 Estragón: ¿Por qué?

Vladimir: ¿No oíste lo que dijo el muchacho?
 Estragón: NO.
 Vladimir: Dijo que seguramente Godot vendrá mañana [*Pausa*] ¿No te dice nada eso?
 Estragón: Entonces, no hay más remedio que esperar aquí.
 Vladimir: ¡Estás loco! ¡Hay que cobijarse!

El sujeto retorna continuamente a su inmanencia, y es como expulsado cada vez que intenta indagar sobre el sentido de las cosas; aún lo más próximo le es esquivo. Es un sujeto que más bien habita la desmemoria durante su tensa espera y su talante perplejo. ¿Cómo trascender su mundo, qué puentes permitirían re-ligarlo? En última instancia, y tal como en algún momento afirmara Maurice Blanchot, en la espera cualquier llegada contiene o abandona.

4. . Sobre *otredad* y comunicación

Cuando Simmel habla de la dicotomía *proximidad espacial y sensible* versus *proximidad intelectual*, se está refiriendo a la internalización, por parte de los interactores, de esta cualidad espacial representada por la proximidad o distancia interpersonal. Proximidad sensible que se da allí donde prevalece una conciencia individual y social más primitiva que no concibe proximidad espacial sin proximidad sensible, así como tampoco se visualiza a alguien como miembro de la comunidad si no está “localmente” instalado en ella. No obstante, superado ese estadio de conciencia primitiva, la distancia espacial puede favorecer la proximidad sociológica y espiritual, hasta un cierto límite. Esta “superación” de la distancia espacial supone un cierto desarrollo intelectual: de ahí la proximidad intelectual. Por otro lado, un exceso de proximidad espacial puede generar, especialmente cuando no es buscada, una distancia de evasión. No se trata de una acción contra la interacción social en sí misma, sino un resguardo de la propia individualidad en tanto interlocutora válida del proceso comunicativo.

Sorprende también en "Esperando a Godot" –sobre todo por lo esporádica- la ternura con que Vladimir y Estragón manifiestan su proximidad afectiva, correlato de una proximidad física donde el "abrazo" emerge como la distancia más corta entre dos corazones, de crucial importancia ante un territorio baldío que los envuelve en un fracaso consuetudinario, como (única) forma de re-conocimiento del otro y de sí mismo, tal como se puede leer en los siguientes pasajes de la obra:

1 /

Vladimir: Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome, Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha [*Se concentra, pensando en la lucha. A Estragón*] Vaya, ya estás ahí otra vez.

Estragón: ¿Tú crees?

Vladimir: Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre.

Estragón: Yo también.

Vladimir: ¿Qué podemos hacer para celebrar este encuentro? [*Reflexiona*] Levántate, deja que te abrace [*Tiende la mano a Estragón*]

Estragón: [*Irritado*] Enseguida, enseguida..

Vladimir: [*ofendido, con frialdad*] ¿Se puede saber dónde ha pasado la noche el señor?

Estragón: En un foso.

Vladimir: [*estupefacto*] ¡Un foso! ¿Dónde?

Estragón: [*sin gesticular*] Por ahí.

Vladimir: ¿Y no te han pegado?

Estragón: Sí... No demasiado.

Vladimir: ¿Los de siempre?

Estragón: ¿Los de siempre? No sé.

[*Silencio*]

Vladimir: Cuando lo pienso ... desde entonces ... me pregunto ... qué hubiera sido de ti ... sin mí ... [*Decidido*] Sin duda, a estas horas, serías ya un montoncito de huesos.

Estragón: [*profundamente enojado*] ¿Algo más?

Vladimir: [*agobiado*] Es demasiado para un hombre solo. [...] Hubiéramos sido los primeros en arrojarnos juntos, cogidos de la mano, desde la Torre Eiffel. Entonces valíamos algo. Ahora es demasiado tarde. Ni siquiera nos permitirían subir.

2/

Vladimir ¡Tú, otra vez! [Estragón se detiene, pero no levanta la cabeza. Vladimir va hacia él.] ¡Ven, deja que te abrace!

Estragón: ¡No me toques!

[Vladimir retiene su impulso, apenado. Silencio.]

Vladimir: ¿Quieres que me marche?

[Pausa.] [...] ¿Dónde has pasado la noche [Silencio. Vladimir avanza.]

Estragón: ¡No me toques! ¡No me preguntes nada! ¡Quédate conmigo!

Vladimir: ¿Te he dejado alguna vez?

Estragón: Me has dejado marchar. [...]

Vladimir: ¡Mírame! [...] ¡Te digo que me mires!

[Estragón levanta la cabeza. Se miran un buen rato retrocediendo, avanzando e inclinando la cabeza como ante un objeto artístico, van el uno hacia el otro, templando cada vez más; después, de pronto, se abrazan y se dan palmadas en la espalda. Termina el abrazo. Estragón, falto de sostén, está a punto de caer.] [...]

Estragón: [...]. Hace un momento te oí cantar.

Vladimir: Es cierto, lo recuerdo.

Estragón: Me ha apenado. Me decía, está solo, cree que me he ido para siempre y canta.

Vladimir: [...] Durante todo el día me he sentido extraordinariamente bien. [...] Te echaba de menos, y al mismo tiempo estaba contento. Es curioso, ¿no? [...]

Estragón: ¿Y ahora?

Vladimir [tras pensarlo]: Ahora... [dichoso] aquí estás de nuevo ... [indiferente], aquí estamos de nuevo ... [triste], aquí estoy de nuevo.

Estragón: Ya ves, cuando estoy aquí estás peor. Yo también me encuentro mejor cuando estoy solo.

Vladimir [ofendido]: ¿Por qué has regresado, entonces?

Estragón: No sé.

Vladimir: Pero yo sí lo sé. Porque no sabes defenderte. Yo no hubiera permitido que te pegaran. [...] Has regresado y estoy muy contento. [...] Tú también debes estar contento en el fondo, confíesalo.

Estragón: ¿Contento? ¿De qué?

Vladimir: De haberme encontrado de nuevo.

Estragón: ¿Tú crees?

Vladimir: Dilo, aunque no sea cierto.

Estragón: ¿Qué debo decir?

Vladimir: Di: estoy contento.
 Estragón: Estoy contento.
 Vladimir: Yo también.
 Estragón: Yo también.
 Vladimir: Estamos contentos.

Proximidad afectiva y sensible, como vemos, hasta llegar a momentos de inesperada intimidad entre los principales protagonistas:

Estragón: Tuve un sueño.
 Vladimir: ¡No me lo cuentes!
 Estragón: Soñaba que...
 Vladimir: ¡NO ME LO CUENTES!
 Estragón: *[con un gesto hacia el universo]* No eres nada amable... ¿A quién quieres que cuente mis pesadillas más íntimas, sino a ti?
 Vladimir: Que sigan siendo muy íntimas. De sobra sabes que no las soporto.
 Estragón: *[con frialdad]* A veces me pregunto si no sería mejor que nos separásemos.
 Vladimir: No irías lejos.
 Estragón: Cierto, ése sería un grave inconveniente, ¿verdad que lo sería? *[Pausa]* En vista de la belleza del camino. *[Pausa]* Y la bondad de los viajeros. *[Pausa. Mimoso]* ¿No es cierto, Didí? [...]
 Estragón: *[dulcemente]* ¿Querías hablarme? *[Vladimir no responde. Estragón avanza un paso]* ¿Tenías algo que decirme? *[Silencio. Avanza otro paso]* Dime, Didí...
 Vladimir: *[sin volverse]* No tengo nada que decirte.
 Estragón: *[Paso al frente]* ¿Estás enfadado? *[Silencio. Avanza otro paso. Le toca en el hombro]* ¡Perdón! *[Silencio. Avanza otro paso]* Vamos, Didí. *[Silencio.]* ¡Dame la mano! *[Vladimir se vuelve]* ¡Bésame! *[Vladimir se envará.]* ¡Déjate hacer! *[Vladimir se ablanda. Se besan. Estragón retrocede]* ¡Apesta a ajo!

Se observa cómo Beckett primero destaca la importancia y necesidad del “otro” para mejorar el tiempo de la espera, tal como se observa en algunos de los diálogos:

[... Luego de que entran Pozzo y Lucky por segunda vez]

Vladimir: Ya no estamos solos para esperar la noche, para esperar a Godot, para

esperar –para esperar. Hemos luchado toda la tarde con nuestros propios medios. Ahora se acabó. Ya es mañana.

Estragón: Pero tan solo están de paso. [...]

Vladimir: El tiempo ya corre de modo distinto. El sol se pondrá, se levantará la luna, y nos iremos... de aquí.

Estragón: Pero sólo están de paso. [...]

Vladimir: No perdamos el tiempo en vanos discursos. *[Pausa. Con vehemencia]* ¡Hagamos algo ahora que se nos presenta una ocasión! No todos los días hay alguien que nos necesita.. Otros lo harían igual de bien, o mejor. La llamada que acabamos de escuchar va dirigida a la humanidad entera. Pero en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros., tanto si nos gusta como si no. Aprovechémonos antes de que sea demasiado tarde. Representemos dignamente por una vez la porquería en que nos ha sumido la desgracia. ¿Qué opinas?

Una espera que, además de aparecer como interminable, con su carga de *imperativo categórico* que

asume para los protagonistas en ese escenario de post-catástrofe, no llega a hacerles olvidar su rotunda soledad de dos:

Vladimir: [...] Hemos acudido a la cita, eso es todo. No somos santos, pero hemos acudido a la cita. ¿Cuántas personas podrían decir lo mismo? [...] Lo cierto es que el tiempo, en semejantes condiciones, transcurre despacio y nos impulsa a llenarlo con manejos que, cómo decirlo, a primera vista pueden parecer razonables y a los cuales estamos acostumbrados. [...] Pero a veces me pregunto, ¿acaso no anda errante en la interminable noche de los grandes abismos? ¿Comprendes mi razonamiento?

Estragón: Todos nacemos locos. Algunos siguen siéndolo.

Vladimir: [...] Dentro de unos instantes todo habrá terminado. Volveremos a estar solos, en medio de tanta soledad. *[Piensa.]*

La *Proxémica* se acupa de los distintos tipos de proximidades y distancias que se dan entre los

sujetos. Para Hall (1973) -quien precisamente acuñara el término-, la Proxémica estudia el espacio interindividual en tanto condicionante de la interacción, esto es: cómo el grado de proximidad espacial influye en las relaciones interindividuales, y cómo el hombre estructura inconscientemente el microespacio, la distancia de los demás en el curso de las interacciones cotidianas y en general la organización del espacio habitado. Así, el actor social se apropia de una porción del espacio, tornándolo "espacio personal", ubicado en la *periferia del propio cuerpo*.

El *monólogo interior* que plantea Beckett en sus personajes lleva a una "poética del no decir" en un camino hacia el silencio (Cerrato, 2007: 119) pero, paradójicamente, de la mano de una "voluntad por decir" que deviene en intentos, importantes aunque sean fallidos, tan magistralmente puesto en carne viva en su célebre y póstumo poema "*Comment dire*". Sin embargo, por más que "no se sepa decir" la necesidad del otro siempre está, como lo expresa el personaje Vladimir, a su manera, para mejor esperar:

Más allá de los márgenes de certidumbre que suelen dar los marcos temporales y territoriales, como reconoce Berardi Bifo (2013: 180s), "la filosofía no suprime el caos, tampoco lo somete al orden definitivo de la razón. El caos continúa, antes y después, como el mar en el que nada la creatividad conceptual. [De modo que la actividad conectiva] -sea el pensamiento, la creación o el movimiento-, no debe concebirse como la instauración de un orden. La actividad de conectar no presupone ninguna conexión preexistente, y no debe proponerse como finalidad una conexión óptima, racional, ni siquiera un consenso. La actividad que conecta es, en efecto, el deseo, el compartir un trayecto que está dotado de sentido sólo para quien lo recorre. [...] La actividad del filósofo consiste en trazar signos que den consistencia a las constelaciones caóticas que nos circundan (constelaciones físicas, psíquicas, políticas, geográficas, relacionales, lingüísticas, estéticas, emocionales... [...]) El orden es la proyección de la *caosmosis* que se realiza a través de la actividad *caoi*de por excelencia que es la

creación: creación de conceptos, creación de dispositivos narrativos artísticos, poéticos, musicales. Estos *caoides* tienen la función de hacer al mundo mundo circundante (*Umwelt*), mundo atravesado, habitado". Se trata de un orden que, sin embargo, es provisorio; tanto como la amistad que permite a los actores involucrados "reconocerse en el mismo *ritornelo*, seguir las mismas reglas, respirar con el mismo ritmo" (ibid.:181). Por eso Deleuze y Guattari (1993: 47s) sostienen que "los primeros filósofos son los que instauran un plano de inmanencia como un tamiz tendido sobre el caos [...] Únicamente los amigos pueden tender un plano de inmanencia como un suelo que se hurta a los ídolos".

"El infinito -continúa Berardi Bifo (2013: 182) es el continuo deshacerse de los órdenes afectivo-caosmóticos y la continua creación que los constituye sobre nuevos planos de consistencia, siempre cambiantes. [...] Hay un problema de velocidad: las constelaciones de las cuales está compuesto el mundo se transforman a una velocidad increíble, y el mundo prolifera en todas direcciones según líneas continuamente fragmentadas"

Para Deleuze & Guattari (1993: 117s) "el caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un *virtual*, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia. Es una velocidad infinita de nacimiento y desvanecimiento" (*apud* Berardi Bifo, 2013: 182).

Para Berardi la filosofía, así como la poesía y el esquizoanálisis, son actividades creativas, en el sentido que no deben restaurar un orden preexistente (la verdad platónica, o el equilibrio psíquico normado, o el orden originario de las cosas). Ellas conducen una lucha contra el caos que es infinita como infinito es el caos. Por eso es que Guattari y Deleuze sostienen que "la lucha contra el caos" no podría darse si no existiera afinidad con "el enemigo".

En su análisis de la obra de Guattari, Berardi Bifo (2013: 185) considera que “las identidades particulares no tienen nada que ver con la diferencia. Diferencia es devenir-otro, juego infinito que se desenvuelve sobre el borde, entre el caos y la creación: *caosmosis*. Diferencia es la singularidad de los mundos que derivan de la proyección creativa, y que se consolidan solamente en la amistad, en el compartir el deseo. Solo los amantes conocen la diferencia”. Ante la necesidad de pertenencia y de fundación identitaria surgida luego del pánico que desencadenó la condición postmoderna, Berardi sólo ve la re-emergencia y prevalencia de opacidades, los particularismos integristas. En esta instancia, piensa que Deleuze & Guattari, en cambio, proponen una *singularidad ética deseante*, de modo que lo que fundaría la comunicación no es sino el deseo, de modo tal que “la amistad es el juego deseante que sabe ser singular”, de modo que el “agenciamiento deseante emite siempre enunciaciones irónicas, paralelas sobre las cuales se puede caminar solo si se comparte una intensidad” (Berardi, 2013: 186). ¿No estamos aquí frente a la relación de amistad entre Vladimir y Estragón?

Por eso, drásticamente, Berardi (2013: *passim*) reconoce que “la comunidad deseante es un caoide, un organizador provisorio del caos, una arquitectura frágil de felicidad compartida y de visión común. La disolución de la comunidad deseante inaugura la difusión dolorosa de un caos, de una ausencia de sentido [...], basura cósmica, lo que queda del mundo cuando los amantes se pierden y se extingue la amistad”. Una comunidad deseante donde no hay pertenencia sino singularidades que se encuentran, sin garantía de perdurabilidad ni estabilidad.

Para Berardi (2013: 21) el *Anti-Edipo* no es sino el manifiesto de la comunidad deseante, provisorio y nómada, donde “la máquina conceptual de la modernidad alcanza su punto de catástrofe” porque “comunidad deseante y actividad filosófica acampan bajo la misma tienda”.

El tipo de “comunidad” presente o más bien insinuado en “*Esperando a Godot*” que nos muestra (o demuestra) Beckett no es del tipo de comunidad originaria, con

base en lo pretérito y los lazos con lo territorial, la sangre o lo identitario. Un tipo de comunidad que, como bien describe Berardi, es más bien provisorio, fundada sobre lo posible, sobre el deseo, sobre la promesa y sobre la expectativa, donde el sentido también encuentra un fundamento provisorio, sabiendo que “la disolución del sentido es paralela a la disolución del reconocimiento inmediato” (2013: 23).

Por eso quizás el *movimiento inmóvil* que postulan sin quererlo Vladimir y Estragón, en su potencial partida final, mientras esperan a Godot.

En su lectura de *El Anti-Edipo*, Berardi Bifo (2013: 112) sostiene que “el sujeto no está antes que el deseo, es el deseo el que arrastra detrás suyo una huella que podemos llamar subjetivación. No hay un sujeto que desea, sino un campo de agenciamientos en el cual se agitan segmentos de tipo orgánico, maquínico, histórico, sexual, etcétera.”, de modo que el deseo emerge como la fuerza que guía y direcciona los procesos de agenciamiento y subjetivación. Deseo y territorialidad que se dan cita en el *ritornelo* enunciado por Guattari, en tanto “flujo semiótico singular” y capaz de agenciarse con los panoramas semióticos circundantes, que realiza el proceso de subjetivación (Berardi Bifo, 2013: 115s).

Beckett muestra continuamente la dificultad, por no decir imposibilidad, de la comunicación intersubjetiva. De ahí que más que de lenguaje, el ser humano echa mano del “balbuceo”, cuando no directamente busca refugiarse en el silencio. Se trata, como advierte Cerrato (2007: 62), de una retórica diferente: “Pensemos que la retórica tradicional surgió como intento de convencer a los demás y, por lo tanto, necesitaba crear la ilusión de claridad, de coherencia, de consistencia. A eso se le opone una retórica que no busca convencer, sino que está inmersa en el rastreo, el seguimiento, de su propia aleatoriedad, fugacidad, contradictoriedad, como tal vez la única forma de dar cuenta del paso de los humanos por este mundo: una historia del hombre sin causa y efecto, sin porqué”.

Ante la inviabilidad de la comunicación, Becket (1965: 64) reconoce que el único posible desarrollo espiritual es en el sentido de la profundidad. La tendencia artística no es expansiva, es una contracción. Y el arte es la apoteosis de la soledad" (*apud* Cerato, 2007: 89).

Los personajes de *Esperando a Godot* balbucean la vacuidad o futilidad de la realidad que los rodea y constituye, (de)mostrando así su debilidad e indefensión para comprenderla o percibirla y, así, (intentar) sortear de alguna manera el caos. Sujeto –a pesar de todo- anhelante de expresar lo inexpresable, de sufrir lo insufrible y de comunicar lo incomunicable, sumido en su con-natural *acedia*, desolación y vacío existencial. "No hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada desde dónde expresar, ninguna capacidad de expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar", sostiene Becket ("Three Dialogues", en *Disjecta*, Cohn (ed.), Londres, Calder, 1983: 139. *Apud* Cerrato, 2007: 76).

Llamado al silencio en Beckett, sí, pero no como mera interrupción de la palabra sino como modo de mantener fidelidad a la intuición de que el subyacente último de toda obra de creación es el silencio (Cerrato, 2007). En Becket, en especial en su dramaturgia, se observa el uso de un diálogo que en realidad es monólogo en tanto *vehículo de fragmentación* : "Siempre en Becket lo dialógico es profundamente monológico. Los diálogos en *Godot* o *Endgame* parecen más bien monólogos de dobles o pares complementarios" (Cerrato, 2007: 135). Pero la cuestión no termina sino en la pregunta acerca de quién es quien (parece que) monologa.

Una y otra vez los personajes alimentan su *perplejidad* ante la imposibilidad de hacer algo frente a la adversidad y la angustia:

Vladimir: ¡Por fin has regresado!
Estragón: ¡Estoy condenado!
Vladimir: ¿Has ido muy lejos?
Estragón: Hasta el borde del barranco.

Vladimir: Es cierto, estamos sobre una plataforma. No hay duda, estamos servidos en bandeja.

Estragón: También vienen por allí.

Vladimir: ¡Estamos rodeados! [...] Lo único que puedes hacer es desaparecer.

Estragón: ¿Dónde?

Vladimir: Detrás del árbol [Estragón duda] ¡Rápido! Detrás del árbol. [Estragón corre a ocultarse detrás del árbol que sólo lo tapa muy imperfectamente] ¡No te muevas! [Estragón sale de detrás del árbol]. Decididamente este árbol no nos sirve para nada. [...]

Vladimir: No hay nada que hacer.

[... Estragón se detiene, mira a lo lejos y se vuelve. Ambos se miran por encima del hombro] E: ¡Hombro a hombro, como en los viejos tiempos! [Siguen mirándose durante un momento y luego cada cual vuelve a su guardia. Largo silencio] ¿Ves algo?

Vladimir: ¿Cómo?

Estragón: ¿Ves algo?

Vladimir: No.

Estragón: Yo tampoco.

Perplejidad, sin embargo, que no llega a ahuyentar la tentación y juego por el suicidio, más que una forma de salida del desierto postcatástrofe, una manera de demostrarse (aún) cierta capacidad de decisión, como se muestra en el siguiente diálogo:

Estragón: Ven a ver. [Arrastra a Vladimir hacia el árbol. Quedan inmóviles ante él. Silencio] ¿Y si nos ahorcáramos?

Vladimir: ¿Con qué?

Estragón: ¿No tienes un trozo de cuerda?

Vladimir: No.

Estragón: Pues no podemos.

Vladimir: Vayámonos.

Estragón: Espera, podemos hacerlo con mi cinturón.

Vladimir: Es demasiado corto.

Estragón: Tú me tiras de las piernas.

Vladimir: ¿Y quién tira de las mías?

Estragón: Es cierto.

Vladimir. De todos modos déjame ver. [Estragón desata la cuerda que sujeta su pantalón. Éste, demasiado ancho, le cae sobre los tobillos. Miran la cuerda]. La verdad, creo que podría servir. ¿Resistirá?

Estragón: Probemos. Toma.

[Cada uno coge una punta de la cuerda y tiran. La cuerda se rompe. Están a punto de caer]

Vladimir: No sirve para nada.

[Silencio]

Estragón: ¿Dices que mañana hay que volver?

Vladimir: Sí.

Estragón: Pues nos traeremos una buena cuerda.

Vladimir. Eso es. [...] Nos ahorcaremos mañana [Pausa] A menos que venga Godot.

Estragón: ¿Y si viene?

Vladimir: Nos habremos salvado.

El tema es cuando el “otro” es un “extranjero” o forastero, un “bárbaro” a pesar de su “proximidad” (espacial). El otro es entonces un “cruel” (el concepto “bárbaro” que en el mundo griego designaba a los no griegos, después de las guerras con los medos –como destaca Bartra (*El salvaje europeo*, pp. 35ss)- tomó el sentido de “cruel”), con lo cual la relación *ego-alter* se transforma en una relación de crueldad: de ajenidad cruel.

Si bien la *perplejidad* es una forma de mirar y de plantarse ante una dura realidad post-catástrofe, la *acedia* y sus consecuencias actitudinales no hacen sino generar desánimo y la sensación frustrante de que nada es posible. El escepticismo campea rampante a lo largo de “*Esperando a Godot*”, tal como se muestra en distintos momentos de la obra:

Estragón: Es inútil esforzarse.

Vladimir: Uno sigue siendo lo que es.

Estragón: Por mucho que se retuerza.

Vladimir: El fondo no cambia.

Estragón: Nada que hacer.

El desánimo y las alternativas de suicidio que se plantearon en varios momentos Vladimir y Estragón, pierden terreno ante la posibilidad (aunque incierta) de que el depositario de sus “esperas” y esperanza, Godot (¿Dios?), finalmente cumpla y llegue, aunque el precio sea transformarse en “suplicantes” y hasta haber “vendido sus derechos”, como termina reconociendo Vladimir:

Vladimir: Entonces, ¿qué hacemos?

Estragón: No hagamos nada. Es lo más prudente.

Vladimir: Esperemos a ver qué nos dice.

Estragón: ¿Quién?

Vladimir: Godot. [...] Tengo curiosidad por saber qué va a decirnos. Sea lo que sea no nos compromete a nada. [...]

Estragón: ¿Qué le hemos pedido concretamente? [...]

Vladimir: Bueno... Nada muy concreto.

Estragón: Una especie de súplica. [...] ¿Qué contestó?

Vladimir: Que ya vería.

Estragón: Que no podía prometer nada.

Vladimir: Que necesitaba pensar.

Estragón: Con la mente despejada.

Vladimir: Consultar a la familia.

Estragón: Sus amigos.

Vladimir: Sus agentes.

Estragón: Sus corresponsales.

Vladimir: Sus registros.

Estragón: Su cuenta corriente.

Vladimir: Antes de pronunciarse.

Estragón: Es natural.

Vladimir: ¿No?

Estragón: Lo supongo.

Vladimir: Yo también.

[Descanso.]

Estragón (inquieto): ¿Y nosotros? [...] ¿Cuál es nuestro papel en este asunto? [...]

Vladimir: ¿Nuestro papel? El del suplicante.

Estragón: ¿Hasta este extremo?

Vladimir: ¿El señor tiene exigencias que hacer valer?

Estragón: ¿Ya no tenemos derechos? [...]

V: Me harías reír, si me estuviera permitido.

Estragón: ¿Los hemos perdido?

Vladimir [con claridad]: Los hemos vendido.

Pero al menos entra en escena un emisario, alguien que da testimonio de Godot, vago pero testimonio al fin aunque no exento de las mismas incertidumbres que los protagonistas padecen en toda la obra. Se trata de un “dios lejano”, aún para ese muchacho “que trabaja para él”, oportunidad que Vladimir no deja escapar para disipar parte de sus misterios indagándolo sobre si Godot es justo y bueno para con este muchacho “pastor de cabras” y si, finalmente, se siente con él “desgraciado” o no:

Muchacho [de un tirón]: El señor Godot me manda decirnos que no vendrá esta noche, pero que mañana seguramente lo hará.
 Vladimir: ¿Eso es todo?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Trabajas para el señor Godot?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Qué haces?
 Muchacho: Apaciento las cabras, señor.
 Vladimir: ¿Es bueno contigo?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿No te pega?
 Muchacho: No, señor, a mí no.
 Vladimir: ¿A quién pega?
 Muchacho: Pega a mi hermano, señor.
 Vladimir: ¡Ah! ¿Tienes un hermano?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Qué hace?
 Muchacho: Guarda las ovejas, señor.
 Vladimir: Y a ti, ¿por qué no te pega?
 Muchacho: No sé, señor.
 Vladimir: Debe quererte.
 Muchacho: No sé, señor.
 Vladimir: ¿Te da bien de comer? [...]
 Muchacho: Bastante bien, señor.
 Vladimir: ¿Eres desgraciado? [El muchacho duda.] ¿Me oyes?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Y?
 Muchacho: No sé, señor.
 Vladimir: ¿No sabes si eres o no desgraciado?
 Muchacho: No, señor.
 Vladimir: Igual que yo.
 [Pausa.]
 Vladimir: Bueno, vete.
 Muchacho: ¿Qué debo decirle al señor Godot, señor? [...]
 Vladimir: Dile... [Duda.] Dile que nos has visto [...] ¿Nos has visto bien, verdad?
 Muchacho: Sí, señor. [Retrocede, vacila, se vuelve y sale corriendo.]

Pareciera que los personajes de Beckett se atormentan respecto del trato que el *Otro* (¿Dios? ¿Godot?) les dispensa a quienes están (el muchacho que oficia de su mensajero) o estuvieron con él (los dos ladrones crucificados), según se observa en los siguientes diálogos:

1 /

Vladimir: Debieras haber sido poeta.
 Estragón: Lo he sido [Señala sus harapos]
 ¿No se nota?

[Silencio]

Vladimir: ¿Qué decía? ¿Cómo sigue tu pie?
 Estragón: Se hincha.
 Vladimir: ah, sí, ya sé, la historia de los ladrones. ¿La recuerdas?
 Estragón: no.
 Vladimir: ¿Quieres que te la cuente otra vez?
 Estragón: Así matamos el tiempo [Pausa]
 Eran dos ladrones,
 crucificados al mismo tiempo que el Salvador. Se...
 Estragón: ¿El qué?
 Vladimir: El Salvador. Dos ladrones. Se dice que uno fue salvado y el otro... condenado.
 Estragón: ¿Salvado de qué?
 Vladimir: Del infierno.

2 /

Vladimir: Esto empieza a resultar inquietante. [...] Uno de los dos ladrones se salvó [Pausa.]
 Es un porcentaje decente [...] ¿Y si nos arrepintiésemos?
 Estragón: ¿De qué? [...] ¿De haber nacido? [...]
 Vladimir: ¿Has leído la Biblia?
 Estragón: La Biblia... [Reflexiona] Le habré echado un vistazo.
 Vladimir: ¿En la escuela Sin Dios?
 Estragón: No sé si sin o con.

En otro momento de la obra, Estragón y Vladimir juegan a que los otros protagonistas, Pozzo y Lucky (amo y esclavo, respectivamente), son Caín y Abel, llamándolos por estos nombres; para Estragón ellos representan a "toda la humanidad", *homo homini lupus*: Es entonces cuando nuevamente aparece ese muchacho, presunto emisario de Godot:
 Vladimir: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Qué he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? [...] ¿Qué habrá de verdad en todo esto. [...] A caballo entre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, pensativamente, el sepulturero prepara sus herramientas.
 Muchacho: Señor... [Vladimir se vuelve.] Señor [...]
 Vladimir: Vuelta a empezar [...] ¿No me reconoces?

Muchacho: No, señor. [...]
 Vladimir: De parte del señor Godot.
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿No vendrá esta noche?
 Muchacho: NO, señor.
 Vladimir: Pero vendrá mañana.
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Seguro?
 Muchacho: Sí, señor. [...]
 Vladimir: ¿Qué hace el señor Godot?
 [Pausa.] ¿Me oyes?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Y pues?
 Muchacho: No hace nada, señor. [...]
 Vladimir: El señor Godot, ¿lleva barba?
 Muchacho: Sí, señor.
 Vladimir: ¿Rubia o... [Duda.] ... o morena?
 Muchacho [Duda.]: Creo que blanca, señor.

5. Sobre las conclusiones

Beckett es un hijo dilecto de nuestro tiempo, aún a pesar suyo, en tanto sus obras fueron y son verdaderas manifestaciones contra una realidad herida, donde el sujeto se debate entre el todo y la nada, lo completo y lo fragmentado, el *nunca jamás* y el *siempre sisifiano*, el aquí y el ningún lugar, en una suerte de ruta maniquea con señales poco claras, donde los precipicios están a la vuelta de la esquina mientras las tranquilas estancias donde reposar y re-encontrarse deben ser afanosamente buscadas entre brumas y ventiscas.

En una suerte de juego de espejos (rotos), los protagonistas se reproducen en mil imágenes que le devuelve el mundo sociocultural, y viceversa, al mismo tiempo que frente al mundo del sujeto se miran - casi sin siquiera percatarse- y refractan a través de micro-mundos que operan como puentes aunque también como cavernas, caminos (de doble mano) y líneas de fuga, pero también como laberintos y hasta desiertos tempranos donde espejarnos en espejismos para inmediatamente apelar a nuevos re-conocimientos e interpelaciones.

Ni la utopía del “buen salvaje” ni la distopía de la “máquina perfecta” echan suficiente luz para la dilucidación de la ecuación existencial humana. Plantándonos frente a la *inmensidad extrínseca* -en términos de Bachelard- representada por el

mundo de la naturaleza, lo orgánico y lo cósmico, nos hacemos (intentamos hacernos) fuertes en la *inmensidad intrínseca* del mundo del sujeto, sorprendiéndonos en los puentes (y murallas) que se saben construir (y destruir) para, a partir de allí, *aprender a existir*, a ser-en-el-mundo. Se trata de descubrir lo extraordinario que tiene lo (aparentemente) ordinario. La trascendencia de lo *prima facie* intrascendente si -claro está- logramos develar las conexiones de sentido subyacentes, aún en el sin-sentido.

Arraigo en la incertidumbre, la fragmentación y la contradicción, pérdida de toda referencia clara, a-historicidad: “En cierto sentido (...) no sólo podríamos decir que la escritura de Beckett posee la mayoría de los rasgos más significativos de la mirada postmoderna, sino que, además, es precisamente su escritura que ha contribuido (...) a (re)descubrir cuán cerca la literatura ha estado siempre de la estética postmoderna” (Cerrato, 2007: 25s). Quizás por todo ello, y seguramente por mucho más, la comisión del Premio Nóbel encontró que *Beckett había transformado en exaltación jubilosa la indigencia del hombre moderno* (Ellmann, 2010: 72s).

Anclajes que dejan de ser tales si implican esclerosis de proyectos; rupturas que avizoran el camino si suponen atenta vigilancia del derrotero y su deriva; paisajes y pasajes que *pontifican* el vínculo entre sujeto y mundo. Momentos en que la *perplejidad* no es inmovilizante sino, muy al contrario, atalaya para recuperar el asombro y así mejor ver y ver-se; capacidad de asombro que anida en las raíces del vivir, del conocer y del teorizar, evitando así el saqueo existencial representado por una tranquilidad sin horizonte, desheroizada, cómoda y burguesa.

Tiempos en los que el porvenir ha quedado atrás, y el pasado se codea para encontrar algún lugar como pieza de museo desde donde verse antes que lo den por desaparecido. Presente que, como sostenía San Agustín de Hipona, presenta tres tiempos: presente de lo pasado, representado por la *memoria*; presente del presente, que es la *visión*; y presente del futuro, que es la *espera*. Donde las producciones artísticas surgen como

ámbitos necesarios de interacción dialéctica entre memoria, visión y espera. Para rememorar sin repetir, vivenciar sin pontificar, y esperar como modo de no angustiarse. Y así seguir la huella, a partir del *relato* -sociocultural, artístico, biográfico- y el *vivir el mundo de la vida*.

Evitando la tentación y riesgo de instalarse en ámbitos de conquista aparente, desde una cómoda y ciega mirada *etno y cronocéntrica*, de modo de no parcelar la multiplicidad de recursos hermenéuticos para el autodespliegue del ser-para-sí en ser-para-el-otro, en sinfonía de *tiempos*: identitarios, institucionales, imaginarios, polisémicos, míticos e históricos, y de *espacios*: socioculturales, artísticos, existenciales.

Situada entre la palabra y el silencio primordial, hay así una *arqueología dramaturgica* donde el autor emerge como arqueólogo de lo por venir, futurólogo de lo que queda en ruinas. Pero sabiendo -como advierte Augé (1998)- que contemplar las ruinas no significa hacer un viaje en la historia sino, más bien, vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro: memoria de lo olvidado y reprimido y quizás de lo nunca totalmente acaecido.

Esferas donde se dilucidan ecuaciones existenciales, y las artes escénicas (y las demás) generan campos exponenciales donde dichas ecuaciones suman, restan, multiplican y dividen -según casos y *tempos*- estallando en nuevos términos que facilitan o dificultan aquella resolución primordial, encaramándola o destituyéndola, confirmándola o posponiéndola *sine die*.

Precisamente, la dramaturgia beckettiana emerge en los escenarios de la Postmodernidad. Sin prótesis mediáticas ni cercanías no buscadas, el post-sujeto se pone (puede ponerse) en condiciones de escuchar su propio grito, atalaya inmejorable para escuchar el de los demás, frente a un espejo no permisivo de la mirada narcisista de engaño complaciente sino un espejo roto, fragmentado, pero para mejor *ver-se*, requisito ineludible para ver al *alter*. Fragmentación del reflejo que no hace sino *ampliar la mirada* de una realidad variopinta, multidimensional, cambiante, de

múltiples tonalidades y apariencias que nos libra de una seguridad burguesa de la "imagen apropiada" y "unívoca", sin temor de una incertidumbre que nos confirma como existentes sin sumirnos en la desesperación. Y poder así retomar el camino perdido de las raíces del habitar (existencial, territorial, histórico, sociocultural), de las proximidades del encuentro, de los límites que engrandecen y de las crisis que dan sentido, para mejor *escuchar el balbuceo, habitar la intemperie y justificar la espera*.

6. Bibliografía

Acebo Ibáñez, Enrique del (2013): *La organización como mundo sociocultural*, Milena, Buenos Aires.

Acebo Ibáñez, Enrique del (2008): "The Mountain and the Sea as Mirrors of the Soul. An approach from Georg Simmel's AEsthetics and Gaston Bachelard's Poetics", *Arctic & Antarctic - International Journal on Circumpolar Sociocultural Issues*, 2, 2008: 137-156, FAE, Buenos Aires/Reykjavík.

Acebo Ibáñez, Enrique del (2000): *El habitar urbano. Pensamiento, Imaginación y Límite*, Ciudad Argentina-USAL, Buenos Aires.

Acebo Ibáñez, Enrique del (1996): *Sociología del Arraigo. Una lectura crítica de la Teoría de la Ciudad*, Claridad, Buenos Aires.

Acebo Ibáñez, Enrique del (1993): *Sociología de la ciudad occidental. Un análisis histórico del Arraigo*, Claridad, Buenos Aires.

Acebo Ibáñez, Enrique del (1984, editor): *La ciudad: su esencia, su historia, sus patologías*, FADES ediciones, Buenos Aires.

Acosta López, María del Rosario (2009): "Hegel y el concepto puro de 'reconocimiento': la intersubjetividad como constitutiva de la subjetividad", en Flor Emilce Cely & William Duica (editores): *Intersubjetividad. Ensayos filosóficos sobre autoconciencia, sujeto y acción*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: 17-44).

Améndola, Giandomenico (1997): *La città postmoderna. Magie e paure della metrópoli contemporanea*, Roma.

- Aquino, Tomás de: *De Regimine Principum*, L. IV, caps. II-IV.
- Aquino, Tomás de: *Summa Theologica*: 2-2, q. 35, a. 4.
- Audivert, Pompeyo (2011): <http://pompeyoaudivert.blogspot.com.ar/2007/06/el-cuervo-estudio-teatro.html>
- Audivert, Pompeyo (2009): “Más actual que nunca”, *Teatro - La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, n° 101, Editorial de Teatro, Noviembre 2009: 13.
- Augé, Marc (1998): *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una Antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- Bachelard, Gaston (1993): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, FCE, México.
- Bachelard, Gaston (1975): *La poética del espacio*, FCE, México.
- Bartra, Roger (2008): *Culturas líquidas en la tierra baldía*, Katz, Buenos Aires/Barcelona.
- Bastide, Roger (1967): *Sociología de las enfermedades mentales*, Siglo XXI, México.
- Bauman, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, FCE, Buenos Aires.
- Beaulie, Alain (2012): *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Letra Viva, Buenos Aires.
- Beckett, Samuel (2003): *Esperando a Godot*, Editorial Sol 90, Buenos Aires. Traducción de Ana María Voix de la versión publicada por Les Éditions de Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel (1983): “Three dialogues with George Duthuit”, *Disjecta*: 139, London.
- Beckett, Samuel (1965): *Proust, and three dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder.
- Béjar, Helena (1990): *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*, Alianza, Madrid.
- Berardi Bifo, Franco (2013): *Félix. Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari, Cartografía visionaria del tiempo que viene*, Cactus, Buenos Aires.
- Blumenfeld, Hans (1969): “La metrópoli moderna, en *Scientific American: La ciudad*, Alianza, Madrid.
- Borghi, Simone (2014): *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*, Cactus, Buenos Aires.
- Cassiano, Juan: *De Coenobiorum institutis*: L- X.
- Cerrato, Laura (2007): *Beckett. El primer siglo*, Colihue-Teatro, Bs. As.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1993): *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona,
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1980): *Mille plateaux*, Minuit, Paris.
- Eliot, T.S. (1977): *La tierra baldía y otros poemas*, Barcelona, Picazo.
- Ellmann, Richard (2010): *Cuatro dublinese. Oscar Wilde, W.B. Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, Tusquets, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1994): *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris.
- Gurvitch, G. (1959): *La multiplicité des temps sociales*, Paris.
- Habermas, J. (1987): *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*, Taurus, Madrid.
- Hall, E.T. (1973): *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, IEAL, Madrid.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1805] 1993): *Fenomenología del Espíritu*. W. Rocas (trad.), FCE, México.
- Heidegger, Martin ([1969] 1980): “Sendero de campo”, *Eco - Revista de la Cultura de Occidente*, 219: 226ss.
- Jaco, E. Gartly (1954): “The social isolation Hypothesis and schizophrenia”, *American Sociological Review*, 19, 3: 567ss.
- Jacobs, Jane (1975): *La economía de las ciudades*, Península, Barcelona.
- Jameson, Fredric (2013): *Brecht y el Método*, Manantial, Buenos Aires.
- Klee, Paul (2007): *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires.

- Larios Ruiz, Shaday (2010): *Escenarios post-catástrofe. Filosofía escénica del desastre*, Paso de Gato, 19, Guadalajara.
- Ledrut, Raymod (1976): *Sociología urbana*, IEAL, Madrid.
- Lersch, Phillip (1967): *El hombre en la actualidad*, Gredos, Madrid.
- Lipovetsky, Gilles & Sébastien Charles (2008): *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona.
- López Ibor, J.J. (1964): *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo*, Madrid.
- Lyotard, J.-F. (1988): *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires.
- Marcuse, Herbert (1979): *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Alianza, Madrid.
- Mumford, Lewis (1979-a): *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid.
- Mumford, Lewis (1979-b): *La ciudad en la historia*, Infinito, Buenos Aires (2 vols.).
- Pérgola, Giuliano della (1973): *La conflictualidad urbana. Ensayos de Sociología crítica*, Dopesa, Barcelona.
- Pieper, Josef (1975): *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid.
- Pinillos, José Luis (1977): *Psicopatología de la vida urbana*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Saavedra, G. (2009): "Al borde de lo inexistente", *Teatro - La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, n° 101, Editorial de Teatro, Noviembre 2009: 28-35.
- Simmel, Georg (2011): *The Philosophy of Money*, Routledge, London & New York.
- Simmel, Georg (1999): *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires.
- Simmel, Georg (1998): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona.
- Simmel, Georg (1977): *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, 2 vols., Revista de Occidente, Madrid.
- Simmel, Georg (1903): *Die Grossstädte und das Geistesleben*, en *Jahrbücher der Gehestiftung*, tomo IX, Dresden (editado en inglés: "The metropolis and mental life", en Wolff, K. (comp., 1950): *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe.
- Sivadon, P. y Fernández-Zoïla, A. (1987): *Tiempo de trabajar. Tiempo de vivir*, Barcelona.
- Sloterdijk, Peter (2001): *Extrañamiento del mundo*, Pre-textos, Valencia.
- Sloterdijk, Peter (2003): *Arenas de la Filosofía*, Buenos Aires.
- Sloterdijk, Peter (2003): *Esferas I*, Siruela, Madrid.
- Sloterdijk, Peter (2004): *Esferas II*, Siruela, Madrid.
- Sloterdijk, Peter (2006): *Esferas III*, Siruela, Madrid.
- Touraine, Alan (1973): *La sociedad post-industrial*, Ariel, Barcelona.
- Uexküll, J. von (2014): *Cartas biológicas a una dama*, Cactus, Buenos Aires.
- Valéry, Paul (1988): *Cahiers 1894-1914*, vol. 2, Gallimard, Paris.
- Vázquez Roca, A. (2009): "Sloterdijk: Mística y Antropología: el desierto y la emergencia potencial del traslado", *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 21, 2009.1
- Virilio, Paul (1992): *L'insécurité du territoire*, Galilée, Paris.
- Virilio, Paul (2011): *Ciudad pánico*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Zambrano, María (1991): *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid