

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO
CONVOCATORIA 2013-2015**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA

**SUBJETIVIDADES POLÍTICAS SURGIDAS EN LA LITERATURA DE LA
SEGUNDA POSGUERRA: UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE LAS OBRAS
DE SAMUEL BECKETT Y CÉSAR DÁVILA ANDRADE**

LUIS ALBERTO BORJA CORRAL

NOVIEMBRE, 2017

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO
CONVOCATORIA 2013-2015**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA

**SUBJETIVIDADES POLÍTICAS SURGIDAS EN LA LITERATURA DE LA
SEGUNDA POSGUERRA: UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE LAS OBRAS
DE SAMUEL BECKETT Y CÉSAR DÁVILA ANDRADE**

LUIS ALBERTO BORJA CORRAL

ASESOR DE TESIS: DR. RAFAEL POLO

COASESORA:

DRA. VALERIA CORONEL

LECTORAS:

DRA. MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

DRA. PAMELA JIJÓN

NOVIEMBRE, 2017

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Lorena C. y Dolores P., grandes madres las dos.

Lo dedico, asimismo, a Lucía V. y a Matís B., por haber dado un nuevo y afortunado giro a la elusiva cuestión del sentido en mi vida.

Agradezco a María Auxiliadora B., Valeria C. Pamela J., y Rafael P., amigos, enemigos y maestros.

Agradezco también a Gabriela P. y Manuela L., por su amorosa paciencia y su lealtad a prueba de fuego.

Agradezco, finalmente, a Carlos C., cuya hospitalidad ha carecido de todo límite.

“Enamorado de la vida,
aunque a veces duela.
Enamorado de la vida,
aunque a veces duela.
Ya no sé quién soy,
ni lo pretendiera.
Ya no sé quién soy,
ni lo pretendiera.
Vola volando voy,
volando vengo.
Vola volá volando voy,
volando vengo.”

Kiko Veneno y Camarón de la Isla

“Es inútil el afán de los hombres por el oro, las riquezas, las cosas materiales y preciadas. Burdos deseos que mueren y caducan con el tiempo. La escritura en su intimidad lo sabe, conoce la mano de su dueño, su más recóndita intención. Así que no relucirá si la mueve la codicia. Servirá simplemente para ese fin ineluctable, convertido en un mero fuego de artificio, y morirá rendida sin el brillo de lo auténtico. La poesía, entonces, como un rescoldo, se apagará suavemente ante sus ojos, quedando sólo su cadáver convertido en ceniza”.

Gong Bilan, en el prelude a la categoría poética IX de Si Kongtu

“¿Qué es un huracán comparado con un hombre que busca placer?”
Bertolt Brecht, *Acenso y caída de la ciudad de Mahagony*

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I.....	23
POLÍTICA, ARTE Y SUBJETIVIDAD	23
El arte de la escritura	27
El pensamiento (la experiencia) del afuera.....	34
En torno al sujeto y la subjetividad	37
Samuel Beckett y César Dávila Andrade	39
CAPÍTULO II.....	41
REPRESENTACIÓN, OBRA DE ARTE Y SUBJETIVIDAD	41
Representación y literatura	42
El problema del lenguaje	46
La representación en la escritura literaria en sí	47
Subjetividad, subjetividad objetivada y resistencia.....	49
Samuel Beckett y César Dávila Andrade	50
CAPÍTULO III	53
IMPLICACIÓN HISTÓRICA DE LA SEGUNDA POSGUERRA.....	53
La gran transformación.....	54
El concepto del hombre económico.....	57
El mercado autorregulador	59
El estado liberal	60
¿Final de la civilización liberal?.....	61
La agonía de Europa.....	63
La violencia europea.....	65
La esperanza europea.....	67
La destrucción de las formas	69
Definición de la modernidad	71
La modernidad y el desafío de la “eoténica”	74

La modernidad, el capitalismo y Europa	77
La esencia de la modernidad y la modernidad realmente existente	78
La modernidad “(norte)americana”	80
En torno a la pobreza	82
CAPÍTULO IV	88
TRÁNSITO AL AFUERA EN LA OBRA DE BECKETT Y DÁVILA ANDRADE ..	88
Rastros del tránsito hacia <i>el afuera</i>	92
En la crítica.....	92
En los cuentos y relatos	106
En el teatro de Beckett.....	124
En las novelas de Beckett	128
En la poesía.....	133
En los ensayos	148
En la correspondencia.....	151
En la obra viva.....	156
CONSIDERACIONES FINALES	159
BIBLIOGRAFÍA.....	153

RESUMEN

La búsqueda principal de este proyecto es la reflexión en torno al surgimiento de una nueva subjetividad (en sus dimensiones tanto estética, como ética y política, pues las tres se encuentran esencialmente imbricadas en la forma constitutiva de lo que llamamos *ser humano*) a través de las obras literarias (es decir, estética en acción escritural) y las *formas de vida radicales* de Samuel Beckett y César Dávila Andrade. En este sentido, trataré sus obras literarias y sus vidas como partes elementales (se justifican, complementan y revelan mutuamente) de un todo orgánico y vital que surte efectos estéticos, éticos y políticos en el mundo.

Con este cometido en mente, he organizado el trabajo la investigación en cuatro capítulos: en el primero se profundizará acerca de la relación existente entre los campos del arte y la política, así como sus efectos en la subjetividad. Para esta interrogación se utilizarán principalmente los textos *Literatura de izquierda* de Damián Tabarovsky y *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault, luego se desarrollará la categoría de lo que el mismo Michel Foucault denomina *el pensamiento del afuera* (categoría que, como veremos, es la que Damián Tabarovsky extrapola del pensamiento a la lengua para crear la categoría de *la lengua del afuera*), la que se engranará, a su vez, con el problema de la subjetividad subjetivante (el sujeto que se *subjetiva* a sí mismo a través de ciertas prácticas); en el segundo capítulo se dará paso a una reflexión en torno al problema de la representación a través del lenguaje (con respecto a la realidad pero también con respecto al sujeto), y, por último, se reconectará la categoría foucaultiana *del afuera* con la posibilidad efectiva de ruptura (sea a través de una fuga o de un proceso de desidentificación) con la subjetividad impuesta desde el discurso dominante y la consecuente aparición de una nueva forma humana (nueva pero al mismo tiempo insertada en una tradición subterránea y subalterna de lucha y resistencia) que incluye la subjetividad objetivada de la obra de arte en sí; en el tercer capítulo se procurará justificar porqué la segunda posguerra mundial constituye un cambio de época, plausibilidad de cambio que se examinará en sus diferentes alcances, cotejando y complementando perspectivas de diferente duración (corta, mediana, larga), para este efecto se utilizarán primero los textos *La gran transformación* de Karl Polanyi y *La agonía de Europa* de María Zambrano, luego los

textos *Definición de la modernidad* y *La modernidad americana*, y, finalmente, partiendo de dos textos de Martin Heidegger, se ensayará una breve reflexión en torno a lo que puede haber ocurrido en ese momento histórico, político y económico con el “paradigma” de la riqueza (el efecto en su correlato, es decir lo que ocurre con la noción de pobreza), lo que, a su vez, concluirá con un comentario general acerca del rumbo que tomó la crisis radical de la segunda posguerra y que devino indefectiblemente en un reacomodo y consolidación del occidente capitalista de corte neoliberal; y, por último, en el cuarto capítulo se pretenderá buscar rastros de las respectivas fugas (aquellas que conforman el tránsito *al afuera*) que pueden dar cuenta del apareamiento de la novedad subjetiva en cuestión, para esto primero se revisará lo más relevante de la crítica con respecto a los autores y sus obras, luego se realizará un análisis comparativo de varios textos escritos por ambos autores, basándose en los diferentes géneros explorados por ellos (es decir, cuento, ensayo, poesía, epístolas; novela y teatro, en el caso de Beckett (si bien es la misma idea de *novela y relato* lo Beckett desestabilizará)), y también se compararán someramente sus biografías con un énfasis en el modo en que (tanto en la vida como en la escritura) se relacionaron con la austeridad; para concluir se presentarán unas consideraciones finales.

INTRODUCCIÓN

Samuel Beckett

Samuel Barclay Beckett nació en Dublín, Irlanda, el viernes santo 13 de abril de 1906, emigró a París a los 23 años, y, con algunos breves viajes a otros lugares de Europa y ocasionales retornos a Irlanda, hizo de ese lugar su residencia permanente. Escribe su primera novela *Dream of dair to middling women* (*Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, es el título dado a la traducción en la reciente edición de la novela llevada a cabo por la editorial Tusquets en el año 2011) en 1932 (aunque se publica por primera vez de manera póstuma), y no deja de escribir, novela, cuento, ensayo y poesía, hasta su muerte, acaecida en París el 22 de diciembre de 1989. En 1969 ganó el premio Nobel. En sus primeros tanteos del mundo artístico, Beckett fue presentado al que en ese momento ya era el gurú del modernismo europeo, su compatriota James Joyce.

Joyce reconoció de inmediato el talento y la feroz inteligencia del joven Beckett y asumió la tarea de adoptarlo literariamente (con todas la cargas de trabajo que ello implicaba para Beckett, pues entre otras cosas tenía que fungir de su asistente o secretario). Esto tuvo como consecuencia que toda la primera etapa de Beckett como escritor estuviera irremediabilmente influenciada y determinada por la obra de Joyce (principalmente sus novelas *Murphy* de 1938, y *Watt* escrita durante la resistencia francesa contra el nazismo, en la que Beckett militó, pero publicada en 1953 (en palabras de William Burroughs, toda esta primera etapa no es más que un intento por conseguir la aprobación de su conflictivo maestro)). El paso a la segunda etapa se produce luego de la Segunda Guerra Mundial, y se da a través del abandono del inglés a favor del francés, primero con la escritura de *Mercier y Camier* (aunque esta es más bien una obra de transición) primero, y luego mediante la escritura de la trilogía conformada por *Molloy*, *Malone muere*, y *El innombrable*.

El paso de la primera a la segunda etapa fue explicado por Beckett a través de la vivencia de una epifanía vivida en el cuarto de su madre, cuando, revelación mediante, comprendió que su camino como escritor debía ser exactamente el opuesto al de su maestro James Joyce, comprendió que él (Joyce) había llegado tan lejos como se puede llegar cuando se

sigue determinada dirección, la dirección de saber más, de controlar más la lengua (y por lo tanto el mundo), el material con el que se trabaja, la voluntad de siempre sumar más a lo que ya se ha escrito; entonces, gracias a esa revelación, Beckett comprendió que su camino, por el contrario, era el del empobrecimiento, la falta de conocimiento, la confusión y la sustracción. A partir de ese momento abandonó el inglés por un largo tiempo y produjo todo el resto de su obra, la obra que ya es indiscutiblemente beckettiana. Después vendrá una tercera etapa, pero ella responderá a un proceso diferente (una “superación dialéctica” de la obra con respecto a sí misma), que se comentará en el momento pertinente.

César Dávila Andrade

Conocido como El Fakir por su ascetismo y mítica austeridad, César Dávila Andrade, a su vez, nació en Cuenca el 5 de octubre de 1919 (muere por su propia mano en Caracas, el 2 de mayo de 1967). Nace en una familia de clase media baja, y se ve obligado a trabajar desde joven para ayudar a sostenerla. Sin embargo, las inquietudes poéticas y místicas surgen muy pronto en él. Viaja a Quito a principios de los años cuarenta y logra conseguir un trabajo en la recién fundada Casa de la Cultura, en cuya revista publica cuentos y poemas.

En 1946 publica su primer poemario titulado *Oda al arquitecto*; en 1947, su segundo, titulado *Espacio me has vencido*; estos dos textos se los considera como los textos de su primera etapa, la llamada etapa cromática o sensorial por parte del estudioso Jorge Dávila Vásquez (otros críticos como Vladimiro Rivas la califican de posmodernista; y, otros como César Chávez, de neorromántica) etapa en la que escribe bajo el signo de Jorge Carrera Andrade, su gran influencia, aquel al que Dávila Andrade había dedicado su ensayo *El titán contemplativo*.

En 1951 publica *Catedral Salvaje* y en 1957 *Boletín y elegía de las mitas*; textos que junto a los cuentarios *Abandonados en la tierra* y *Trece relatos*, constituyen la entrada y consolidación de que la se ha denominado su etapa telúrica y experimental (o épico-lírico-visionaria, según el mismo Rivas). Por esta época el poeta vivía permanentemente en Venezuela y mantenía un escaso, pero valioso, contacto con el Ecuador, sin embargo estas publicaciones sí ven la luz en Ecuador, a través de la misma Casa de la Cultura. Con

posterioridad pública, ya exclusivamente en Venezuela, los poemarios *Arco de instantes* (éste es editado en Quito), *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra* y *Corteza embrujada*; publica también el libro de cuentos *Cabeza de gallo*, textos todos que constituyen la última etapa de la obra daviliana que ha venido a llamarse hermética (aquí la crítica es unánime en la calificación), adjetivo que si bien es sugerente, puede prestarse a simplismos o reducciones; sin embargo, lo medular es dar cuenta de la constante ruptura y afán de superación, así como de los efectos radicales que persiguió las últimas creaciones del autor.

Así las cosas, resulta que la obra¹ de Beckett ha sido abordada y estudiada por prácticamente muchos de los filósofos llamados post-estructuralistas (Bataille, Blanchot, Foucault, Deleuze, Badiou, Adorno (si Derrida no lo hizo, fue porque, en sus palabras: “es un autor al que me siento demasiado cercano”)), lo que da una idea de la magnitud de su obra, así como de su potencial para exponer e interrogarse acerca del estado del sujeto (la subjetividad) en la segunda posguerra, es decir, de la segunda mitad del siglo veinte; la obra de Dávila ha sido estudiada tanto por la crítica ecuatoriana como por la latinoamericana desde su producción (prueba de ello son los trabajos de Agustín Cueva, de Juan Liscano y de Jorge Enrique Adoum), pero también ha sido retomada en los últimos años por poetas y críticos contemporáneos con estimulante asiduidad, como por ejemplo los trabajos de Iván Carvajal, el de los referidos Vladimiro Rivas y Jorge Dávila, así como los sugerentes textos de Vicente Robalino y César Eduardo Carrión.

Es manifiesto que estos dos artistas no son los únicos (ni los único artistas ni las únicas personas) que pueden haberse distanciado de la subjetividad dominante de la época y producido así una forma nueva, sin embargo, me parece manifiesto también que en (a través de) ellos efectivamente surge un nuevo modo, valga la redundancia, subjetivo de ser; de modo que, dada la cercanía que he vivido con respecto a sus obras, son las que escogí para ser analizadas en este trabajo. Asimismo también, y sin descuidar las distancias, hay una serie de circunstancias que son experimentadas por los dos autores, como que ambos viven un exilio voluntario, Beckett en Francia y Dávila Andrade en

¹ En este caso y en la mayoría, a menos que se especifique lo contrario, me estoy refiriendo a obra en el sentido restringido de la creación artística, y no al extendido, como mencioné anteriormente, de la vida como obra de arte.

Venezuela (exilio voluntario dentro del cual escribieron la mayor parte de sus obras (en el caso de Beckett, toda su obra (a lo que hace a la subjetividad esta experiencia del desarraigo, Jenaro Talens, poeta español y estudioso de la obra de Beckett, le llama el *ser-en-el-exilio*))); hay también en las dos obras un momento de emulación a un gran maestro sucedido de una toma de conciencia de la propia especificidad, sucedido de un combate descarnado, amoroso y a muerte con el lenguaje que, de la mano de la marginalidad, poco a poco se va constituyendo en el tránsito *al afuera*.

Aunque subsidiario, es un doble objetivo de este proyecto el de contrarrestar, por un lado la vertiente crítica que ha instalado el lugar común acerca de la literatura “del absurdo” con respecto a Beckett (una etiqueta que presumiblemente pudo haber heredado de Kafka); y, por otro, el efecto frívolo que el adjetivo de “hermético” ha producido con respecto a Dávila Andrade, pues resulta evidente que estos tópicos no han hecho más que simplificar groseramente las propuestas estéticas de estos autores, al mismo tiempo que han diluido una gran porción el potencial disidente y emancipador; en suma, en una fórmula sola: del impacto subjetivador de sus obras.

Contexto, lenguaje y subjetividad

Para el propósito de esta investigación se podría afirmar que existen dos frecuencias al interior de las cuales se forja y constituye la subjetividad (asumiendo, desde luego, que esta forjadura o constitución jamás es un implica algo cerrado y definitivo, sino un proceso, un fluido en marcha), la una sería el contexto cultural, histórico y político; y, la otra, sería la frecuencia de la narrativa al interior del campo literario, que, en el fondo, sería la frecuencia del lenguaje. A través del lenguaje el sujeto pelea consigo mismo y con su propio tiempo y su propio espacio por encontrar una nueva forma de ser que le permita una digna supervivencia.

La nueva subjetividad implicaría entonces una fractura (o una desgarradura), y surgiría como una forma distinta de la confrontación con aquello que en esa coyuntura se considere como establecido o como imperante, y que, al objetivarse en una obra de arte, es capaz a su vez de interpelar y subjetivarse nuevamente en el sujeto que se *abra* a recibirla; sería, así, algo que se presenta como constituido y constituyente. Conllevaría entonces, necesariamente, una configuración diferente de la inteligibilidad y la

percepción (cómo se representa el sujeto a sí mismo y, por lo tanto, cómo se obliga a actuar): abre un horizonte de sentidos y de prácticas. De este modo, Samuel Beckett y César Dávila Andrade se ubican, en sus respectivos ámbitos, al borde de la Segunda Guerra Mundial y el correspondiente cambio cultural al interior de la sociedad industrial de occidente, así como al filo del fin del llamado modernismo literario.

La cuestión del modernismo literario

El término *modernismo*, en relación con el universo del arte en general, pero en particular aplicado a la especificidad de la literatura, o al de las *artes de las escrituras* en términos del filósofo francés Jaques Ranciere, es uno de los vocablos más ambiguo y difícil de aprehender (ha llegado a operar casi como un significante vacío) de la teoría e historiografía crítica contemporáneas. Si bien en términos generales, es posible decir que uno es el modernismo europeo, otro es el modernismo latinoamericano, otro el brasileño, otro el árabe y otro el japonés, no es menos cierto que todos ellos nacen y mueren al interior del paradigma de la modernidad, lo que implica que su fecha de deceso ineludible es la Segunda Guerra Mundial.

De esta manera, todos tienen en común una relación directa, sea conflictiva o que busque la sintonización pero una relación al fin, con la época llamada moderna (la instalación del paradigma de la razón instrumental, del modo de producción capitalista, de la utopía del progreso económico y social, la acumulación y el consumo; así como el ascenso de la burguesía al nivel de clase dominante), esto es, con la modernidad europea y occidental. Y lo cierto es que con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial se terminó el modernismo literario, así como se desmoronó la utopía del progreso (o por lo menos se reveló su flagrante contradicción y mentira), la promesa salvacional de felicidad y crecimiento ilimitado (maximización racional de la riqueza) en el centro normativo del paradigma de la modernidad. Esto conlleva indefectiblemente un cambio de época (político, ético y estético y, por lo tanto, también ideológico y cultural), lo que constituiría así el fundamento de la preocupación teórica y práctica de este trabajo. Por ejemplo, cuando Walter Benjamin comenta *Tentativas* en 1930, la última obra de Bertolt Brecht hasta ese momento, dice:

La literatura, de este modo, ya no espera nada de los sentimientos del autor que no esté aliado con la sobriedad en el intento de cambiar el mundo. La literatura sabe bien que la oportunidad que hoy le queda es el convertirse en subproducto en un complejo proceso de cambio en el mundo. Pero es que ahí la literatura es un producto de ese tipo, y su valor es inestimable. Y su producto principal será: una nueva actitud. Lichtenberg nos dice: Lo importante no es de qué está convencida una persona, sino en qué la convierten esas convicciones. Y en Brecht este qué se llama actitud. La actitud es nueva, y lo más nuevo de ella es que puede aprenderse.

De esta manera Benjamin plantea como parte del modernismo al afán expreso de constituir un nuevo ser que abandone las miserables formas de la ideología burguesa. Claro que este afán de cambio da cuenta de una misión pedagógica en el corazón del arte, lo que bien puede ser puesto en duda. Además después vino la inmisericorde guerra y lo transformó todo. Absolutamente todo.

Una entrada diferente es la que plantea Alejandra Pizarnik (2002, 232) en su artículo *Una tradición de la ruptura* al comentar el libro *Cuadrivio*, de Octavio Paz, que contiene cuatro ensayos sobre cuatro poetas: Rubén Darío (Nicaragua), Ramón López Velarde (México), Fernando Pessoa (Portugal) y Luis Cernuda (España). En este libro, según Pizarnik, Octavio Paz rescata la diferencia e insustituibilidad de cada uno, pero a la vez, presenta algo que es común a la obra de los cuatro: “su ruptura con la tradición inmediata y, lo que es más, el constituir, una tradición de la ruptura que es, precisamente, la tradición de nuestra poesía moderna.” Así, Octavio Paz habla en Rubén Darío de un afán de ser moderno (hay que ser absolutamente moderno, diría Rimbuad) y, con ello, de una voluntad férrea de insertarse en la historia viva, en el ahora, en el presente. Según Paz esto no implica un afán de evasión de la realidad americana, sino: “que los modernistas deseaban, ellos, para quienes modernidad y cosmopolitanismo eran sinónimos, era una América contemporánea de París y de Londres.” Dos características encuentra Paz en esta nueva poesía latinoamericana: la una el privilegio del ritmo por encima de la métrica tradicional, la otra concebir a la poesía como un modo de acceso a lo divino y lo sagrado por fuera de la institucionalidad religiosa: “la poesía como revelación original, como verdadero principio.” Según Paz, en esta reconstitución de lo divino por medio de la poesía es lo propio y característico de la poesía moderna, dice Pizarnik, de allí la modernidad del modernismo. Es ese su punto de vista, procuraré problematizarlo a lo largo de este trabajo.

Dada la amplitud de la cuestión, y en sintonía con lo planteado por Paz en el texto Cuadrivio, estimo pertinente y precisa la manera en que el crítico norteamericano Glen S. Close (2000, 9), trata la cuestión en el prefacio a su texto *La imprenta enterrada* (cuyo subtítulo reza: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista), donde se despacha con solidez el problema del modernismo en dos párrafos, inserto la cita completa (en la que él cita a su vez a Álvaro Salvador (la traducción del texto completo es de César Aira)):

Tal como se usa en el discurso crítico angloamericano, la palabra “modernismo” no se refiere primordialmente al movimiento de Rubén Darío pero lo incluiría, junto con muchos otros desafíos al paradigma realista del siglo XIX. Con su bien ganada mala fama de amorfa, y su naturaleza infinitamente polémica, esta categoría me preocupó y me resistí a su importación, pero al fin la encontré indispensable para la articulación de mi proyecto. En las siguientes páginas describo un corpus de novelas que cubren más de un siglo y varios continentes, así que los términos de mi análisis son necesariamente sobredimensionados. Dado que aludo explícitamente a varios teóricos del modernismo en el primer capítulo, y dado que los problemas de los límites históricos del modernismo y su coherencia semántica siguen alimentando una pequeña industria editorial propia, me limitaré aquí a una definición bastante típica, la de Álvaro Salvador, quien propone 1860 y 1910 como límites aproximados para la modernidad literaria, pero después agrega lo siguiente:

También podríamos citar como fechas simbólicas de inicio 1868 o 1870, para llevar la culminación a 1905 o 1914. Sea como sea, es de la mayor importancia marcar los límites de un periodo que empieza con la primera gran crisis de valores que emana del binomio razón e industrialización, con su cuestionamiento de un mundo centrado en las capacidades del sujeto, que llega a su clímax hacia los comienzos de la Primera Guerra Mundial con la puesta en marcha, desde le ideología burguesa de la subjetividad vanguardista y la idea de imperio político y cultural como concepción del mundo. El período preferido en la historiografía angloamericana difiere de esa periodización. En ese uso la palabra *modernismo* incluye la vanguardia y se extiende históricamente al menos hasta la década de 1940.

Así, el propósito central de este trabajo, no sería sino dar cuenta de dónde (sean los registros su propia obra, su relato biográfico o la crítica escrita con respecto a ellos) se pueden encontrar, en sus respectivos contextos y con sus respectivas particularidades, los rastros que den cuenta de los sucesivos quiebres decisivos con los discursos dominantes al interior de la modernidad que habían permeado hasta la cosmovisión modernista, y que por lo tanto implican el surgimiento de una nueva subjetividad (tanto estética como ética y política), de una nueva forma de conciencia, de una nueva forma de ver el mundo que

rebasar la concepción burguesa de la vida. Una nueva forma que involucra la manera en que el sujeto se representa el mundo, se representa al otro y, por lo tanto, se representa a sí mismo. Dado que esta representación implica de suyo una relación, una relación que involucra necesariamente al otro, valga la insistencia, establece una tensión entre las distintas dimensiones (estética, ética y política) que conforman el sujeto.

Con esta intención, como referí anteriormente, centraré mi análisis en la obra de ambos autores producida a partir de 1945, año que en el ámbito internacional marca el inicio de la segunda posguerra, y que, como hemos dicho, implica también el final del modernismo como movimiento literario de vanguardia (y, bien mirada la cosa, con el modernismo en general); y que, en el ámbito local, involucra tanto la posguerra contra el Perú que tuvo como colofón la firma del Protocolo de Río de Janeiro, que tantas afectaciones supuso al ya endeble orgullo nacional, como la revolución denominada La Gloriosa que condujo a la segunda presidencia de Velasco Ibarra.

Para 1946 Beckett había escrito ya lo que se puede llamar la primera parte de su obra (un poemario, dos ensayos, un libro de cuentos y dos novelas), pero es en este año que inicia la escritura de la trilogía compuesta por *Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*, y que terminaría constituyendo uno de los trabajos literarios más transgresores del siglo; y es el año en el que Dávila Andrade publica su primer poemario, titulado *Oda al Arquitecto*.

Más disquisiciones modernistas

En el mundo anglosajón el término modernismo está asociado primordialmente a la concepción de vanguardia, que, *grosso modo*, se puede definir la búsqueda de la experimentación formal, a guisa de gesto de frontal rechazo a la convencional representación realista y positivista, esto es a la denominada *tradición* en general.² Para

² Otros teóricos, como Georg Lukács (cuyo juicio acerca de Beckett resulta sumamente sugestivo y revelador, por lo cual procuraré detenerme sobre ello más adelante), consideran que el modernismo literario europeo, tiene su origen en la obra del ya invocado filósofo judío-alemán Walter Benjamin. En términos generales se puede decir que el modernismo anglosajón implica una ruptura consciente con las formas tradicionales de verso y narrativa, propone la experimentación con el propósito de dar curso y sentido a la nueva sensibilidad de los tiempos. El célebre *dictum* de Ezra Pound fue uno de sus grandes lemas: *make it new*.

esto echa mano de una serie de recursos narrativos como el monólogo interior o flujo de conciencia, la multiplicidad de puntos de vista en el narrador, o, también, la deliberadamente densa codificación semántica: una escritura que debe ser descifrada.

No obstante, esta radical diferenciación entre realismo clásico o realismo social y vanguardias o literatura experimental, puede verse seriamente puesta en entredicho y responder tanto a una falsa aporía producida por la mistificación capitalista (moderna y burguesa) de la realidad que la presenta como un conjunto mecánico de campos separados y especializados sin un vínculo esencial que los atravesase en su totalidad (por ejemplo, ¿cómo el realismo social, que se presenta como una vanguardia radical en el campo de lo político, puede levantar la bandera opuesta en el campo de la literatura o las humanidades?), como a una mera disputa por la hegemonía a cargo de diferentes grupos políticos (económicos, culturales) constituidos al interior del proyecto del estado nación. Aunque no hay acuerdo en la historia de la literatura y algunos autores entran y salen de las enumeraciones, se pueden contar entre las obras precursoras del modernismo a la obra de Dostoievski en Rusia, la obra de Walt Whitman en Estados Unidos, la obra de Baudelaire en Francia; o, incluso, la obra de filósofos como Frederich Nietzsche o Henri Bergson. Es principalmente entre los años diez y veinte del siglo pasado, cuando surgen las obras modernistas por excelencia, entre estas podemos contar con las novelas *La señora Dalloway* y *Al faro* de Virginia Woolf; *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo; *Retrato del artista adolescente*, *Ulises* y *Finnegans Wake* de James Joyce; *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, *La muerte de Virgilio*, de Herman Broch; *Hijos y amantes* de D.H. Lawrence, *Mujeres que ni fu ni fa*, *Murphy* y *Watt* de Samuel Beckett; o, también, con las obras de teatro de Luigi Pirandello, George Bernard Shaw y Eugene O'Neill; así como con la poesía, primero de W.B. Yeats, y posteriormente de Ezra Pound y T.S. Eliot.

Según Edward Said en *Cultura e imperialismo* (1996, 231), el modernismo europeo estaría caracterizado por tres rasgos distintivos:

“Primero, por la circularidad de la estructura, cerrada y abierta a la vez: *Ulises*, *El corazón de las tinieblas*, *En busca del tiempo perdido*, *La tierra baldía*, *Cantos*, *Al faro*. Luego está la novedad de la readaptación de viejos y antiguos fragmentos, extraídos adrede de lugares, fuentes, y culturas disímiles. Lo característico de la forma modernista es la

extraña yuxtaposición de lo cómico y lo trágico, de lo alto y lo bajo, de lo corriente y lo exótico, de lo familiar y lo extraño. Sus más ingeniosas realizaciones se dan en Joyce: la fusión de la *Odisea* con el Judío Errante, de los anuncios publicitarios con Virgilio, de la simetría perfecta con el folleto de ventas del viajante de comercio. Por último, predomina en la época el uso irónico de formas que atraen atención hacia sí mismas: se trata de concebir el arte de la sustitución y sus creaciones como síntesis posible de los imperios mundiales. Cuando ya no se puede suponer que *Britannia* dominará los mares para siempre, se impone la idea de que la realidad es algo que sólo el artista puede mantener unido: unido en la Historia, más que en la geografía.” Claro que después de la Segunda Guerra Mundial es la misma noción de realidad la que va a ser puesta en duda.

Como consecuencia, en el caso puntual de Irlanda se puede establecer un arco modernista que inicia con la poesía de W.B. Yeats (su precursor podría ser Oscar Wilde, cuya obra se considera parte del esteticismo, que a su vez es la versión inglesa del simbolismo francés y el decadentismo italiano), pasa por la narrativa de James Joyce y culmina con la obra de Beckett, al que algunos críticos consideran el último modernista, mientras algunos otros el primer autor post. Esto significa que hay un proceso evolutivo en marcha al interior de las tres obras. Y dado que, sin duda, es la obra de Joyce (acaso junto a la de Proust y la de Broch, en la narrativa; y junto a la de Pound y Eliot en la poesía) la que constituye el epítome de la obra modernista, la continuidad y la ruptura de esta tradición al interior de la obra de Beckett es significativa, si bien es parte de un proceso, también es constitutiva de un nuevo momento estético, ético y político.

Como mencioné anteriormente, en el mundo hispanoamericano el término está asociado al movimiento literario iniciado por el poeta nicaragüense Rubén Darío (por ello es que fundamentalmente el modernismo existió en el ámbito de la poesía), se considera su duración entre los años 1890 y 1910 y se lo caracteriza a través de una cierta rebeldía creativa, un ostensible refinamiento aristócrata y cosmopolita que apuesta por una renovación del lenguaje y la métrica. Involucra también una profunda exploración de lo americano. Es en muchos sentidos, aunque en diferentes grados y manifestaciones, una corriente heredera del Posromanticismo.

En el Ecuador el modernismo llega relativamente tarde en relación con el resto de Latinoamérica, principalmente debido al hecho de que el país estaba sumido en proceso

de la Revolución Liberal que terminó de concretarse en 1895. De esta manera, el Ecuador de fines del siglo XIX y principios del XX no se había abierto a la vida moderna occidental de una manera tan ostensible como sus países vecinos, aunque a raíz de la mencionada revolución, el proceso se encontraba ya en marcha.

Es por esto que el modernismo ecuatoriano arranca, sobre todo, debido al contacto del joven poeta Arturo Borja con la poesía simbolista francesa, y a la posterior difusión de la misma realizada por él entre sus colegas paisanos y coetáneos conocidos como “los decapitados”³. Lo que conduce a que el modernismo ecuatoriano, si bien hecha mano del preciosismo parnasiano y la búsqueda de perfección formal, sea más de filiación simbolista que rubendariana. Claro que el poeta nicaragüense era también ya conocido y muy imitado en algunos círculos ecuatorianos por lo que sería inadecuado negar su determinante y decisiva influencia sobre el movimiento. No obstante, es relevante la cercanía particular al simbolismo, pues dejará ver sus efectos en particular cariz de nuestras vanguardias.

Sin embargo, el auténtico origen de una poesía que se pueda llamar ecuatoriana, según el poeta y académico Iván Carvajal, se ubicaría en el paso del modernismo a las llamadas vanguardias, en esa transición. Ocurre algo similar también con la narrativa, y da cuenta de la entrada del Ecuador en la modernidad occidental. Empero, para otro crítico como Agustín Cueva, la literatura ecuatoriana no encontró un símbolo propio hasta el mítico cuento fundante *El cóndor ciego* de César Dávila Andrade.

En las palabras del mismo Carvajal, de la crítica en acto a los decapitados y al modernismo en general, surge “un movimiento por la poesía que inquiere por la especificidad de lo andino, de lo ecuatorial”, que al mismo tiempo secreta un espíritu cosmopolita inundado de la fuerza de una nueva individualidad. Es aquí donde descollan, en la poesía, autores como Hugo Mayo, Alfredo Gangotena, Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade. En la narrativa autores como Pablo Palacio y Humberto Salvador,

³ La denominada “generación decapitada” es observada formalmente como la depositaria del movimiento modernista en el Ecuador. Debe su nombre a la prematura muerte de sus integrantes principales: Arturo Borja y Medardo Ángel Silva apenas cumplidos los veinte años, Humberto Fierro y Ernesto Noboa y Caamaño antes de cumplir cuarenta. Alfonso Moreno Mora y Gonzalo Zaldumbide también suelen ser asociados con este momento modernista.

insertados propiamente en la vanguardia; y autores como José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, en el denominado realismo social, y un autor como Jorge Icaza, que se mueve a caballo entre los dos movimientos.

El discurso del realismo social, con su intención de revolución política socialista y su afán de representación realista sin pliegues, sería sin duda la corriente predominante en el discurso literario hasta finales de los años sesenta aproximadamente. Sin embargo, la noción de vanguardia estética, en términos de Humberto Robles (o la vanguardia, a secas, categoría que se relaciona directamente con la Vanguardia histórica propiamente dicha, que alude al modernismo europeo), a pesar de haber sido desterrada al dominio de lo irremediabilmente burgués, convivió a lo largo de todos esos años, tanto discursiva como prácticamente, esto es, tanto en ensayos y reflexiones como en obras artísticas propiamente dichas. Aunque la historiografía crítica oficial ha intentado escamotear esa confrontación y en consecuencia ha promovido la imagen de una literatura de corte realista y preocupación social sin voces de relevancia que hayan entrado en disputa con ella.⁴

Como dije previamente, la vanguardia se afincó en la poesía, y el realismo social en la narrativa, con la excepción de Palacio y Salvador, y plausiblemente también con la de Icaza. Desde el discurso dominante en la literatura se acusaba a la vanguardia de formalista y elitista, y por lo tanto desinteresada de los asuntos políticos que atañen al pueblo; desde la vanguardia se acusaba al realismo social de *representacionalista* (ergo positivista) y, por lo tanto, de someter el valor y el poder del arte de la escritura a la idea de realidad impuesta desde la dominación capitalista. Como dije anteriormente, esta contradicción aparente puede deberse a la mistificación que el modo de producción capitalista produce en la realidad, o a un problema de disputa por poder y control. Es definitivo también, que el afán revolucionario de las vanguardias (la idea de tomar el

⁴ En palabras de Humberto Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador*: “Desde la perspectiva ideológica que dominó el horizonte cultural ecuatoriano entre 1930 y 1960, poco más o menos, era oportuno poner a un lado esa confrontación. Lo que se legitimaba y promovía era una literatura de orientación social, entendida como instrumento para propagar un nuevo orden.” Este sería el orden socialista.

poder y transformar el orden) es una idea plenamente moderna y a tono con los discursos dominantes de la época.

De esta manera, para poder cotejar el valor y la significancia que tienen las obras de Beckett y Dávila Andrade, respecto tanto de sus respectivas tradiciones como de la literatura y el arte occidental en general, es importante realizar un ajuste de las categorías conceptuales en juego. Así, y debido también a que el modernismo europeo (en el fondo, algo similar se puede decir de las vanguardias tanto como del modernismo latinoamericano) es observado más como un periodo o época más que como un movimiento que concentre características unitarias o uniformes, este ajuste al que me refiero, implica que, por razones metodológicas, se extrapole la noción de modernismo europea al ámbito de la literatura ecuatoriana en particular y, principalmente por razones contextuales, también al de la literatura latinoamericana en general. Con esto se logra proyectar el fenómeno de las vanguardias y el realismo social sobre el escenario central de la literatura mundial de aquella época. De esta manera, el modernismo que se puede llamar clásico o *proto*, quedaría como una suerte de preludio al modernismo occidental de vanguardia que fue producido en los países del primer mundo en aquellos años. Con respecto a este punto, es idónea la conceptualización y ubicación de modernismo que hace el referido Glen S. Close en su trabajo sobre Baroja y Arlt.

Desde esta perspectiva, la literatura vanguardista de Palacio y Salvador, así como la poesía vanguardista de Carrera Andrade y Escudero, al tiempo que la obra de la generación del treinta, quedarían cubiertas bajo el manto del mismo signo. Esto permite, me parece, una mejor valoración del sujeto histórico y, por lo tanto de la nueva subjetividad producida y sostenida desde el orden establecido durante aquellos años. Concede, también, una claridad mayor a la nueva forma subjetiva que va a emerger a través de la obra de Samuel Beckett (en oposición dialéctica, sobretodo, pero no únicamente, al sujeto trabajado por James Joyce y, aunque en menor medida, también al trabajado por Marcel Proust) en Europa y de la obra de César Dávila Andrade (con las mismas salvedades y en sus respectivas diferencias, en oposición al sujeto narrativo trabajado por Pablo Palacio y al sujeto poético trabajado por Jorge Carrera Andrade (así como a los sujetos nerudianos, lorquianos y vallejanos)) en el Ecuador. Pues ambas implican, creo, un quiebre con respecto a la racionalidad instrumental y a otros discursos

dominantes impuestos por el paradigma liberal de la modernidad y que se filtraron, disimulándose, dentro de la obra modernista; la una (la de Beckett) con un giro hacia un irracionalismo filosófico o un materialismo espiritual, la otra (la de Dávila Andrade) con un giro hacia lo místico y lo misterioso en clave panteísta. Ambas implican asimismo, como he dicho, la forjatura de formas de subjetivas resistentes a la dominación capitalista. Esto desde luego es más complejo e intrincado, pero dilucidarlo es uno de los cometidos esenciales de la investigación.

Otros factores que se tomarán en cuenta y se comentarán a lo largo de esta investigación son: el fenómeno del exilio en ambos autores y cómo este lugar de enunciación determina y posibilita el alcance de sus obras (de Dublín a Inglaterra y de Inglaterra a Francia en el caso de Beckett; de Cuenca Guayaquil y de Guayaquil, de Guayaquil a Quito y de Quito a Caracas en el caso de Dávila Andrade), asimismo la condición periférica de sus respectivas procedencias (Irlanda respecto de Inglaterra en el caso de Beckett, Cuenca respecto de Quito en el caso de Dávila Andrade); la no consumación de la paternidad en ninguno de los dos autores, lo que haya sido voluntario o accidental, implicó el desarrollo de una tensión particular con el sistema patriarcal y las estructuras sociales; y, por último, la asunción en los dos casos de una estética (y por lo tanto una ética y una política) de la pobreza y de la marginalidad intelectual que aprieta una nueva vuelta de tuerca al distanciamiento con respecto a los discursos dominantes dentro de la episteme moderna. En este sentido y por lo tanto: ¿en qué medida se puede pensar que las obras escriturales y las vidas, tanto de Beckett como de César Dávila Andrade, dan cuenta de una fuga o una ruptura subjetiva con un orden establecido anterior que se puede calificar de moderno y, como consecuencia, del surgimiento de un nuevo momento estético, ético y político que implica asimismo la aparición de una nueva subjetividad?, ¿es plausible pensar esta nueva subjetividad estética como una nueva subjetividad ética y también política que implique a su vez una resistencia frente a la dominación capitalista, neoliberal?, ¿cómo se podría definir esta nueva subjetividad?, ¿dónde sería pertinente buscar sus rastros?

CAPÍTULO I

POLÍTICA, ARTE Y SUBJETIVIDAD

“La escritura: una forma de perder el juicio. Al fin y al cabo, la pregunta que sobrevuela va más allá de toda escritura; es la frase que la antecede y la sucede, la pregunta definitiva, la verdadera experiencia literaria: la pregunta por *cómo vivimos*.”

Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*

“Pero la puerta era todavía una puerta y estaba cerrada: ahora quedó entornada.”

Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*

El propósito de este capítulo es cavilar alrededor de la relación existente entre los campos de la política y el arte⁵, profundizar acerca de si este último, en determinadas coyunturas históricas, podría contribuir a la constitución de nuevas subjetividades estéticas, y si estas nuevas subjetividades estéticas pueden considerarse, a su vez, como éticas y políticas.

Constituir, se diría, nuevos sujetos con una nueva visión del mundo (nueva visión que abreva también de visiones antiguas) diferente con respecto a una tradición cultural determinada y con respecto a la que se busque imponer al interior desde la especificidad de un orden político y económico establecido (dado que toda constitución de un nuevo sujeto estético-ético-político implica de suyo una ruptura con un orden anterior); visión que necesariamente deberá traducirse formas de vida que produzcan también distintas prácticas materiales. Por lo tanto, además de una especulación sobre el estatuto del arte

⁵ Si bien el término *estética* acaso sea más preciso o adecuado en un sentido teórico, prefiero utilizar la noción de arte pues considero que se trata de un concepto más práctico, más cercano y potable; si bien en cierto sentido no hay mayor diferencia entre un artista y un esteta, puede fácilmente atribuirse al segundo una actitud esnobista y una posición que contravenga el fundamento mismo de la creación *artística*. No obstante, en determinados momentos, cuando estime que es el término más pertinente, también aludiré a la estética, que es la rama de la filosofía que se ocupa del problema de la belleza. En este sentido, comprendo por arte toda expresión creativa, sea literatura (escritura), pintura, escultura, música, arquitectura, cine, danza, etcétera. En cualquier caso, lo estético es también una dimensión del ser, lo que conduce a que todo acto humano tenga consecuencias estéticas, así como también éticas y políticas.

en general, intento cavilar en torno a la especificidad de la literatura, o el arte de la escritura.

Cuando pensamos en el uso que los diferentes poderes hegemónicos le han dado al arte a lo largo de la historia, cuando pensamos, por ejemplo, en el papel que desempeñó la Escuela Quiteña a lo largo de la Colonia, o en el papel que desempeñó la música en la Unión Soviética, o en el sentido de la industria cinematográfica desarrollada por Hollywood con el apoyo del gobierno estadounidense, es indiscutible que el arte o la estética juega un papel determinante en la construcción de la hegemonía a través de la propagación de un determinado sentido de la vida (y por lo tanto de vivirla prácticamente, es decir, de un sentido práctico, de un sentido común) que, asimismo, contribuye a reconocimiento de ese determinado orden como legítimo. Este sentido se inserta en la cultura (en el mundo social, en el mundo de la vida) y, en ese proceso, contribuye a la constitución de la subjetividad del gobernado. Sin embargo, este proceso de dominación jamás es absoluta, o total, siempre persisten fisuras e irregularidades dentro del ser humano.

Dado que desde los diferentes órdenes políticos establecidos, sean de izquierda o de derecha, se ha buscado siempre imponer una noción cotidiana de la vida, un manejo riguroso del tiempo (la noción de *everydayness*, diría Harry Harootunian) y del espacio que compela a los seres humanos a adherir ordenadamente al proyecto civilizatorio, una de las principales pulsiones del arte ha sido la de transformar esa noción de cotidianidad para catalizar así hacia el presente (un presente mitológico diría Beckett a través de *El innombrable*) una visión diferente del mundo, que permita a los seres humanos comportarse de una manera distinta y convivir más noblemente en comunidad.

Por la misma razón, el arte también ha sido utilizado como un instrumento de lucha política (ética y estética) o, diría, de lucha contra hegemónica; ahí está la obra de los muralistas mexicanos, como ejemplo paradigmático podríamos citar el fresco que Diego Rivera pintó para el Palacio Nacional en el D.F. donde se ilustra (se narra) la historia de la nación mexicana, se representa la vida de los nativos antes de la conquista, la masacre y el sometimiento de la colonización, las guerras de independencia, la independencia propiamente dicha, el primer momento de la república, la corrupción del poder, la rebelión y finalmente la revolución, la llegada y consolidación del capitalismo industrial

y financiero, la explotación de la clase obrera, la generación de la pobreza material sistemáticamente, la hipocresía y descomposición de la iglesia católica, el maltrato abusivo e indiscriminado por parte de los diferentes poderes, la fragua de la organización del proletariado; y al final, en la cima de la narración, cerrando la historia, la imagen mesiánica de Carlos Marx conversando con un grupo de guerrilleros de rasgos indígenas, con un legajo en una mano, señalando con la otra hacia izquierda.

Con las debidas diferencias, se podría pensar que la gesta de Bob Marley en Jamaica, o la de Fela Kuti en Nigeria, son también formas de librar una confrontación política en contra de las estructuras de opresión vigentes a través de la música y la palabra, que, a su vez, buscan interpelar a la gente y dotarla de una conciencia distinta y de una identidad común que les permita, primero, una forma de vida diferente, y, segundo, idealmente, la emancipación (autodeterminación, autonomía, independencia), sea esta absoluta (cosa no es factible, ni, creo, en el fondo, deseable) o, al menos, relativa, es decir con sus límites y en constante proceso de formación.

Gestos como el referido de Diego Rivera (si bien al inicio de su vida artística tuvo un mayor afán de experimentación y de búsqueda, eso poco a poco se fue perdiendo y en su lugar surgió este compromiso partidista con la causa de la revolución socialista), se inscriben en lo que se ha denominado como *realismo social*, es decir, a grandes rasgos, el afán de representar la realidad social “tal cual es”(el engaño realista, lo llamaría Adorno), demostrar la brutal explotación y, panfletariamente, hacer un llamado formal a unirse a las filas de la militancia comunista. Pero existen otras formas de interpelar o impactar a la gente, más sutiles, y al mismo tiempo más radicales (por independientes, subversivas y marginales), que también tienen un efecto en la vida diaria y las prácticas cotidianas de las personas, aunque no de la manera *inmediata* que normalmente se espera, y que además se presenta como un requisito del sistema, del mundo, en que vivimos⁶.

⁶ En este punto me parece importante comentar que este acto de interpelación, o impacto subjetivador, del que el arte es capaz (este sería, por poner de algún modo, el *poder* que reside en la creación artística), nunca está completo sin su correlato materializado en la vida del artista, quiero decir, un artista que pregona cierta idea y vive de una manera diametralmente contraria a esa propuesta (habla de austeridad y vive en opulencia; habla de fraternidad y apoya la guerra, etcétera), difícilmente logrará que su visión perdure en el tiempo como algo respetable, más allá de que seguramente se puedan encontrar esas mismas inconsistencias, aunque camufladas, traducidas y vertidas en su propia obra. En este sentido, es la vida del artista la que completa su

Estas son las formas propias del Arte y la Literatura, así con mayúsculas. Formas que son exploradas por las obras de Beckett y Dávila Andrade, según estoy persuadido.

Como anécdota ilustradora, por ejemplo, está la leyenda de que a los pocos meses de la publicación de Rayuela, la mítica novela de Julio Cortázar, el mundo hispanoamericano, primero, y luego el occidental en general, comenzó a poblarse de mujeres que no aplastaban el tubo de pasta dental, desde abajo, ordenadamente, sino como les sonaba la flauta. Es una historia mínima, casi ridícula, pero arroja luz sobre la posibilidad que tiene al arte de insertarse en la vida diaria de las personas y producir resquebrajamiento (por más ínfimos que éstos sean (y algunos, sin duda, no son tan ínfimos)) en la cultura dominante. Ese poder emanaba de la obra de Julio Cortázar, sin embargo, ocurrió que después, poco a poco fue convenciéndose también de que la revolución socialista era la gran alternativa política, la única alternativa emancipadora (¿qué habrá pensado Cortázar del riesgo que esta causa entrañaba de convertirse en una nueva forma de dominación y de explotación? (¿qué habrá pensado de las expresiones capitalismo de estado o dictadura del proletariado?, ¿se habrá planteado estas preguntas o algunas parecidas?)) de nuestros tiempos, y, en desmedro de su literatura, se consagró a la difusión de su mensaje político hasta el final de sus días.

Para continuar esta reflexión, me parece necesario procurar una mejor conceptualización de lo que se entiende por arte, y sus implicaciones. Así, en primer lugar, podemos decir que el arte es un fenómeno social, que, según Roger Bartra en su *Breve diccionario de sociología marxista*, se caracteriza por tres aspectos:

Es un producto del trabajo humano y como tal tiene un valor de uso y un valor de cambio; desde este punto de vista se le puede ubicar dentro del desarrollo económico de la sociedad.

Es un modo social de comunicación, es decir, es un vehículo de ideas y sentimientos: este es precisamente el valor de uso del arte (al cual con frecuencia pueden agregársele otros valores de uso externos al carácter intrínseco de la obra artística). En este sentido el arte es un medio de transmisión de reflejos y reacciones del hombre ante la realidad que lo rodea.

programa estético, es la vida del artista la que dota de un contenido ético-político al objeto estético: su vida es entregada a la obra de arte, así como la obra de arte también es su vida. Basta pensar en el conmovedor ejemplo de Juan Carlos Onetti.

Es una expresión ideológica, es decir, comporta inevitablemente contenido clasista.

Es precisamente el hecho de que el arte es una expresión humana simultáneamente en estos tres niveles que hace difícil su comprensión, pues puede ser analizado en función económica (producto del trabajo), en función de lenguaje (medio de comunicación) y en función de superestructura (ideología).

Aunque estos aspectos pueden ser cuestionados plena o parcialmente (por ejemplo, el filósofo francés Georges Didi-Huberman, en una entrevista brindada en Argentina en octubre de 2014, luego de varias décadas reflexionando en torno al arte, afirma que él desconoce lo que es el arte, y que cuanto más profundiza en su estudio menos es capaz de definirlo; que, de hecho, la definición lo que hace es detener la dialéctica propia del arte, la singularidad de cada acontecimiento, *aquello que efectivamente sucede*), son pertinentes para la tarea de esta investigación.

En este sentido, me interesan sobre todo el segundo y el tercer aspecto de los tres señalados por Bartra; pues el primero hace énfasis en el arte como mercancía y su papel en la estructura económica, lo cual, si bien es incuestionable (sobre todo cuando se piensa en la pintura, por ejemplo, y en el valor de cambio que ciertas telas pueden acumular en el tiempo, así como en la función simbólica que éstas pueden pasar a representar) no es lo más relevante para el propósito de esta reflexión (aparte del hecho controvertible de considerar al arte una mercancía como *cualquier otra*); en cambio, el segundo aspecto, que aborda la cuestión de la comunicación, es medular, pues da cuenta de que a través del lenguaje, el arte transmite ideas y sentimientos, principios, valores, reflejos y reacciones; así como el tercer aspecto refiere al hecho de que el arte implica, al mismo tiempo, una expresión ideológica, esto es que representa una cierta forma de conciencia articulada en una determinada época, relacionada la producción de ideas y sus implicaciones estéticas, éticas y políticas.

El arte de la escritura

Ahora es oportuno y necesario situar el análisis en la especificidad de la literatura, o, como mencioné en un inicio, en el arte de la escritura. Principalmente alrededor de la relaciones entre escritura y lenguaje, aunque también entre escritura e ideología (aceptando y partiendo del hecho que la lengua está colonizada por las ideologías o los

discursos dominantes, lo que implica que la tarea del gesto escritural estaría en liberarla (liberarla del sentido, de la tiranía de la representación, de la sintaxis y la gramática convencionales)). De manera general, considero que la entrada teórica con la que trabajaré se ubica en el denominado post estructuralismo, dada la mayor flexibilidad, creatividad y discrecionalidad que éste concede al sujeto; es decir, dado el menor determinismo con que lo concibe.

Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su monumental trabajo *Las reglas del arte*, donde analiza de una manera extremadamente minuciosa la novela *La educación sentimental* del también francés Gustave Flaubert, es en la crisis institucional producida al interior del Estado, sus burocracias y sus academias, que surge el campo de la literatura, independiente del campo político, o religioso; ahora, es gracias también a la obra de Flaubert que se produce en contra y gracias a las estructuras sociales que la determinan, a su acción (y a su estilo), que la literatura se autonomiza (al menos relativamente, claro está), y por lo tanto pasa a competir directamente con los otros campos en la constitución de los sujetos que conforman la mismas estructuras sociales.

Ya nadie, ningún poder, tiene la capacidad de decidir ni autorizar lo que debe escribirse o cómo debe escribirse. La literatura, a partir de este momento, puede incluir lo bajo, lo feo, lo repugnante, puede incluir todo aquello que el orden establecido, suspicazmente, ha intentado barrer debajo de la alfombra; y puede hacerlo sin rendirle cuentas a nadie, excepto a la misma literatura.

Según Damián Tabarovsky, en su texto *Literatura de izquierda* (2011, 149), la escritura de Flaubert designa el momento del giro lingüístico. El gesto principal de Flaubert, según Tabarovsky, es independizar al escritor de cualquier compromiso que no sea con el lenguaje. El tema de la literatura ya no va a ser el mundo, la representación, el acontecer de la narración, sino el lenguaje. Dice Tabarovsky:

Al abrir la literatura al lenguaje, Flaubert la arranca del mundo de la armonía y la instala en la precariedad, en una situación de eterna fuga, en un estado de disolución permanente. Se inscribe en el terremoto, en el instante en que todo comienza a vacilar; en el momento en que la literatura se arruina, se convierte en ruinas, en restos, el momento en que la escritura se realiza en la amenaza de la falla geológica. La literatura de Flaubert señala ese instante fatal.

La consecuencia entonces, es que la literatura no dé cuenta ya sino del poder arrasador del lenguaje, de la imposibilidad de controlarlo, o de someterlo; excepto a través de la misma literatura que en su fuero más interno comprende que en el lenguaje existe siempre potencialmente algo que se opone a la dominación. Pero para dar con ello es necesario hurgar dentro de él a una profundidad tal (o con una radicalidad suficiente) que los sentidos corrientes impuestos desde las instancias de poder (el mercado y la academia, según Tabarovsky, y, a pesar de que no lo menciona, uno puede barruntar que la tesis implica que detrás de los dos se agazapa el Estado) pierdan su sentido o su facultad proyectar su sombra sobre nosotros. Obstaculizar la creencia dominante (su libre circulación), la creencia en la noción de realidad impuesta desde el orden mismo, ese sería el objetivo primordial del texto literario. Y para eso debe trabajar en el exterior del lenguaje convencionalmente establecido.

Ahora, para abordar la cuestión de la escritura como un producto ideológico, que desde luego es un aspecto íntimamente ligado al problema del lenguaje, conviene repasar algunas definiciones y conceptualizaciones al respecto.

El problema de la ideología ha sido una de las preocupaciones esenciales de la sociología. Para Marx, quien reflexionó intensamente acerca del problema de la dominación y la posibilidad de emancipación (en el sentido de la liberación absoluta de las estructuras de poder), la ideología y, lo que él denominó, su consecuente *efecto ideológico*, constituyeron un concepto clave al respecto. Desde su perspectiva, el modo de producción (Marx teoriza acerca del modo capitalista, impuesto por la clase burguesa), es decir la estructura económica (también llamada base), implica la generación de una superestructura que se le corresponde y que opera para garantizar la producción y reproducción de la estructura.

De esta manera, la superestructura está constituida por todo un conjunto de instituciones (como el Estado de Derecho, el Mercado, las Instituciones del Saber, la Iglesia, entre otras) que buscan cohesionar a la sociedad en torno a la base económica, y, como digo, asegurar así su constante re-producción. Pero esta superestructura comprende también una serie de concepciones, modos de pensar, actitudes y sentimientos que conforman la llamada ideología (o, en un sentido gemelo, que conforman la subjetividad); que, por lo

tanto, implica una visión distorsionada del mundo, una mirada fetichizada, invertida, que impide observar las cosas como son.

Para Marx, la inversión principal ideológica que produce el capitalismo es la de la relación capital trabajo asalariado, pues es inobjetable que el capital se reproduce a sí mismo reproduciendo el trabajo asalariado. Al mismo tiempo, presenta este proceso como libre, justo e igualitario; y aquí estaría, justamente la inversión, pues en esa relación no hay sino sometimiento, injusticia y desigualdad. Esta ilusión es la consecuencia del gobierno totalitario del mercado, que disfraza la explotación, la edulcora como avance del Progreso, y envuelve a sus agentes en una alienación que imposibilita su acceso a la realidad de la relación.

Ahora, esta concepción marxista de ideología ha sido problematizada y completada por varios pensadores que se insertan dentro de lo que se ha denominado como post marxismo, es decir, autores que si bien se ubican dentro de esta corriente, han intentado ir más allá de ella, desarrollándola, o completándola. Cabe mencionar que el concepto de ideología es uno de los más conflictivos y disputados en la historia de la academia del siglo XX; no obstante, se pueden hacer algunas observaciones concretas al respecto:

Según Jorge Larraín, en su lúcido texto titulado *Stuart Hall y el concepto marxista de ideología*, se han desarrollado dos concepciones de ideología que se complementan la una a la otra. La una, la formulada por Marx, que Larraín la denomina negativa o crítica, implica esta distorsión o inversión de la realidad a la que me referí anteriormente; y la otra, que Larraín llama neutral (desplegada por Lenin, Gramsci, Althusser, Poulantzas y Laclau), se refiere al discurso articulado de una clase o grupo social, al sistema de ideas que busca promover. En otras palabras, la concepción crítica, o negativa, de la ideología se refiere siempre a una forma de representación o de pensamiento distorsionado; la concepción neutra se refiere al conjunto de ideas políticas, discursos, lenguajes, o maneras de ver el mundo articuladas alrededor los intereses específicos de ciertos grupos sociales, partidos o clase.

Según Larraín, una concepción negativa implica la capacidad inherente de discriminar entre ideas adecuadas e ideas no adecuadas; vale decir, opera un juicio epistemológico sobre el pensamiento, cualquiera que sea su origen de clase (desde luego que para Marx esa idea distorsionada vendrá siempre de la burguesía) o la intención expresada de sus

partidarios (los burgueses): cualquier idea (burguesa) es una idea distorsionada. En cambio, una concepción neutral no discrimina entre ideas adecuadas y no adecuadas, no opera un juicio epistemológico sobre el pensamiento, pero enfatiza que a través de ellas (de las ideas) los seres humanos adquieren una conciencia de la realidad social y conectan esas ideas a algún interés de clase o a algún principio político; así, se podría hablar de ideología burguesa, proletaria, liberal, nacionalista (etcétera), sin, necesariamente, juzgar su pertinencia o verdad, sino sencillamente describiéndolas u observándolas. Por lo tanto, desde esta conceptualización, es plausible hacer un juicio crítico de la ideología, pero siempre desde la perspectiva de otra ideología diferente, y, claro, la ideología en sí misma no comportaría de suyo una distorsión.

Para la concepción negativa “lo ideológico” es el atributo de cualquier idea burguesa (o capitalista) que produzca el efecto de distorsionar o invertir la realidad; a diferencia de la concepción neutral, para la que “lo ideológico” es la calidad de cualquier pensamiento o idea que sirva o articule intereses políticos de grupo o de clase. Estas dos concepciones de ideología deberían complementarse para permitir un análisis más completo e integral de los fenómenos sociales y políticos en cuestión. Ahora bien, según Larraín, idealmente, si bien el concepto de ideología se debería restringir al significado negativo, se debe rescatar lo que existe detrás de la concepción neutral, esto es: la lucha entre clases y entre actores por el sentido.

Dada esta última precisión, y dado que lo social puede ser expresado (y capturado) dentro de diferentes ideologías, y dada también la complicada ambigüedad del término es que otros autores, con Michel Foucault como pionero, han preferido hablar principalmente de discursos, concibiendo al discurso como un ordenamiento del lenguaje que, con base en ciertas normas y principios, produce imperativos de verdad que, en la práctica, constituye sujetos y determina su accionar cotidiano. Sin duda, esta noción de discurso se aproxima más a la conceptualización neutra de la ideología, y, digamos, que sin oponérsele, la contiene. Estos discursos no existen en el aire sino, como Laclau afirma, son prácticas interpelatorias que ocurren en el campo discursivo; y este campo discursivo vierte sus efectos (al organizar los usos del lenguaje) en el mundo social.

Sin embargo, sea la ideología, o sean los discursos, el sujeto jamás es constituido de manera total, absoluta y definitiva. Ninguna práctica discursiva puede generar el cierre

absoluto del campo, ni del sujeto. Por lo tanto, siempre subsisten dentro de él fisuras, discontinuidades o irregularidades, que permiten dialécticas de confrontación al interior y en contra de las ideologías o los discursos que permiten el surgimiento de un nuevo sentido, una nueva conciencia o subjetividad. Existe siempre un desfase que permite alterar la determinación ideológica o discursiva del sujeto. Es al interior de esa fisura que, a mi criterio, opera subversivamente la literatura. En esa apertura, en esa constitución siempre incompleta.

Es por esa razón, acaso, que en la lección con la que inaugura su nueva posición como profesor titular de la cátedra “Historia de los sistemas de pensamiento”, sucediendo en ella a su maestro Jean Hyppolite, y que posteriormente se publicó bajo el título *El orden del discurso* (1992, 3), Michel Foucault empieza diciendo lo siguiente:

Me habría gustado que hubiese detrás de mí (habiendo tomado desde hace tiempo la palabra, repitiendo de antemano todo cuanto voy a decir) una voz que hablase así: «Hay que continuar, no puedo continuar, hay que decir palabras mientras las haya, hay que decirlas hasta que me encuentren, hasta el momento en que me digan —extraña pena, extraña falta, hay que continuar, quizás está ya hecho, quizás ya me han dicho, quizás me han llevado hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre ante mi historia; me extrañaría si se abriera».

La parte entrecomillada son las palabras finales de la novela *El innombrable* de Samuel Beckett, la novela que cierra la trilogía que Beckett comenzó con *Molloy* y continuó con *Malone muere*. No es en absoluto casual que Foucault las invoque, además de manera anónima ya que no se las atribuye expresamente, aunque es de esperar que un buen número de los presentes supiera a quién estaba refiriéndose. Digo que no es casual porque al hacer las palabras de Beckett suyas, al volverlas el objeto de su deseo, está implícitamente reconociendo la capacidad que tiene un escritor de ubicarse al margen del discurso (dado que el discurso no lo puede sujetar plenamente), y, por lo tanto, desde ese margen, dar cuenta de una posibilidad de resistencia a la dominación. Foucault manifiesta así su intención de articular sus palabras con las palabras que desde la literatura están combatiendo contra el discurso institucional que, desde el orden establecido, busca la homogenización del lenguaje, la eliminación de toda posibilidad de diferencia subjetiva y, por lo tanto, política; con la escritura que obstaculice ese proceso de circulación y estabilización del discurso dominante, lo que justamente, para Foucault, sería el rol que

debe cumplir un autor, entendiendo por autor, me parece, también al artista y no solo al intelectual. Sin embargo, parece que Foucault sugiere también la aparición de algo que puede considerarse como un anti-autor, pero esto se desarrollará mejor cuando comentemos la categoría *del afuera* acuñada por él mismo. Antes aclaremos de qué habla Foucault cuando habla de un autor.

Así, en su conferencia *Qué es un autor* Foucault se preocupa por desmenuzar en qué consiste la noción de autor (la *función-autor*, como él la denomina) y la autoridad que de ella emana en la modernidad (como si fuera su nuevo héroe), y donde distingue entre los autores científicos y los autores literarios (en los primeros, hay anonimato y sus posturas son superadas; en los segundos es fundamental su identidad, y sus posturas no se superan sino que se revisitan de manera constante), y, dentro de estos últimos, una especie de élite conformada por aquellos autores que fundaron una discursividad (Foucault se refiere concretamente a Marx y Freud), es decir aquellos autores cuya obra produjo un antes y un después en las ciencias humanas, y, al hacerlo, proveyeron al mundo contemporáneo de un grupo paradigmático de conceptos, imágenes y términos que organizan el pensamiento y la experiencia, así como la visión del pasado, el presente y el futuro de la civilización; por eso, digo, en este texto, Foucault abre y cierra invocando de nuevo a Beckett (aunque esta vez lo haga de manera expresa; en realidad esta conferencia se dio primero que la anterior y aquí todavía no oculta el rastro) otra vez una cita de *El innombrable*: “¿Qué importancia tiene quién está hablando?, dijo alguien, ¿qué importancia tiene?” Y aunque nunca lo dice expresamente, Foucault parece querer expresar, al menos, dos cosas importantes citando a Beckett, una, que la escritura concebida por Beckett es algo incompleto que no puede sino traducirse en una *práctica* y una voluntad de escritura al interior de la cual puede surgir una forma de pensamiento que es capaz de obstaculizar y entorpecer la generación y circulación de los discursos dominantes; y dos, que si bien, con el cambio de las sociedades todos los discursos irán convirtiéndose en el anonimato de un murmullo, y al mismo tiempo el poder encontrará diferentes maneras de ejercerse y multiplicarse, y la figura del autor acaso irá cobrando menos peso, mientras tanto, el autor debe persistir en su tarea de dar forma al pensamiento de resistencia a través de la escritura, y que, en este sentido, Samuel Beckett es un autor que, como tal, desde el misterio que cifra la Literatura, ha cumplido con su trabajo. Claro

que implícitamente lo presenta como un anti-autor más que como un autor moderno propiamente dicho, cuya obra fue forzosamente la de fundar una de esas discursividades. Claro que no hay que olvidar que él también se concibe a sí mismo como un anti-filósofo. Entonces regreso al tema de la fractura, de la escisión siempre presente en el sujeto. Es gracias a esa apertura, a ese residuo de buen sentido tal vez diría Gramsci, a ese resto salvaje en el interior del ser (como proponía Levi Strauss: el pensamiento *es* salvaje), que un autor es capaz de incrustarse en el combate de la escritura. En el combate que implica la escritura y que es un combate contra la ideología o contra el discurso (contra el modo de ser que el orden ha inducido dentro de los sujetos (para Bourdieu sería un combate contra la internalización de las estructuras de dominación, es decir: el *habitus*)) pero que no puede materializarse sino en el lenguaje. Es decir, el autor se enfrenta al lenguaje, porque es a través del lenguaje, en última instancia, que las estructuras de poder buscan la sujeción política.

La escritura *sucede* gracias a esa fractura. Es dentro de la escritura, dentro de esa teoría que es práctica y es teoría y es práctica a la vez, que surge la nueva manera, surge el nuevo sentido y la nueva identidad. No hay autor antes de la escritura. Es en la dialéctica de la escritura donde surge la nueva voz y la consecuente nueva subjetividad. Antes de la escritura no hay alternativa posible. Por eso se puede observar, creo yo, como una forma de lucha, que, en términos weberianos, es capaz de producir una severa, en casos escasos irreversible (el daño *está* hecho), crisis de autoridad.

El pensamiento (la experiencia) del afuera

En su perenne y admirable marcha en pos de una manera de pensar diferente, un pensamiento mutante que cambie los objetos y los fines del saber occidental y sus sujetos, Foucault es consciente de que entre los saberes subsidiarios o subalternos, existe una forma de saber, siempre extranjera, capaz de moverse perpetuamente *detrás* o *por fuera* de las fronteras de los sistemas pensamiento establecidos: este saber es la literatura.

Foucault reflexiona sobre la literatura en dos niveles, por un lado se pregunta acerca del estatuto mismo de lo literario, como en *El orden del discurso* y en *¿Qué es un autor?*, donde sus preguntas son del tipo ¿cuál es la actividad que permite que circulen ficciones, poemas, relatos, en una cierta sociedad?, ¿qué es lo que permite que un cierto número de

esos relatos se autonomicen y funcionen como literatura?; pero en el otro nivel, sus inquietudes rebasan la función del discurso literario y se centran sobre el ser mismo de la literatura (por lo tanto también sujeto literario), como en *El lenguaje al infinito* y *El pensamiento del afuera*, donde, según Daniel Link en *Apostillas a ¿Qué es un autor?*, Foucault establece una regla de *desidentificación* o de *diferentificación*, así, en *El pensamiento del afuera* (1997, 5) se lee: “La literatura no es lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo.”

De esta manera, Foucault no toma la escritura bajo la forma de la interioridad, sino que la identifica con su propia exterioridad desplegada. En este sentido, en *¿Qué es un autor?*, para Foucault la escritura es: “un juego de signos ordenado menos hacia su contenido significado que hacia la naturaleza misma del significante”, que “está siempre transgrediendo e invirtiendo esa regularidad que acepta y con la que juega”, y que, por lo tanto, “se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas y pasa así al afuera”.

Una clave para entender de dónde puede provenir esta categoría *del afuera* está en el texto *¿Qué es la Ilustración?*, donde comentando lo que el hombre moderno era para el poeta francés Charles Baudelaire dice: “El hombre moderno, para Baudelaire, no es el hombre que parte a descubrirse a sí mismo, sus secretos y su verdad oculta; es el hombre que trata de inventarse a sí mismo. Esta modernidad no “libera al hombre de su propio ser”, lo compele a la tarea de producirse a sí mismo.” Y continúa: “Déjenme agregar unas palabras finales: esta irónica heroización del presente, este juego transfigurador de la libertad con la realidad, esta elaboración ascética del yo, Baudelaire no imagina que nada de esto tiene ningún lugar en la sociedad misma, o en el cuerpo político. Esto solamente puede ser producido en otro lugar diferente: que Baudelaire llama arte.”

Con este antecedente, es posible afirmar que Foucault concibió primero al arte como una posibilidad del *espacio del afuera*; sin embargo, después fue afinando la categoría hasta concebir la *experiencia del afuera* como una posibilidad del lenguaje mismo (que se realiza a través de la escritura y cuyos antecedentes Foucault los ubica en el Marqués de Sade, en Holderlin, en Nietzsche, y luego su evolución en Mallarmé, en Artaud, en Klossowski y en Blanchot) y que ya no se trata de la afirmación o aprensión del sujeto a

través del lenguaje sino de poner en duda la posibilidad misma del yo a través de la apertura de un espacio “donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer”. Así, en palabras del mismo Daniel Link, lo que hacen los autores estudiados por Foucault, es detonar “la evidencia originaria del sujeto y hacen surgir formas de experiencia en las que la descomposición del sujeto, su aniquilación y el encuentro con sus límites muestran que no existía esta forma originaria y autosuficiente que la filosofía clásica suponía.”

Ahora bien, Foucault aclara que este proceso de fuga subjetiva hacia la experiencia del afuera no está guiado, como pareciera, por el mismo lenguaje, sino por la voz o, lo que él denomina, los límites de la enunciabilidad: está en la voz el límite que se debe ir desplazando camino del afuera. Es la voz la que abre el espacio de lo decible. Una voz modulada por la literatura y que, según Pierre Alféri en su texto *Buscar una frase* (2006, 73), implica una trenza formal entre “los tics del lenguaje, los tonos y los giros recurrentes, un entrelazamiento singular de rasgos lingüísticos -un idioma-independientes de las cualidades sonoras de la voz, de la dicción, del timbre y la melodía.” De este modo, según el mismo Alféri, “la coherencia mínima de un texto, su unidad más libre, no le viene del discurso, sino de la voz.” Es ella la que abre el horizonte, la que llama, la que interpela, la que impacta subjetivamente.

Así, el tránsito *al afuera* implicaría⁷, entonces, de suyo, gracias a la fractura o cisura dentro del ser a la que me referí anteriormente, la fuga o la desidentificación con respecto a los discursos dominantes en una sociedad en un determinado momento histórico, en el caso de Beckett y Dávila Andrade, tales como el discurso del progreso, de la razón, de la lógica, la memoria, del estado nación y el estado de derecho, del partido político, de la revolución, del crecimiento infinito, de la medicina, de la acumulación material, del consumo, del dominio y explotación de la naturaleza.

⁷ Esta manera de observar el tránsito al afuera tiene una acentuada consonancia con las siguientes palabras de César Dávila Andrade, citadas por Edmundo Aray en una antología venezolana sobre la obra de Dávila que seleccionó y prologó el mismo Aray con el título daviliano de *Mientras ellos disparan, rugen, mienten*: “Acaso le escuché recitar –exultante y melancólico–: No es extraño que la sociedad persiga con el mismo encono al amor ya la poesía, su testimonio, y los arroje a la clandestinidad, a las afueras, al mundo turbio y confuso de lo prohibido, lo ridículo y lo anormal. (Una cerveza para calmar la sed del alma y agregar): Y tampoco es extraño que amor y poesía estallen en formas extrañas y puras: un escándalo, un crimen un poema(otra cerveza, mesero)..... el corte umbilicar con la vida para nacer en la muerte: resurrección del ser.”

En torno al sujeto y la subjetividad

La categoría de sujeto, al menos en principio, tiene para Foucault, una connotación eminentemente tiránica, pues, como la conocemos actualmente, la considera como una invención moderna de la civilización occidental (acaso exclusivamente del hombre blanco europeo), civilización que si bien se presenta y se concibe a sí misma como tolerante y abierta, dispuesta a dar la bienvenida a las culturas extranjeras, orgullosa de haber adquirido así su poder y su conocimiento, en realidad ha sometido, muchas veces por vía de la violencia extrema y la cruel humillación, toda esa *otredad* (los bárbaros), considerándola como inferior con el propósito de explotarla; de este modo, en el centro de todo ese humanismo que supuestamente busca la liberación *del hombre y de su hermano*, pero que en la práctica los encierra (al uno y al otro, aunque en diferentes niveles) en moldes y discursos rígidos cuyo único propósito es el control y la dominación: está la soberanía del sujeto.⁸

Es plausible asumir que este sujeto moderno es heredero directo del sujeto racional fundado por Descartes y su celeberrimo *cogito*, en palabras de Leo Bersani, autor del estupendo libro (lamentablemente todavía no traducido al español) *Artes del empobrecimiento*, en el que reflexiona sobre la pobreza en las obras de Mark Rothko, Alain Resnais y Samuel Beckett, para Descartes “el cogito es la condición de un dominio sin precedentes sobre la naturaleza, y pudo por tanto servir para autorizar filosóficamente las ambiciones de la ciencia moderna en sus orígenes.”

En este sentido, si una preocupación fundamental de Foucault fue la de comprender cómo los seres humanos son *sujetados* y constituidos en sujetos modernos a través de una serie de discursos imperativos al interior de una red expansiva de poder político y económico (y, por lo tanto, prestos al control, la explotación y la dominación racional del mundo y de los seres humanos (independientemente de que existan sujetos de primer, segundo y tercer mundo y de que esto esté relacionado con la problemática misma del sujeto en cuestión, aunque la rebase)), no fue menor la preocupación por encontrar maneras de luchar (y al mismo tiempo vivir dentro) contra el aparato represivo que mantiene, extiende

⁸ Un ejemplo casi patético de los consecuencias de esta afirmación lo podemos encontrar en la obra del español Arturo Pérez Reverte; de manera especialmente patente en la tensión desplegada entre los artículos “*Connigo o contra mí*” y “*Es la guerra santa, idiotas*”.

y busca perpetuar las estructuras de dominación, para estallar así aquella *sujetación* que humilla y solidifica y mercantiliza al ser humano.

Embarcado en esa búsqueda, Foucault poco a poco *abrió* esta noción de sujeto (y, como hemos visto, de la desaparición del sujeto) a nuevas posibilidades semánticas que incluyen la de la *novedad subjetiva*, en este derrotero se inscriben sus preocupaciones por el sujeto ético (que le permite desarrollar su teoría de la “ontología del sí mismo” y “el cuidado de sí”, de manera que se reconecte al ser con sus dimensiones estética y política), su trabajo con las tecnologías del yo o las prácticas subjetivantes (dado que el sujeto, el yo que habla, el yo que piensa, el yo que experimenta, el yo que percibe, el yo que siente, es algo que el sí mismo puede formar y reformar a través del compromiso consigo mismo y de la praxis), e, incluso, la misma categoría del *pensamiento del afuera*. Así, al referirse a aquella forma humana que se ha *desidentificado*⁹ de la forma sujeto, valga el juego fonético, que se ha *desujetado*, Foucault no puede dejar al mismo sujeto, diferente, inclusive nuevo, pero sujeto al fin, y si no, al menos, se refiere a ello como una nueva forma de subjetividad¹⁰. Entre otros, me interesan estos dos ejemplos por su claridad:

En su breve ensayo, *El sujeto y el poder* (2001, 249), dice Foucault:

Acaso el objetivo en nuestros días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos. Tenemos que imaginar y construir lo que podemos ser para deshacernos de la “doble atadura” política, que es la simultánea individualización y totalización de las estructuras modernas de poder. La conclusión sería que el problema político, ético, estético, social y filosófico de nuestros días no es tratar de liberar al individuo del estado y sus instituciones, sino de liberarnos al mismo tiempo del estado y de la clase de individualización propia del estado. Tenemos que promover nuevas formas de subjetividad mediante el rechazo de este tipo de individualidad nos ha sido impuesta desde hace varios siglos.

⁹ Es prudente recordar que el referido Jaques Ranciere, considera la desidentificación como el requisito previo sine qua non del proceso de *subjetivación política*, que para Ranciere es “la formación de un uno que no es un yo o uno mismo sino que es la relación de un yo o de uno mismo con otro”; es decir la asunción de un yo relacional que rompe definitivamente con la lógica individualista impuesta desde el orden establecido, y que, por lo tanto, se ve éticamente (estética y políticamente también) compelido no diferenciar entre la experiencia del yo y del otro. Me parece que un ejemplo de subjetivación política radical, capaz de ilustrar (e incluso extender) las palabras de Ranciere, aunque en un estrato diferente, lo podemos encontrar en la anécdota que cuenta que en el lecho de muerte en el hospital, Kafka, al no poder beber una sola gota de agua debido al estado avanzado de la tuberculosis, solicitó al pequeño grupo que lo velaba que alguien bebiera un vaso de agua frente a sus ojos, los presentes se negaron, pues concebían el tacto como abyecto, excepto Dora Diamant, la última pareja amorosa de Kafka, quien bebió el agua.

¹⁰ Un autor del calibre de Juan Benet Goitia, a quien se citará con este argumento en el momento adecuado, prefiere, y lo sostiene de manera convincente, hablar sencillamente de persona y personalidad.

En su libro *Pequeño panteón portátil*, otro filósofo francés, Alain Badiou, rinde un sentido tributo a los colegas filósofos que él ha sobrevivido, entre los que están Althusser, Borreil, Canguilhem, Deleuze, Derrida, Lacan, Sartre, y, por supuesto Foucault; así, en la efeméride a él dedicada, Badiou comenta que dado que toda su generación de colegas filósofos se impusieron, y sostuvieron, el conformismo de intentar la elusión de Lacan (y desde luego sus teorías acerca de la constitución del sujeto exclusivamente dentro de un sistema simbólico, sin tomar en cuenta la posibilidad de constituirlo a través de ciertas prácticas reales), fue para él sumamente conmovedor que Foucault haya sido capaz de declarar en una entrevista del 29 de mayo de 1984 y publicada el 28 de junio, es decir, tres días después de su muerte, como si hubiera resucitado: “Llamaré subjetivación al proceso por el cual se obtiene la constitución de un sujeto.”

Por lo tanto es legítimo preguntarse: ¿es la subjetividad la forma de *un* sujeto?, ¿sería la tarea del pensamiento y el arte la de buscar deshacerse de las formas de subjetividad impuestas desde el orden establecido y abrazar y avivar aquellas que surgen del seno del ser y que le permiten convertirse en su sujeto diferente, o en término *foucaultianos*: un sujeto del afuera?

En el mismo sentido y como se ha sugerido, si la subjetivación implica una toma de conciencia del estado de la dominación, una voluntad de lucha y una creencia en la emancipación, ¿puede una subjetividad subjetivarse a sí misma a través de ciertas prácticas específicas?, ¿pueden algunas de esas prácticas ser la escritura y la lectura?

Samuel Beckett y César Dávila Andrade

Pues bien, luego de lo expuesto, me parece plausible afirmar que Beckett y Dávila Andrade, guardando y respetando las respectivas evidentes y no evidentes diferencias, son representantes de esta nueva subjetividad que se ha desidentificado de la ideología y los discursos dominantes en su época, y en particular se deslindan del discurso impuesto por lo que Bolívar Echeverría llama la modernidad americana, que experimenta un momento de consolidación radical en la segunda posguerra.

Me parece necesario, asimismo, subrayar el hecho de que los dos experimentaron coyunturas de grandes cambios estructurales y, por lo tanto, de transformaciones

fundamentales tanto en la política, como también en el lenguaje. Como mencionaba al inicio, ambos autores producen la mayor parte de su obra, la parte más seria y al mismo tiempo la más radical, con posterioridad al año 1945, que son los años de la posguerra y que ellos los vivieron casi exclusivamente en el exilio.

En el caso de Beckett, esa posguerra es la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, que devastó Europa, y también devastó su vida, ya que, viviendo en Francia, vio el mundo que conocía exterminado, decenas de sus amigos íntimos murieron, y llegó, incluso, a militar en la resistencia francesa viviendo en la clandestinidad; en el caso de Dávila Andrade, vivió la posguerra de Ecuador contra Perú que concluyó con la firma del Protocolo de Río de Janeiro, la que, si bien no tuvo consecuencias materiales tan drásticas y brutales como las de la guerra europea, sí alteró sensiblemente la noción del Estado-nación. Asimismo los dos autores vivieron el momento de expansión y consolidación capitalista, y echaron mano de la imaginación artística como una fuerza que arrastra al pensamiento hacia un conocimiento, marginal, nuevo y resistente.

Con el paso del tiempo ambos autores son cada vez más leídos, cada vez su obra atrae más a jóvenes lectores, lo que implica de suyo que cada vez serán más subjetividades subjetivantes las que entren en diálogo con ellos y al hacerlo surjan transformadas (al haber sido *impactadas*); lo que implica que los individuos que pasen por ellas saldrán concibiendo el mundo y concibiéndose a sí mismos de una manera diferente. Por lo tanto, cae por su propio peso, es patente el hecho de que en el arte, en la creación artística, en ese potencial humano, reside una forma de poder, y que ese poder, puede ponerse, o no, al servicio de la dominación política y económica de los discursos hegemónicos.

CAPÍTULO II

REPRESENTACIÓN, OBRA DE ARTE Y SUBJETIVIDAD

“La escritura es una creación; y en esa medida, es también una práctica de procreación. Es una manera, muy simplemente, de luchar, de dominar el sentimiento de la muerte y de la abolición integral. No es en absoluto la creencia de que uno será eterno como escritor después de la muerte, no es ese el problema. Pero, a pesar de todo, cuando se escribe, uno distribuye gérmenes, se puede pensar que se distribuye una especie de simiente y que, en consecuencia, se entra en la circulación general de las simientes.”

Roland Barthes, *La crisis del deseo*

“Alguien tiene que velar; eso es así.
Alguien tiene estar ahí.”
Franz Kafka, *De noche*

El propósito de este capítulo continuar las reflexiones del capítulo anteriores pero enfocadas en la especificidad del problema de la representación a través del lenguaje y la manera en que ésta se relaciona con la obra de arte, el sujeto y la subjetividad. En este sentido, en primer lugar busco explorar en qué medida las artes de la escritura, la literatura, siendo un sistema de lenguaje y, como todo sistema de lenguaje, encontrándose atravesada de dinámicas de poder, es capaz de re y dominación, presentar, o traducir, la realidad (tanto en su acepción más convencional, o positivista, es decir, *aquello que está ahí*, como en una más compleja, o crítica, en la que el sujeto se funde con el objeto y la realidad y que, por lo tanto, busca también dar cuenta de lo que está *dentro y fuera de aquello*); y, en segundo lugar, preguntarme acerca de la delicada capacidad de la representación literaria para interpelar (esto, como se ha dicho, impactar subjetivamente) al individuo al punto de transformar su modo de concebirse a sí mismo (y por lo tanto al otro y al mundo), produciendo así una nueva subjetividad.

Para esto, aparte de trabajar con los conceptos y categorías que ya he venido utilizando, y debido a la particularidad del tema de la representación, he considerado apropiado realizar una breve serie de entrevistas a personas relacionadas con la literatura, al arte y con la academia, a saber: Daniela Alcívar, María Auxiliadora Balladares y Juan Pablo

Crespo; en este sentido, iré introduciendo sus distintas opiniones cuando estime que éstas enriquecen la problemática en cuestión.

Representación y literatura

Una idea muy común y manida, prácticamente un tópico, con respecto a la tarea de la literatura, es que ésta se ve obligada (como si lastrara un peso) a la representación de la realidad¹¹; entre otros, un claro ejemplo de esta concepción sería el naturalismo de fines del siglo XIX y también el llamado realismo social de principios del siglo XX (que en la historia del Ecuador ha sido particularmente relevante).

Asimismo, se suele pensar que cuando la realidad cambia, idealmente también debe cambiar el modo, o la forma, en que se la representa, pero sin poner en duda que el propósito de la representación. Un ejemplo notable de este gesto en la historia de la literatura es la novela *Manhattan transfer* (Nueva York 1925) del estadounidense John Dos Pasos, en la que, mediante una mirada caleidoscópica y a través de técnicas experimentales de narrar, se busca dar cuenta del surgimiento de la mega urbe de principios de siglo, el inicio del consumismo de masas, la soledad individual, la inmisericorde falta de contacto personal, y, por lo tanto, de la fragmentación de la experiencia humana; por eso se dice que es una de las mejores novelas acerca de Nueva York, o Ernest Hemingway decía que con esa novela Dos Pasos logró enseñarles a los europeos el Nueva York que realmente encontraban cuando llegaban allá. Otro ejemplo, casi cincuenta años después, es la novela *La vida instrucciones de uso* del francés Georges Perec, en la que, igualmente a través de innovadoras técnicas narrativas (que incluyen elementos del rompecabezas y el ajedrez), se da cuenta de la vida de más de cien personas que viven en un edificio de París, todos retratados a las ocho de la noche de un día de junio del año 1975.

Sin embargo, para Daniela Alcívar “no es tan importante, ni interesante, buscar vestigios del contexto, de la época o la historia dentro de la obra literaria, pues eso se da por

¹¹ En un primer momento trabajaré con la noción simple y, yo agregaría, enajenada, de realidad a la que hice referencia anteriormente (la noción positivista), es decir sencillamente *aquello que está ahí*; pero luego problematizaré este sentido e introduciré un criterio más complejo (la noción crítica).

descontado, quiero decir, eso siempre va a estar ahí, lo busque o no lo busque el autor, a su gusto o a su pesar, lo que de verdad me interesa a mí, y yo hablo desde la escritura de narrativa, pues la escritura de la poesía suele cargar sobre sí con un deber menor (digamos que no se le exige tanto, ese deber de representar la realidad porque se suele partir del supuesto de que es algo fundamentalmente subjetivo), un deber menor, como digo, de representar la realidad, entonces, lo que de verdad me interesa a mí, es cómo esa literatura, justamente, puede escapar de la imposición de la representación, y nos conduzca, a través de una grieta, de una cisura, o de un relámpago como decía Benjamin, hacia un lugar menos dicotómico, más ambiguo, que finalmente nos confronte nuestra ignorancia, nuestra precariedad; que nos resté seguridad y nos conduzca a lo desconocido, que en el fondo es el mundo, o la cosa de Heidegger.”

A tono con la idea de Daniela Alcívar, el escritor y crítico argentino Damián Tabarovsky, quien en su texto *Literatura de Izquierda*, considera que hay una tradición iniciada por Flaubert, cuya obra inauguraría el campo de la literatura, su autonomía, con respecto del poder político y el poder económico (esta inauguración se daría a través del descubrimiento del lenguaje, de la “invención del monstruo del lenguaje” dice Tabarovsky), y distanciándose de la noción convencional de la representación de su época, introduce por primera vez lo sucio, lo grotesco, lo vergonzoso, dentro del gesto literario, y lo hace a través de un compromiso radical con el lenguaje, con su famosa búsqueda de la *palabra justa*, así en esta nueva manera de acercarse a la literatura, Flaubert funda la noción de que el único compromiso del escritor es con el lenguaje.

Esta tradición, según Tabarovsky, sería continuada por Mallarmé, y su ataque visceral contra la noción de representación, acomete una crítica radical contra la representación, pues la noción de representación, de figuración de la realidad, reproduce de manera ineluctable las lógicas de la dominación y del poder hegemónico, es decir, mantiene el orden establecido. Aún más, para Mallarmé, una representación real de la realidad, valga la redundancia, es imposible, y es justamente esa imposibilidad la que posibilitaría una literatura radical, es esa imposibilidad la que nos arrojaría a los terrenos inexplorados. Esta tradición, según Tabarovsky, sería continuada por la obra de Proust por un lado, de Joyce por otro, pero sobre todo y de una manera más honesta y menos pretenciosa, en la obra de Raymond Roussel y de Samuel Beckett; también sería continuada por el arte

abstracto, en el terreno de las artes plásticas. Esta lista, me parece, si bien no debe tomarse como taxativa, sino como un punto de referencia, da cuenta de las posibilidades de radicalidad de un texto literario o de una obra artística y de su relación con la representación.

Ahora, el problema de lo que es la realidad, y aquí aludo a ese sentido más complejo de la realidad al que me referí anteriormente, es que, en rigor, resulta sumamente difícil separar al ser humano de aquello que denominamos realidad (por ejemplo: yo soy yo y mis circunstancias, diría Ortega y Gasset; el mundo existe en mi cabeza y mi cabeza existe en el mundo, diría Paul Auster). No se puede negar que nuestra propia es parte también de esa realidad. El sujeto está indefectiblemente ligado (y por un lazo tan tenue como indestructible), al mundo visible y tangible que lo rodea; en este sentido, el sujeto y la realidad exterior a él serían parte del mismo flujo, son inseparables.

En este sentido el yo, digamos, no existe solamente en el cuerpo sino que es parte sustancial del mundo que lo rodea, que lo circunda. Es fácticamente irrealizable decretar justo dónde comienza y dónde termina el sujeto, parte de él mismo está también en su ropa, en sus discos, en sus libros, en sus amigos, en el espacio en que habita y en el espacio que también recorre.

(Según William James, en su texto Principios de psicología, citado por Roger Bartra (2013, 133): “En su acepción más amplia, el yo de un individuo es la suma total de todo lo que puede llamar suyo, no solo su cuerpo y sus poderes psíquicos, sino también su ropa y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y sus amigos, su reputación y sus obras, sus tierras y sus caballos, el yate y la cuenta de banco.” Al margen de estos ejemplos, si bien lúcidos, un tanto chabacanos, me parece, que da James para ilustrar hasta dónde se puede extender (y de hecho se extiende) el yo de un individuo, lo cito para dar cuenta, precisamente, del hecho patente de que el sujeto se extiende al entorno, al tiempo que ese mismo entorno es una parte constitutiva de él.)

Bien, sin embargo, esa realidad está constituida también por ideologías o discursos articulados (una nueva forma del mito, diría Barthes) desde los diferentes poderes (el poder económico, acaso el más vigoroso, pero también el poder político, el poder religioso, o el poder científico-académico), que constituyen asimismo, aunque nunca absolutamente, el mundo interior del sujeto y que, por lo tanto, determinan, al menos de

manera parcial, su conducta cotidiana (es importante apuntar que el yo no es algo estable ni cerrado, sino algo en movimiento y en una constante posibilidad de transformación). Este hecho implica que desde estas diferentes instancias se busca imponer ciertas maneras de observar la realidad que, a su vez, redunden en formas concretas de vida. Esto agrava el problema, pues al estar fetichizados y alienados, somos mucho más manejables para las fuerzas de la dominación, aún más cuando a lo máximo que podemos aspirar es *una manera* de observar la realidad, pues la idea de acceder a algo así como la realidad esencial, unívoca y apropiable, no es más que una quimera.

Así las cosas, es evidente que la cuestión es muy intrincada, de modo que para poder continuar con esta reflexión, digamos que existe un mundo interior en el sujeto y un mundo exterior al sujeto, que el uno es parte inextricable del otro (aunque analíticamente los podemos diferenciar, y de hecho es medular hacerlo pues sólo así accedemos a la comprensión de que entre el uno y el otro se produce una dialéctica que permite al ser-en-el-mundo existir) y que, aunque no de manera total, los dos están constituidos y determinados por los poderes hegemónicos.

Entonces, al traer de vuelta el problema de la literatura y la representación, estimo relevante lo que dice María Auxiliadora Balladares al respecto: “me parece apropiado recordar las palabras del poeta peruano José Watanabe con respecto a su propia creación, él dice que en su obra él ha tratado de representar su mundo interior y la manera en que el mundo exterior habita en él, pero que él sabe que representar aquello de manera exacta es imposible, que en este sentido la escritura poética es un intento de representar lo irrepresentable pero que justamente el resultado es la representación de esa lucha, su rastro.”

Me parece, por lo tanto, que se pueden concluir dos cosas: uno que la literatura es un acto de representación de la dialéctica entre el mundo exterior y el mundo interior, así se realice en contra de la representación (así esté tratando con toda su energía de librarse de ella, así esté tratando de dar cuenta de la imposibilidad de hacerlo o de la equivocación del intento); y dos, que esa representación está atravesada siempre por el problema del lenguaje.

El problema del lenguaje

Está claro, entonces, que el problema del lenguaje es un problema delicado y sutil. Y según el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti existen tres ideas equivocadas con respecto a éste, que se han vuelto moneda corriente: la primera es que el lenguaje se puede estudiar cómo se estudia cualquier otra cosa, lo que soslaya el hecho de que el lenguaje solamente se puede estudiar desde el lenguaje, es decir el objeto de estudio es igual al instrumento que analiza el objeto de estudio, lo que equivale, dice él, a pedirle a un criminal que ha huido de la cárcel se busque a sí mismo.

La segunda, es que el lenguaje fue inventado por los seres humanos para comunicarse, esta idea, según él es, por decir lo menos, imprecisa (absolutamente absurdo, dice Mario Montalbetti), pues es mucho más plausible que el lenguaje haya surgido como una necesidad de nombrar el mundo y sus cosas, o como la necesidad de manifestar una emoción, lo que no implica, de suyo, la voluntad de comunicarse con alguien más, es al revés: gracias a que tenemos lenguaje nos comunicamos.

La tercera idea equivocada, es que al comunicarnos nos transmitimos significados, es decir que las palabras tienen todas un significado preciso y estable, cuando cualquier cosa que digamos que es el significado, dice Montalbetti, se puede demostrar como una afirmación falsa o circular (un significado es un concepto, un concepto es un idea y una idea es un significado), de modo que, aunque se presuma que el significado sea lo que conecta las palabras con las cosas, nadie puede asegurar, definir exactamente, lo que es el significado.

Por ello, en suma, debemos que tener mucho cuidado cuando hablamos y cuando estudiamos al lenguaje. Sin embargo, es justamente este objeto misterioso, peligroso, a medio camino entre lo inmaterial y lo material, diferente a los otros objetos, del que los poderes hegemónicos echan mano para dominar y someter a la gente. Es a través de la articulación de discursos (esto es de la palabra, y por lo tanto del lenguaje) que nos imponen una forma de ser y de actuar. En palabras del escritor estadounidense, William Burroughs tomadas de un fragmento de su novela *Nova Express*, en el capítulo *Autoridad inflexible*: “la palabra engendra la imagen y la imagen es el virus”.

Burroughs asemeja la palabra a la imagen y a ellas dos las dota del atributo de un virus, es decir un ente híbrido entre lo vivo y lo inerte, que se desplaza por el tiempo y el

espacio, como un parásito, colonizando cuerpos humanos y forzándolos a reproducir su contenido (su mensaje), determinando al mismo tiempo, al menos una parte importante de su subjetividad. Otra metáfora elocuente es decir que ubica al sujeto en una posición similar a la que ocupa un cuerpo poseído por un espíritu que lo obliga a ser su anfitrión. Huelga decir que al colonizar el cuerpo el virus de la palabra está colonizando también la mente del sujeto, tanto su parte consciente como su parte inconsciente; es decir, se manifiesta tanto en la una como en la otra.

Por eso Burroughs, para combatir ese virus, ideó mecanismos como el *cut-up*, que buscaba romper con la racionalidad (al tiempo que introducir al azar dentro del acto creativo) impuesto por el modo de producción capitalista (del virus implantado por su discurso), así pensaba él, sería posible la liberación de la conciencia, y por lo tanto el surgimiento de un nuevo individuo. Acaso el mismo objetivo que buscaban ciertos escritores como Gombrowicz (bueno, en su caso en realidad parece que no tuvo otra opción), Nabokov, Copi, o Beckett, al tomar la decisión de abandonar la seguridad de su lengua materna y arrojarse a las precarias aguas de una lengua desconocida que les permita expresar su interior de una manera nueva, experimental y distinta.

En todo caso, está claro que la materia con la que trabaja la literatura (la representación literaria) es el lenguaje, y que para poder producir una manera diferente (o alternativa) de percibir el mundo (sea cual sea la teoría a la que pleguemos) debe al mismo tiempo producir un quiebre lingüístico, y ese quiebre solamente puede producirse a través de la escritura.

La representación en la escritura literaria en sí

Si bien es cierto que la literatura no tuvo un acontecimiento como la fotografía, que obligó a la pintura a revolucionarse radicalmente, y que eso podría implicar un rezago en el avance de su proyecto genérico o en su evolución, no es menos cierto que la literatura cuenta con una especificidad que la vuelve única e insustituible, y esa especificidad, como mencioné hace un instante, es el combate que, a través de la escritura, celebra con el lenguaje para poder ocurrir.

Al momento de sentarse a escribir, el sujeto se confronta con el lenguaje y consigo mismo (y con todo lo que ese sí mismo implica y acarrea), de esa confrontación dependerá la

aparición o no una nueva subjetividad. Digamos, antes de sentarse a escribir existe al sujeto ideológico o discursivo, pero una vez llevada a cabo la escritura, cuando se realiza de manera radical o visceral, surge lo que podríamos denominar el sujeto literario. Como una serpiente que muda de piel, pero en este caso es un ser humano, y lo hace a través del trabajo de la escritura. Así también aparece el pensamiento, y, dado el caso, un nuevo pensamiento.

Para el mismo Pierre Alféri y en el mismo *Buscar una frase*: “El pensamiento no es un imperio en el imperio de la lengua, sino el avance que el lenguaje adquiere sobre sí mismo: lenguaje posible. Antes de toda intuición, esta posibilidad es objeto de una decisión. Una nueva frase es posible justo en la medida en que se la busca efectivamente. Pensar quiere decir: buscar una frase.” Y la frase es el momento concreto, el acontecimiento de la escritura. Así, cuando a través de la escritura se da con una nueva frase, se da también con un nuevo pensamiento.

Ahora, este trabajo que se realiza en el límite, en la crisis, en la conciencia de su imposibilidad, debe consagrarse a crear una lengua extranjera dentro de la lengua, como diría Gilles Deleuze, o una lengua privada, como diría Ricardo Piglia; es en este gesto donde radica la fractura con el orden establecido y con la subjetividad impuesta por él, hay que atravesar o perforar esa noción del mundo para poder acceder a un exterior (la lengua del afuera, diría Tabarovsky, el pensamiento del afuera diría Foucault) desconocido y por explorar, que, a su vez, permita una nueva forma de vida. Pues imaginar y plasmar un nuevo lenguaje implica imaginar y plasmar una nueva forma de vida y nueva forma de pensamiento.

Aún más, esta nueva forma de ver el mundo tiene el potencial de expandirse mediante el susurro (el secreteo) de la lectura, exactamente igual que lo hace el virus del que habla Burroughs (lenguaje contra lenguaje, virus contra virus, sería acaso la mágica fórmula). Cuando leemos bien a un escritor es como si nos pusiéramos los lentes a través de los cuales él mira el mundo, y esa mirada ya nunca nos abandona, pues hace carne con nosotros; y, si esos lentes son lentes que se proponen resistir a la dominación y a la explotación, si son lentes que promueven la compasión y la solidaridad, si son lentes que despiertan dentro de nosotros la potencia de la dignidad humana, y, si somos fieles a esa

voz que se ha despertado (o que ha mutado en nuestro ser), entonces esos lentes nos ubican, incluso a nuestro pesar, en el bando de la resistencia.

Subjetividad, subjetividad objetivada y resistencia

En el mismo texto antes mencionado, Damián Tabarovsky se pregunta si todavía es posible creer en la literatura, y para responder a esta pregunta, invoca el libro *Lo que nos mira, lo que nos ve*, de Georges Didi-Huberman, dedicado a artistas abstractos como Tony Smith, Robert Morris o Donald Judd, puntualmente un momento del ensayo en el que Didi-Huberman describe con el precisión el proyecto de estos artistas: “Querían inventar formas que pudiesen renunciar a las imágenes y que obstaculizaran todo proceso de creencia frente al objeto.”

Por lo tanto, obstaculizar la creencia en los discursos dominantes (obstaculizar también su libre circulación, como sugiere Foucault de la función del anti-autor), sería entonces el propósito, la meta, de lo que Tabarovsky denomina la literatura de izquierda (noción que, por cierto, se encuentra a años luz de distancia de lo que comúnmente se comprende como literatura socialista, o literatura comunista, como el realismo social, por ejemplo, literatura, que *en realidad* se ha revelado en la enorme mayoría de los casos como reduccionista, simplista, conservadora y de una moral normalmente pacata).

Obstaculizar la creencia en los discursos dominantes implicaría necesariamente, entonces, poner en cuestión la manera en la que nos representamos el mundo, poner en cuestión la idea que tenemos de él y que en el día a día nos conduce a actuar de ciertas maneras, a consumir ciertos productos, a sentir ciertas cosas. Es decir, buscar la crisis de la creencia, es buscar la crisis de la representación, y, por lo tanto de los discursos y los dogmas hegemónicos. Detonar las nociones de lo lógico y lo razonable.

Este gesto equivale a buscar la abolición de la realidad; de la realidad como no es dada, inoculada, digamos, por el orden establecido y sus aparatos; producir un quiebre epistemológico, buscar la fractura que nos permita escurrirnos al exterior, el afuera, de la jaula intocable y cada vez más *virtual* en la que habitamos. Suspender el sentido del mundo civilizado, para así poder poner en duda la certeza inamovible de que sabemos con una certeza letal como una navaja incandescente adónde vamos y en dónde estamos parados, pues, en palabras de Hannah Arendt evocadas por Damián Tabarovsky en una

entrevista que le hace Silvia Frieria: “cuando la ética de los fines últimos desaparece, entonces la ética recae sobre los medios.” Sobre las razones y las formas de nuestros actos, cada día, todos los días de nuestra vida; e intentar vivir, como reza un viejo lema anarquista, como quisiéramos vivir en el futuro.

Samuel Beckett y César Dávila Andrade

Pues bien, retornando al tema de error ineludible del acto representacional (el déficit creativo en que se sostiene la representación), podemos tomar como ejemplo, si bien el hecho de no poder decir o de decir mal, lo mismo que no poder ver o ver mal, ha sido una de las constantes en la obra de Beckett, primordialmente desde *Molloy*, una de las últimas obras, una obra preciosa y sorprendente como todo lo que escribió Beckett en sus últimos años (al igual que Dávila Andrade), podemos tomar como ejemplo digo, una de las últimas novelas cortas de Beckett, llamada *Worstward Ho* (continuaré con esto más adelante, pero por ahora, baste decir que a partir de *El innombrable*, que sería la cúspide del tránsito *al afuera*, Beckett deja de nombrar sus textos narrativos con nombres propios, es como si la pulsión culposa por nombrar y poseer lo nombrado se hubiera diluido paulatinamente en una forma de percepción lúcida y serena que acaso, con justicia, pueda ya considerarse *el afuera*), y que, por lo pronto, ha sido traducida como *Rumbo a peor*.

Dice en *Rumbo a peor*,¹² sus primeras líneas:

Continuar. Decir continuar. Sea dicho continuar. De algún modo continuar.
Hasta sincomo continuar. Dicho sincomo continuar.
Decir para ser dicho. Maldicho. Desde ahora decir para ser maldicho.
Decir un cuerpo. Donde ninguno. Ninguna mente. Donde ninguna. Eso al menos. Un lugar. Donde ninguno. Para el cuerpo. Estar dentro. Moverse dentro.

¹² La traducción del texto es mía, y da cuenta de una decisión diferente, pero que no se opone al magnífico trabajo que realizó la editorial *Uña rota* al traducir el texto (para el que se empleó un grupo de varios traductores que tradujeron del inglés, pues *Worstward Ho* fue la única obra que Beckett no pudo traducir por sí mismo al francés, como había sido su costumbre, lo cual constituye una rara excepción y da cuenta del grado de dificultad y sutileza del texto, pues, como es sabido, uno de los escasos medios para dar cauce a la necesidad de control y dominación del ser occidental dentro de Beckett fue el no permitir que nadie más traduzca su obra al inglés, así como la rigurosidad obsesiva de los montajes de sus propias obras de teatro) sino que, simplemente, le apuesta a literalidad en el trasvase (lo que no es nada beckettiano a nivel de traducción, pues, como es patente en las traducciones que el mismo Beckett hacía de sus textos, él apuesta a un muy alto y sofisticado equilibrio entre literalidad y literariedad); para una mejor comprensión del proceso de traducción al que acabo de hacer referencia, recomiendo vivamente el ensayo de Daniel Aguirre Oteiza, uno de los cinco traductores: *Traducir aún: notas sobre la traducción de Worstward Ho de Samuel Beckett*.

De vuelta dentro. No. No afuera. No de vuelta. Sólo dentro. Quedarse dentro.
Continuar dentro. Quieto.
Todo como en viejos. Nunca nada más. Siempre intentado. Siempre fracasado.
No importa. Intenta de nuevo. Fracasa otra vez. Fracasa mejor.

Bien, ¿qué se representa aquí entonces?, y más aún, qué se representa aquí si tomamos en cuenta los comentarios de Adorno¹³ y Benet¹⁴ en el sentido de que la obra de Beckett (como la de Kafka) es más realista que las asumidas como realistas (y ni se diga realistas sociales) y que no tiene nada de absurdo, todo lo contrario, que absurdos son los que lo llaman absurdo a él (hermético, desde luego, es un calificativo distinto, pero cumple la misma función, tanto en Dávila Andrade, como en, por ejemplo, Paul Celan), ¿qué se está representando ahí?, esta me parece que es la pregunta que este capítulo está llamado a responder, pregunta para la que, si bien simple y sin duda problematizable, tengo una respuesta: estimo que ahí, en el texto literario (y esto se extiende desde luego al arte), lo que se está representando es una parte de una forma subjetiva, una forma errada (abierta, discontinua, incierta) pero también real que se puede llamar subjetividad, e incluso *subjetividad que tuvo la voluntad de manifestarse* y que a través de la técnica de la escritura logró objetivarse en un texto (incluso en el sentido marxista del trabajo) y que,

¹³ Entre otros trabajos en los que reflexiona sobre Beckett, en su inconclusa Teoría Estética (que, por cierto, planeaba dedicar a Samuel Beckett), entre las numerosas referencias que Adorno hace a su obra, hay una que dice: “La supremacía del objeto y el realismo estético hoy casi están contrapuestos de manera contradictoria y en concreto de acuerdo con la medida realista: Beckett es más realista que los realistas socialistas, que mediante su principio falsean la realidad. Si tomaran la realidad con el suficiente rigor, se aproximarían a lo que a Lukács condena, que durante los días de su prisión en Rumanía dijo (al parecer) que ahora sabía que Kafka era un escritor realista.”

¹⁴ En su ensayo *Beckett, el algebrista*, Juan Benet Goitia afirma lo siguiente (la cita es un poco larga pero lo vale): “De una manera un tanto chabacana y aburrida la crítica ha optado por encajar la obra de Beckett mediante dos simplificaciones; la primera, englobarla dentro de la llamada literatura del absurdo; la segunda –para no entrar en valoración ni distingos engorrosos–, afirmar que toda ella es una unidad que no se compone de partes sino de un solo modo. Y esto constituye una manera de pensar y juzgar, muy a la francesa, siempre deseosa de encontrar una razón final que sirva de principio de clasificación y como clave de intelección y recurrencia. Pero nada más lejos del absurdo en toda la obra de Beckett. Por el contrario, es la literatura del rigor y de un rigor descarnado, exclusivamente intelectual. No hay ninguna contradicción en decir que no cabe esperar nada y en levantar un monumento literario a la futilidad de la vida humana. Ni siquiera es pesimista, un adjetivo demasiado utilizado por los cronistas que, en su fuero interno, cobijan todavía una visión dialéctica de la existencia. Así que –en rigor– sólo cabe hablar del absurdo para aquella literatura basada en la esperanza y, si se quiere, en una visión del hombre dada por la teodicea pero negada por la historia. Pero para aquellos que pronto se desprendieron de toda concepción escatológica y no supieron ya hablar más que en los términos más contingentes de la condición humana, destinada a la muerte y reducida a unos pocos gestos baldíos, ¿qué sentido tiene hablar del absurdo? Puestos a hablar con propiedad, yo creo que el absurdo domina mucho más a San Agustín, a Cervantes, a Schiller y a Camus (con todo su optimismo *sans en avoir la air*) que a Kafka y Beckett.”

a su vez, este objeto contiene la promesa y la potencia de subjetivarse nuevamente en quienquiera que pueda ser impactado por ella. Pues además este texto guarda un contenido de verdad.

Ahora, qué es una subjetividad, así, sencillamente, pues creo que se trata de la pulsión elemental de afirmación del ser (el sí mismo), que se pudiera asimilar muy bien a la definición de personalidad que da el ya mentado Juan Benet en su impagable ensayo *El ejemplo personal*, sobre el que volveré en las consideraciones finales, y que dice: “Porque una personalidad lo es todo: una concepción del mundo, una modalidad, una manera de ser, una estética de un carácter y una originalidad inusitados. Lo opuesto a la personalidad, obvio es decirlo, es la sumisión: el hombre compuesto, el epígono, el discípulo. Un hombre que confía su concepción del mundo a Dewey o a Marx y su estética a un diseñador italiano, y su moralidad al confesor, a pesar de extenderse a las nueve décimas partes de nuestra población, no merece tratamiento alguno.”

(Juan Pablo Crespo dice: “el problema es que cuando surge algo que es revolucionario, por así decirlo, pero en todo caso subversivo y radical, con el paso del tiempo, y un tiempo más breve, mucho más breve de lo que quisiéramos, el sistema capitalista, y la sociedad producida por ese sistema, lo absorbe, lo recicla y lo coopta, ahí está lo que dice Boltansky con respecto al mayo del sesenta y ocho, más o menos lo mismo ya lo había dicho antes Horkheimer y Adorno; ahí está el premio de las Academia de las Artes y las Letras que le dieron a Burroughs, el mismo Nobel a Beckett, entonces es como si la obra no tuviera en realidad alternativa, ni el sujeto no el individuo, y esto es así, sí, pero no completa ni definitivamente, no; por eso, la única alternativa, la que nos queda, es leer bien, muy bien, esas obras radicales, leerlas con rigor y concentración, habitarlas como se habita en la intemperie, en la pugnaz intemperie; y luego, escribiendito arrancarnos las sucesivas e imposibles capas de piel que dizque llevamos *aquí* adentro.)

CAPÍTULO III

IMPLICACIÓN HISTÓRICA DE LA SEGUNDA POSGUERRA

Es manifiesto que con la Segunda Guerra Mundial culmina una época y comienza otra (así como hay una que también continúa); lo indiscutible es que marca un quiebre. De este modo, aquello que ocurre con las épocas y sus respectivos paradigmas (discursos o ideologías dominantes) puede ser concebido en distintas duraciones, que, parafraseando a Braudel, podríamos distinguir entre corta, mediana y larga. Una perspectiva que pone el énfasis en la mediana duración, como la de Polanyi (que por supuesto es más compleja, ya que en realidad él extiende la duración del hecho histórico hasta el neolítico, pero *La gran transformación* trata principalmente de las causas inmediatas del colapso civilizatorio occidental en siglo XX) ubica el inicio de aquello que concluye en la civilización liberal que se erigió con las revoluciones burguesas y se consolidó con la creación de los estados modernos y la instauración de un sistema mercado autorregulador, con su respectiva sociedad de mercado; otra perspectiva como la de María Zambrano, en su texto *La agonía de Europa*, pudiera considerarse como híbrida, ya que si bien subraya el nacimiento de Europa en la persona de San Agustín y puntualmente en la escritura de sus *Confesiones*, sin duda extiende su origen hasta la Grecia clásica; una perspectiva distinta, que pone primero la mayor parte de la atención en la larga duración, es la de Bolívar Echeverría, quien ubica el inicio de aquello que se modifica con la Segunda Guerra Mundial en el momento “eotécnico” de la sociedad europea, alrededor del siglo X, cuando se generó un avance en la técnica tan radical que se equipara al de la ya mencionada revolución neolítica, después, sin embargo, con respecto a su conceptualización de la modernidad americana, se podría decir que Echeverría trabaja con una perspectiva de corta duración, pues trata la naturaleza y especificidad del fenómeno histórico como una consecuencia directa de la modernidad europea; por último, una perspectiva que pone el énfasis en la larga, podría ser la de Heidegger en su texto *Estancias*, que escribe después de su primer viaje a Grecia.

Estas son las perspectivas que se sopesarán a lo largo de este capítulo, cuya motivación es la de aclarar porqué y hasta qué punto (sin afanes deterministas, pero desplegando el abanico) se puede considerar que una o varias épocas concluyen y otras también se abren

con el advenimiento de la Segunda Guerra. No obstante, el final del capítulo consistirá en una reflexión en torno a lo que ocurre en ese momento histórico con lo que se puede llamar el paradigma de la *riqueza* en el Occidente moderno, tomando como soporte una conferencia dictada por el mismo Martin Heidegger en el castillo de Wildenstein el 27 de junio de 1945, titulada: *La pobreza*.

La gran transformación

Karl Polanyi dio las puntadas finales a su monumental libro *La gran transformación*, antes de que finalizara oficialmente Segunda Guerra Mundial. En este sentido, llama poderosamente la atención la reflexividad que alcanza el texto, a pesar de la cercanía del autor a los acontecimientos históricos abordados. Se trata de una de las mayores obras del pensamiento económico, social y antropológico. En este texto Polanyi analiza, de la manera más meticulosa y ordenada, las causas que hicieron posible tanto la aparición de una sociedad liberal o de mercado, así como su posterior caída y violento desenlace.

Es relevante apuntar que Polanyi no utiliza jamás la palabra modernidad¹⁵ sino que se refiere primordialmente a la consolidación de un tipo de civilización sin precedentes en la historia de la humanidad a su posterior destrucción, y a la plausible consolidación de un nuevo tipo de forma civilizatoria. La civilización que se consolida a lo largo del siglo XIX, y que luego se desploma, es denominada por Polanyi como “liberal”. Por ello, el texto comienza de la siguiente manera (1975, 19):

La civilización del siglo XIX se ha derrumbado. Este libro trata de los orígenes políticos y económicos de este acontecimiento, así como de la gran transformación a que dio lugar.

La civilización del siglo XIX descansaba en cuatro instituciones. La primera era el sistema de equilibrio de poderes que durante un siglo impidió el estallido de una guerra prolongada y devastadora entre las Grandes Potencias. La segunda era el patrón oro internacional que simbolizaba una organización única del comercio mundial. La tercera era el mercado autorregulador que produjo un bienestar material como jamás se conociera. La cuarta fue el estado liberal. Clasificadas de tal manera, dos de esas instituciones dos de esas

¹⁵ Debido a que Polanyi se exiló en Inglaterra con motivo del ascenso del fascismo en Austria, tuvo la oportunidad de conocer el caso inglés de primera mano y estudiarlo a fondo; por ello su enfoque se basa en el análisis del caso de Inglaterra y su Revolución Industrial, para explicar la posterior instauración de una economía mercantil en Europa y el mundo. En este sentido este texto complementa y problematiza un trabajo tan relevante como *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber.

instituciones eran políticas y dos económicas. Clasificadas de otra manera, dos eran nacionales y dos internacionales. Entre ellas confieren a la historia de nuestra civilización sus principales características.

Si bien las cuatro instituciones conformaban el sistema mediante el cual las Potencias habían conseguido hacerse de un poder y un argumento para dominar y explotar al resto de pueblos (desde luego a sus propios habitantes también), fue el patrón oro, propiamente su caída, el factor que desencadenó el desastre; cuando éste finalmente fue abandonado, las otras instituciones habían sido sacrificadas en el afán de salvarlo.

Ahora, la cuestión clave y de la que emanó el sistema, es decir, en donde radica la innovación específica que dio origen la civilización liberal, es la creación de un mercado que se regule solo a sí mismo. La implantación del patrón oro no buscaba sino la posibilidad de extender el sistema del mercado autorregulador de la esfera doméstica a la internacional (de lo contrario el sacrosanto comercio internacional y sus mecanismos de control y explotación a través del consumo y la dependencia tecnológica no hubieran sido viables); el equilibrio de poderes buscaba garantizar la existencia del mismo mercado internacional, y a su vez reposaba sobre el patrón oro; y el estado liberal, fue en sí una creación del mismo mercado autorregulador. En suma, el nudo de la cuestión estaba en las leyes que regían y dirigían la economía mercantil.

Así Polanyi afirma que la idea de un mercado autorregulador es una utopía que además de total es perniciosa, y que una institución así no podía mantenerse en el tiempo “sin destruir la sustancia humana y natural de la sociedad. De modo que si tal institución sobreviviera en el tiempo, Polanyi insiste (recordemos que habla desde un lugar preciso en la historia): “hubiera destruido físicamente al hombre y transformado su medio ambiente desierto.”

A esto Karl Polanyi agrega que el cruel sistema mercantil (sistema que fue promovido e instaurado esencialmente por la Banca Europea, lo que Polanyi llama la *haute finance*; un sistema dirigido por familias que hicieron sus fortunas financiando las guerras anteriores a la “Paz de cien años”, de 1815 a 1914) afectó de tal manera la vida de las personas que la sociedad comenzó a defenderse¹⁶ de todas las maneras a su alcance. Estas

¹⁶ A esto Polanyi le llama el “doble movimiento” propio del sistema mercantil: por un lado el mercado lo desregula todo y se vuelve el Juez Supremo y Garante de la Libertad, y por otro la sociedad se protege

“defensas” de la sociedad fueron tan poderosas y tan desesperadas que desestabilizaron fatalmente el sistema y terminaron endureciéndose en las diferentes soluciones fascistas que conocemos.

El sistema de mercado, que aparte de garantizar la paz ofrecía libertad, igualdad, felicidad y la posibilidad de ser propietario y perseguir tus propios intereses, así como de acumular riquezas incalculables si sabes trabajar y competir y eres intrépido, en realidad se reveló como una máquina generadora de miseria y pauperismo como no se había conocido, produjo necesidades falsas e infinitas en las personas, mató de hambre a miles de hambre, generó desempleo y explotó sin misericordia a los que pudieron trabajar, como consecuencia de esto, la sociedad comenzó a defenderse, de tal modo que negó categóricamente la idea de que todo tipo de regulación, coacción o control son la fuente del mal y, a guisa de reacción orgánica enredada con el conflicto de clases, compuso la solución fascista.

En este sentido, según Polanyi, la civilización del siglo XIX descansaba en un cimiento económico nuevo y diferente, pues se basó en la búsqueda de ganancia y lucro. Y según sus investigaciones, la economía mercantil, el libre cambio y el patrón oro fueron inventos ingleses que fetichizaron la percepción de la realidad; y en cuanto imperativos, adquirieron para sí los atributos de una religión secular.

Junto al progreso “casi milagroso” de los medios de producción y al enriquecimiento sin precedentes de las viejas y la nueva clase dominante (la burguesía europea), la Revolución Industrial trajo una dislocación catastrófica a la vida de la gente que se vio desplazada en masa a las ciudades a vender su mano de obra a los precios que mandaba el mercado. Pues una vez establecido el sistema de mercado, debe permitirse su funcionamiento sin injerencias, ya que el mercado se regula a sí mismo como una máquina inteligente.

Polanyi afirma que la transformación (1975, 68) de la economía anterior fue de tal manera brutal y completa que “se asemeja más a la metamorfosis del gusano que a cualquier alteración que a cualquier alteración que pueda ser expresada en términos de crecimiento y desarrollo de constantes.” Es muy sugestiva esta afirmación de Polanyi, cuando pensamos, por ejemplo, en un texto literario como *La metamorfosis* de Kafka (la

creando mecanismos precisos para ello. Es decir, por un lado expansión del mercado, por el otro contención de la misma expansión.

traducción más precisa es sencillamente *La transformación*). El relato fue publicado en 1915 y las interpretaciones de las que ha sido objeto han sido muy variadas. Sin embargo, una de las más sonadas en el último tiempo es que *La metamorfosis* es una suerte de profecía de la masacre del pueblo judío en la Segunda Guerra (debido a que daba cuenta de la mirada de la sociedad europea de aquellos años sobre el pueblo semita); por eso, el aserto de Polanyi, abre una posibilidad de lectura más rica, que incluso no se opone a la interpretación anterior, pero le otorga sentido de un modo diferente. Es decir, sí, *La metamorfosis* adelanta lo que ocurriría en la Segunda Guerra, adelanta el advenimiento del nacionalismo y el fascismo, porque daba cuenta de lo que la sociedad de mercado había hecho de la sustancia humana, deformando su cuerpo, su mente, su carácter, su voz y su libertad elemental: así como disponerla fatalmente hacia la negación radical del Otro, volviéndolo la causa unívoca de su adversidad.

El concepto del hombre económico

Para Polanyi (1975, 72), “aunque la institución del mercado fue bastante común desde la última época de la Edad de Piedra, su papel fue solamente incidental en la vida económica.” No obstante, las teorías de los economistas liberales clásicos (Smith y Ricardo principalmente) presentaban una versión distinta que más que arrojar luz sobre el pasado del ser humano, lo que hacían era determinar el futuro. Un futuro en el que la economía estaría fatalmente separada de la política y el mundo social; es más, de hecho y derecho los determinaría.

Para Smith, según Polanyi (1975, 72), la división del trabajo en la sociedad dependía de “la propensión del hombre a trocar, permutar, o cambiar una cosa por otra.” Esta idea sugería que el ser humano, en todas sus esferas no es movido más que por su afán de lucro y acumulación, es decir que se comporta siempre de manera que pueda lograr la máxima ganancia monetaria. Según Polanyi esta apreciación estableció el paradigma del *salvaje que vive del trueque* y que a su vez se convirtió en el axioma de la economía y del pensamiento liberal en general.

“En realidad”, dice Polanyi (1975, 72), “las sugerencias de Adam Smith acerca de la psicología económica del hombre primitivo fueron tan falsas como las de Rousseau sobre la psicología política del salvaje. La división del trabajo, un fenómeno tan antiguo

como la comunidad, surge de las diferencias inherentes en las realidades del sexo, la geografía, y los dotes individuales; y la supuesta propensión del hombre a permutar o cambiar es casi totalmente apócrifa.”

Así, el mismo prejuicio que condujo a Adam Smith y sus compañeros de generación a considerar al hombre primitivo como “aficionado al trueque y cambio”, contribuyó a entronizar la idea de que al ser humano solamente lo moviliza el afán de lucro. No obstante, Polanyi afirma que si algo sacaron a luz las nuevas investigaciones de la antropología social es la “inmutabilidad del hombre como ser social”, lo que implica de suyo que la economía, por regla general, queda “sumergida entre las relaciones sociales.” De esta manera el ser humano no había actuado históricamente “para proteger su interés individual en la posesión de bienes materiales”, sino que obró con el propósito de proteger su posición social, sus ambiciones sociales, su caudal social.”

Por consiguiente, valora los bienes materiales sólo en tanto le sirven para este fin. Desde luego que estos intereses sociales serán muy distintos, dice Polanyi, si se trata “de una pequeña comunidad pesquera o cazadora” o de una “vasta sociedad despótica, pero en cada caso el sistema económico será regido conforme a motivos no económicos.”

Este conocimiento afirma también que, dado que el interés del individuo no predomina, la comunidad orgánica impide (Polanyi, 1975, 74) “que sus miembros sufran hambre a menos que ella misma sea aplastada por la catástrofe, en cuyo caso los intereses son nuevamente amenazados en forma colectiva y no individual.” Queda, por lo tanto, para Polanyi, que en mantenimiento de los lazos sociales y la protección de sus miembros es lo fundamental para una comunidad orgánica, pues de ello depende su supervivencia. Esto implica también que en las comunidades orgánicas existe un código de “honor o de generosidad” que si no es cumplido por parte del individuo lo conduce al aislamiento y el repudio; e implica, además, que todas las obligaciones sociales son recíprocas y su cumplimiento sirve tanto al individuo como a la comunidad.

De lo anterior se colige que el valor dado a la generosidad en las comunidades orgánicas esta tan grande, cuando se traduce en términos de prestigio social, que “hace que no de dividendos cualquier conducta contraria.” Así como en una comunidad no debe darse a nadie motivos de celos para su adecuado funcionamiento, así también el despliegue ceremonial (pensemos, por ejemplo, en la manera en que funciona la institución de la

minga en una comuna campesina) sirve para espolear al máximo la emulación y la costumbre del trabajo comunal. Es en este contexto que la ejecución de actos como dones gratuitos que se espera ver reciprocados (Polanyi, 1975, 75) “debe por sí misma explicar la ausencia de una noción de ganancia o aun de riqueza que no sea la consistente en objetos que tradicionalmente realzan el prestigio social.”

Con relación al trabajo, según Polanyi, los etnógrafos modernos están de acuerdo en que éste nunca se dio históricamente en las comunidades orgánicas por el motivo de la ganancia, tampoco por el de una remuneración; así como tampoco existió la idea del esfuerzo mínimo, y, sobretodo, nunca existió una institución distinta y separada basada en motivos económicos.

El mercado autorregulador

La figura de un solo mercado autorregulador exige, debido a su “naturaleza”, la separación “institucional de la sociedad en una esfera económica y una política. Es más (Polanyi, 1975, 110) “tal dicotomía es, en efecto, simplemente la reiteración, desde el punto de vista de la sociedad en conjunto, de la existencia del mercado autorregulador.”

La historiografía liberal pretende presentar este proceso de constitución de un mercado autorregulador como el resultado lógico de la propagación y unificación de los diferentes mercados aislados y regulados. No obstante, Polanyi demuestra que esta es una lectura forzada y artificial. Deja claro que los mercados, como lugares encuentro entre las personas que buscan intercambiar bienes, tradicionalmente fueron de dos clases: el mercado local (ciudad y comarcas que la rodean) y el mercado externo (diferentes zonas climáticas y diferentes regiones). Entre ambos existió nula o una mínima competencia; y se organizaron a través del principio de reciprocidad y no del trueque. Así, dice Polanyi (1975, 92), “el comercio local está limitado a los artículos de esa región que no soportan el transporte porque son demasiado pesados, voluminosos o perecederos”, mientras que “el comercio exterior es transporte, y su causa es la falta de algunos tipos de bienes en esa región.”

Por tanto, el comercio local y el comercio exterior están vinculados por una relación de complementariedad, de modo que tal comercio no requiere del principio de la competencia. Sin embargo, con el advenimiento de la economía mercantil, o mejor dicho,

para que ella pueda haber advenido, se creó un nuevo tipo de mercado llamado interno o nacional en el que artículos “similares de distintas procedencias son ofrecidos en competencia unos con otros.” De acuerdo con esto (Polanyi, 1975, 93), “solamente al surgir el comercio interno o nacional, la competencia es aceptada como principio general de comercio.”

Así las cosas, Polanyi se pregunta, dado que no es orgánico, dado que no viene de ningunos de los dos tipos de comercios tradicionales ¿dónde podemos encontrar el origen del mercado interno que introduce el principio de competencia en las relaciones humanas y exacerba su deseo de posesión y acumulación? A lo que Polanyi se responde que no hay otra alternativa que “la explicación en el deus-ex-machina de la intervención del estado.” Precisamente, claro, el estado liberal y burgués que fraguó el proyecto del estado nación; es decir, el estado moderno que sustituyó al estado feudal.

El estado liberal

En este sentido, una de las tesis fundamentales del texto es que la institución del mercado y su hipotética capacidad autorreguladora autonomía, surgió como consecuencia de una intervención voluntaria y violenta del estado liberal (la violencia como potencia económica y por lo tanto como fenómeno estructural e intrínseco al capitalismo (al ampliar el comercio necesariamente se amplía la reglamentación)) y la clase que había tomado su control. En pocas palabras, que la economía mercantil se construye desde el Estado y que no puede prosperar ni mantenerse vigente sin la rigurosa connivencia de éste. Digamos que es el Estado el instrumento que permite la maximización de la obtención de plusvalía que caracteriza al capitalismo, el que permite establecer la racionalidad económica por sobre cualquier otra en todas las esferas o estratos de la vida cotidiana.

Según Polanyi, gracias al Estado y su aparato jurídico, en el capitalismo por primera vez se convierten en mercancías (mercancías ficticias las llama él, pues su naturaleza no es la propia de las mercancías), esto es en bienes o artículos de consumo, tres principios de la vida del ser humano, esto es la naturaleza, la fuerza de trabajo, y el dinero; para la economía mercantil crea tres mercados nuevos: mercado de trabajo, de tierra y de dinero. Si bien los tres elementos están íntimamente ligados y conforman parte del mismo

fenómeno, analíticamente, podemos decir que el primero, la naturaleza, lo mercantiliza mediante la aplicación de la lógica de compraventa y explotación de la tierra, así como de la acumulación de valor que le es propia como modo de producción, al igual que al asegurar la continuidad de los títulos de propiedad; lo segundo, la fuerza de trabajo, mediante todas las políticas de Estado que forzaron a los obreros a vender su fuerza de trabajo al valor que el mercado de trabajo “espontáneamente” decida, de modo que si bien todas estas normas buscaban garantizar la explotación de la persona, buscaban asimismo asegurar que no puedan convertirse en un agente de inestabilidad para el orden establecido, capaz de ponerlo en peligro; y la tercera el dinero (cuya mercantilización entraña una irracionalidad irresoluble, pues cómo se puede comprar y vender dinero), se mercantilizó sobretodo, gracias a las instituciones financieras de las mayores potencias europeas, que en estrecho trabajo con el Estado, lograron controlar y subyugar a la enorme mayoría de la población mediante sus despiadados mecanismos de crédito, esto se produce a tal grado, que poco a poco, son las instituciones financieras (los bancos) las que ostentan el poder real detrás de las naciones.

En este sentido, como se mencionó anteriormente, no se puede endilgar el surgimiento del fascismo a un mero sentimiento de derrota tras la Primera Guerra Mundial. Pero en realidad, el fascismo aparece como una consecuencia “lógica” de la racionalidad liberal, que implica la generación de una crisis para poder expandirse y no estrangularse como modo de producción y reproducción vigente. Aún más el Sistema Internacional de Naciones que, como creación propia del mismo capitalismo, dotó de sentido y justificación a sus pretensiones de orden global. Es por eso que se puede afirmar que el fascismo es sencillamente un *momento* culminante de la democracia liberal.

¿Final de la civilización liberal?

Ahora, después de la evidencia ostensible de la Segunda Guerra Mundial y del colapso general del sistema, Polanyi augura el fin definitivo de la civilización liberal y de la economía de mercado debido. Polanyi asume que un sistema así, como ya lo demostró, no se puede sostener sin que destruya al ser humano y a la naturaleza en un lapso relativamente corto de tiempo. Él asume que la humanidad no será capaz de retornar a un sistema así de cruel, frío y demoledor.

Polanyi, sin embargo, no previó plenamente la sorprendente capacidad de la economía mercantil para rearticularse en instituciones económicas de carácter supranacional como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional, así como de diluirse en la institución política supranacional por excelencia desde la Segunda Guerra Mundial, es decir, diluirse en las Naciones Unidas (como la iglesia católica disuelve su función política en la religión). No pudo prever tampoco que se retomaría el patrón oro para luego ser nuevamente abandonado en favor de un patrón dólar (“curiosamente” sería la libra esterlina la única moneda más onerosa en el mercado del dinero), y desde luego no puedo prever el radical giro neoliberal de los años ochenta.

Para hacer su valoración final Polanyi invoca lo que él considera (1975, 334) “los tres hechos constitutivos de la conciencia del hombre occidental”, a saber: “conocimiento de la muerte, conocimiento de la libertad y conocimiento de la sociedad.” Según Polanyi, el primero le fue concedido al pueblo judío como relata el Antiguo Testamento; el segundo fue revelado por Jesús a través de sus enseñanzas de la individualidad de la persona y la promesa de una vida después de la muerte; y el último, el descubrimiento de la sociedad llegó al ser humano viviendo ya en una sociedad industrial, que paulatinamente se tornó en una sociedad de mercado (pero que cuando dejó de ser de mercado, después del colapso, volvió a ser llanamente industrial), este sería el “elemento constituyente de la conciencia del hombre moderno.”

Polanyi finaliza su análisis afirmando que el futuro del ser humano dependerá de qué haga la sociedad moderna con la revelación de la libertad. Pues para él el descubrimiento de la sociedad es el que pone el ancla a la posibilidad misma de la libertad. Esto debido a que de los dos movimientos revolucionarios que, aunque en diferentes momentos y con diferentes causas directas, surgieron como respuesta al daño que la economía mercantil (que se presentaba a sí misma como la paladina de la libertad) había infligido a la sociedad, el uno, el fascista adora el poder y rechaza tanto al hombre individual como a la humanidad universal, de manera que “este repudio radical de la libertad es la raíz de su tendencia degeneradora”; mientras que el otro, el socialista (Polanyi piensa sobre todo en el socialismo concebido por Robert Owen), abraza la nueva realidad de la sociedad compleja con resignación, dado que ésta limita y por lo tanto dota de un sentido inédito y exigente a las libertad humana y es capaz por eso mismo de conseguir un “nuevo moldeo

de los fundamentos de la conciencia humana.” Es la lucha por el significado de la libertad, por lo tanto, para Polanyi, la que determinará el rumbo del mundo occidental.

La agonía de Europa

María Zambrano publicó el libro *La agonía de Europa* cuando se encontraba exilada en Buenos Aires en 1945 (se trata de una reunión de ciertos ensayos suyos de pertinente crítica cultural, concebidos desde una perspectiva neoplatónica, que guardan un riguroso sentido unitario), aunque lo había terminado de escribir meses antes, cuando se encontraba en La Habana, exilada también. El texto, de carácter filosófico y poético, se propone descifrar la mentada agonía europea desde tres ejes fundamentales: la violencia europea, su esperanza, y la destrucción de las formas artísticas; así como sugerir de dónde pudiera venir su eventual resurrección o su reengendramiento.

En su afán por comprender la decadencia europea, con su particular y cuidado estilo, Zambrano se pregunta de dónde proviene el resentimiento que se desató finalmente en la violencia de las dos Grandes Guerras, se pregunta cómo es posible que Europa haya sido capaz de engendrar tanto rencor, y si éste está asociado con vanidad de haber domeñado a la naturaleza, con el orgullo de haber conquistado al mundo incivilizado y con el culto desmedido al éxito inmediato.

Zambrano afirma que Europa (2000, 25) “tuvo rostro, forma y figura” pero que todo ello desapareció ante la brutal evidencia de los hechos. Zambrano se pregunta si esto puede provenir del hecho fatal de que “todo lo que triunfa humanamente engendre su sombra.” Porque, como ella misma afirma, “hasta ahora no parece haberse cumplido el anhelo de una victoria sin vencido, de una victoria que consista íntegramente en convencer. Y el vencido, condenado a no desarrollarse, se convierte en pábulo del resentimiento. Y remata (2000, 25): “ni aún la resplandeciente figura del amor ha dejado de proyectar la opaca sombra de la envidia.”

Pero Zambrano encuentra insuficiente este argumento (merece ser observado que Zambrano no se pregunta si *ese ser vencido y resentido* se encuentra solamente dentro de Europa o también se encuentra fuera de ella, ni se pregunta respecto de la posible diferencia o sus tenues matices) para explicar el caos que tiene doblegada y agonizando

a Europa. Por ello Zambrano acude lo que ella llama “la inusitada servidumbre el hombre europeo a los hechos.” Dice Zambrano (2000, 25):

El hombre europeo nunca se distinguió en sus días mejores por permanecer aferrado a los hechos, pura y simplemente; a lo dado e inmediato. Al revés, desde Grecia se embarcó hacia un idealismo que alcanzó su extremo, precisamente, en la filosofía romántica alemana del siglo XIX. Y ahora, el hombre medio, el que se cree portavoz de una época, su médula y protagonista, se rinde ante la evidencia de los hechos. Vive esclavo, en terrible servidumbre, ante lo que pasa, sin ánimo para desarrollar un mínimum de violencia a fin de desasirse.

El alcance de esta afirmación es, para Zambrano, es que el hombre europeo (2000, 26) “ha perdido la raíz de su heroico idealismo” que le permitía desprenderse de la realidad inmediata y desdeñar (2000, 26) “lo primero que ante sí se encontraba para ir a buscar algo más estable, más firme, más permanente y claro.”

Cabe destacar también que Zambrano parece consciente del riesgo que su afirmación en cuanto al idealismo entraña, de lo cerca que el idealismo puede estar del fanatismo (y del fanatismo desgarrado a su vez por otros fanatismos), pues a renglón seguido se explica así (2000, 26): “y aunque su extremosidad, de su abuso, hayan partido gran parte de nuestros males, lo que hoy primero se echa de ver ya no es el idealismo extremado, sino la ciega servidumbre a la realidad más aparente e inmediata, al encadenamiento atroz de los hechos.” No obstante, con ese comentario zanja la cuestión; sin volver a tocar reflexionar sobre el hecho que talvez las razones que condujeron al colapso de la Segunda Guerra, e incluso la bandera de las fuerzas militares confrontadas (la creencia en la Nación, en el Estado, en el Progreso, en el Mercado Autorregulador) hayan sido la consecuencia lógica, acaso llevada al paroxismo, de una mirada del mundo ideal y fanática propia del monoteísmo occidental de raigambre judeocristiana.

El nudo de la cuestión, sin embargo, es la pregunta por Europa. ¿Qué pasó con Europa?, ¿cómo llegó a ocurrirle lo que le ocurrió, lo que le está ocurriendo en ese momento? ¿Se trata o no de su final perentorio? ¿De dónde manaba eso que podía presentar a Europa como una gran unidad? Según Zambrano, al hacernos esa pregunta (2000, 37) “lo que vemos antes nosotros inmediatamente es la riqueza de forma, o, si se quiere, de estilo de la vida europea. La densidad, multiplicidad y riqueza con que la han poblado. Nos que ya se había llegado a que no quedase ningún pequeño territorio, por minúsculo que fuera,

sin someter a esta graciosa disciplina de la forma, de una forma. Nada sin cultivo. Nada entregado al azar; todo traspasado orden, número y medida.”

De modo que si eso que describe Zambrano es Europa, o al menos el espíritu europeo, éste debe haber permeado dentro de la subjetividad europea, generación tras generación, y debe haberlo hecho al punto de que se volvió indistinguible del propio ser. Dice Zambrano al respecto (2000, 36): “y esto consubstancial, esencia de nuestra propia vida que no nos pertenece, es irrenunciable; henos de trasmitirlo como nos lo trasmitieron. De no hacerlo así sentiremos el horror de que la continuidad de algo que vienen desde muy atrás se ha quebrado precisamente en nosotros.”

Así, la inquietud principal que recorre todo el texto de Zambrano es buscar aquello esencial que dota de identidad a Europa, pues es ahí, también, donde encontrará el principio de su resurrección; ya que si bien, como claramente sugiere la alusión a Unamuno del título, Europa está agonizando, esto no quiere decir que haya muerto, al contrario, dice que está luchando por renacer.

La violencia europea

Como se comentó, Zambrano afirma que existe en el corazón de Europa una violencia congénita que lo dispone hacia la crueldad y la destrucción. Zambrano es cuidadosa en precisar que la violencia no es lo único que habita en el corazón de Europa, pero no puede ni quiere negar que se trata de una de sus arterias primordiales. Consecuentemente, surge la interrogación por el origen: ¿de dónde procede esta sed de violencia en el europeo?

Zambrano responde acudiendo a la fuente del dios europeo; así asevera que Europa (2000, 47) “no hereda de Grecia a sus dioses ya desacreditados y consumidos por la filosofía griega. Su Dios le viene de un pueblo semita; es, de todos los dioses, el Dios creador por excelencia. El que ha sacado al mundo de la nada. Él ha sido el verdadero Dios de Europa, el Dios de “un pueblo elegido” por él para salvar a todo el universo.”

Este Dios judío fue transformado por el cristianismo en un Nuevo Dios que además de creador era misericordioso; al punto que llegó a transustanciarse en carne humana para ser alimento del humano insatisfecho. Es este el Dios en cuya adoración Europa se hizo Europa. Y lo adoró con furia; con desbordada e incontenible furia.

De esta particular constitución teológica del pueblo europeo Zambrano deriva la que considera su virtud más excelsa: el aprecio por la creación. La actividad creadora que proviene de haber sido hecho a imagen y semejanza de Dios (2000, 48):

Ininterrumpidamente, desde San Agustín hasta nuestros días, a través de las crisis del Renacimiento y del Romanticismo, a través de las Revoluciones logradas o frustradas, el hombre europeo se ha glorificado por la creación. Uniformidad y continuidad, tal vez única en la vida tan compleja de Europa. Es la tradición, la gran tradición que a todos reúne y que, a través de todos los cambios, subsiste. Lo que hasta ahora ha sido puesto a salvo y rescatado, la antorcha, que arrebatada de unas manos a otras enemigas, no se ha dejado caer.

Empero, Zambrano reconoce que los principios de paz y concordia entre los hombres que este Dios propugnaba no fueron en la práctica los que gobernaron las relaciones entre los hombres, y se ve compelida a decir que ni siquiera el rito de la eucaristía (que permite absorción y reintegración al origen divino del ser), uno de los ritos más novedosos de esta nueva deidad, garantizó la serenidad y la calma del europeo. En sus propias palabras (2000, 48):

Pero hay que confesar que, pese al ejercicio de este sacramento, no ha sido en verdad el culto absorbente del hombre europeo; que de haber sido heredero del anhelo religioso oriental –anhelo que la cultura helénica hizo en su última hora suyo– se hubiera dedicado a mantener su casa limpia y en quietud, su ánimo vacío, su corazón desierto y sin afán, para gozar de la maravilla. Pero no fue así.

En lugar de ello el hombre europeo, fiel a sus raíces griegas y haciéndose cargo de esa herencia, optó por alimentar una utopía que permita “constituir una objetividad, algo universal” en lo que todos puedan entenderse; un espacio nuevo, ideal: una ciudad. Y para esto, desde luego, aparte de mantener el culto al Dios creador y misericordioso, la inteligencia europea se consagró a la búsqueda de un método, de un sistema que garantice la eficacia del pensamiento y lo constituya en Ciencia. Claro que para esto requirió de otro tipo de violencia; una que se suma a las anteriores, la de las Guerras Santas, la de la Conquista, la del Santo Oficio y la de la Revolución.

Por eso Zambrano se pregunta el cristianismo ha sido lo realizado por Europa en su religión; a lo que ella misma se responde (2000, 61): “la verdad es que basta sentirse cristiano en un grado mínimo para presentir y vislumbrar que no, que lo realizado por

Europa no ha sido el cristianismo, sino, a lo más, su versión del cristianismo, la versión europea del cristianismo. ¿Es posible otra, que se Europea, y sobre todo cristianismo, un naciente auroral cristianismo?”

La esperanza europea

Según Zambrano, debido al hecho de que donde sea que encontremos un asentamiento humano nos encontremos asimismo con una cultura, y de que nunca haya existido un ser humano en “estado de naturaleza”, y es más, de que ese “estado de naturaleza” haya sido uno de los mitos fundantes de Europa, se vuelve patente que el ser humano es una criatura extraña “que no tiene bastante con nacer una vez: necesita ser reengendrado.” Se anima incluso a decir que aquello que comúnmente se llamamos “espíritu” puede ser la metáfora de esta necesidad y potencia de reengendramiento que los hombres tienen, a diferencia de los otros animales a los que les basta nacer una sola vez.

En ese sentido, la última esperanza humana, su pretensión más íntima y acendrada, sería la esperanza de un nuevo nacimiento. No obstante, Zambrano es consciente de que el ser humano a lo largo de la historia en general, y de la historia europea en particular, jamás ha logrado el renacimiento definitivo, ya que el ser acabado y definitivo que se busca en realidad no se puede encontrar en ningún lugar.

No obstante, aquí Zambrano traza una línea radical de diferencia con respecto a las culturas orientales; pues mientras la cultura europea parece haber nacido del ansia de renacimiento, las culturas orientales, en cambio, parecen provenir del ansia de desnacimiento.

Ahora, con respecto al sujeto en cuestión, al sujeto de la vida histórica europea; si buscamos al protagonista aquel que ha sido parido con una esperanza sin igual, aquel que condujo el mundo antiguo a la nueva cultura llamada Europa y que, según Zambrano, “le ha hecho habitante de la más rara manera que haya podido darse”; si nos preguntamos dónde y cuándo nació, en qué mundo habitaba y cómo logró permanecer en el tiempo, Zambrano tiene la respuesta y la tiene la mar de clara (2000, 65):

Este gran hombre es san Agustín. Su vida, hecha transparente por las *Confesiones*, nos ofrece, en su concreción personal, el tránsito del mundo antiguo al mundo moderno. Sus *Confesiones*, en verdad nos muestran en estado de diafanidad el

doble proceso coincidente de una conversión personal que al propio tiempo es histórica. La Historia misma se confiesa en él. Pues lo que cambia no es tanto el alma de san Agustín, sino el alma del mundo antiguo que se convierte en el nuevo. Es una conversión histórica o, si se prefiere, la salida de una crisis, de la crisis en que el mundo antiguo –filosofía griega y poder romano, muere para pervivir, es cierto, pero en otra forma. El mundo antiguo del que San Agustín sale, no muere en sus esencias más verdaderas; va a formar la nueva cultura que se llama Europa.

Bien, Zambrano se pregunta entonces por el cambio concreto gestado por san Agustín de Hipona: qué es lo que nace, qué es lo que muere, si en realidad tanto la filosofía griega como el derecho romano serán mantenidos vivos a través de distintas instituciones (la Academia, la Iglesia y el Estado) en la vida europea. Entonces Zambrano afirma (2000, 66) que lo que cambia es el hombre; pues lo que nace es un hombre “engendrado por una nueva fe, por una creencia, por una nueva dirección de su esperanza”. Pues lo que cambió verdaderamente al hombre, según esta idea, es esa esperanza nueva, ahí está la fórmula de su renacimiento.

Y según Zambrano, San Agustín no sólo dota de una nueva esperanza al hombre europeo, sino que salva la esperanza antigua de la cultura griega que ella misma no fue capaz de salvar. Ya que el griego, dice Zambrano “no tuvo vocación para la vida; la tuvo para la razón, para la belleza, para cosas que sólo alcanzarían su ser en un lugar que no es la vida ni la muerte, sino la inmortalidad”. Pero es justamente esta relación con la inmortalidad se vive en el griego como una condena, condena que refleja a su vez una suerte de horror para con la vida y con la muerte que dota al pueblo griego de un pesimismo elemental; pesimismo elemental del que mana el ser.

Por ello, partiendo de la promesa de resurrección cristiana y mediante sus *Confesiones*, San Agustín transparenta su corazón y contrapone al pesimismo griego la posibilidad del hombre interior que a través de un constante explorarse a sí mismo puede alcanzar la posibilidad de su salvación; de resucitar en esta tierra, y vivir eternamente.

Una vez que san Agustín crea al protagonista europeo (lo dota de interioridad, una interioridad hasta ese momento inédita en la civilización occidental, interioridad que de algún modo perfecciona la disociación iniciada por Sócrates pero llevada a punto por Platón entre el alma y el cuerpo; disociación de tan relevantes consecuencias para la humanidad posterior) a través de sus *Confesiones*, a través de otro de sus grandes textos, *La ciudad de Dios*, crea el destino, el horizonte hacia el cual debe dirigirse ese hombre

nuevo, aquel que debe buscar con toda su alma y su corazón: pues la *Ciudad de Dios*, es y será, como todos sabemos, el lugar donde los hombres se aman verdaderamente los unos a los otros.

Además, *La ciudad de Dios* es la ciudad eterna, la que se opone a la ciudad de los hombres y es a su vez el paradigma de toda la cultura europea. En este sentido, todas las ciudades europeas (*ergo*, hoy por hoy, todas las ciudades del mundo) son su osada copia o quieren serlo; sin embargo, el corazón del europeo se ha enamorado de ella y hacia ella se dirige dispuesto fracasar en el intento, a luchar, a morir y a resucitar las veces que sean necesarias para alcanzarla.

Lamentablemente, el idealismo que permitía a Europa vivir en una constante esperanza de resurrección y participando de la utopía creadora de donde había nacido, fue aniquilado por la máquina, la técnica y la ciencia en favor de una necesidad de éxito inmediato que pretendió, además, destruir el horizonte divino para que todo quede a la mano del hombre; anulándose así la distancia esencial entre la ciudad terrenal y la de Dios, la distancia esencial entre el hombre concreto y el hombre nuevo que se suponía en constante producción; en suma, parece decir Zambrano, la declinación, violenta y fatal, llegó cuando el hombre europeo, el nuevo elegido, arrogantemente juzgó que su inteligencia había alcanzado el nivel de lo divino.

La destrucción de las formas

Aquí lo que surge (o lo que retorna) es la cuestión de la máscara. Para Zambrano, la diferencia sustancial entre Oriente y Occidente, es que en Oriente lo que existe es una máscara mientras que en Occidente lo que existe, o lo que existía, mejor dicho, era un rostro humano. Así, con un pie en *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, Zambrano afirma que el rostro humano alcanzado por la civilización occidental, desde Grecia (justamente donde se da el paso de la máscara al rostro) hasta el Romanticismo ha vuelto a disolverse en la máscara a través de la destrucción de las formas en el arte por obra del modernismo y las demás vanguardias artísticas.

Dice Zambrano (2000, 87): “la máscara encubre, mientras el rostro revela; el rostro humano es el lugar donde la naturaleza, el cosmos entero, sale de su hermetismo.” Dice también: “en la máscara se levanta frente al hombre lo ambiguo, lo demoníaco, lo sagrado

en suma, con esa ambivalencia característica de lo sagrado.” En este sentido, según Zambrano, la destrucción de las formas en el arte implicaría un retorno a una forma de lo sagrado que puede denominarse pre-occidental; un retorno, dice, “al primitivismo”.

Por eso, para Zambrano, aquello que ha ocurrido en el arte no puede explicarse por medio de un argumento evolucionista, que hubiera podido justificar el agotamiento de las formas en ciertas artes, pero jamás en todas las artes al mismo tiempo. De manera que el suceso debe necesariamente rebasar lo que comúnmente se concibe por estético. Algo grave, por lo tanto, algo trascendental y definitorio debe haber ocurrido (2000, 88) “en ese lugar donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte”.

Este proceso de desintegración, en el cual van apareciendo poco a poco los elementos, comportaría “la vuelta de nuevo al hermetismo” y “la destrucción de toda forma”. No era tanto deshumanización, como destrucción de las formas. Pero entre ellas también, claro, y acaso principalmente, la forma humana (cabe mencionar que Zambrano no se detiene a reflexionar sobre el paradójico, y por ello tan sugestivo, hecho de que para destruir las formas, como ella dice, se deba tener justamente una sólida voluntad y anhelo de forma). Según Zambrano, fruto de este proceso es la aparición de los elementos, y el entrar en contacto con la materia; en otras palabras, implicó un retorno a la *fisis* (la naturaleza en su expresión más enigmática, indómita y pugnaz) como potencia creadora. Una potencia que no puede ser medida ni abarcada y que en su condición primal solicita una relación de mutua depredación entre el ser y Ella.

Como bien precisa Zambrano (2000, 97), esta destrucción de las formas, sacaba por lo tanto a la “luz una manera –una manera nueva y antiquísima– de relación con la realidad”; una manera humana que paradójicamente se puede calificar de oscura. De manea que el ser humano “abandona el mundo donde tenía que ser hombre entero y sostener una idealidad; se muestra hostil para vivir a la luz del día, que es la luz de la razón, de esa razón que puso orden una vez en la realidad pavorosa. Busca el lugar obscuro, la caverna de donde saliera para allí hundirse de momento”.

Gesto este último que cobra mayor valor y significancia cuando se asume vivir en la luz había sido el anhelo íntimo de toda la cultura occidental. “Luz de luz”, dice Zambrano (2000, 101), “es la fórmula más alta de la teología que expresa el punto de identidad entre la filosofía griega y la fe cristiana”.

Por eso, la pregunta que subyace al final del texto es la de si Europa volverá alguna vez al Dios creador de la teología o permanecerá, por el contrario, en manos del Dios arcaico que busca devorar y ser devorado¹⁷: ¿volverá Europa a tener un rostro, sería ese rostro real, o será ya para siempre la máscara?

Definición de la modernidad

Con la habitual precisión y agudeza que lo caracterizan, inaugura Bolívar Echeverría su texto *Definición de la modernidad* con un epígrafe de Walter Benjamin, tomado de *Una sola vía*, de una elocuencia tal que conllevaría una falta grave no reproducirlo íntegramente aquí, pues en él está concentrado casi todo su argumento (2010, 13):

Este cortejar al cosmos, este intento de un matrimonio nuevo, inaudito, con las potencias cósmicas, se cumplió el espíritu de la técnica. Pero como la avidez de ganancia de la clase dominante pretendió calmar con ella su ambición, la técnica traicionó a la humanidad e hizo del lecho nupcial un mar de sangre.

Con esta introducción, Echeverría emprende el desarrollo del tema desde lo más evidente y general, es decir, que lo que llamamos modernidad se puede observar como (2010, 13) la característica determinante “de un conjunto de comportamientos que aparece desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos o incluso contrapuestos –ésta es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que llama modernos”.

De manera que el sentido de estos comportamientos sería el de sustituir los comportamientos tradicionales por considerarlos obsoletos, superados. Echeverría menciona también el hecho de que estos comportamientos modernos se desprenden asimismo de “un conjunto de hechos objetivos tajantemente incompatibles con la

¹⁷ Llama la atención que con respecto a esta distinción clave para su análisis entre el Dios ortodoxo, creador y misericordioso y el Dios primitivo que exige devorar y ser devorado, Zambrano no se detenga a reflexionar con más profundidad; lo único que se menciona, y como de paso en la página 49, es que ese rito, propio más de una religión oriental que de la religión madre judía, es que ni siquiera ese Dios que se da en alimento, que se vuelve pasto de los hombres a través de la eucaristía, logró menguar la soberbia europea y su ambición de dominar el mundo; bien, por ejemplo, cabría preguntarse si detrás de la eucaristía no se agazapa una técnica católico-romana de dominación que bien pudiera, a nivel simbólico, y por lo tanto con efectos reales y prácticos en el ser y su vida social, perfeccionar el acto de la devoración subjetiva, que, a su vez, produciría como efecto la raquitis espiritual de sus fieles, anulando así casi cualquier posibilidad de resistencia a su Dominio.

configuración establecida del mundo de la vida” y que, a su vez, se asumen y afirman como parte de una evolución espontánea que surge del seno mismo de ese mundo de la vida así como de la “infinita” necesidad humana en cuanto parte inseparable de él.

Tendría, por lo tanto, esta modernidad, una vocación civilizatoria que porta un nuevo principio de estructuración de la vida social (“y del mundo correspondiente a esa vida”) destinado a sustituir íntegramente el principio de estructuración tradicional. Brinda Echeverría tres ejemplos en los que se puede observar “en acción” devoración esta nueva lógica moderna.

En primer lugar, estaría el aparecimiento de una confianza pragmática en lo que Echeverría denomina la “dimensión” puramente “física” –es decir, no metafísica– de la capacidad técnica del ser humano; (2010, 14) “la confianza en la técnica basada en el uso de una razón que protege del delirio mediante un autocontrol consistencia matemática, y que atiende así de manera preferente o exclusiva al funcionamiento profano o no sagrado de la naturaleza y el mundo”.

Lo central de esta confianza sería que se presenta en el comportamiento cotidiano, se manifiesta en la confrontación diaria con la naturaleza de modo que se alcance siempre, mediante una acción calculada, un resultado más favorable de lo que se pudiera alcanzar a través de confrontación basada en la llamada manera tradicional, que implica la relación con un orden mágico negado absolutamente por la manera moderna. El espacio físico donde se garantiza esta nueva forma relación del ser humano con la naturaleza es, desde luego (cae por su propio peso), la ciudad; es en este momento cuando comienza a decirse que “el aire de la ciudad libera”, dice Echeverría.

En suma, de acuerdo con Echeverría, estamos frente a un nuevo tipo de confianza humana que busca reemplazar concluyentemente la confianza técnica ancestral en la capacidad misteriosa del ser humano de provocar la intervención de fuerzas sobrenaturales en su vida, que para el conocimiento moderno no es más que superstición. Este fenómeno que, como se ve, consiste en una sustitución radical de la fuente del saber humano, trae consigo, agrega Echeverría (2010, 15), “todo aquello que conocemos de la literatura sobre la modernidad acerca de la “muerte de Dios”, del “desencantamiento” (Entzauberung) del mundo según Max Weber, o de la “desdeificación” (Entgotterung) según Heidegger”.

En segundo lugar, como fenómeno típicamente moderno, Echeverría (muy cercano a la tesis de Polanyi acerca de la economía de mercado y la sociedad de mercado, pero desde un enfoque distinto) refiere lo que él llama la “secularización de lo político” o el “materialismo político”; es decir que lo político deja de estar relacionado con lo cultural y con la “reproducción identitaria de la sociedad, para convertirse en un asunto de “política económica” que asegura la primacía de la “sociedad civil” o “burguesa” en la determinación de las cuestiones del Estado; lo que implica de suyo, dice Echeverría (2010, 16) “la conversión de la institución estatal en una “superestructura” de esa “base burguesa” o “material” en que la sociedad funciona como una lucha de propietarios privados por defender cada uno de los intereses de sus respectivas empresas económicas”. Por último, en tercer lugar, Echeverría se refiere al fenómeno del individualismo; es decir un comportamiento social opuesto al comunitarismo (producto de la nueva creencia en la que se ha insistido) que presupone que el átomo de la realidad humana es el individuo y no la comunidad. Las consecuencias de este fenómeno son de una amplitud pasmosa, y van desde el igualitarismo, pasando por la inserción del contrato (primero privado y luego público) como la base legítima de cualquier relación que se establezca entre individuos singulares y colectivos, a la misma convicción democrática; en otras palabras, el individualismo introdujo una manera inédita de practicar la oposición entre el sujeto singular y el colectivo.

En relación con estos tres ejemplos de fenómenos (2010, 17), que se “afirman a sí mismos como radicalmente discontinuos respecto de una estructura tradicional del mundo social y como “llamados” a vencerla y sustituirla”, Echeverría señala dos datos que problematizan la supuesta discontinuidad radicalmente innovadora:

Lo primero, dice Echeverría, es que se debe advertir que la modernidad (2010, 17) “como principio estructurador de la modernización realmente existente” de la vida humana implica una “modalidad civilizatoria” que prevalece en términos reales sobre otros principios estructuradores no modernos o pre-modernos con los que se encuentra en su despliegue, pero que, sin embargo, ésta no los ha cooptado definitivamente ni mucho menos, si bien se presenta como una tentativa que está siempre a punto de vencer sobre ellos, aunque esto sea imposible y por lo tanto se vea forzado a coexistir “con las

estructuraciones tradicionales del mundo social.” De modo que la modernidad, así comprendida, se presenta como “un proyecto siempre inacabado.”

Lo segundo que menciona Echeverría (2010, 18), es que la modernidad establecida “es siempre ambigua y se manifiesta siempre de manera ambivalente respecto de la búsqueda que hacen los individuos sociales de una mejor disposición de satisfactores y de una mayor libertad de acción”. Lo que implicaría, entonces, que la modernidad establecida tiene siempre una cara positiva, sí, es cierto, pero asimismo tiene también siempre una cara negativa. Esto significa que si bien los individuos sociales adhieren a las exigencias de la modernidad porque ven sus necesidades de mejor y mayor cantidad de satisfactores así como de una mayor libertad de acción, algo en la calidad de esos satisfactores y de esa libertad de acción se verá siempre superado por algún rasgo o elemento de aquello que por viejo o tradicional se tenía ya como desechado.

La modernidad y el desafío de la “eotécnica”

En el afán de profundizar sus reflexiones sobre el concepto de modernidad Echeverría se pregunta por su origen, por su base o fundamento, es decir, se pregunta por su apareamiento histórico. Para responder a esta inquietud comienza diciendo que si bien el “siglo moderno por antonomasia” es el siglo XIX, el pensamiento que se ha ocupado de la modernidad y sus alrededores ha detectado varios momentos “temprano-modernos” o “proto-modernos” que darían cuenta de su inicio histórico.

Así, realiza un breve recorrido por las mentadas teorías: algunos afirman que la modernidad advino con el Renacimiento y la aparición de ese “hombre nuevo” opuesto al “hombre viejo” medieval, de ese flamante burgués que asume tener la capacidad de “hacerse a sí mismo” en contraposición al oscurantismo medieval; otros, como Koyré, juzgan que la modernidad aparece con la conquista de América, pues sería entonces cuando Europa deja de ser un universo cerrado y “se abre hacia las fronteras infinitas”; están los que se afincan en una visión de menor alcance para sostener que la modernidad nace con la Revolución Industrial del siglo XVIII aunque se consolida en el XIX con la materialización de la mítica Gran Ciudad Europea.

Están otros autores, como los notables Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, que postulan una modernidad en ciernes “ya en la época antigua de

Occidente”, lo que sin duda subraya el carácter eminentemente occidental de la modernidad en general. Hace así Echeverría un recorrido por las clásicas figuras de la mitología griega (2010, 20) en las que se puede cifrar un arranque del espíritu moderno, a saber: Prometeo, el titán amigo de los hombres, quien habría roto el “dominio monopólico ancestral de la casta sacerdotal sobre este medio de producción y la administración de su uso”, lo que permitió, además rebasar el tiempo siempre repetidor, cíclico, el eterno retorno; otro es Ulises u Odiseo, el personaje homérico, quien es capaz de observar con distancia la propia mitología arcaica que lo constituye y, sobretodo, de “desdoblar su yo y ser un sujeto que se dispone a sí mismo como objeto”, quien “modernamente” se “sujeta” o limita a sí mismo en favor de un beneficio considerado mayor; otro es Dédalo, “el artífice, el inventor por excelencia”, por lo que Echeverría afirma que aquí surge el primer hombre “netamente técnico”, predicado ampliamente avalado por todas sus argucias y proezas; y, por último, Echeverría señala la figura de Teseo (2010, 21), el héroe fundador para los atenienses, “el descubridor de la legitimidad profana del poder político; el instaurador de la soberanía y autonomía de la polis por encima de la soberanía tradicional y divina de los reyes.”

Bien, sin rechazar las propuestas anteriores, Echeverría le apuesta a otra explicación (2010, 21); es la explicación de Lewis Mumford en su obra *Técnica y civilización*, y que, según su criterio, es más precisa, rigurosa, y aborda mejor el fenómeno. Mumford postula que en la historia de la técnica existe un momento constitutivo alrededor del siglo X, en el que se produjo una “revolución tecnológica”¹⁸ durante lo que Mumford llama la “fase eotécnica”.

Una revolución tecnológica de tal magnitud que “alcanza a penetrar hasta las mismas fuentes de energía y la propia consistencia material (físico-química) del campo instrumental” y, por lo tanto, puede asemejarse a la llamada revolución neolítica. Con este giro radical (2010, 22):

el secreto de la productividad del trabajo humano va a dejar de residir, como venía sucediendo en toda la era neolítica, en el descubrimiento fortuito o espontáneo de nuevos instrumentos copiados de la naturaleza y en el uso de los mismos, y va a

¹⁸ Echeverría comenta, ente paréntesis, que este sería el momento histórico al que alude Walter Benjamin en su obra sobre la nueva obra de arte, cuando se refiere a una “segunda técnica” o a una “técnica lúdica”.

comenzar a residir en la capacidad de emprender premeditadamente la invención de esos instrumentos nuevos y las correspondientes nuevas técnicas de producción.

Según Echeverría, lo principal de este momento (que Mumford denomina “la edad auroral”), sería que con él principia para la humanidad una nueva posibilidad construir una vida social, que podemos denominar civilizada, enmarcada en una relación completamente distinta entre lo humano y la naturaleza, ya que la tradicional “escasez absoluta de la riqueza natural”, pasó a ser en la práctica sólo una “escasez relativa de la riqueza natural”. En este sentido, dice Echeverría, en la vida civilizada tradicional prevalecía la necesidad de observar a la naturaleza (es decir “lo otro”, “lo extrahumano”) como a un enemigo implacable al que se debe vencer y domeñar a toda costa; esto es lo que se transforma y es inédito: a partir de la revolución eotécnica, la naturaleza pasó a ser una suerte de “contrincante/colaborador”, un socio con el que se encuentra “comprometido en el enriquecimiento mutuo.”

Así arriesga Echeverría su primera definición aproximada de modernidad (2010, 23), y sostiene que ésta consiste “en la respuesta o reacción aquiescente y constructiva de la vida civilizada al desafío que aparece en la historia de las fuerzas productivas con la revolución eotécnica gestada en los tiempos medievales”. La modernidad sería por lo tanto el intento que hace la vida civilizada de integrar y por lo tanto promover esa eotécnica, tanto en su propio funcionamiento como “en la reproducción del mundo que ha levantado para ello.” Ahora, con respecto a la integración efectiva y real de esa eotécnica en la nueva forma social, hace aquí Echeverría una precisión meridiana: al ser este un proceso de confrontación en constante marcha y actualización, lo cual implica que la forma social moderna no ha logrado en ningún momento anular a las formas tradicionales o arcaicas, en la civilización comienza a generarse un malestar. Según Echeverría (2010, 24) ese malestar comienza a percibirse desde “el primer siglo del segundo milenio” y que prosigue in crescendo a los largo de los siglos hasta prácticamente “caracterizar a toda la vida civilizada del Occidente europeo” y constituirse a finales del siglo XIX “en un horizonte anímico verdaderamente determinante de la experiencia cotidiana”.

De manera que lo que expresa ese malestar (2010, 24) sería la experiencia práctica de una forma social “que se reproduce tradicionalmente porque sigue siendo indispensable para

la vida, pero cuyo contenido se enrarece crecientemente, convirtiéndola en una especie de simulacro o imitación de lo que ella misma fue en el pasado.” Esto implica, que la forma social moderna *necesita* de la forma tradicional exclusivamente a nivel formal, pero que la ha vaciado absolutamente de contenido, convirtiéndolas “en una mera cáscara hueca”.

Sin embargo, esta cáscara hueca sigue representando un óbice contra el afán totalizador de la modernidad; por eso Echeverría afirma que de este desfase o inconsistencia de la modernidad “realmente existente”, es decir, “obstaculizar la tendencia de aquello que la despertó”, provendría la cara capacidad de supervivencia que portan las formas sociales arcaicas o tradicionales.

La modernidad, el capitalismo y Europa

Para explicar el encuentro de la modernidad con el capitalismo, introduce aquí Echeverría una distinción fundamental, de base aristotélica, que postula la existencia de una “modernidad potencial” que se opone a una modernidad “realmente existente”. Esta diferencia provendría de las diferentes respuestas concretas que la vida civilizada dio al “desafío” lanzado por la revolución eotécnica a la humanidad.

Según los historiadores de la técnica, dice Echeverría (2010, 27), “son muchas las civilizaciones, en Oriente primero y después también en Occidente, que van a responder al desafío de la eotécnica, que van a actualizar la esencia de la modernidad, a hacer de ésta una modernidad realmente existente, y ello de maneras muy diferentes.” Empero, surgió entre todas ellas una manera que cuajó en el occidente romano cristiano y cuya especificidad radica en que “se concentra en el aspecto cuantitativo de la nueva productividad que la eotécnica otorga al proceso de trabajo humano y que será por esta razón la que promueva es eotécnica de manera más abstracta y universalista, más distinguible y exportable, más evidente en el plano económico y más exitosa en términos histórico-pragmáticos”; esta respuesta es la que hace del Occidente romano cristiano un Occidente ya propiamente europeo y capitalista, la que configura y determina lo que se ha llamado la modernidad capitalista. No obstante, no hay que olvidar, dice Echeverría, que todas muchas de esas otras respuestas, todas esas otras Europas “perdedoras o minoritarias, clandestinas o incluso inconscientes”, permanecen en estado latente, o

trabajan protegidas por la *penumbra*, mientras esperan los plausibles momentos oportunos de su actualización.

De esta manera (2010, 29), Occidente convierte la eotécnica en el soporte de ese incremento extraordinario que “la productividad de una empresa privada que lleva a la consecución de una ganancia extraordinaria, un tipo de ganancia, como lo explica Marx en su Crítica de la economía política, es la meta pragmática de más inmediata de la economía lo mismo mercantil que mercantil capitalista”. Esto da cuenta de que la modernidad capitalista trata a la eotécnica de una manera tal que la convierte sencillamente en el (2010, 29) “secreto de la consecución” de esa ganancia extraordinaria, la vuelve “la clave del triunfo en la competencia mercantil que sólo podrá ser superado por un nuevo uso de esa misma clave”.

Por lo tanto, la versión europeo capitalista de la modernidad traiciona la promesa eotécnica de armonía, concordia y trabajo entre la naturaleza y el ser humano, la utiliza como una técnica más potente de apropiación, control, conquista, dominio y explotación de la misma naturaleza y el ser humano.

La esencia de la modernidad y la modernidad realmente existente

Para precisar mejor este punto medular en el análisis, Echeverría invoca a Marx y afirma que frente a lo que él denomina la lógica “natural” de la reproducción del mundo de la vida, es decir una lógica que implica que “la producción/consumo de valores de uso” obedece a “un principio cualitativo que es propio de ella como realización de una comunidad concreta, de un sujeto social identificado”, el modo capitalista de reproducción de la vida social opone un principio organizador diferente basado en “la realización autovalorizadora del valor mercantil”, que no solamente es ajeno sino incluso contradictorio a la “forma natural”.

En otras palabras, el modo capitalista de reproducción de la vida social involucra la pretensión constante de “subordinación o subsunción” del principio de la “forma natural” de esa misma reproducción bajo el susodicho principio de la “autovalorización mercantil capitalista”. De esta manera, no hay nada, nada que se produzca, nada que se consuma, “ningún valor de uso puede realizarse” en la vida práctica y cotidiana de una sociedad capitalista si no funciona como “soporte o vehículo de la valorización del valor”, esto es:

de la acumulación del capital. Huelga decir que este modo capitalista es el que determinó la respuesta de la civilización occidental al desafío lanzado al mundo por la revolución eotécnica; el que determinó el mundo en el que vivimos hoy por hoy.

Según Echeverría esto acarrea dos consecuencias principales:

Por un lado, acaece que la modernidad capitalista genera exactamente lo contrario de lo que prometía la revolución eotécnica a la humanidad. Esto debido a que la modernidad capitalista (2010, 32) “se sirve de ella no para establecer el mundo de la abundancia o la escasez relativas, sino producir artificialmente la escasez absoluta”; este hecho tan contradictorio se debe a que la “ley de acumulación capitalista” exige “el crecimiento de la masa de explotados y marginados” como condición sine que non “de la creación de la riqueza y de los deslumbrantes logros del progreso”.

Por otro lado, está el “fenómenos de la enajenación” que brota de la efectuación capitalista de la modernidad. Este efecto (2010, 32), se deriva del hecho irrefutable de que el ser humano de la modernidad capitalista (el *homo capitalisticus*) se encuentra sometido (esclavizado o sujetado también funciona) “bajo una versión metamorfoseada de sí mismo en la que él mismo existe, pero como valor económico que se autovaloriza”. Así, dado que ha sido convertido en una mercancía de consumo (2010, 32), el ser humano se enajena como valor mercantil capitalista y se “esclaviza bajo esa metamorfosis sustitutiva de sí mismo en la que se ha auto-endiosado como sujeto absoluto y cuya voluntad incuestionable obedece él mismo religiosamente.” Lo que tiene como resultado que si bien la promesa bíblica de emancipación del individuo singular que ofrecía la revolución eotécnica se ha efectuado, lo ha hecho de manera inversa, es decir, haciendo uso de la libertad “como instrumento de una constricción totalitaria del horizonte de la vida para todos y cada uno de los seres humanos.”

Un punto de *vital* importancia es, empero, el siguiente: esta efectuación capitalista de la modernidad a la que se ha hecho tan enfática referencia no alcanza nunca a agotar las posibilidades de respuesta de la modernidad potencial. De manera que en toda la vida cotidiana en general se generan múltiples conatos y tensiones en los que se juega la actualización o no de esa modernidad capitalista; en otras palabras, es posible, a través de los distintos resquicios que se abren o se pueden abrir en el día a día (2010, 33), apostar por la efectuación de la esencia de “todo aquello de la modernidad que no está siendo

actualizado en su actualización moderna capitalista”; actuar a favor de una actualización no capitalista de esa esencia, y, digo yo, de la actualización no capitalista de otras tradiciones, u otras esencias, pre o para modernas, que hayan sobrevivido o surgido en la periferia espacio-temporal de esa modernidad europea y capitalista.

La modernidad “(norte) americana”

El propósito de distinguir una variante específicamente “americana” de la modernidad, dice Echeverría, dada la abundante evidencia prodigada por los hechos, no es otro sino el de postular que “el proceso de deterioro del conjunto de la vida económica, social y política en el último medio siglo –que parece encaminar a la historia mundial a una situación catastrófica de magnitud y radicalidad desconocidas hasta ahora– es un proceso” que sigue la variante definida por la versión “americana” que, en rigor, debería llamarse versión “norteamericana” o, incluso, “estadounidense”.

Aunque las diferencias entre la versión “americana” (la que prevalece actualmente) y la versión “europea” (la que prevaleció hace un siglo) son de todo tipo, si uno se atiene solamente a las características generales de las mismas, estas diferencias pueden volverse confusas y borrosas. Para evitar esa situación, Echeverría las describe y examina críticamente a las dos con precisión, de manera que se pueda detectar la especificidad de la versión “americana” de la modernidad por debajo de su aparente similitud con la versión “europea”; sin embargo, dada la extensión y complejidad de su análisis, presentaré un resumen del mismo.

Como se mencionó anteriormente, Echeverría habla de una forma de vida humana “natural” (propia de una sociedad orgánica, diría Polanyi) que ha venido siendo subsumida por la parte “doble” de esa vida, que es la “forma de valor” (propia de una sociedad mercantil, diría el mismo Polanyi). Esta subsunción va de ser meramente “formal” a ser “real” o “sustantiva” o de alcance “técnico” cuando se interioriza o incorpora el particular modo capitalista de acumulación en la composición misma del “campo instrumental de la sociedad”, en su “sistema de aparatos”.

Bien, a partir del siglo XVII la civilización moderna-capitalista se bifurca en dos líneas de desarrollo, líneas que se yuxtaponen, son paralelas y contiguas, pero también son autónomas: la línea europea, que se presenta como principal, y la línea (norte) americana

que se presenta como secundaria. La diferencia entre las dos radica en el “grado de densidad del compromiso” que se establece entre “la realización del proyecto civilizatorio capitalista” y la “realidad ya civilizada” que esa realización debe tomar en cuenta.

La línea europea de la civilización moderna “proviene del orbe del mediterráneo” (primordialmente católica) y sería una línea “impura” debido a la alta densidad que ese compromiso cobra en ella, avanza despacio porque tiene que “refuncionalizar” una “identificación social pagana” de tales características que obliga a la “forma valor capitalista” a “contemporizar” con una compleja gama de “formas naturales” o concretas de la vida humana vigentes, sean premodernas o modernas.

La línea (norte)americana de la civilización moderna proviene de Europa noroccidental (primordialmente puritana y protestante) y sería, en cambio, una línea prácticamente “pura”¹⁹ debido a “lo tenue de ese compromiso entre lo capitalista y lo natural”, que sigue una trayectoria casi rectilínea, avanza como una aplanadora sobre una vida civilizada “bastante rasa o elemental” en la que la vida humana “natural” que debe ser subsumida proviene, quitaesenciada, de la fe ardiente del nuevo pueblo elegido “en las Sagradas Escrituras judeo-cristianas y de la obediencia ciega a las directivas morales derivadas de ellas.”

Claro que la modernidad (norte)americana sería una prolongación de la peculiar modernidad noreuropea, pero no sólo eso sino que viene a culminar algo que el cristianismo aparentemente venía preparando casi dos mil años: “una socialidad dotada de un *ethos* que la vuelva capaz de dar una respuesta positiva, “realista”, aquiescente y dócil al “espíritu del capitalismo” (Weber), a la solicitud que este hace de cierto tipo de ser humano”, un ser humano capaz y dispuesto a ser funcional a la subsunción de la vida humana al capital, de cierta vida humana “que demuestre una *blanquitud* ética y antropológica como característica básica de su comportamiento y apariencia.”

La gran obra del progreso, a la que se consagra en la práctica la modernidad (norte)americana y su *American way of life*, es la de mejorar cada vez más y más

¹⁹ Esto es lo que afirma Karl Polanyi, aunque en relación estricta con la propiedad privada, cuando dice (1975, 300): “La Constitución Norteamericana, formada en un ambiente de agricultores y artesanos por iniciativas puestas en guardia por la escena industrial inglesa, aisló la esfera económica enteramente de la jurisdicción de la Constitución, colocando la propiedad privada bajo la protección más elevada que se pudiera concebir, y creó la única sociedad mercantil con bases legales del mundo.”

(teóricamente hasta *ad infinitum*) “el grado de sometimiento de la forma natural de la vida bajo su forma de valor”, lo cual ha tenido, tiene y sobretodo tendrá un efecto definitivamente devastador sobre la vida humana pues “el proceso de reproducción de la riqueza en su modo capitalista es genocida y suicida al mismo tiempo”, así como de lesa naturaleza. Esta modernidad experimentó un momento de consolidación y aceleración constitutivo de una nueva fase con la segunda posguerra mundial; las imágenes del hongo atómico en Hiroshima y la bandera de las estrellitas y las barras rojas incrustada sobre la Luna poco más de dos décadas después son suficientemente elocuentes al respecto.

Es de la implantación de esta forma de modernidad como modernidad verdaderamente existente en el mundo occidental (la implantación de una sociedad de mercado perfecta, diría Karl Polanyi), de la que se desidentifican y fugan tanto Beckett como Dávila Andrade.

En torno a la pobreza

Dado que he venido sugiriendo con insistencia que uno de los discursos principales de los que fugan tanto Beckett²⁰ como Dávila Andrade es el discurso de la acumulación capitalista como una forma de riqueza (como un efecto directo de todas las nociones de *poder* promovidas y alimentadas por la modernidad, nociones que implican indefectiblemente las de propiedad, de control, de dominio, de inteligencia, de lógica racional, de lucro, de abundancia, de progreso, de exceso, de crecimiento infinito, etcétera; todo en nombre de la prometida e ignota extensión del lujo y el confort a la vida de todos los seres humanos si se sacrifican todos como es debido), dado que esa fuga se traduce en lo que muchas veces se ha llamado una cierta calidad *pobre* y despojada en sus respectivas obras (que se reflejaba, a su vez, en un estilo austero de vida real), especialmente su obra tardía (en el caso de Beckett lo que vino después de *Molloy* y

²⁰Especialmente sugestiva es la visión al respecto de Terry Eagleton al comparar a Adorno con Beckett en la reseña que escribe con motivo de la publicación de una biografía de Adorno, dice Eagleton: “Both men have an aversion to opulence, one which is both aesthetic and political. In an age of propaganda, the fewer words you spin, the less likely you are to lie. Simply to propose was to risk being complicit with a language degraded by the horrors of modernity. Like Beckett’s, Adorno’s is a language rammed up against silence, a set of guerrilla raids on the inarticulable, in which the reader has no sooner registered a truth claim than the opposite is instantly advanced. Each proposition loops back on itself, struggling to avoid a bald presentation of the isolated object, but also to avoid swallowing it up in some ghastly concentration camp of the Absolute Idea.”

Esperando a Godot, pero también lo que vino después de *El despoblador* o lo que vino después de *Compañía*; en el caso de Dávila lo que vino después de *Catedral Salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*, esto es *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra*, *La corteza embrujada* y *Poesía del Gran todo en polvo*, en poesía, y en prosa los relatos de *Cabeza de gallo*, es decir la obra que pertenece a la fase que se ha convenido en llamar hermética), dado que para alcanzar esa pobreza textual se debe escribir echando mano de una determinada economía verbal (lo que a su vez da cuenta de una cierta forma subjetiva que palpita detrás) que surgió en estos autores dentro del contexto específico de la segunda posguerra, me parece pertinente cerrar este capítulo con un comentario en torno a la pobreza.

Para esto quisiera utilizar como excusa una conferencia dictada por Martin Heidegger el 27 de junio de 1945 en el Castillo de Wildenstein, donde hacía poco más de tres meses se había trasladado la Facultad de Filosofía de la Universidad de Friburgo, de la que Heidegger era Rector; la menguada inteligencia alemana (unos diez profesores y unos veinte estudiantes, según Philippe Lacoue-Labarthe, autor del incisivo y eficaz prólogo al texto del que Heidegger no puede salir indemne) fue a refugiarse ahí mientras el agonizante régimen nacionalsocialista terminaba de derrumbarse. De hecho, las autoridades francesas ya ocupan Friburgo y Bade y han ordenado ya el cese de toda actividad universitaria en el castillo. El 27 de junio se está celebrando la clausura de la universidad, el programa contempla un breve recital de piano a guisa de preludeo, y luego, como acto principal, la conferencia de Heidegger, titulada “*La pobreza*”.

La conferencia tiene como propósito comentar una “sentencia” del poeta alemán Holderlin (o que por lo menos se le atribuye a él, pues aparentemente no hay certeza de que él sea el autor, ya que no se sabe si lo cita de otro autor o es de su peculio, esto lo mencionan tanto Heidegger en la conferencia como Lacoue-Labarthe en la introducción, lo que es relevante pues de algún modo empuja al plausible autor al dominio de lo anónimo, y esto es lo más cerca que se puede llegar con respecto al conocimiento salido del espíritu de un pueblo) que se encuentra, al inicio y por lo tanto como motivo rector, de un “esquema de ensayo sobre los períodos de la Historia occidental” y que dice:

“Entre nosotros todo se concentra sobre lo espiritual, nos hemos vuelto pobres para llegar a ser ricos.”

La primera inquietud que Heidegger aborda es la del tiempo mítico, digamos, en el que Holderlin pretendió deslizar esas palabras. Esto debido a que resulta evidente que la tentación de asumirlas inscritas en el tiempo cronológico, es decir en la transición entre el siglo XVIII y el XIX, resulta demasiado fácil y superficial. Para acceder al flujo del pensamiento Heidegger se pregunta por el “nosotros”, por el alcance del sujeto que nombra, se pregunta también por lo que “lo espiritual” pueda haber significado para Holderlin en ese momento histórico.

Ante la primera dificultad de responder a estas preguntas, lo único que Heidegger asume como incuestionable (2006, 93) es que “cuando Holderlin habla de la Historia, por la cual entiende siempre a Occidente, piensa en términos de largos períodos.” Con esta evidencia garantizada, Heidegger afirma que (2010, 94), por lo tanto, cuando el poeta dice “ahora” o dice “nosotros” no está designando “el tiempo históricamente datable del momento en que escribe esa frase” (aunque paradójicamente el poeta se incluya dentro de él y dentro del otro también y en última instancia dentro del presente llamado mítico), sino que (2006, 95) “lanza su poema más allá de su propio tiempo y presiente los años de los pueblos”.

A partir de este momento, el sentido rector, aunque tácito, será el de aludir a que Holderlin estaba pensando e intuyendo al nuevo espíritu alemán, al que surja luego del colapso de los sistemas y las guerras, el nuevo espíritu capaz de redimir la mácula cometida en el pasado.

Para poder continuar su argumento, Heidegger, que en todo momento elude hablar de capitalismo pero no pierde ninguna oportunidad para deslegitimar el comunismo, se refiere a la necesidad de definir lo que es “lo espiritual” y, por lo tanto, lo que es “el espíritu”.

Decir que “lo espiritual” simplemente es “lo inmaterial” o lo que se opone a “lo material” es obedecer a la tradición de un pensamiento que sólo niega la materia y lo material. Debido a la raíz griega de *pneuma*, Heidegger (2006, 97) postula que se pueden asociar los términos “inmaterial”, “pneumático” y “espiritual”; todo lo que tiene como consecuencia que “el espíritu es la fuerza eficiente de la iluminación y la sabiduría; en griego, la *sophia*.” Esta concepción del espíritu lo dota de una “esencia substancial” que conduce a Heidegger a decir que su acción, “en tanto fuerza íntegramente eficiente de la iluminación y la sabiduría, es mágica”.

De esta última afirmación, Heidegger extrae una conclusión que sorprende por su alcance, pues afirma que dado que las cosas son así con el espíritu, entonces todo lo que en ese momento histórico se considera como “político” (incluido lo “groseramente político”, que para él es el comunismo ruso) en realidad proviene “de un mundo espiritual”, lo que vuelve la política un asunto eminentemente espiritual que debe ser experimentado a partir del Espíritu.

No obstante, dice Heidegger, ese espíritu no es solamente la voluntad eficiente en tanto substancia, sino que fue también pensado, “sobre todo después de Descartes y lo largo de los Tiempos Modernos, como conciencia de sí, es decir, como “sujeto” y como “intelecto”, razón, entendimiento”; en este sentido, concluye e insiste, el espíritu es “la voluntad originaria que se quiere ella misma, la cual es pensada unas veces como “substancia”, otras como sujeto, otras como la unidad de ambos.” Ahora, la naturaleza de esta substancia o sujeto es relacional, esto quiere decir que se constituye y mantiene en una relación dialéctica y fluida con el Ser (aquello que permite al mundo ser un Ente y “por esto lo rodea de cuidados y lo protege”), de modo que el sujeto *es* la relación *misma*. Ahora, conforme a su estilo solemne e intrincado de razonar, Heidegger pasa a preguntarse qué es lo que puede significar “ser pobre” o significar en sí la misma “pobreza”; y la respuesta que se da a sí mismo está íntimamente relacionada con la respuesta que estoicismo romano (esa suerte de otra religión europea, civil y ortodoxa, a la que se refiere María Zambrano) da al problema de la pobreza, principalmente a través del séptimo de los Tratados Morales de Séneca.

La tesis de Séneca, que se pudiera considerar “negativa” con respecto a la pobreza, pues a Séneca le interesa rescatar la noción de riqueza, es que pobre es aquel que necesita mucho, mientras que rico es aquel que necesita poco (afirmación que vuelve al *homo capitalisticus* en el tipo de ser humano más miserable de todos los tiempos y además lo condena a un infinito proceso de degradación), es invertida por Heidegger en una noción “positiva” de pobreza al decir que ser pobre significa no necesitar sino exclusivamente lo necesario y que vivir bajo el imperativo de esa auténtica necesidad implica ser rico de suyo.

Vale decir: ser pobre es necesitar poco, implica necesitar lo indispensable, lo que Heidegger denomina lo *necesario apremiante* y nada más, ahí radica la fórmula de la

riqueza; pues vivir bajo el imperio de esta necesidad nos vuelve libres, a diferencia de lo que implicaría vivir bajo el imperio de las necesidades *no-necesarias* que conllevan la dependencia y la servidumbre subjetiva y asimismo boicotean la búsqueda orgánica de armonía relacional entre el ser humano y el Ser; boicotean aquello que nos permitiría vivir y actuar libremente en el mundo llamado de la vida.

De este modo, Heidegger vuelve a la afirmación atribuida a Holderlin y dice: “puesto que entre nosotros todo se concentra sobre lo espiritual, el ser-pobre adviene propiamente.” Según este principio, dice Heidegger (2006, 115) “se afina la esencia humana”. Por ello, la pobreza “es el Tono fundamental de los pueblos occidentales y de su destino.”

Es así consecuente que Heidegger termine diciendo que solamente si se afinan con este “Tono fundamental de la pobreza” podrán las naciones europeas volverse ricas, pero para afinarse con este “Tono fundamental”, es decir, para poder ser pobres, deberán aprender a saber la esencia de la pobreza, y en ello radicará “el comienzo de su amanecer.” Remata su conferencia diciendo que las guerras y su desenlace ofrecen oportunidades invaluable para que los pueblos mediten sobre sí mismos y sobre su relación con los otros pueblos, que esas meditaciones deben brotar de sus fuentes esenciales, una de las cuales sería la pobreza; que eso es lo que *haría falta*.

Bien, se podrían problematizar unas cuantas cuestiones a la noción de pobreza que Heidegger parece exponer en esta conferencia, sin embargo, en este punto, ello rebasaría el propósito de este trabajo, baste con retener que uno de los pensadores fundamentales de la primera mitad del siglo XX, quien consideraba que Grecia era (2008, 55) “el lugar de nacimiento de Occidente y de la Era Moderna” y cuyo pensamiento se desplegó en rigurosa connivencia con el nacionalsocialismo (es decir, según Karl Polanyi, una de las respuestas orgánicas que la sociedad encontró para protegerse del daño infligido sin piedad por la economía liberal de un mercado autorregulador; ésta, en cambio, en rigurosa connivencia con el estado nación), en esa particularísima coyuntura histórica, buscó reflexionar sobre la pobreza en un tono tanto perentorio como testamentario.

A su manera, y en su respectivos contextos histórico aunque motivadas por esas mismas fuerzas históricas, considero que las obras de Beckett y Dávila Andrade constituyen la objetivación de una larga meditación sobre la pobreza, y que esta meditación, parecería, logró consumarse en una peculiar economía estética que, en efecto, daba cuenta de la

asunción de una auténtica necesidad subjetiva (traducción a su vez de una necesidad histórica), que, en otro nivel, es la única de cada uno, la que cierta clase de artista debe buscar y ellos acaso encontraron: la rica necesidad del sujeto pobre de no necesitar sino de lo indispensable; como si a partir de esa catástrofe política, económica y social que significó la Segunda Guerra Mundial, de golpe, como lo intempestivo de un estallido, la paradójica divisa fuera ejercitar el arte de alimentarse del hambre.

CAPÍTULO IV

TRÁNSITO AL AFUERA EN LA OBRA DE BECKETT Y DÁVILA ANDRADE

-Animal olvidadizo,
tu huella es un reguero de cal.
Roy Sigüenza, *El viaje*

Ni en la luna
ni en la nieve
te encuentro
sólo la huella
de tus patas.
Guadalupe Huerta, *Lobo*

Me parece pertinente iniciar este capítulo retomando una reflexión apenas iniciada en un paréntesis del segundo capítulo: el tema del tránsito *al afuera* en la obra de Beckett pero incluir ahora, como procede, el tema del tránsito *al afuera* de César Dávila Andrade. Comenzaré con Beckett: con el paso del tiempo (leo su obra ya cerca de ocho años, he escrito varias cosas sobre él) mi perspectiva se ha ido modificando en función de las abstracciones teóricas que he ido recogiendo a lo largo del tiempo, y, sobre todo, las que incorporé a lo largo del proceso dentro de la maestría.

Pero en el caso de Beckett debo decir que fueron a partir de reflexiones en torno a él y a su obra, que pude plantearme la idea de realizar la investigación que desemboca en este trabajo. Me explico: primero consideré que entre Beckett y Joyce se había producido una ruptura epistemológica; luego consideré que Beckett además se había desidentificado del discurso o de la ideología dominante que permeaba incluso el mismo modernismo y que así se había constituido subjetivamente en ese momento; luego profundicé sobre el tema de la subjetividad, y, en este punto, además, me pregunté acerca de quién podría cotejarse con Beckett en la historia de la literatura ecuatoriana, y di así de inmediato con la figura de Dávila Andrade; de modo que asumí que ambos podrían implicar nuevas formas subjetivas que se hubieran desgarrado de una forma subjetiva anterior. Luego, leyendo a Foucault consideré primero que ambos eran lo que Foucault denominaría anti-autores, y segundo, cuando estudié *El pensamiento del afuera* consideré que ambos escritores eran, efectivamente, artistas, habitantes y pensadores *del afuera*.

Antes de eso, mi lectura de Beckett también había sido influenciada por la inteligente interpretación que hace de ella J.M. Coetzee, y según la cual la verdadera gran ruptura en la obra de Beckett es entre *Watt* (su segunda novela) y *Molloy*, cosa que es innegable, pero el problema con esa lectura es que, si bien reconocía el valor de los últimos textos cortos, e incluso los llama geniales (“incluso para los estándares beckettianos”), no les presta mayor atención, y de hecho los desprecia un poco, a los textos escritos entre la trilogía (*Molloy*, *Malone muere*, *El innumerable*) y la prosa del final (*Compañía*, *Mal visto mal dicho*, *Rumbo a peor*, *A vueltas quietas*), que son, principalmente, *Cómo es*, *Sin*, *El despoblador*, *Basta*.

Empero, esta falta de atención a los textos referidos me parece desacertada, pues un vez incorporada la idea (y la imagen) de la fuga hacia *el afuera*, y observado lo que poco a poco fue ocurriendo con la voz y con la sintaxis y con las acciones narradas, resulta forzoso reconocer en ellas un momento relevante y constitutivo del proceso atravesado por la subjetividad beckettiana en su lucha por liberarse de las estructuras que dominan el pensamiento.

Es en general muy aguda la lectura de Beckett que hace Alain Badiou (ésta se encuentra en un libro llamado *Beckett: el infatigable deseo*, que Badiou publicó en 1995 (es de este texto de donde obtuve la categoría del *impacto subjetivador*²¹)), pero por ahora me interesa rescatar una idea concreta: para Badiou, las prosas más sobresalientes de Beckett son justamente *Cómo es*, *Basta*, y *El despoblador*, pero entre sus argumentos se encuentra el hecho de que en *Cómo es* aparece por primera vez lo que él llama “la puntuación elongada” del último estilo Beckett, en el que ya es casi imposible distinguir entre la prosa y la poesía y que signa efectivamente todo su estilo tardío.

Con estos antecedentes en mente, considero ahora que con la trilogía Beckett inicia el tránsito hacia el afuera (sí, producto de una ruptura y su consecuente fuga), que en los textos más valorados por Badiou se gesta el ingreso en *el afuera*, y en los textos últimos se experimenta *el afuera* propiamente dicho.

²¹ Dice el primer párrafo del texto: “Descubrí la obra de Beckett a mediados de los años cincuenta. Fue una verdadera revelación, una especie de impacto subjetivador cuya huella es imborrable, hasta el punto que se puede decir, cuarenta años más tarde: estoy inmerso en ella, sigo estando inmerso en ella, Tal es el principal cometido de la juventud, el de descubrir lo incalculable y convencerse de esta manera, contra los desengañados, que es falsa y opresiva la tesis que reza *no hay nada, no vale nada*”.

En el caso de César Dávila Andrade se distinguen también, como he comentado, tres periodos, en el periodo segundo, llamado telúrico, experimental o neovanguardista (el momento de *Catedral salvaje*, *Arco de instantes* y *Boletín y elegía de las mitas* (aquí también se incluye su libro de cuentos *Trece relatos*)) se produce el quiebre con lo que estaba haciendo antes bajo el signo de Jorge Carrera Andrade (para esto se acerca un poco a Neruda pero problematizándolo seriamente), e inicia su tránsito *al afuera* de la mano de César Vallejo; y en el tercero, momento marcado por su exilio definitivo en Venezuela, la publicación de su libro de cuentos *Cabeza de gallo* sus poemarios *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra* y el póstumo *Materia real*, se puede percibir ya plenamente la nueva forma subjetiva que se ha posado en *el afuera*.

Pero en el caso de Dávila Andrade, se presenta además una cuestión que matiza y complejiza la noción del afuera, pues Dávila Andrade llegó en su búsqueda mística, poética y espiritual, al estudio del Zen²², proceso que lo llevó al conocimiento de la

²² En el viaje que realicé a la ciudad de Mérida con el objetivo de investigar más sobre la vida de César Dávila Andrade en el exilio venezolano, tuve la oportunidad de conocer al poeta José Gregorio Vásquez, asiduo y entusiasta de obra de Dávila, quien, de hecho, confeccionó una antología de la obra daviliana titulada *El vago cofre de los astros perdidos* (título que proviene de una frase del poema Espacio me has vencido) publicada en el 2003, la que, junto con la antología realizada diez años antes por Edmundo Aray (también tuve la oportunidad de conocer a Edmundo, quien, a su vez, fue amigo de César), constituyen los únicos dos esfuerzos de difusión de la obra daviliana en Venezuela. El poeta Vásquez tuvo la gentileza de invitarme a su casa en numerosas ocasiones; en una de ellas, mientras husmeaba su nutrida biblioteca, di con el libro *Zen en el arte del tiro con arco* del filósofo alemán Eugen Herrigel, cuando le pregunté por la razón que tuvo para haber adquirido el libro, José Gregorio me respondió que lo había hecho para comprender mejor la poesía de Dávila Andrade, lo que cual me sorprendió enigmáticamente, pues yo mismo me había hecho del libro, la misma edición, casualmente, con el mismo propósito, pocos días antes de ir a Venezuela en una baratija de libros, y tenía ese momento el libro conmigo en la mochila. De la lectura de este libro, hay dos historias considero pertinentes para arrojar luz sobre la relación de Dávila Andrade con el Zen: la una es que el maestro arquero Kenzo Awa, en su afán de encaminar en el estudio de la Magna Doctrina a Herrigel, y dada la incapacidad de éste de avanzar en el ejercicio del tiro con arco, decidió estudiar una introducción a la filosofía con el objetivo de comprender mejor al alumno y así guiarlo más efectivamente, sin embargo, el maestro Awa dejó a un lado el libro “disgustado y con la observación de que ahora comprendía mejor que a un hombre ocupado en semejantes cosas le resultaba sobremanera difícil aprender el arte del tiro al arco” y, como consecuencia de ello, accede a la Magna Doctrina; la otra historia, refiere al momento en que Herrigel, después de cuatro años de estudio y práctica con menguadísimos resultados según su mente occidental, un buen día un disparó un tiro que obtuvo como respuesta del maestro Awa una profunda reverencia para luego dar por terminada la clase, ante la mirada atónita y confundida de Herrigel el maestro exclamó “¡Ello acaba de tirar!”, y ante su expresión de alegría ante lo que el maestro acaba de decir, éste sentenció reprobando: “lo que dije no era un elogio, solo una comprobación que no ha de tocarle. Y mi reverencia no estaba dirigida a usted, porque usted no tiene ningún mérito en ese tiro. Esta vez, usted permanecía, olvidado de sí mismo y de toda intención, en el estado de máxima tensión; entonces el disparo cayó como una fruta madura. Ahora siga practicando como si nada hubiera sucedido.”

categoría de *lo aquello*. Esto lo condujo a acechar con palabra la posibilidad de acceder a la experiencia del *aquello*, que es como *mistificar* la experiencia *del afuera*.

Otro tema importante dentro de la literatura de Beckett y de un modo hermano en la literatura de Dávila, es lo que podríamos llamar *el cariño por el idiota*; para comprender mejor el alcance de esta expresión es sumamente sugerente la cita del siguiente pasaje de *En contra del realismo mal entendido* del ya mencionado Gyorgy Lukács:

El mundo despojado que aquí se representa alcanza su forma extrema, pero adecuada en su tendencia fundamental, al reducirse la realidad a pesadilla, a ser posible en la conciencia borrosa de un idiota. El punto culminante de esta tendencia podemos verlo en la novela de Beckett *Molloy*. La innovación de Joyce, es decir el mundo concebido como flujo, como principio desordenado y perdido de la conciencia, empieza ya en Faulkner a adquirir ese carácter de pesadilla soñada por un idiota. Beckett compone a base de una reduplicación y repetición de esa concepción del mundo: en primer lugar, el rebajamiento patológico más profundo del hombre en el vegetal de un idiota; luego, cuando va a recibir ayuda —por parte de un poder superior que siempre es desconocido—, el auxiliar cae en el mismo estado de idiotez. Las dos historias paralelas se narran como corriente asociativa del idiota completo y del que se está convirtiendo en idiota.

(Esta lectura que hace Lukács acerca de Faulkner y de Beckett, y que mereció la ironía de Adorno cuando comentaba la anécdota de Lukács preso pensando en Kafka, da cuenta de un arraigo y una posición reaccionaria muy conservadora, que además de una confianza ingenua en las instituciones vigentes en su tiempo, da cuenta del horror que tiene la civilización occidental, y particularmente en su episteme moderna, de reconocer que el *cogito* cartesiano constituye una tortura para el ser, una tortura que lo hipertrofia y fatalmente lo desorienta y conduce sin remedio a la racionalización instrumental del cálculo y la generación de lucro, la explotación y el dominio como principios estructurantes de la vida cotidiana, así como de la relación con el otro y con la naturaleza.) También es seguro que tanto Faulkner como Beckett meditaron largamente en la famosa línea de Shakespeare en Macbeth Acto V, Escena V: “La vida no es sino una sombra que camina, un pobre actor que se pavonea y teme por su hora en el escenario y del que luego no vuelve a escucharse: es una historia contada por un idiota, llena de sonido y furia, que no significa nada.” Pues si algo es manifiesto en su gesto es el deseo de reconciliarse con ese idiota que cuenta la historia: una historia que no significa, que no puede significar

nada, pero que puede embellecerse, ser nuestro fin y nuestro medio, a condición de una fatal honestidad; como un relato producido a costa de nosotros mismos.

En el caso de César Dávila, *su cariño por el idiota* proviene de una doble fuente, por un lado de su relación y compromiso vital con lo marginal, y por otro de su búsqueda de conocimiento místico en la poesía y en las doctrinas orientales: bien mirado el fenómeno ambas son signos de idiotez para la racionalidad occidental.

En ambos también es patente *su cariño por el fracaso*.²³

Por ello, si de disolver el sujeto moderno y racional que calcula para acumular y explotar mejor al otro y a la naturaleza, para vencer al otro y vencer a la naturaleza; y así fugar hacia otras formas subjetivas que le permitan un nuevo espacio en el que respirar al ser, estimo posible afirmar que fue esa justamente la tarea que ejecutaron tanto Beckett como Dávila Andrade, por eso me gustaría tomar las palabras que tuvo Vallejo para Marcel Proust (para el caso no interesa que Proust, si bien de una manera sumamente elegante y novedosa, haya escrito su obra operando bajo algunas de las categorías fundamentales del *ethos* capitalista moderno, del artista clásico con el que el modernismo estaba tratando de romper: inteligencia, confianza en el lenguaje, en la memoria; abundancia, ganancia, fuerza, poder, crecimiento infinito (el caso de Proust, en este sentido es similar, aunque diferente, al caso de James Joyce; y Beckett lo, dolorosamente, sabía muy bien)) y dirigirlas hacia ellos, pues aunque de una manera distinta, ellos también fueron capaces de, “sin empadronar el espíritu en ninguna consigna política propia ni extraña, suscitar no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos.”

Rastros del tránsito hacia *el afuera*

En la crítica

Beckett:

Uno de los estudios primeros y más completos (hasta ese momento integral) sobre la obra de Samuel Beckett, a pesar de los profusos y variados que han aparecido en los últimos

²³ Un texto que ilustra muy bien esta nueva, y desde luego vieja, subjetividad en todo caso ajena a los paradigmas dominantes de la modernidad, relación con el fracaso, es el poema *Fracaso* del venezolano Rafael Cadenas, quien también, en uno de sus ya clásicos aforismos dijo: “el pensamiento antiguo – presocráticos, Lao Tse, Buda, es postmoderno.” Se tercia también para una comparación sugestiva, ese texto de Cadenas, con aquella noble reivindicación del fracaso que es *Rumbo a peor*.

años (esto aparte de los *Journal of Beckett Studies*, que publican dos veces al año, desde 1976, un número con ensayos dedicados a profundizar y problematizar la obra autor), es el llamado sencillamente *Samuel Beckett*; escrito por Klaus Birkenhauer echando mano de la metodología del formalismo ruso y el estructuralismo checo. El propósito principal del texto es derrumbar el mito que sugiere la existencia de un sabio o filósofo detrás de la obra de Beckett.

Birkenhauer niega que Beckett sea un teórico que pretende difundir sus ideas, sus convicciones sobre el mundo y la existencia, a través de la literatura. Denuncia el lugar común de quienes a través de un juicio superficial y rápido lo consideran un creador de parábolas “acerca del abandono y la soledad del hombre” o de su condición inevitablemente desesperada (parábola en el sentido de que es una historia con una clara enseñanza o moraleja).

Esto se debe, dice Birkenhauer, a que Beckett no considera la forma poética como un adorno o como una “disfraz intencionado de una idea que en el fondo es clara y superior”, sino (1976, 17) “como una unidad conjunta y canjeable de la forma de las ideas”. Todo esto involucra que la forma “no es sólo un instrumento para alcanzar el fin de expresar una idea, sino que la idea también es un instrumento para alcanzar el fin de perfilar una forma; ambas son instrumento y fin ninguna de ellas prima sobre la otra.”

Birkenhauer atribuye, al menos en parte, esta concepción acerca de “la forma de las ideas” al bilingüismo (poliglotismo en realidad, pero para el caso basta) raramente perfecto y fluido con el que Beckett se movía entre el inglés (lengua madre) y el francés (lengua extranjera); un bilingüismo de tales proporciones (1976, 17) “que no se ha dado nunca en un escritor.”

Como se mencionó con anterioridad, Beckett en persona asumió la traducción de sus textos del francés al inglés y viceversa. En general las valoraciones que se han hecho de estas traducciones, dice Birkenhauer, consideran que Beckett “es un excelente traductor de sus propias obras y que las traslada con gran exactitud de un idioma a otro.” No obstante, se le ha criticado un manejo excesivamente literal del texto original, lo que le ha conducido a preferir *menos* la literalidad que el sentido.

Para Birkenhauer, esto hace que sus traducciones sean “una especie de comentario” a su propia obra que mostraría mejor que cualquier explicación sus intenciones a la hora de

orientar el sentido en el texto; prueba además que Beckett se ceñía con toda su resignación a este sentido, a su literariedad, esto es a la “forma de sus ideas”. Esto tiene dos consecuencias principales, la una: ubicar a Beckett en una constante situación escritural de “doble traducción”, ya que, como dijo Beckett con respecto a Proust, un escritor es siempre un traductor de sí mismo, lo que en el caso de Beckett se suma al orgánico pendular entre inglés y francés propio de su escritura; y la otra: según Birkenhauer y dada la concepción de Beckett en torno a la forma de las ideas y su valor, es que se produce una distancia entre Beckett y la ideología burguesa del arte por el arte, lo que implica una subordinación de este al misterio del ser y su necesidad de existencia en el mundo.

Birkenhauer ve en la intempestiva renuncia de Beckett al Trinity College de Dublín, donde llevaba dos años ejerciendo el cargo de profesor adjunto de francés en 1932, el inicio concreto de una dimisión del mundo burgués que se irá actualizando a lo largo de su vida. Al renunciar a los veinticinco años a “la única profesión burguesa que le ofrecía las mejores perspectivas de hacer carrera”, Beckett estaba tomando el sendero de la marginalidad y la independencia que seguiría toda su vida.

Birkenhauer observa con agudeza esta perenne lucha de Beckett por no continuar siendo subsumido por la Norma Burguesa; una lucha muy similar a la de sus personajes. Con el paso de los años, y como se ha dicho, precisamente con posterioridad a 1945, los personajes de Beckett dan la impresión (1976, 117) “de desnudez y pobreza”, tratan de mantenerse vivos en la situación que les ha caído en gracia con la única riqueza que les queda: unos cuantos girones y pedazos de recuerdos, nada más. Su relación con el presente, dice Birkenhauer, “se reduce a un par de necesidades elementales”, lo que se agrega a que en su actuar eviten “todo contacto con la sociedad burguesa, que esta los ha rechazado expresamente” y de la que ellos se vengán despreciando su “mundo normal”. En esta búsqueda, Beckett se ve forzado a distanciarse también de la forma novela, por tratarse de la forma burguesa literaria por excelencia. El tratamiento que al que Beckett sometió a la escritura, *hizo que la forma novela se desmorone en sí misma, que se demuestre como obsoleta, fatalmente artificial*. Finalmente, dice Birkenhauer (1976, 84), “la forma burguesa de la novela había resultado inservible, ya que había sido llenada con excesivos antiburgueses, que no se sujetaban a las reglas de juego”. Al punto de declarar en una conversación a Michael Haerdter en 1968 (Birkenhauer, 1976, 187): “¿Se puede

—así formulaba Beckett sus dudas— hablar de novela a lo que hacemos? Y él mismo se contestaba: es algo distinto. Ya no escribimos novelas. No me gusta hablar de ello, pero es un trabajo imaginativo, un trabajo de mera imaginación... Naturalmente, los recuerdos intervienen, pero se trata de imaginación. De la tentativa de escapar a la confusión”.

Otro asunto de relevancia, sobre el que Birkenhauer no profundiza, pero que sí refiere y valora, es la relación irónica y problemática que Beckett establece con Descartes desde *Whoroscope* (traducido por Birkenhauer como *Putóscopo*, según su traductor al español, Federico Latorre; traducido por Jenaro Talens como Horóscño (ambas soluciones son interesantes para el problema planteado, sin embargo considero que la fórmula de *Coñoróscopo* es la que funciona mejor (su traducción de *More pricks than kicks* por *Más pichas que dichas*, es sencillamente inmejorable))) el primer poema que escribe seriamente. Este poema ganó el concurso celebrado por The Hours Press, una pequeña editorial para bibliófilos parisina. Cuenta la leyenda que Beckett lo escribió de corrido, en unas horas, la tardenoche del quince de junio de 1930, y que recorrió toda la madrugada con el manuscrito bajo el brazo las calles de París para poder entregarlo en el plazo señalado. Nancy Cunard y Richard Aldington consideraron el poema muy superior al resto y le concedieron el primer premio que, aparte de la publicación, consistía en un importe de diez liras.

El concurso señalaba que el tema tratado en el poema debía ser el tiempo; y dado que Beckett había terminado de leer hace pocos días (seguramente informándose para poder escribir su ensayo *Dante... Bruno. Vico... Joyce* acerca del ya por entonces celeberrimo *Work in progress* joyceano) la biografía de René Descartes escrita por Adrien Baillet. En el poema habla Descartes, en primera persona y con un tono muy curioso. Si bien el texto es, como dice J.M. Coetzee en la introducción al tomo de la prosa breve de las obras completas publicadas por Grove Press en el 2006, ambicioso y escrito a la “descomprometida alta manera modernista de Tierra Baldía” y tiene que ser “decodificado línea a línea más que leído”, de las notas que el propio Beckett confeccionó para el poema, dado el requerimiento de los editores (esto es algo que Beckett jamás volvió a hacer), se pueden extraer algunas premisas concretas.

Beckett apunta que el padre del racionalismo, el Señor de Perrón, *inter alia*, sólo comía su tortilla “hecha con huevos empollados de ocho a diez días” pues el resultado “esté más

o menos tiempo bajo la gallina, es desagradable”; que ocultaba celosa y supersticiosamente su fecha de nacimiento para que nadie (ningún astrólogo) pudiera hacerle el horóscopo; que alabó a Harvey “por su descubrimiento de la circulación de la sangre, pero no admitía que hubiera explicado el movimiento del corazón”; que construyó argumentos eucarísticos irrefutables para conciliar, ante un desafío de su enemigo Antonio Arnauld, “la doctrina de la materia con la doctrina de la transubstanciación”; que se encuentra fatalmente enamorado de una discípula de su adversario filosófico Voet, a la que está dispuesto a creerle cualquier cosa, lo que lo lleva a exclamar *Fallor ergo sum*, como San Agustín cuando vivió la revelación que lo convirtió al catolicismo y le permitió “abrocharse su chaleco redentorista”.

Bien, aunque lo hace con cierta inexplicable ternura, es manifiesto también el travieso afán de choteo con el que Beckett se aproxima a la figura en cuestión; de manera que aquí comienza perfilarse lo que Ruby Cohn llama, en el prólogo a la edición inglesa de *Disjecta*, la concepción beckettiana del arte, es decir, una concepción que deja de lado “la ciencia, la teología, y el dualismo cartesiano” y que apuesta por “un arte más bien rebosante de preguntas que encerrado en soluciones”.

El otro argumento que Birkenhauer pone empeño en señalar, es la refutación de la manida etiqueta de “teatro del absurdo” para la obra teatral beckettiana, y no sólo para la obra teatral pues la esta simplificación pavorosa acecha la obra íntegra de Beckett como un monstruo que duerme debajo de la cama. Según Birkenhauer (1976, 163), el teatro de Beckett “tiene el sentido suficiente para poder desmentir la validez de un término tan difundido como es de teatro del absurdo”, pues “los hombres (mejor dicho, las figuras escénicas) que intervienen en la pieza, en la situación en que se encuentran, no puede reaccionar en forma distinta a como Beckett ha previsto”, por lo tanto, “su comportamiento es completamente lógico y consecuente.” Y es así porque este es el supuesto fundamental de toda obra de la escritura, es decir, que (1976, 163) “los personajes y las situaciones son así porque el autor lo ha querido”.

Esto quiere decir que el autor es libre de tomar tal o cual decisión y que si esa decisión establece las condiciones para que “surja un proceso consecuente” (lo que, según Birkenhauer, “no puede negarse” a las novelas y obras teatrales de Beckett), hay que asumir que esa decisión fue la justa y correcta. Pues no se puede olvidar, sentencia

Birkenhauer, “que el escritor no suministra contenidos sino formas”, formas con sentido, agregaría yo, un sentido oscuro, escurridizo, acaso inalcanzable, pero que titila al término del camino como sentido al fin y al cabo.

Según Teodoro Adorno en su *Teoría estética*, si se acepta el calificativo de absurdo para las obras de Beckett, esto fuera “no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión del sentido” y “desarrollan la historia del sentido”. De esta manera, Adorno afirma que (2011, 207) el aparente sinsentido en el trabajo de Beckett se debe a “las obras de arte que se despojan de la apariencia de sentido” (y en este *sentido*, la obra de Beckett es pionera y paradigmática) “no pierden de este modo lo que en ellas es similar al lenguaje.” Es así como “proclaman (con la misma determinidad que las obras tradicionales su sentido positivo) la carencia de sentido como su sentido”.

Todo lo que conduce, dice Adorno, a que el arte, y la literatura (esto fue pensado y escrito a lo largo de la década del sesenta), con el magisterio incuestionable de Beckett, sea capaz de hacer “justicia a los postulados que constituyen el sentido de las obras” mediante “la negación consecuente del sentido.” Así, dice Adorno, al negar el sentido, las obras se convierten, aun involuntariamente, en “nexos de sentido”; lo contrario, en la actualidad, equivaldría a depositar el arte en los brazos de la conciencia cosificada del positivismo. Finalmente, todo arte que hoy por hoy se presente puerilmente como “racional, lógico, sensato” o como “arte realista”, dice Adorno, “inyecta sentido de este modo a la realidad que ese arte se propone copiar sin ilusiones”, y no se interesa *realmente* por elevar la creación a una forma estética, explicitando vulgarmente su contenido social; por lo tanto (por la contundencia y pertinencia de la misma, valga repetir la cita consignada en un pie de página del segundo capítulo (la de Juan Benet, en cambio, que sucede a la cita de Adorno en el capítulo que referí, es preferible dejarla ahí, por las mismas razones de contundencia)), un autor inspirado por la pulsión negativa como Beckett (Adorno, 2011, 426) es más realista que los realistas socialistas, que mediante su principio falsean la realidad. Si tomaran la realidad con el suficiente rigor, se aproximarían a lo que el mismo Lukács manifestó después de los días de prisión en Rumanía, cuando dijo que solo entonces supo que Kafka era un escritor realista.

Jenaro Talens, uno de los más notables conocedores de la obra beckettiana (así como uno de sus más logrados traductores al español), en el prólogo *Detritus: la escritura de la degradación*, un compendio de algunos de los textos tardíos de Beckett, para explicar la *reductio* a la que Beckett somete al lenguaje, afirma (2001, 17) que su labor como escritor implica un salto de las “llamadas potencias superiores (inteligencia, etc)” a un trabajo más cercano al de los magos y alquimistas que manipulan una sustancia, un precipitado, para degradarlo hasta su concentración máxima, pero en el caso de Beckett, ese algo, ese precipitado, es un producto estropeado, algo que salió mal, lo que lo conduce “a situar la escritura en términos de funcionamiento casi puramente fisiológico y excremental, a convertir cada texto no en un alquímico *residuo*, sino en una *deposición*”.

Para iluminar mejor este punto, y para ventilar (como se ha hecho en este trabajo ya en un par de ocasiones) la relación entre Beckett y Joyce, Talens invoca la entrevista concedida por Beckett a Israel Shenker del New York Times, en ella Beckett se refiere al autor del *Finnegans* de la siguiente manera: “Joyce era un magnífico manipulador de material, tal vez el más grande. Hacía que las palabras rindiesen al máximo; no hay una sílaba de más. El tipo de trabajo que yo hago es un trabajo en el que no soy dueño de mi material. (...) Joyce tiende a la omnisciencia y la omnipotencia en cuanto artista. Yo trabajo con ignorancia.” Para Talens (2001, 17), este descentramiento al que Beckett somete al lenguaje, el descentramiento en el que lo sitúa:

Incapaz de distinguir entre dos posiciones contrarias, no hace sino subrayar la dificultad no ya de multiplicar los sentidos (Joyce) sino de construir sentido alguno. El trabajo beckettiano es, desde este punto de vista, la labor de alguien que quiere dejar de ser un comerciante en significados, que trata de buscar la forma de representar prescindiendo de esa forma (falsa) de representación que es el lenguaje mismo.

Este proceso, lento e inexorable, de degradación²⁴ (de pérdida y desposeimiento) que lleva a cabo la obra beckettiana, implicaría una ruptura con la que ha sido siempre “la

²⁴ Son sumamente pertinentes al respecto, las palabras del mencionado Daniel Aguirre Oteiza, en el ya mencionado *Traducir aún: notas sobre la traducción de Worstward Ho de Samuel Beckett*, a saber: “Si James Joyce, Ezra Pound y T.S. Eliot se dedicaron a la tarea de añadir capas al lenguaje mediante la yuxtaposición o derivación de palabras de diversos idiomas, Samuel Beckett acabó optando por restárselas hasta reducirlo a poco menos que un esqueleto provisto de una articulación de apariencia precaria.”

función del pensamiento occidental (ya Heidegger lo hizo notar)”, la cual, según Talens, no sería otra que la de “dar ser”, así como la de su correlato material, aquello que le permite a ese “ser” adquirir “su mismo estatuto de existencia”, es decir, la posibilidad (el mandato) de acceder a la posesión o tenencia. Para la cultura occidental, continúa Talens, ha sido siempre válida la sentencia de Henry James: “el yo envuelve todo lo que el hombre puede llamar suyo”, o, en otras palabras, “yo soy en la medida en que yo tengo”; el ínclito Agustín García Calvo radicaliza la postura y dice: “ya no me llamo Yo, ni Yo es mi nombre, sino Mío.” Esto es lo que Beckett parece responder con toda la contundencia de su obra: *tener es imposible* y *Yo soy Nadie*.

Muy similar es la cuestión que George Steiner²⁵ expone en el ensayo titulado *Del matiz y el escrúpulo*, ya que según él (pensando en Beckett), la idea de que el yo se pueda expresar, más aún que ese yo pueda comunicar a otro ser humano “alguna verdad, hecho o sensación completa –una quinta, millonésima parte de la susodicha verdad, hecho o sensación–” no sería más que una petulante necesidad. Sin embargo, los grandes autores modernos consideraban esto como una posibilidad cierta. Dice Steiner (Steiner, 2009, 219): “James claramente creía que esto era factible, al igual que Proust, y Joyce cuando, en una postrera y loca aventura, extendió una red de palabras brillantes y sonoras sobre toda la creación.” Desde luego que este no es el caso de Beckett, quien dejó varias veces claro que su riguroso credo estético se oponía a esa farsa.

Steiner (quien comparte con Birkenhauer el criterio de que el perfecto bilingüismo de Beckett es un atributo nuevo en la literatura, y quien, por lo tanto, comparte también la divisa de que se debe leer a Beckett en las dos lenguas para poder formarse una concepción íntegra, esto es, tanto del detalle como de la generalidad, de su gesto escritural), afirma que ciertos pasajes en Beckett son “casi intercambiables con los ejercicios de lenguaje de las *Investigaciones* de Wittgenstein”, pues los unos y los otros “están al acecho de las insulsas inflaciones e imprecisiones de la lengua y el habla común.

²⁵ Vale la pena tomar en cuenta la secuencia con la que Steiner abre el texto, ya que da una idea justa de la magnitud del trabajo beckettiano: “En ciertos momentos en la literatura, un determinado escritor parece personificar la dignidad y la soledad de toda la profesión. Hoy hay razones para suponer que Samuel Beckett es el escritor por excelencia, que otros dramaturgos y novelistas encuentran en él la sombra concentrada de sus esfuerzos y privaciones. Monsieur Beckett es –hasta la última fibra de su compacto y escurridizo ser– oficio.”

Pero Steiner, como muchos otros estudiosos de la obra de Beckett, repara también en el trato y el sentido novedoso que éste le otorga al silencio, y cómo este trato, lo acerca a muchos de los artistas plásticos o los músicos más radicales de la contemporaneidad; dice Steiner (2009, 220):

Los silencios de Beckett, su sardónica presuposición de que una rosa puede desde luego ser una rosa pero que sólo un tonto daría por sentado un enunciado tan escandaloso o confiaría en poder traducirlo a arte, son afines al lienzo monocromo, a la estática de Warhol y a la música callada.

Juan Benet²⁶, el escritor español ya mencionado en sendas ocasiones, comenta en la también ya referida nota que escribió con motivo de la concesión del premio Nobel a Beckett, llamada *Beckett, algebrista*, que para el escritor irlandés (Benet, 2007, 106) “la situación es dada, irreversible e inmodificable.” De modo que (Benet, 2007, 106) “la conciencia de esa situación sólo invita a contemplar una –a menudo larga y penosa– decadencia en espera de un fin que no vale la pena anticipar porque apenas añadirá un cambio sustancial.” Por eso sus personajes están siempre (Benet, 2007, 106) “rodeados de una cuasi nada y todo el mundo exterior –y el propio vivir– sólo puede ser percibido por los síntomas de descomposición.” Lo que acaso implica, según Benet, que “un tullido sea da cuenta de manera más clara de la imposibilidad de salir de la situación que un ser normal y completo.” Este hecho, además, tiene su complemento en que el margen de expectativa de los personajes beckettianos es tan reducido que cualquier cosa buena que les ocurra o acaezca en sus vidas, por muy insignificante que sea, es motivo de una gran alegría; por lo tanto, lo que se presenta como una probable contradicción en el universo de Beckett, es en realidad su mayor potencia. Pues paradójicamente, como dice Benet (2007, 107), en un estado saludable y normal:

muchos de los atributos del hombre resultan no sólo superfluos, sino que inducen a confundirle, concediéndole un siniestro optimismo y una falaz confianza en unas posibilidades de las que en realidad carece. Ni las manos ni los pies ni el

²⁶ Conviene, en este punto, sienta, tomar muy en cuenta la siguiente cita de la *Breve Biographia Literaria* de Juan Benet: “En su deseo de crear y nutrir hombres de letras, las Academias y las Universidades no pueden sino fracasar. No puede enseñarse la creatividad, ni siquiera puede alentarse. Quien quiera convertirse en escritor debe aprenderlo todo por sí mismo en soledad, con la única ayuda de su mente, algunos libros, papel y pluma. A mi juicio, sostener que necesita algo más es mera charla ociosa. Y como el más precioso don de un escritor es su originalidad, su obra debe ofrecer ciertas perspectivas nuevas. *Creo que sólo un hombre vivo en todo el mundo puede hacerlo: Samuel Beckett.*” (Las cursivas son mías.)

sexo sirven para gran cosa. Así que lo más noble –o más completo– que asoma en toda su obra es un par de vagabundos, unos seres asexuados que en ulteriores obras se reducen a personajes de una actividad única, metidos en unos cubos o enterrados hasta la cabeza, que reptan hasta un agujero próximo donde atormentan a otro semejante y a la postre –como son descritos en *Imaginación muerta* imagina o en *Bing*– meros entes de los que se describe no ya su acción, sino su escasa capacidad de movimiento.

Por eso, las preguntas que permanecen junto a Benet sencillamente son (2007, 104): “¿de dónde ha salido este sujeto?, ¿cuándo adquirió esa clara noción de la esperanza, la falacia que permite a la persona soportar su propia inanidad?”

Dávila Andrade:

Si bien Vladimiro Rivas, asiduo y honesto estudioso de la obra de Dávila Andrade desde hace varias décadas, utilizando la fórmula de Jorge Enrique Adoum en *Entre Marx y una mujer desnuda*, en su ensayo *César Dávila Andrade: el poema, la pira del sacrificio*, sobre el poeta se refiere al Fakir como “nuestro Holderlin del Trópico” (es prudente recordar que Foucault menciona a Holderlin como uno de los antecedentes del *pensamiento del afuera*), y enseguida, utilizando este vez la fórmula del poeta venezolano Eugenio Montejo, afirma que Dávila Andrade es (Rivas, 2008, 10) “quizá, más propiamente, nuestro William Blake”, a la hora de evaluar su obra, hace afirmaciones del tipo “dejó una obra literaria de desigual factura, pero en sus mejores momentos (*Catedral Salvaje*, *Boletín* y *elegía de las mitas*) llega a una altura que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado” o, insistiendo en esta perspectiva, “estos poemas constituyen las dos cumbres de la obra de Dávila Andrade y desde ellas debe contemplarse toda su obra”; bien, la consecuencia de esta postura es disolver y restar potencia a los trabajos más radicales de Dávila Andrade, esto es, aquellos que fueron escrito cuando su consolidación de *ser-en-el exilio*, su radicación en Venezuela, fue definitiva; es decir, despacha al cajón de los trabajos menores toda su obra etiquetada de hermética; la parte de su obra, como se ha sugerido, que se había instalado ya en el *espacio del afuera*.

Uno de los propósitos del presente trabajo es, justamente, problematizar este tipo de lecturas de la obra daviliana, por considerarlas bastante conservadoras, al tiempo que reaccionarias; pues sin negar en lo absoluto la belleza y valor de las obras que Rivas

considera las cúspides de la empresa poética de Dávila Andrade, es manifiesto hoy en día que la porción de su obra que mejor ha resistido el paso del tiempo y continúa siendo una fuente inagotable (casi como una cornucopia) de belleza, enigma y conocimiento.

Ahora bien, es justo reconocerlo, entre las cosas en las que no se equivoca Rivas está el afirmar que (Rivas, 2008, 12) "su hermetismo no proviene de la tradición renacentista, que tiene su fundamento en la filosofía griega, sino de las tradiciones orientales (budismo zen, hinduismo, poesía china y japonesa) y, sobretodo, en su propia búsqueda interior." Y tampoco se equivoca cuando afirma que (2008, 139) de "Arquitecto de formidables catedrales poéticas" pasó a terminar "construyendo humildes y austeras capillas llenas de misterio."

En el afán de contrarrestar esta postura de la crítica nacional (la que representa Rivas, aunque, desde luego, no es el único de sus cofrades), aquella que tiene a Dávila Andrade como el gran poeta "que escribió sobre la geografía y la historia nacionales", el ensayista y poeta César Eduardo Carrión, un lúcido lector de la obra daviliana, en el epílogo a los poemas reunidos del poeta editados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dice (2007, 351): "el desentendimiento de la crítica respecto de la poesía hermética de Dávila Andrade responde a sus preferencias políticas e ideológicas, antes que a su imposibilidad de análisis o interpretación." Pues bien mirada la cuestión (2007, 351):

Si en verdad la lírica hermética de Dávila Andrade debe leerse como un fracaso o como un periodo de decadencia de su labor poética, desde los parámetros adoptados por sus críticos, en esa poesía fracasada se encuentra también el agotamiento de una forma literaria que acompaña la modernidad y con ella la construcción de un proyecto literario nacional. Acaso el proyecto (la *nación chica* de Benjamín Carrión) llegaba a su final con la poesía hermética de Dávila Andrade.

Esto se debe, según Carrión (2007, 346), a que la poesía hermética de Dávila Andrade es centrífuga y excéntrica (por cierto, de la fase hermética de Dávila Andrade, dice César Aira en su arrogante, colosal e imprescindible Diccionario de autores latinoamericanos: "Su poesía subsiguiente se fue haciendo más despojada y hacia el final alcanzó una desnudez espléndida de tradición mística."), esto, para él, quiere decir que el poeta "fuga de dos de los centros articuladores del discurso de la crítica ecuatoriana dedicada a la lírica cierta idea de nacionalidad y cierta noción decimonónica de la poesía." Desde luego,

cabe consignar, que las argumentadas fugas de estos discursos dominantes no significó jamás en Dávila Andrade un desinterés por la causa de los débiles y oprimidos, al contrario, si bien su *Boletín y elegía de las mitas* es acaso el documento más palpable de esta solidaridad y compromiso, tanto en su poesía como en su prosa existen decenas de señales que confirman esta manera política de ser suya.

Asimismo, Carrión busca *recuperar* el adjetivo *hermético*. Para esto recurre al origen mitológico de la palabra; es decir, el dios griego Hermes Trismegisto (nombre griego de la divinidad egipcia Tot), aquel que fungía de mensajero de los otros dioses y protegía a los viajeros y los ladrones, y que también era el dios de las fronteras, de los puertos y los umbrales; en suma, aquel dios que permite ir de un lugar a otro: habitar *un* espacio.²⁷

Otro poeta y crítico que ha hecho una lectura fina y merecida de la última obra de Dávila, es Iván Carvajal. Para él (2005, 176), Dávila Andrade es el poeta “del fin de los Tiempos Modernos”, y dado que su última poesía, es decir, la poesía hermética, es un “territorio erizado de imágenes y de símbolos sin referentes discernibles”, símbolos “que a menudo se hunden en lo insondable, dada la imposibilidad de romper el cerco del solipsismo creado por el poema”, cabría entonces (Carvajal, 2005, 180), “hablar de un fracaso rotundo de este poetizar”.

Empero, se trata de un fracaso “presentido y esperado por el poeta”, pues éste está perfecta y resignadamente al tanto de la “imposibilidad de transmitir el conocimiento del lado oculto” al lector y a cualquiera, así como su resignación (y su amor por la Poesía (junto a la determinación de quemarla o destruirla)) lo obliga también a seguir intentándolo hasta el límite de sus fuerzas. Pues su pasión, dice Carvajal, es la del absoluto, y es que en (Carvajal, 2005, 180) “el corazón mismo de esa pasión radica el fracaso: el absoluto es pura negatividad, es la Nada, es nada.” Además de ser inalcanzable, claro está.

Sin embargo, este fracaso derivado de la búsqueda de lo Absoluto, o del Rostro, dice Carvajal invocando el hermoso poema *El velo*, o de “el Origen o el Fin” pone en solfa justamente los mismos “supuestos ontológicos, “el fundamento metafísico de la

²⁷ Esta noción que maneja Carrión, se contrapone con vigor también a la que maneja María Zambrano en el ensayo *La agonía de Europa*, abordado en el tercer capítulo, donde Zambrano afirma que la destrucción de las formas y la deshumanización del arte traen consigo el hermetismo, y que, por lo tanto, la salida del hermetismo será “la entrada en un espacio abierto; apertura de secretas puertas” y “la conquista de un espacio libre entre las cosas, de un verdadero espacio vital”, dado que “hermetismo y falta de espacio vital viven juntos y juntos traen la asfixia de quien los padece.”

experiencia poética”. Y esa esa la razón, insinúa Carvajal, de que “lo más extraordinario de la poesía final de Dávila” sea lo que él llama “esa corrosión del hablar del poema, en el poema” que “provoca en la tela del sentido” un “aniquilamiento de la pretensión misma del poetizar” pues, y aquí Carvajal le concede la palabra al Fakir: “la tela se encoge y ninguna práctica es capaz de renovar la agonía creadora del delfín.”

La cuestión de la perpetua marginalidad de los personajes narrativos de Dávila Andrade, otra de las manifestaciones de su propósito de radicalidad, a su vez, ha sido analizada con mucho detalle y rigor por Vicente Robalino en su trabajo *Experiencias del exilio: en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade* (no deja de ser muy significativa, en particular en relación con el espíritu de este trabajo, la comparación que establece Robalino entre Pizarnik y Dávila Andrade, pues aparte de la semejanza en cuanto a su ser-en-el exilio, Robalino logra demostrar que ambos comparten una energía que no puede calificarse sino de *contemporánea*, que en su momento significaron una ruptura con una manera anterior de comprender y vivir la poesía y la literatura, que con el paso del tiempo han transformado la sensibilidad de sus respectivas comunidades y de la literatura latinoamericana en general, alcanzando, además, consolidarse como una lectura de la juventud, lo cual garantiza la supervivencia de su legado), y según su criterio (Robalino, 2013, 139):

Cada uno de los personajes de Dávila Andrade experimenta algún tipo de marginación o, en ciertos casos, escoge la automarginación como una opción. Si bien la situación socioeconómica, como la extrema pobreza, es el factor determinante para el surgimiento de la marginación, se presentan otras circunstancias que, de una u otra forma, hacen de estos personajes seres excluidos. Así, la enfermedad y –la lepra y el alcoholismo– convierte a los personajes de esta narrativa en sujetos marginales. Lo mismo sucede cuando uno de ellos es el personaje transgresor de una norma jurídico-religiosa. El estado de extrema soledad en la que viven algunos de estos personajes los conduce a ser excluidos o buscar la autoexclusión.

Una aproximación diferente, que no se opone pero diferente, a la narrativa Dávila Andrade, es la de Agustín Cueva en su efeméride *Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos*, escrita en 1967 e incluida en su antología de ensayos *Lecturas y Rupturas*, en la que arranca diciendo (Cueva, 1986, 143): “Con sus relatos, César Dávila nos ubica directamente en el corazón de la gangrena. Excepción tal vez única en la literatura

ecuatoriana de este siglo, la cuya parte menos de una experiencia social, que de un sentimiento primario, casi animal de pesadez biológica.”

En este sentido, por medio de un agudo análisis, arroja luz sobre la tensión mítica que el escritor tiende entre lo animal y lo mineral (entre lo orgánico y lo inorgánico) a lo largo de su obra. Sin embargo, Cueva hace un énfasis importante en la cuestión del trato a lo animal, inédito hasta entonces en la literatura ecuatoriana, particularmente al trato que Dávila Andrade le da al símbolo del cóndor; ya que es a través de este majestuoso animal que Dávila Andrade logra superar la oposición dialéctica (una oposición y contradicción atormenta al poeta, dice Cueva) entra lo orgánico y lo inorgánico que domina sobretodo su etapa llama telúrica. Según Cueva, el cóndor daviliano (Cueva, 1986, 148) “es un ser mítico que participa de la incorruptibilidad de lo mineral, a la vez que conserva las mejores cualidades de lo viviente, incluso la conciencia.”

Para Cueva, *El cóndor ciego* supera incluso el género del relato o el cuento (“al menos en el sentido moderno”, aclara Cueva) pues “constituye un verdadero *mito*, y de allí viene su originalidad sorprendente.” E incluso Cueva va más lejos y sostiene que (Cueva, 1986, 149) “con esta pequeña obra maestra el hecho artístico está consumado, y la literatura ecuatoriana encuentra, por *primera vez*, un símbolo propio, auténtico del país.”

Otra crítica muy sutil de la obra de Dávila Andrade es María Augusta Vintimilla, para quien su poesía (Vintimilla, 1997, 50) “se presenta con una inquietante marca de inteligibilidad” y “pronuncia una palabra irreconocible para los hábitos racionalistas del pensamiento, palabra desconcertante que transgrede el orden de las significaciones cristalizadas en el lenguaje.” Ella observa también que en la memoria de la literatura ecuatoriana, muy pocos (Vintimilla, 1997, 57) “han asumido más radicalmente y con más pasión este oficio de continuar el canto de los Mayores.” Para Vintimilla, entonces, Dávila Andrade (Vintimilla, 1997, 57) “extrae su fuerza del pasado, se vuelve hacia el mito y los saberes milenarios, redescubre las palabras de la tribu que sobreviven secretamente en el lenguaje.”

Otra observación muy precisa de Vintimilla es la que nota la tendencia de Dávila Andrade a referirse “al objeto último del conocimiento y de la poesía con el pronombre *Aquello*.” Este pronombre sería, según su tesis, una metáfora (Vintimilla, 1997, 57) “del nombre, y en la poética de Dávila representa lo que no puede ser nombrado sino como ausencia,

como silencio, como vacío. Pasión por desvelar la palabra perdida, la palabra sola, la impronunciable, aunque se sepa que todo intento está condenado de antemano al fracaso”. Esta lectura de Vintimilla es relevante, no sólo en cuanto confirma la determinación de Dávila Andrade a escribir en búsqueda de la comunión con lo Absoluto (o el Rostro), sino que al notar la utilización del pronombre *Aquello*, da cuenta de la profunda raigambre oriental de su trabajo poético.

Asimismo, otra desidentificación de considerable relevancia, es la que menciona un misterioso Pierre de Place (misterioso porque Pierre de Place es su nombre de pluma, y por más que he tratado de dar con su verdadera identidad, hasta ahora no me ha sido posible), en la necrológica titulada *La ausencia de la palabra*, aparecida en la revista venezolana *Zona franca* en mayo del año 67. En ella de Place dice que Dávila Andrade, en su singularidad y peculiar postura, “hasta rechazaba los prestigios del sueño: los sueños, decía, son ganchos que nos atraen a la realidad.” La magnitud de esta posición de Dávila se vuelve más ostensible si se piensa en el peso que ha tenido la institución del psicoanálisis en el siglo XX.

En concordancia con los postulados anteriores, Juan Liscano, uno de los entrañables amigos de Dávila en su exilio venezolano, en otra necrológica publicada en el mismo número de *Zona franca* con motivo de la muerte del poeta, afirma que la búsqueda (Liscano, 1997, 9) “integral, singular, enriqueció hasta un paroxismo sus medios expresivos” (lo que no se contradice que los argumentos que ven pobreza y despojamiento en la etapa hermética de Dávila Andrade, ya que el sesgo que parece querer darle Liscano a su afirmación, es, justamente, el de rescatar la sorprendente polisemia de la última composición y economía daviliana), al punto que (Liscano, 1997, 9) “su lenguaje es nuevo, es propio, es único. Para crear un lenguaje propio y nuevo, se requiere sentir algo nuevo y propio.”

En los cuentos y relatos

Beckett:

En El calmante

Este relato pertenece al grupo de textos que Beckett escribió en 1945 después de su experiencia de la Segunda Guerra y de la revelación que vivió en el cuarto de su madre y

que le hizo ver que el camino que le correspondía como creador era el opuesto al de Joyce; después, por lo tanto, de haber abandonado plenamente el inglés como la lengua de su escritura (tardaría más de una década en volver a escribir en inglés aunque no abandonaría ya, nunca más, el francés). *El calmante*, con más precisión, pertenece al grupo de textos en los que Beckett está abandonando el inglés a favor del francés.

A Beckett muchas veces se le preguntó el porqué de esta acción, y de las respuestas que se sabe que dio (algunas fueron para salir del paso) y de las que da fe Birkenhauer, hay dos sumamente sugestivas (Birkenhauer, 1976, 110) Liscano, 1997, 9: la una, vertida en 1956, en la que Beckett dice que fue para “escribir sin estilo”, y la otra, vertida en 1968, que fue para “empobrecerme más; este fue el verdadero motivo.”

La apuesta de Beckett es ahora la de abandonar el narrador en tercera persona por el de la primera, e ir directo al hueso, lejos de lo superfluo y sin ánimo de impresionar ni adornar lo que se dice con ingenio sino con brutal sinceridad, sin miedo a ser contradictorio ni a contradecirse mil y una veces de ser *necesario*. Aquí los personajes comienzan a ser seres anónimos, asexuados y con unos pocos recuerdos que repasan una y otra vez vagabundeando por una ciudad anónima (abomina la luz eléctrica) que *casi* parece siempre la misma. La narración es, contraste, sumamente condensada, cargada de guiños y comentarios enigmáticos, como pistas, o señales. Son también un claro prelude del estallido que implicarán *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*.

Estos personajes, a veces son ingeniosos, y en ocasiones sorprenden con pedazos de cultura muy refinados, pero no desentonan del tono monótono y gris con el que todo está relatado, ya no dan un impresión de riqueza o capricho, van bien junto a la impresión general de desnudez y pobreza. Y, más que nada, como digo, no tienen miedo a ser contradictorios, inconsistentes, meramente contingentes, hablar raro y sonar como tontos o idiotas. Y otra cosa: por las razones que se han invocado, se desconoce el espacio (tiempo, lugar, si está viva o habla desde el más allá de la muerte) de procedencia de esa voz. Una voz que, en el caso *El calmante*, nos cuenta una historia (que a su vez, dice, se cuenta a sí mismo para calmarse) de una vez que salió de su refugio buscando algo que no se sabe bien qué es pero parece estar relacionado con la posibilidad de *encontrarse* con alguien, huelga decir que a lo largo de esa salida también está intentando calmarse,

esa es su divisa y al mismo tiempo su auténtica necesidad; el relato comienza así (Beckett, 2004, 45):

Yo ya no sé cuándo he muerto. Siempre me había parecido haber muerto viejo, hacia los ochenta años, y qué años, y que mi cuerpo daba fe de ello, de la cabeza a los pies. Pero esta noche, solo en mi cama helada, siento que voy a ser más viejo que el día, la noche, en que el cielo con todas sus luces cayó sobre mí, el mismo cielo que tanto había mirado, desde que erraba desde la tierra lejana. Porque tengo demasiado miedo esta noche para observar cómo me pudro, para esperar los grandes descensos rojos del corazón, las torsiones del intestino sin salida y para que se cumplan en mi cabeza los largos asesinatos, el asalto a pilares inquebrantables, el amor con los cadáveres. Voy, pues, a contarme una historia, para intentar calmarme, es ahí dentro donde siento que seré viejo, viejo, más viejo aun del día en que me derrumbé, pidiendo socorro y el socorro vino. O es posible que en esta historia haya vuelto sobre la tierra, después de mi muerte. No, no parece probable volver a la tierra después de mi muerte.

Luego, el narrador del relato afirma lo siguiente (Beckett, 2004, 45): “He cambiado tanto de refugio, a lo largo de mi desconcierto, que me sorprende confundiendo antros y escombros. Pero siempre es la misma ciudad.”

El narrador (que quiere ser viejo y afirma que sólo y únicamente a través de la historia que quiere contar puede llegar a ser todo lo viejo que *necesita*) ha salido del campo en un día domingo y se dirige a la ciudad más cercana. Nos hace saber que ese día es domingo. Luego, poco a poco, se va revelando (o confesando) como un personaje impotente (primero en el sentido general de la energía, pero también en el sentido restringido de lo sexual, esto se revela hacia final), que tiene problemas para caminar y moverse, siempre inseguro de no poder (o lo que es más grave, siempre inseguro de no querer), y que además le da a todo lo que dice un humilde tono meditativo (a veces inesperadamente violento (a veces inesperadamente tierno)), entre místico, mítico y metafísico, como si todo lo que dice fuera parte de una Oscura Gran Oración o Plegaria. Dice el narrador (Beckett, 2004, 46): “Conduciré sin embargo mi historia al pasado, como si se tratara de un mito o de una fábula antigua, porque necesito esta noche otra edad, que se convierta en otra edad aquélla en la que yo me convertí en lo que he sido. Oh, os voy a dar yo tiempo, cerdos de vuestro tiempo.”

Como suele ocurrir, con las traducciones del francés al español (como es el caso, y como lo seguirá siendo casi en todos los casos, pues las traducciones de Beckett al español,

salvo muy pocas excepciones, han sido vertidas del francés al español), la dicción y la sintaxis se presentan muchas veces como extrañas o raramente intrincadas, por eso, cada vez tenga la posibilidad y se tercié, presentaré también el texto en inglés, de manera que se pueda apreciar la variación entre las lenguas, el acto mismo de la traducción, y también con el propósito de que el sentido resplandezca un poco más. Dice el texto en inglés (Beckett, 2006, 262): “Ill tell my story in the past none the less, as though it were a myth, or an old fable, for this evening I need another age, that age to become another age in which I became what I was.”

Más allá de carecer del exabrupto final, en el texto en inglés se aprecia de manera más patente que muerto o vivo lo que busca el narrador, como sea, lo que busca el narrador es del algún modo (acaso a través de la palabra) atravesar el Tiempo y volver a una edad en la que pueda cambiar la persona en la que se ha convertido, esto es, en pocas palabras: que busca resucitar en la Tierra debido a que todo o casi todo indica que está muerto. Dice el narrador:

Pero soy yo esta noche a quien debe suceder algo, a mi cuerpo, como en los mitos y la metamorfosis, a este viejo cuerpo al que nada nunca ha sucedido, o tan poco, que nada nunca ha encontrado, nada amado, nada querido, en su universo galvanizado, mal galvanizado, nada deseado sino que los espejos se derrumben, los planos, los curvos, los de aumento, los de disminución, y desaparecer, en el estruendo de sus imágenes.

El personaje cuenta que está buscando con denodado esfuerzo la puerta de los Pastores (ahora quiere salir, pero entró por ahí a la ciudad), pero ya no sabe dónde está y ningún transeúnte parece querer darle señales de ella. En un momento determinado, al borde de la dársena y después de mirar largamente el mar y cuando ya se ha dispuesto a marchar, un niño “que sujetaba una cabra por un cuerno” se detiene a su lado. El niño lo mira, y luego, sin mediar palabra, le ofrece un bombón, lo que lo lleva a exclamar (Beckett, 2004, 50): “Hacía por lo menos años que nadie me había ofrecido un bombón, pero yo, lo cogí ávidamente y me lo metí en la boca, recuperé el viejo gesto, cada vez más emocionado, puesto que me apetecía.”

Luego el niño se aleja, sin dejar de sujetar a su cabra por un cuerno y sin que el narrador sea capaz de decirle las palabras que quiso decirle pues estas no pudieron salir de su boca,

debido a la falta de práctica. Las palabras que quiso y no pudo decirle son “¿Dónde vas tu así, hijo mío, con tu cabrita?” Mientras el niño se aleja el narrador no deja de observarlo y comenta que la imagen poco a poco se volviendo en la de un pequeño centauro.

Luego, con el corazón agitado ingresa en una catedral, se encuentra con gente que no quiere hablar con él, que le huye, piensa en desplomarse muerto frente al altar, pero finalmente sale caminando con tranquilidad, mira al cielo buscando las Osas, porque es así como se ubica, no las encuentra, pero sin alarmarse sigue caminando e indolentemente piensa lo siguiente: “No volvía con las manos vacías, traía a casa la casi certeza de pertenecer todavía a este mundo, también a este mundo, en cierto sentido, pero lo pagaba caro.”

Empero continúa caminando por la ciudad, siempre a la expectativa, entre temeroso y anhelante, del encuentro, sugiriendo que en el encuentro con el otro hay riesgo, unos se desconoce, se convierte también en otro, y así se conoce mejor, algo así parece decir el narrador mientras vagabundea. En este deambular hace constantemente lo que dice que no va hacer. Tiene problemas con el tiempo medido en segundos y minutos, odia el reloj público. Habla de su debilidad. Dice que está tan débil que no le duele nada; que necesita una buena noche de sueño y una lata de sardinas para volver a sentir dolor. Finalmente, exhausto, se desploma en medio de una muchedumbre. Ahí se queda, dice que va a quedarse siempre ahí. Le llama la atención que la gente no lo pise, dice que aquello debió impresionarlo ya que él “había salido para eso.”

Al final termina de pie, recuperado y dispuesto a seguir un camino que no es el suyo, agradecido de no tener un padre que esté esperándolo, volteándole la espalda al mar y dispuesto a marchar con ímpetu tierra adentro; aunque va buscando en vano las Osas en el cielo, porque la luz eléctrica en la que de golpe se encuentra no le deja ver las estrellas: “asumiendo que estén allí, de lo que dudaba, acordándome de las nubes.”

En *Textos para nada*

Las meditaciones (en torno a la existencia, la vida, y en torno al acto mismo de la escritura) que constituyen los *Textos para nada* (en francés *Textes pour rien* alude al tiempo inicial sobre el silencio que da el director de orquesta (esto da cuenta también de una subrepticia voluntad musical dentro de los textos)) escritas entre 1950 y 1952 y, como

dice Coetzee, aquí (2006, xi) “observamos a Beckett tratando de salir trabajando de la esquina dentro de la cual se había pintado al escribir *El innombrable*”. Y es que según Coetzee, si *El innombrable* (2006, xii) “es el signo verbal de cualquier cosa que haya quedado una vez que toda seña de identidad ha sido removida de las series de monologadores precedentes (Molloy, Malone, Mahood, Worm y el resto de ellos) quién/qué aparece cuando *El innombrable* es removido también, y quién después de aquel sucesor, y así sucesivamente; y –más importante– ¿no se degenera por sí misma la ficción en un proceso cada vez más mecánico de remoción?”

En estas historias, que no tienen títulos (sólo están numeradas, y son trece) ya no hay el menor rastro de trama, se trata solamente de una voz que sale de un espacio desconocido. El dispositivo de la voz, digamos que es radicalizado, y que lo que tenemos aquí ya son más que nada pedazos de historia, balbuceos, trozos de biografía, fragmentos de historia universal; murmullos de algo que nunca se termina de decir, esto además porque la voz reconoce expresamente que no hay las historias en realidad ya no importan, ya no son necesarias más. Así lo expresa en la cuarta meditación (Beckett, 2004, 92):

Lo que hago, hablo, hago hablar a mis quimeras, sólo puedo ser yo. Debo callarme también, y escuchar, y oír entonces los ruidos del lugar, los ruidos del mundo, ved que me esfuerzo por ser razonable. Ahí está mi vida, por qué no, es una vida si se quiere, si se empeña uno absolutamente, no digo no, esta noche. Es necesaria, parece, puesto que hay palabra, no hay necesidad de historia, una historia no es de rigor, sólo una vida, éste fue mi error, uno de mis errores haberme exigido una historia cuando sólo la vida bastaba.

Empero, la gran preocupación de la voz sigue siendo cómo resolver su relación de amor/odio necesidad/repulsión con las palabras, con las mismas palabras que la constituyen como voz (las llama en algunos casos mis guardianes, en otros las llama enfermeros, en otros otras vampiras); cómo contar una historia y al mismo tiempo cómo alcanzar el silencio, todo siempre orientado de alguna manera hacia la plausibilidad de un renacimiento (además, en este punto, la escritura ya no parece ser *acerca de algo*, sino *ese mismo algo*, como decía Beckett en su momento sobre la escritura de Joyce en el *Work in progress*). Como dice Coetzee, en la sexta meditación, se columbra la posibilidad de anular a la voz insufrible contando una historia y alcanzar así el silencio o la ignota calma, pero la idea se deshecha, por ser demasiado fácil; aunque se reafirma al final en la

esperanza de lograrlo un día. Aquí dos fragmentos de la sexta meditación (Beckett, 2006, 99):

Mis guardianes, por qué guardianes, no pienso irme, ah, ya comprendo, para que me crea prisionero, tan henchido de presencia que podrían derrumbarse los muros, la murallas, las fronteras. Otras veces son enfermeros, blancos de pies a cabeza, incluso los zapatos son blancos, entonces es otro lenguaje, pero se convierte en el mismo. Otras veces son especies de vampiras, blandas y desnudas como gusanos, se arrastran cloqueando alrededor del cadáver, pero muerto tengo tan poco éxito como moribundo.” Sin embargo tengo esperanza, lo juro, de poder un día contar una historia, una más, con hombres, con especies de hombres, como en los tiempos en que no dudaba de nada, casi. Pero antes hay que cerrar la boca y seguir llorando, con los ojos muy abiertos, para que el precioso líquido se pierda libremente, sin quemar los párpados, o el cristalino, ya no sé, lo que quema. Vaya, ¿podría ser este simplemente el tono, y el tenor, de los sollozos? Demasiada suerte. Además, ni una lágrima, ni una, más bien me reiría. Tampoco. Serio, estaré serio, ya no escucharé, cerraré la boca y estaré serio, es la hora, ha vuelto. Y abierta de nuevo será, quién sabe, para contar una historia, en el verdadero sentido de la palabra, de la palabra contar, de la palabra historia, tengo esperanzas, una historieta, a los seres vivientes yendo y viniendo sobre una tierra habitable atiborrada de muertos, una corta historia, bajo el vaivén del día y la noche, si llegan hasta allá, las palabras que permanecen, lo juro.

La versión en inglés es más clara y precisa en torno a la plausible solución y su consecuente descarte (cito sólo la parte pertinente):

But first stop talking and get on with your weeping, with eyes wide open that the precious liquid may spill freely, without burning the lids, or the crystalline humour, I forget, whatever it is it burns. Tears, that could be the tone, if they weren't so easy, the true tone and tenor at last. Besides not a tear, not one, I'd be in greater danger of mirth, if it wasn't so easy.

Según Alain Badiou, en *Textos para nada* Beckett logró demostrar “que el sujeto no es doble (el pensamiento y el pensamiento del pensamiento), sino triple y que pretender reducir esa triplicidad es del todo punto imposible.” Así, en el siguiente fragmento, Badiou identifica tres diferentes sujetos: uno de la enunciación, otro de la pasividad y otro de la cuestión (Badiou, 2007, 31):

(...) uno que habla diciendo, al mismo tiempo que habla. Quién habla, y de qué, y uno que oye, mudo, sin comprender, lejos de todos (...). Y este otro (...) que divaga así a fuerza de que yo provea y de él desprovisto (...). He aquí un bonito

trío, y decir que todo esto sólo hace uno, y que este uno no hace nada y, cual nada, él no vale nada.

Badiou profundiza esta observación y argumenta que el *cogito* en el que se encuentra atrapada la voz es la razón esencial de su incapacidad de liberarse o emanciparse de sí misma y de las estructuras que a través de ella misma la constriñen y así poder continuar su camino, dado que el lugar al que se ha llegado tiene todo el aspecto de un callejón sin salida. Se pregunta Badiou (2007, 33): “Cómo continuar oscilando, sin auxilio, ni recursos, y sin resultados, entra la oscuridad gris del ser y la tortura infinita del *cogito* solipsista?” Dado que este cogito se constituye y consume en una suerte de bloqueo del ser; la consigna entonces se precisa, de una vez por todas, en “romper con el terrorismo cartesiano.” Y para esto, responde Badiou (2007, 33) “era importante que el sujeto se abriese a una alteridad, que dejase de ser plegado sobre sí mismo en una palabra interminable y torturadora”. Esa alteridad, para Badiou, está constituida, primordialmente, por la apertura siempre contingente hacia *el acontecimiento y la voz del otro*.

En *Basta*

Si bien, como afirma Coetzee, la premisa narrativa de *El innombrable* se mantiene en las ficciones cortas que anteceden a la última serie de textos producidos por Beckett (*Compañía, Mal visto mal dicho, Rumbo a peor y A vueltas quietas*), es decir: “una criatura constituida por una voz, pegada a algún tipo de cuerpo por razones desconocidas, cercada por un espacio más o menos reminiscente del Infierno de Dante, es condenada por un cierto tiempo a hablar, a tratar de hacer sentido de las cosas.”²⁸ Esto no significa que el proceso que describe Badiou, es decir, un proceso de *desplegamiento* del sujeto con respecto a sí mismo, *ergo* un proceso de apertura hacia el mundo y hacia al otro (que incluso redundaría en una apertura para consigo mismo), sea desafortunado.

Quiero decir, en estas prosas se puede percibir que se va produciendo un desplazamiento cognitivo. La apertura de la que habla Badiou se va concretando, efectivamente, en ciertas formas estéticas. En la mayoría de casos, comienza a pasar que el yo deja ser puesto en

²⁸ Este sentimiento según Coetzee está muy bien descrito por el término heideggeriano *Geworfenheit*: “ser arrojado sin explicación a una existencia gobernada por normas oscuras.”

cuestión, de interrogarse como posibilidad y comienza a ser recibido como algo dado (esto en realidad se consume plenamente en los últimos textos que referí hace anteriormente, pero aquí es cuando comienza a condensarse (el texto más elaborado de esa tendencia acaso el traducido por Félix de Azúa como *Sin*, en inglés llamado *Lessness*)), y lo que aparece es una voz que transmite una suerte de percepción pura, sin pronombres ni juicios pero que sin embargo reflexiona y busca la belleza, e incluso permite vislumbrar *alguien* en la distancia; y en otros casos, como en *Basta*, surge una voz que en su afán de apertura ha encontrado la voz de su otredad, de su ser alterno (ya veremos cómo esta apertura hacia *lo otro* se manifiesta con más fuerza en el teatro beckettiano (vale recordar al poeta Rafael Cadenas: “paradójicamente, *lo otro* es nuestra esencia”)); en este caso la voz que narra la historia es femenina (primera vez en su prosa, y *Basta* fue escrito en 1966) y, manteniendo la tensión dialéctica, da cuenta de su femineidad mediante la prueba de su determinación a unirse al hombre, en contraste de la determinación masculina de separarse; y al hacerlo también aborda, desde luego, el problema del sí y el no entre lo femenino y lo masculino, así como una variación además del eterno tema del perseguidor y el perseguido, tan caro a Beckett (2004, 177):

Hacia todo lo que deseaba. Yo también lo deseaba. Por él. Siempre que deseaba algo yo también. Por él. No tenía más que decir qué cosa. Cuando él no deseaba nada yo tampoco. Tanto es así que sin deseos no vivía. Si él hubiera deseado algo para mí yo lo habría deseado también. La felicidad por ejemplo. O la gloria. Yo no tenía más deseos que los que él manifestaba. Pero él debía manifestarlos todos. Todos sus deseos y necesidades. Cuando se callaba debía ser como yo. Cuando me decía que le chupara el pene me lanzaba encima. Me daba satisfacción. Debíamos tener las mismas satisfacciones. Las mismas necesidades y las mismas satisfacciones.

Un día me dijo que le dejara. Es el verbo que empleó.

Luego el relato prosigue, de un modo compacto y denso, dando cuenta de cómo la narradora busca al hombre, cómo éste ora la rechaza ora la recibe, de cómo ella no se decide a irse, todo en medio de destellos de fúlgida sabiduría y de un modo rigurosísimo de dar cuenta de los movimientos del cuerpo; aparte nos dice que terminan alimentándose de flores. En medio de todo el misterio del ser humano permanece incólume, pero también desvaído e ignoto. Final del relato (2004, 182):

¿Qué se yo del destino de los hombres? (No me hice la pregunta) Sé más acerca de los rábanos. Esos sí que le gustaban. Si viera uno lo nombraría sin ninguna duda.

Vivíamos de las flores. Eso en cuanto al sustento. Se paraba y sin necesidad de inclinarse cogía un puñado de corolas. Luego volvía a ponerse en marcha masticando. En general ejercían una acción calmante. Estábamos totalmente calmados en general. Cada vez más. Todo lo estaba. Este concepto de calma me viene de él. Sin él yo no lo tendría. Voy ahora a borrarlo todo menos las flores. No más lluvias. No más pezones. Nada sino nosotros dos arrastrándonos por las flores. Bastante mis viejos senos sienten su vieja mano.

En inglés:

What do I know of man's destiny? I could tell you more about radishes. For them he had a fondness. If I saw one I would name it without hesitation.

We lived on flowers. So much for sustenance. He halted and without having to stop caught up a handful of petals. Then moved munching on. They had on the whole a calming action. We were on the whole calm. More and more. All was. This notion of calm comes from him. Without him I would not have had it. Now Ill wipe out everything but the flowers. No more rain. No more mounds. Nothing but the two of us dragging through the flowers. Enough my old breasts feel his old hand.

Dávila Andrade:

Se ha sugerido muchas veces que la narrativa de Dávila Andrade constituye una especie de eslabón subterráneo entre el relato del treinta (especialmente Palacio²⁹, y, aunque menos, también Icaza) y la narrativa contemporánea; esto debido a que recoge motivos fantásticos de Palacio, así como cierta manera de abordar la interioridad del personaje también suya; pero introduce a su vez un tratamiento altamente lírico (emulando el oído de Icaza en lo que atañe al habla); un *anhelo metafísico sincero*; y una manera inédita de mirar la diferencia étnica y comulgar con ella; todo lo que fue recogido, aunque de manera desigual, por las nuevas generaciones de escritores.

Una observación pertinente, con respecto el papel de la memoria en la obra daviliana, es la que hace Vicente Robalino, cuando apunta que (2013, 137): “En la narrativa de Dávila Andrade, el *sí* de la memoria comprende la infancia y los personajes que, de una u otra

²⁹ Es menester recordar el excelente trabajo de Juan Pablo Crespo titulado *La conspiración incesante: crímenes textuales en la obra de Pablo Palacio*, donde, entre otras ideas incisivas, Crespo desarrolla y sostiene con elocuencia que Palacio con su obra también buscaba insertar un artefacto explosivo en la mente del burgués; y así desmigajarlo una y otra vez.

forma, sufren algún tipo de marginación, tanto del espacio urbano como del espacio rural, incluido el indio.” Y agrega que tanto para Dávila Andrade como para Pizarnik (Robalino, 2013, 137): “el hecho de recordar es enfrentarse con el vacío, el pecado, Dios, mas no recuperar “ese tiempo perdido” en todos sus detalles y vitalidad, como sucede en la narrativa de Proust o en *Paradiso*” del cubano Lezama Lima. Como se ha mencionado, esta marginación o situación del personaje en un trance límite o fronterizo, no se aplica exclusivamente a personajes humanos, sino también a personajes animales.

Así, en *El cóndor ciego* (contenido en el libro *13 relatos*, publicado en Quito por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1955, cuando Dávila Andrade se encontraba ya viviendo hacía cinco años su exilio venezolano) nos encontramos frente una comunidad de cóndores que habita en los riscos y peñas de una alta montaña, con la hacienda Ingachaca a sus pies, y el mar cintilando como una vena de plata en lontananza. El punto de vista se mantiene en las regias alturas sempiternas (Dávila Andrade, 1993, 108): “La Hacienda Ingachaca era una macha verdinegra, rodeada de lomazos y grietas. Un río –un hilo imperceptible– bañaba los terrenos de sembradura y se hundía entre las depresiones cubiertas de vaho matinal. Lentas y numerosas humaredas, demoraban en las profundidades.”

Este vaho que se levanta trae olor a carne quemada. El más viejo de los cóndores es el primero en olfatear la chamusquina, a pesar de que sus ojos ya no pueden mirar. El cóndor ciego ordena a *Sarcoramphus* elevarse y otear la comarca. El lenguaje utilizado por el narrador, las metáforas en torno al sonido (el rumor, el murmullo de las plumas), así como las onomatopeyas propiamente dichas y las fórmulas que utilizan los cóndores para hablar entre ellos, dan cuenta siempre de una especie lengua extraña, subrepticia, mítica.

Los nombres de los cóndores más jóvenes, es decir, *Sarcoramphus*, Huáscar y Chambo, dan cuenta de un afán de transgresión de fronteras y al mismo tiempo de subsanación de rencores y heridas antiguas. *Sarcoramphus* es el nombre científico de una especie de gallinazos extintos del que solamente sobrevive el *Sarcoramphus papa*, por lo que, en rigor, no se trata de un cóndor sino de un gallinazo, aunque se trata del rey de los gallinazos; Huáscar, para la memoria del lector ecuatoriano es el nombre del mayor de los traidores, pues se trata del hermano de Atahualpa que quiso usurparle el trono; y

Chambo es una ciudad de Riobamba que se caracterizó por su feroz resistencia conservadora ante el avance de la Revolución Liberal de 1895.

Toda esta conflictiva heterogeneidad, biológica, fraternal y política, ve la posibilidad de reconciliarse en el espacio del relato, un espacio que permite la disolución de los opuestos; disolución que se produce, además, en nombre del respeto y admiración que sienten por el cóndor viejo y ciego, del que han aprendido todo.

Una vez que Sarcorampus ha regresado con la noticia de que hay comida para todos, el cóndor ciego les hace saber que lo que él quiere es el corazón del hombre y sus testículos, pues ese día él necesita volar.

¿Volar, tú? –preguntó Chambo, con respetuoso interés.

Mi último vuelo ...

Los ojos de color incienso se iluminaron de salvaje entusiasmo. Pero los veló con perspicacia enseguida.

Luego de ofrecer este desconcertante pedazo de información, el cóndor da la orden de que le avisen a Amarga que él estará esperándola esa tarde. Amarga, se entiende, es la vieja compañera del cóndor ciego. Cuando los jóvenes llegan, depositan antes los pies del ciego “los sangrientos manjares señalados”. El ciego los devora sin contenerse. Luego dice cosas difíciles de comprender en torno al hombre descansando y muriendo otra vez con él. Los jóvenes no entienden. Les pide a todos que regresen a la tarde, pues él tiene que descansar y prepararse. Y que si ve a Amarga, por favor le avisen; él la estará esperando.

Cuando los jóvenes regresan por la tarde, el viejo les pregunta por Amarga. Ellos no la han visto ni saben nada. El viejo no protesta, se limita “a limpiarse el pico en la roca” y les pide que lo sigan hasta “la piedra negra”. Los jóvenes van detrás de él, en silencio y viviendo pensamiento del tipo: “¡Él nos enseñó a dispersar un rebaño y separar a la víctima! ¡Él no enseñó el golpe de flanco que derriba! ¡Él no enseñó a elegir las nubes que hacen invisible nuestro plumaje!”

El cóndor ciego se detiene en “una planicie angosta que terminaba a pico sobre el Occidente. Luego sacude su “dura cabeza” y dice: “El hombre descanse y vuele. Muera otra vez conmigo.” Entonces empieza a correr lo largo de la rampa, “hacia el sol occiduo”

mientras sus alas se van desplegando poco a poco y sus plumas se van tensando en la línea de máxima envergadura. Extiende el “libre cuello” y recoge los tarsos. Sus compañeros jóvenes lo siguen con la vista en silencio y siguen pensando en todo lo que aprendieron de él sin casi darse cuenta.

El ciego ascendía serenamente, adivinando la inmensa candela de la tarde. Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia sobre el mar. La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto. Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe.

Un cuerpo oscuro y apretado cayó girando como un fruto negro. El mar no sueña si hay un corazón que lo busca y lo pierde en un combate de íntimo rumor.

(Cabe aquí recordar, el último verso del poema *Moradas*, de Rafael Cadenas: “Abandonamos. Decidimos vivir. Algo sigue sustrayendo fuerza a la fuerza. Porque existe un espacio, que no se entrega, donde los enemigos se reconcilian.” Y cabe recordar también lo que dice Michel Foucault en *El pensamiento del afuera*, en cuanto a que el lenguaje “hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, –hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más– sino más bien hacia un extremo en que se necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan definitivamente”.)

En el relato *Cabeza de gallo*, publicado en el libro llamado también *Cabeza de gallo* en el Caracas en 1966, nos encontramos frente a un narrador sin nombre que se desliza sobre una colina sobre la que se cierne “una diabólica tormenta de vitalidad”. La gente bebe, dispara, enciende globos que lanzan al aire y ahí cabecean alegremente aunque algunos se mueven “como criaturas golpeadas en el abdomen”.

El narrador se siente perdido entre la multitud, dice que “ignoraba a dónde iba y con quiénes estaba”. La baraúnda y el cotarro excitan al narrador, pero este no pierde el control de sí, pues “todos los peligros se tornaban curiosamente blandos dentro de la holgada y calurosa cavidad de la fiesta: una entrañable demencia les quitaba el poder de

herir”. En este punto el narrador recuerda que está en un carnaval, en el carnaval de la colina de Barrioventos.

En cierto momento le da por seguir uno de los globos (en el que luce pintada una custodia religiosa con sus rayos de oro). Al hacerlo da con un grupo que está sumido en lo que parece la tarea de enterrar (Dávila Andrade, 2004, 166) “un hermoso gallo, de plumas aceradas, brillantes y de vistosa cresta.”

Con su mano en forma de cuchara, el campesino acabó de extraer los últimos terrones del hoyo y pidió el gallo a la mujer. El ave, con las alas plegadas, estaba envuelta en un trapo de colores. Las patas amarillas salían por debajo del trapo, atadas con una fibra de cabuya. El hombre tomó y lo enterró dejándole fuera únicamente la cabeza, en torno a la cual apelmazó la tierra golpeando con el puño. Las risas y exclamaciones ahogaban los cloqueos del gallo, pero sus ojos, como dos gotas de cristal, miraban enloquecidos a todas partes.

Entonces el narrador observa que a “un muchacho gigantesco y flaco, de largos brazos huesudos” le vendan los ojos y le proveen de un palo nudoso de unos dos metros de largo. Lanza varios golpes y no acierta. La gente a su alrededor se ríe y él se ubica mejor. Se acerca al gallo, calcula, asesta el golpe y falla. Luego se ubica mejor, calcula nuevamente, y cuando está a punto de acometer una vez más, un griterío avisa, despavorido, que la iglesia se está incendiando.

La gente huye y el narrado se acerca la cabeza de gallo que se mueve como una flor salvaje. Con tino y temor lo desentierra. Al comienzo el gallo cae de lado, entumecido, incapaz de poner en movimiento consistente su energía. Pero por fin se incorpora y se sacude “aparatosamente haciendo rebullir varias veces todas las plumas”.

Posteriormente, el narrador acude a la iglesia, sigue a la gente y siente la necesidad de observar las llamas que arden y silban. La gente exclama con terror y se lleva las manos al rostro. Pero no hay nada que hacer. El fuego sencillamente debe hacer su trabajo. Cuando éste concluye, el narrador entra en la iglesia y se dirige hasta el altar. Se desplaza entre maderas negras y humeantes. Observa una escena difícil de comprender. Entre la catástrofe y la concupiscencia, las llamas han respetado el torso y el rostro del hombre crucificado. En sus ojos, el narrador reconoce los del gallo, similar al reconocimiento que el yo poético hace de Jesucristo en el rostro de los indios esclavizados en Boletín y Elegía

de las Mitas, pero ya no atravesando solamente la raza sino también la especie (Dávila Andrade, 2004, 167):

Y de pronto, sus ojos de vidrio, inertes y anhelantes, me recordaron vagamente los ojos diminutos y vidriosos de alguien a quien aquella misma tarde, había visto mirarme desesperadamente.

Una clase diferente de relato, un texto en el que se puede percibir una suerte síntesis entre las dos maneras, o las dos búsquedas, anteriores, objetivadas en *El cóndor ciego* y en *Cabeza de gallo*, es *La extremidad oscura* (Dávila Andrade, 1984, 325). Según el escritor y estudioso de la obra daviliana, Jorge Dávila Vásquez (el trabajo que ha hecho de recopilación y difusión de la obra su tío es realmente muy valioso), en el ensayo La narrativa de Dávila Andrade: del realismo a lo hermético, relatos como *La extremidad oscura* y *Regresó de noche como caballo, como tigre, como laurel*, fueron (El guacamayo y la serpiente, 1997, 73) “escritos con toda seguridad en la última etapa”, es decir, ya en la llamada etapa hermética.

El argumento va sobre un joven llamado Damasco que espera de primero en la fila del bus, un bus que no llega y se demora en medio de un vaporoso calor y mientras la gente ya está comenzado a inquietarse. El mismo Damasco está a punto de terminar de incomodarse cuando a su lado, de golpe y sin transición, aparece una hermosa adolescente. La fila de gente suelta gruñidos y refunfuños propios que quienes sienten sus derechos pisoteados descaradamente. Pero la chica, si bien muy bella (extrañamente muy elegante), tiene un pie calzado de una botita ortopédica especial de cuero negro, “su escajón de gamuza”, que le trepa por encima del tobillo.

El descubrimiento, primero de Damasco pero paulatinamente de todas las personas en la fila, surte un efecto apaciguador en el espíritu de cuerpo vulnerado de la gente y la tensión se relaja. A ello debe sumarse un encanto natural de la muchacha que comienza enseguida a ser objeto de las miradas más munificentes. Emociones que se acentúan cuando ella misma “abre unos ojazos asustados” y exclama, “para alivio de todos”: “Ahí viene el carro”.

En el bus la chica hace bromas sobre su leve minusvalía, y todo el mundo la adora aún más. Excepto un “un hombrón de portafolio” que resopla de un modo raro, como con

intenciones sarcásticas. Cuando la niña la chicha se baja del bus, el chofer, curioso, le pregunta al hombrón del portafolio, que ya para entonces se ha revelado como un recaudador de impuestos, responde, muy ufano y con un punto de malicia, que él conoce a la muchacha desde pequeña y que desde entonces lleva la bota ortopédica en el pie derecho, porque resulta que desde que nació “tenía mala esa pata” y que Carlos Masciandaro, “un remendón italiano que vino a establecerse aquí y le confeccionó la primera botita ortopédica” y que mientras la muchacha fue creciendo fue el mismo Masciandaro, que para entonces ya era un consumado Emperador de la Industria del Zapato, el “único en trabajarle las sucesivas botitas”; pues “a pesar de sus millones no deja de cortar y coser personalmente las botitas que necesita cada vez la muchacha”.

A partir de este momento, Damasco comienza a ver a la muchacha (o, como dice el narrador: *a tenerla ante sí*) en diferentes lugares de la ciudad. Pero siempre de lejos, sin atreverse a dirigirle la palabra; como encantado por ella, pero también obsesionado con el pie dentro de la botita, de cuero o gamuza, negra.

La ve manejando un coche, muy rápido, dando curvas muy precisas. La ve tirando la puerta “con fiereza no exenta de gracia”. La ve sacudiendo la cabellera con “movimientos de fastidio y desafío”. La ve andando en bicicleta.

Cuando la ve cicleando Damasco comprende que “la muchacha, como les ocurre a algunos lisiados, gozaba intensamente en probarse a sí misma y en demostrar a los demás ciertas habilidades reservadas para los más aptos en entre los normales.” Pero la muchacha sigue siendo un misterio, y Damasco solamente la mira de lejos, sin atreverse jamás a darle un encuentro. Pasó el tiempo y Damasco es agregado a una Estación Hidrológica de Altura, en la Sierra. Entonces la ve nuevamente.

Está Damasco saliendo de un pequeño bar de carretera después de haber tomado un café, cuando ve detenerse un carro deportivo frente a él. De la puerta del piloto desciende ella, parece más alta y esbelta. (“Antes de oírla, Damasco recordó su voz”.) De la otra puerta comienza a salir con dificultad “un hombrecillo rechoncho, metido en un chaleco de lana roja”, que le daba un aspecto de “rábano gigantesco” que avanza “contoneándose con pasos menudos, tictacmente laterales.”

Cuando Damasco la escucha pedir cigarrillos, descubre un matiz distinto en su voz, “un nuevo elemento en el antiguo tono; una línea cálida, teñida de vaga insolencia. Era ya la

voz de la mujer, o acaso de la gran bestia sabia.” Cuando la pareja se va, el hombre del mostrador le hace saber a Damasco que Carlos Masciandaro y la mujer acababan de contraer matrimonio; que Don Masciandaro había construido un palacio para ella en una ladera a unos trescientos metros de allí.

Esa noche “el disco de la luna llena suspendido en la vítrea claridad del crepúsculo, recortaba las agujas más altas del bosque.” Aunque todavía la noche no termina de caer, la belleza de la luna parece ofrecer una vaporosa promesa de misterio. Para Damasco esta promesa se vuelve como como un llamado, así que ya no duda, toma su chompa de cuero, su linterna y sale a la pugnaz intemperie (Dávila Andrade, 1984, 328):

No tenía idea clara de lo que acometía. Pero un impulso oscuro tácitamente aceptado le presionaba a realiza este acercamiento.

Andaba ahora entre los árboles cuyo nombre desconocía, pero a cada instante sentíase conquistado por una atmósfera de pensamientos audibles, extrañamente móviles y nuevos en medio de una progresión de antiquísimas y quietas formas elementales.

Sigue caminando así. A veces apaga la luz de la linterna y permanece un tiempo inmerso en la penumbra. Observa y siente cosas innombrables, se confunde y sigue, no deja de caminar, de ser fiel al impulso que lo compele; aunque también avanza desconociéndose a sí mismo. Pero avanza. No deja de avanzar. De pronto un bramido sacude “ese mundo cerrado. Damasco había oído antes una queja animal tan potente y al mismo tiempo tan desesperada.”

Este bramido inmoviliza a Damasco. Así que se apostea en un árbol al pie “de un claro de bosque totalmente bañado por la luna”. De golpe irrumpe en el claro una manada de “jóvenes ciervas arriada por un ciervo de alta cornamenta”. Las hembras se reúnen en el centro del claro, el macho lanza otro bramido y el grupo apiña “electrizado en un nudo de formas temblorosas”.

Entonces aparece otro macho.

Adulto y solitario.

En ese mismo instante, comienzan a surgir cabezas de ciervos jóvenes en diferentes puntos del ruedo vegetal, pero no se arriesgan a entrar; tan sólo permanecen a la expectativa, dominando como puede su ya robusta lascivia. Los machos adultos se miden

para el combate, puro músculo a cada lado, cuando una presencia extraña viene a distender, por el momento de un momento al menos, la colisión inevitable (Dávila Andrade, 1984, 329):

Una silueta blanca y negra había aparecido entre los ciervos jóvenes, inmóviles aún en sus sitios. Era ella.

Damasco sintió un golpe seco en la garganta. La señora Masciandaro, con el torso y las caderas envueltos en una cota negrísima, y los brazos y los muslos desnudos, estaba allí.

Atravesó la hierba esbozando los pasos de un ballet salvaje y fue a reunirse con las hembras. Damasco pudo ver sus movimientos ágiles y exactos y observó con claridad los pies de la extraña bailarina. El izquierdo estaba calzado con una media bota negra de tacón y el derecho... era nada menos que la pata de una venada.

Los machos arrancan el uno contra el otro apenas la mujer se une a las ciervas. Embisten. Las cornamentas chocan la una contra la otra, erizadas como espadas, a la luz de la luna. El combate no se detiene. Ninguno recula, ni se amilana. Será un embate tras otro. Empero en una nueva acometida, los cuernos se traban inextricablemente. Su furia, los ronquidos de poder y violencia que brotan de sus bronquios, parecen haberse convertido en uno solo. Los ciervos jóvenes lo saben, así que saltan sobre las hembras y comienzan a cubrirlas. Uno de ellos dispara en dirección a la mujer, ella huye y desaparece entre la maleza (Dávila Andrade, 1984, 330) “con vivo alarido de júbilo. Los machos pateaban la hierba roncando furiosamente, enredados para la muerte. Damasco veía las convulsiones de sus vientres y sus cuellos. Las pesadas cabezas empujaban la terrible y descomunal corona hacia un abismo igual para los dos.”

De las muchas ideas que se pueden derivar de este relato, quisiera rescatar tan solo dos: la una es la feroz (y al tiempo bellísima) crítica al fatal modelo de macho occidental que sostiene el patriarcado, tan exacerbado en nuestras realidades latinoamericanas; la otra, es el plausible afán daviliano de invocar instintivamente y con renovado brío (como una forma resistencia) un “uso menor de la lengua dentro de una lengua mayor”, como tan elocuentemente señalaron Deleuze y Guattari que hizo Kafka con el alemán.

En el teatro de Beckett

Se dice que Samuel Beckett transformó las reglas y los principios del teatro para siempre con la escritura de *Esperando a Godot*, su tercera obra de teatro, escrita en francés a finales de los años cuarenta (según Klaus Birkenhauer la escribió de un tirón en un mes). Más allá de que también sea responsable de que la etiqueta del teatro del absurdo se haya pegado como un patético agujero negro al *corpus* beckettiano, esta es la obra que hizo a Beckett conocido y apreciado; primero en París, y luego en el ancho mundo. Hoy por hoy el valor estético y artístico de la obra es incuestionable. Sin embargo, en primer momento la recepción no fue tan amable con ella. Apreciemos, por ejemplo, la opinión del gran dramaturgo irlandés Sean O'Casey, de conocido compromiso político de corte nacional-socialista, vertida en 1965 a la revista *Encore*:

¿Beckett? No tengo nada que ver con Beckett. Él no está en mí ni yo estoy en él. Yo no espero que Godot me traiga vida; yo he salido a buscar vida, incluso a mi edad. ¿Qué tiene que ver cualquier de vosotros con Godot? En el más insignificante de vosotros hay más vida de la que Godot puede dar. Que Beckett es un escritor hábil y que ha escrito una obra miserable es algo que no puede dudarse; pero su filosofía no es la mía, pues en él no hay nada que apunte a la esperanza, no hay ansias de ella, sino regodeo en la desesperación y en el grito de dolor.

O la conocida respuesta de Jorge Luis Borges (la que cobra mayor peso, dado el hecho de que Borges compartió con Beckett, en 1961, el primer premio *Formentor*, concedido por el Congreso Internacional de Editores) a la pregunta que Richard Kearny y Seamus Heany le hicieron en 1981 acerca de qué opinaba de la obra de Beckett: “Samuel Beckett es muy aburrido. Vi su obra *Esperando a Godot* y eso me bastó. Me pareció que era una obra muy pobre. ¿Para qué tomarse la molestia de esperar a Godot si él nunca llega? Qué cosa tan tediosa. Después de eso, ya no tuve deseos de leer sus novelas.” Así termina la entrevista.

Bien, según otras opiniones más receptivas, por decirlo así, de la obra beckettiana, como ya se ha mencionado aquí varias veces, como la de Juan Benet (2007, 104) “ninguna de las obras de teatro de Beckett –ni siquiera *Final de partida* o *Días felices*– tienen la grandeza, lucidez y perfección de *Esperando a Godot*”. Para Benet, lo que ocurre en el escenario es formulado sin ambages por Estragón no bien comienza la obra: “No hay nada

que hacer”. Y según Benet eso, sencillamente eso, es que debe comprender el espectador que está pasando en escena. El único juego que se permite la obra, según Benet, es el de “demostrar la futilidad de la esperanza”. Dice Benet (2007, 105):

El propio Vladimiro demuestra bien palmariamente que el fundamento de ella es una fruslería. Hacia el final de la obra –cuando ya quedan bien pocas ilusiones– entre el segundo muchacho –o el primero por segunda vez– para traer noticias del señor Godot:

Vladimiro: ¿El señor Godot tiene barba?

Muchacho: Sí señor.

Vladimiro: ¿Rubia o... negra?

Vladimiro: Misericordia.

Godot no llega. Como a veces parece que sí, que mañana talvez llegue, pero además porque sencillamente no tienen otra opción (o al menos así lo parece, todo lo indica), ellos siguen esperándolo peleando contra el temido aburrimiento. Con estoica resignación, una cierta disposición a conversar, y ocasionales ramalazos de gran humor. De cariño Vladimiro llama Gogo a Estragón; Estragón a su vez llama Didi a Vladimiro.

La obra tiene dos actos, en el primero, Estragón espera en escena a Vladimiro, en el segundo, Vladimiro espera a Estragón en el escenario. A los dos parece unirles, según Birkenhauer, una “amistad turbulenta” que mantiene un equilibrio delicado “entre la atracción y la repulsión”. El primer encuentro sucede así:

Vladimir: Te echaba de menos... y al mismo tiempo también estaba contento.

¿No es raro?

Estragón (Indignado): ¿Contento?

Vladimir (Después de reflexionar): Quizá no sea la palabra.

Estragón: ¿Y ahora?

Vladimir (Después de meditarlo): Ahora... (Alegre) Ya estás aquí otra vez...

(Indiferente) Ya estamos aquí otra vez... (Triste) Ya estoy aquí otra vez.

Vladimir: Entonces, ¿nos vamos?

Estragón: Vámonos.

(No se mueven)

Estragón: Vámonos, vámonos.

Vladimir: No podemos.

Estragón: ¿Por qué no?

Vladimir: Estamos esperando a Godot.

Estragón: Cierto.

Con el paso de los años el teatro de Beckett se fue haciendo cada vez más denso y simple en sus recursos; el cuerpo de los personajes fue inmovilizándose poco a poco (como es el caso en *Día felices*, donde la protagonista está enterrada de la cintura para abajo), fue siendo acotado por los argumentos y las didascalias (*No yo*, en este sentido, constituye, la culminación de este empeño, pues aquí ya nos encontramos solamente ante una boca que habla, aunque niegue que es ella la que lo hace), en un proceso que podríamos denominar como una búsqueda rigurosa, terca y estética por la frontera entre lo humano y lo no humano. Sin embargo, en *Qué donde*, la última obra de teatro escrita por Beckett, las cosas parecen hallar, una vez más, un delicado aunque precario (y acaso también desolador) equilibrio.

En *Qué dónde*, cuatro personajes aparecen a intervalos casi mecánicos, todos vestidos con la misma toga gris; el mismo pelo largo y gris también. Los personajes son cinco: Bam, Bem, Bim, Bom, y V (la voz de Bam). La voz de Bam es quien controla y da instrucciones todo el tiempo a los otros personajes; incluido Bam quien es el dueño de la cruel y precisa voz. Un ciclo estacional completo pasa entre el inicio y el final de la obra, de primavera a invierno. En el escenario la voz se representa como un megáfono en la esquina, mientras el espacio destinado a los otros personajes se ubica en el extremo opuesto; cada personaje tiene su puesto asignado y es ahí donde tiene que pararse; todo siempre de acuerdo a lo dispuesto por la voz de Bam.

Así, la voz, a través de Bam³⁰, lo que hace es llamar, interrogatorio a cada uno de los personajes, uno por uno, e irles preguntando si el otro (el primer otro se asume que es Bum, pero él nunca aparece en escena o es mencionado siquiera) confesó un crimen innombrado.

Por lo tanto, la voz (el escenario tiene que estar de cierta manera, exactamente como se ha previsto, pues de lo contrario la voz se molesta y se apaga, hasta nuevo aviso al menos) convoca a los otros, a través de Bam; de hecho, antes de convocar a nadie, la voz requiere

³⁰ Se han dicho principalmente tres cosas sobre el origen de estos nombres, no se oponen entre ellas: la una es que desde *Más pichas que dichas* Bim y Bom aparecen periódicamente en la obra de Beckett, la otra es que Beckett obtuvo esos nombre de unos payasos rusos que, a lo largo de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado, tuvieron permiso del sistema para satirizar las limitaciones y problemas del Estado; y la última es que Beckett pudo haberse inspirado también (o al menos robustecer la inspiración que ya vivía) en el sexto verso de *La balada de Humpty Dumpty* del *Finnegans Wake*.

la sola presencia de Bam (Bam mantiene la cabeza erguida), y así primero sentirse sola para después hablar. Así, dice la voz, con Bam ante sí:

Vale.
Estoy solo.
Es primavera
El tiempo pasa.
Ahora con palabras.
Por fin reaparece Bom.
Reaparece.
(Bom entra por N, se detiene en 1, cabeza gacha)

Una vez que Bom se ha detenido en el lugar asignado por la voz, tiene Bam autorización para dirigirle la palabra:

Bam: ¿Y bien?
Bom (con la cabeza gacha todo el tiempo): Nada.
Bam: ¿No ha dicho nada?
Bom: Nada.
Bam: ¿Lo trabajaste bien?
Bom: Sí.
Bam: ¿Y no ha dicho nada?
Bom: No.
Bam: ¿Ha llorado?
Bom: Sí.
Bam: ¿Gritado?
Bom: Sí.
Bam: ¿Implorado perdón?
Bom: Sí.
Bam: ¿Pero no ha dicho nada?
Bom: Nada.
V: Eso no está bien.
Vuelvo a empezar.
Bam: ¿Entonces?
Bom: Nada.
Bam: ¿No lo ha dicho?
V: Vale.
Bom: No.
Bam: ¿Lo trabajaste bien?
Bom: Sí.
Bam: ¿Y no lo ha dicho?
Bom: No.
Bam: ¿Ha llorado?
Bom: Sí.
Bam: ¿Gritado?
Bom: Sí.

Bam: ¿Pedido perdón?
Bom: Sí.
Bam: ¿Pero no lo ha dicho?
Bom: No.
Bam: Entonces, ¿por qué parar?
Bom: Perdió el conocimiento.
Bam: ¿Y no lo reanimaste?
Bom Lo intenté.
Bam: ¿Y?
Bom: No pude.
(Pausa)
Bam: Es mentira. (Pausa.) Te lo ha dicho. (Pausa.) Confiesa que te lo ha dicho. (Pausa.)
Te trabajaremos hasta que lo confieses.

Entonces Bam llama a Bim para que *trabaje* a Bom y obtenga la escurridiza confesión. De este modo, sistemáticamente, la voz de Bam a través de Bam va llamando a los otros personajes y les hace casi el mismo interrogatorio, obteniendo siempre la misma respuesta, hasta que es el mismo Bam el que tiene que trabajar al último personaje en acudir, que es Bem. Sale Bama a trabajar a Bem y cuando regresa y se para frente a su voz, tiene la cabeza gacha. Dice la voz al final (como dando cuenta sin querer de la fatal necesidad de la conciencia de vigilarse a sí misma, en nombre de la quimera totalitaria y despótica en la que reposa):

V: Está bien.
Estoy solo.
Ahora como si aún estuviera allí.
Es invierno.
Sin tránsito.
El tiempo pasa.
Eso es todo.
Signifique quien pueda.
Apago.³¹

En las novelas de Beckett

Sin desmedro de los potentes y logrados trabajos que son Murphy y Watt, es sin duda con *Molloy* con el texto que Beckett revienta las estructuras y nutre la voracidad de su empresa de un modo inédito en él. Escrita en 1945, en medio de la erupción creativa que sucedió

³¹ En inglés, parece que al apagarlo todo la voz también se está apagando a sí misma: "Time passes. That is all. Make sense who may. I switch off."

a la revelación de la que se ha hecho algunas veces mención, *Molloy* constituye un hito decisivo en el quiebre hacia la renovación absoluta de la forma que caracteriza el trabajo beckettiano.

Molloy, el personaje que regala su nombre a la novela, es el primer gran *animal humano*, según Alain Badiou, que aparece en la literatura de Beckett. Este nombre de *animal humano*, alude a la condición de extrema carencia material, postración física, inestabilidad mental y, por decirlo así, radical elementalidad, en la que se mueven los personajes de Beckett a partir de Molloy. Es asimismo el primer texto de lo que se ha llegado a conocer como su trilogía.

La novela comienza con Molloy en el cuarto de su madre, diciendo que es él quien ahora vive ahí. Pero no sabe muy bien cómo llegó ni si su mamá está viva o muerta. Gradualmente comienza a desplegarse su furioso, aunque sereno, rumiar de ideas, más o menos las mismas ideas, con algunas variaciones (a veces mayores, a veces menores) de los mismo temas, una y otra vez, cuando puede cuenta alguna parte de su historia; cosas como que tuvo problemas con la ley, cosas como que escribe sus pensamientos en unas hojas que debe entregar a una persona anónima que acude a su cuarto una vez por semana, cosas como que una vez encontró a un hombre en el bosque que acentuaba de manera extraña ciertas palabras cuando hablaba y daba la impresión de estar remedándolo, por lo que tuvo que matarlo; cosas como que tiene una pierna que ha perdido la movilidad, inmovilidad que amenaza con tomarse todo el cuerpo mientras él avanza tozudamente dentro de un bosque tapizado de nieve; cosas como que sale del bosque y llega a una zanja al borde de la carretera en la que se deja caer con indolencia, porque de algún modo sabe que viene ayuda, que no contra todo pronóstico no está solo en su miseria.

A lo largo de toda su odisea, Molloy va teniendo pensamientos como el siguiente (Beckett, 2006, 49):

Porque cuando se cava con una pala siempre hay una pierna que soporta el peso del cuerpo mientras que la otra, tendiéndose y plegándose, hunde la pala en la tierra. Ahora bien, mi pierna enferma, no recuerdo cuál, pero poco importa para el caso, no me permitiría desempeñar la segunda función, pues estaba rígida, ni la primera, porque no habría podido soportar el peso. De modo que sólo disponía, por así decirlo, de una pierna, moralmente era unipiernista y hubiera vivido más ágil y feliz si me la hubieran amputado a la altura de la ingle. Y tampoco me hubiera opuesto a que de paso me quitaran algunos testículos. Porque mis

testículos, bamboleándose a medio muslo pendientes de un delgado cordón, no me servían ya de nada, tanto más cuanto que ya no quería que me sirvieran, sino ver desaparecer a esos testigos de cargo y de descargo de mi larga acusación. Porque me acusaban de haberlos manoseado, y al mismo tiempo se alegraban, desde el fondo de su bolsa reventada, el derecho más bajo que el izquierdo, o al revés, ya no me acuerdo, fenómenos de circo. Y, lo que es más grave, me molestaban para caminar y para sentarme, como si no tuviera ya bastante con mi pierna enferma, y que cuando montaba en bicicleta iba golpeando con todo. Así que tenía interés en que desaparecieran y me habría encargado yo mismo de que ocurriera, con un cuchillo o unas tijeras de podar, a no ser por el temor, que me sobrecogía, al dolor físico y las llagas infectadas. Sí, toda mi vida la he pasado bajo el terror de las llagas infectadas, yo, que era tan ácido que no me infectaba nunca. Mi vida, mi vida, tan pronto hablo de ella como de algo ya terminado o como de una tomadura de pelo que dura todavía, y hago mal, pues ha terminado y dura todavía, pero ¿con qué tiempo gramatical del verbo podría expresar esta situación?

Así están más o menos las cosas en la historia, hasta que en la segunda parte de la novela ingresa Jaques Moran, una mezcla entre un religioso y un detective privado, quien ha recibido el encargo ineluctable, irresistible, de buscar a Molloy. El mensajero que le ha comunicado la misión, llamado Gaber, es también es un ser extraño, difícilmente aprehensible. Se sabe además que viene en nombre de Youdi, el sumo jefe y del que no se sabrá nunca nada más (en un plan muy godotesco, vale la pena decir). De modo que sin otra opción que obedecer, Moran (quien tiene un hijo, también llamado Jaques, al que martiriza metódicamente, y que lo acompaña (también tiene algunas colmenas de abejas de las que se despide con cierto dolor)) a se lanza en pos del inefable Molloy. Al que, desde luego, no encuentra nunca, pero al que patéticamente se le va pareciendo (esto lo sabemos los lectores, no el pobre Moran) cada vez más, con su parálisis creciente, su voluntad de hierro y su curiosa, aunque apática, idiotez.

Cabe aquí mencionar las siguientes palabras de Jenaro Tales (2001, 14):

Es curioso observar cómo Moran, protagonista de la segunda parte de Molloy, es normal en la medida en que la primera persona que le asume conlleva pronombres personales de posesión. Mi despacho, mi hijo, mis colmenas, mis vecinos, etcétera, son términos corrientes en su discurso. Una vez que deja sus posesiones para salir en busca de Molloy y que su hijo, su última posesión (y al que lleva atado con una cuerda) le abandona, comienza su desmoronamiento haya quedar convertido, a su vez, en Molloy, es decir en Nadie. Porque cada uno es Nadie si nada posee.

Después de que Malone, el protagonista de *Malone muere*, un escritor que agoniza y está obsesionado con la muerte de sus criaturas (Murphy, Molloy, Moran, Saposcat, entre otros), expira él mismo, derramándose en el “guglú del desagüe”, aquello que permanece como única posibilidad, como único personaje posible es *El innombrable*. La voz del innombrable, la que ahora se pregunta qué será de sus criaturas, la que ahora piensa en Malone como su última creación. Se trata por fin de su imposible su voz, de esa voz estoica y cínica y torturada a la vez que no tiene el valor para continuar ni la fuerza para terminar; y que sin embargo se mueve (Beckett, 2006, 48):

Nos ponemos a hablar como si pudiéramos dejar de hacerlo con solo querer. Es así. La busca del medio de hacer parar las cosas, acallar su voz, es lo que al discurso le permite proseguir. No, no debo tratar de pensar. Las cosas, las figuras, los ruidos, las luces con que mi prisa por hablar disfrazo cobardemente este sitio, es menester de todas veras que, al margen de toda cuestión de procedimientos, llegue a desterrarlos. Preocupación por la verdad en el prurito de decir. De aquí el interés en la posibilidad de verse libre por medio de un encuentro. Pero despacio. Primero ensuciar y después limpiar.

¿Y si para variar me ocupara un poco de mí? Pronto o tarde me vería acogotado. Esto, al pronto, parece imposible. ¿Dejarme acarrear en el mismo carretón de mis criaturas? ¿Decir de mí que veo esto, que siento aquello, que temo, espero, ignoro, sé? Sí, lo diré, y de mí solo. Impasible, inmóvil, mudo, sosteniéndose la mandíbula. Malone gira, extraño para siempre a mis flaquezas. He aquí a uno que no es como yo no sabré nunca dejar de ser. Ya puedo estar sin moverme, que él es el dios. Y el otro. He puesto en él ojos implorantes, ofrendas para mí, una necesidad de ayuda. No me mira, no me conoce, no carece de nada. Sólo yo soy hombre y todo lo demás es divino.

A golpe de retorcerse sin piedad ni contemplaciones consigo misma, la voz del innombrable parece acercarse, a una suerte de origen, como ha sugerido Maurice Blanchot “donde tiene que morir de una muerte sin fin” (Beckett, 2006, 151):

(...) soy yo el que habla, es inútil contarse cuentos, en la sed, en el hambre, en el hielo, en el horno, no se nota nada, qué cosa más curiosa, no se nota una boca, no se nota ya la boca, no se necesita una boca, las palabras están en todas partes, en mí, fuera de mí, entonces, de pronto carecía yo de grosor, los oigo, no necesito oírlos, no necesito tener una cabeza, imposible pararlos, imposible pararse, soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de los demás, ¿qué demás?, el sitio también, el aire también, las paredes, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí, conmigo, yo soy el aire, las paredes, lo emparedado, todo cede, se abre, cae, regolfá, copos, soy todos esos copos que se entrecruzan, se unen, se separan, donde quiera que vaya me vuelvo a hallar, me abandono, voy hacia mí, vengo de

mí, nunca más que yo, que una partícula de mí, recobrada, perdida, fallada, palabras, soy todas esas palabras, todas esas extrañas palabras, este polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, huyéndose para decir, que yo las soy todas, las que se unen, las que se separan, las que se ignoran, que soy eso y no otra cosa, sí, cualquier otra cosa, que soy otra cosa cualquiera, una cosa muda, en un lugar duro, vacío, cerrado, seco, limpio, negro, en el que nada se mueve, nada habla, y que escucho, y que oigo, y que busco, como un animal nacido en una jaula de animales nacidos en jaula de animales nacidos en jaula de animales nacidos en jaula de animales nacidos y muertos en jaula de animales nacidos y muertos en jaula de animales nacidos en jaula, nacidos y muertos, nacidos y muertos en jaula en jaula nacidos y después muertos, nacidos y después muertos, como un animal digo, dicen ellos, un animal semejante, que busco como un animal semejante, con mis pobres medios (...)

Así llegamos a *Cómo es*, de 1961, una prosa notable y a través de la cual, según Alain Badiou, llega Beckett a un nuevo momento nuevo. El trabajo constituyó en su momento una incomodidad para beckettianos acérrimos como el mismo Juan Benet, para quien la prosa era “como un intento en cierto modo fallido”, un experimento con la palabra convertido “en el residuo de una situación que toca su fin”.

En *Cómo es* comienza sus primeras apariciones lo que Badiou llama la elongación de la frase en el estilo tardío de Beckett, es decir “el estilo no puntuado que unifica todas las ramificaciones de la idea”. El inicio del texto es así:

como era yo cito antes de Pim con Pim después de Pim como es tres partes lo digo como lo oigo.
voces primero fuera cuacua por todas partes luego en mí cuando cesar de jadear
cuéntame otra vez cuéntame por última vez invocación

En esta prosa los *animales humanos*, dice Badiou, “reptan sobre una especie de lodo negro, arrastrando con ellos una bolsa de comida”. Se vuelve manifiesto que ciertas reglas elementales dirigen los actos de los animales humanos, se presentan algunos códigos que todos debe seguir y a los que deben someterse por igual. Esta igualdad ontológica radical frente a los principios rectores de la convivencia, es relativa a la noción de justicia manejada en la obra, es decir una justicia que “no está relacionada con ninguna norma ni finalidad” y juntas dan cuenta del surgimiento del sujeto humano genérico.

Finalmente, en *Rumbo a peor*, de 1984, como se mencionó anteriormente, Beckett logró formular la que sería su fabulosa última declaración de principios; es de rigor en este punto repetirla, a saber:

Alguna vez intentado. Alguna vez fracasado. No importa. Intenta de nuevo.
Fracasa otra vez. Fracasa mejor.

En la poesía

Beckett:

Excepto los poemas de los primeros años (principalmente *Coñoróscopo*), los poemas de Beckett fueron intentos de reducir, con recato y rigor, la expresión y los materiales a lo mínimo indispensable; es decir, me parece que la búsqueda de su particular economía siempre estuvo erigida sobre su manera poética de concebir el verso y el mundo (incluida búsqueda de la puntuación elongada de la que habla Badiou). Lo último que Beckett escribió fue justamente un poema. Abrió y cerró su largo, portentoso e imposible arco escritural con un poema (*Comment dire*, traducido al español por Jenaro Tales como *Cómo decir*, y por el mismo Beckett al inglés como *What is the Word*, es el último texto que escribió Beckett; el texto en francés está datado el 29 de octubre de 1988).

En el poemario *12 poemas: 1937-1939* (poemario en el que si bien hay doce poemas, la numeración salta el número once y termina en el trece; todas las ediciones posteriores han respetado esta sutil excentricidad) Beckett avanza ya en el camino de la búsqueda de un poetizar austero que sea capaz de contener también al pensamiento. El poema número siete, *Bebe solo* dice así (Beckett, 2002, 145):

bebe solo
come quema fornica revienta solo como antes
los ausentes ya muertos los presentes apestan
saca tus ojos vuélvelos sobre las cañas
discuten quizás ellos y los ays
no importa existe el viento
y el estado de vela

Aquí nos encontramos frente a un yo poético que desde su precariedad ofrece instrucciones que se asumen como prácticas que te han de conducir hacia algún tiempo de conocimiento o habilidad. Asimismo el lector es exhortado a “sacar los ojos” y a

volverlos “sobre las cañas” (la palabra francesa es rouseaux, que puede ser traducida también como junco o espadaña), para que ellos “discutan” con los “ays”, lo que podría interpretarse como los “dolores, es decir para que los ojos, fuera del sí mismo, sean capaces de arreglárselas, es decir de mirarlos fijamente sin resistencia y así experimentar algún tiempo de comunión, con el propio dolor que por un momento ha salido también afuera.

Pero además el yo lírico nos comunica que esa comunión está destinada al fracaso, por eso nos consuela: “no importa, existe el viento y el estado de vela”, es decir, apela la voz a una suerte de aliento místico que siempre se aproximará al ser, y que para saber recibirlo y moverse con él hay que estar despierto.

En el primer poema del libro *Seis poemas: 1947-1949*, un poemario publicado en pleno apogeo de su ya conocida explosión creativa de esa época, Beckett habla de un extraño país, el poema no tiene título ni está numerado, sencillamente comienza así (Beckett, 2002, 159):

bien bien hay un país
donde el olvido donde pesa el olvido
dulcemente sobre mundos sin nombre
allí a la cabeza se le hace callar la cabeza es muda
y se sabe no nada se sabe
muere el canto de las bocas muertas
sobre la arena de la playa hizo el viaje
no hay nada que llorar

Este país del que hablar por primera el yo poético beckettiano (como si de golpe hubiera llegado a un espacio, como si se lo hubiera ganado y lo pudiera habitar realmente), soporta el peso del olvido, pero ese soportar el peso del olvido, contrariamente a lo que puede haber presumido, no convoca sufrimiento ni angustia sino la dulzura del vacío y el silencio, al menos como una promesa; sin memoria no hay nada que llorar. En el último verso del poema dice (Beckett, 2002, 159):

queréis que vaya de A a B yo no puedo
no puedo salir estoy en un país sin huellas
sí sí es algo hermoso lo que tenéis ahí es algo hermoso
qué es no me hagáis más preguntas
espiral polvo de instantes qué es lo mismo

la calma el amor el odio la calma la calma

Aquí el yo poético se revela como incapaz de seguir un camino lógico y racional, ya no son esas las normas en función de las cuales decide su conducta; pero, sin embargo, resulta que también está atrapado, ya no puede salir del país al que ha llegado solo, claro que esto no es angustioso ni merece ser lamentado, al contrario, es algo hermoso, muy hermoso. Tan hermoso que yo poético pide que no se le hagan preguntas al respecto: es amor, es odio; pero sobretodo es tres veces calma.

En el poema *Algo ahí*, escrito en inglés 1974, y publicado en la revista *New Departures*, el trabajo beckettiano parece haber llegado a un nuevo punto de inflexión, o si no, al menos, haber llegado a la frontera a la que aspirada; una frontera despojada de las estructuras sintácticas y semánticas de constricción, dando *lugar* a una voz que surge de las ruinas. Dice al poema (Beckett, 2002, 119-121):

algo ahí
dónde
ahí fuera
fuera dónde
afuera
qué
la cabeza qué si no
algo ahí fuera en cualquier parte
la cabeza

Y la tercera estrofa dice:

así a veces
ahí fuera
en cualquier parte ahí fuera
propiamente como si
como si
algo
no necesariamente
vida

Por lo tanto nos enfrentamos ahora con un sujeto cuya incertidumbre ha llegado a su extremo más radical, no hay seguridad de nada, excepto, y aquí paradójicamente se toca una certidumbre dura como un diamante negro, que “ahí afuera hay algo”, eso es seguro, claro que ni siquiera se puede afirmar que sea vida; empero puede que sí.

En 1975, aparecieron publicadas en la revista *The Blue Guitar* las reescrituras en verso que Beckett hizo de las máximas de Nicolás-Sebastián Roch de Chamfotr (1741-1794). En aquella ocasión aparecieron seis, sin embargo otras dos fueron escritas en 1976, y juntas fueron todas publicadas en *Collected poems: 1930-1978*. El sexto aforismo, que otorga una suerte de *golpe de gracia* al que ha sido el gran anhelo occidental, dice así (Beckett, 2002, 263):

¿La esperanza?, un bribón, el más grande embustero
Hasta que la perdí no supe de la felicidad.
Copiaré del infierno en la puerta del cielo:
Dejad toda esperanza los que entráis.

Por lo que tienen de reveladores y sugestivos, merece la pena observar las versiones en inglés y francés (Beckett, 2002, 262):

Hope is a knave befools us evermore,
Which till I lost no happiness was mine.
I strike from hells to grave on heaven's door:
All hope abandon ye who enter in.

L'espérance n'est qu'un charlatan qui nous
trompe sans cesse; et, pour moi, le bonheur n'a
commencé que lorsque je l'aie perdu. Je mettrais
volontiers sur la porte de paradis le vers que le
Dante a mi sur celle de l'enfer: Lasciati ogni speranza, etc.

Dávila Andrade:

Como se ha sugerido, César Dávila Andrade, suele ser recordado en el Ecuador, esencialmente, por sus sin duda hermosos primeros poemas (*Carta a una colegiala*, *Espacio me has vencido*) y por sus monumentales poemas épico-telúricos (*Boletín y elegía de las mitas* y *Catedral Salvaje* (del primero recomiendo la lectura del texto *Dar la voz* de Iván Carvajal, y agrego que en este poema asimila el dolor del Indio al dolor de Cristo, gesto que años más tarde extiende también a lo animal, a través de la figura del gallo, como se comentó en su momento (del majestuoso segundo poema, me permito tan solo señalar la manera en la que el agonizante Hombre Adulto que termina ofreciendo su cadáver de Hombre Joven a los dioses para poder resucitar nuevamente en “el rocío del

mundo”, habla de la caída de un cóndor “envuelto en su gabán de plumas, que cerró las alas repentinamente,”)); sin embargo, como se ha dicho, gran parte de su última poesía ha sido relegada al sótano del olvido, es por eso, en el afán de contribuir al despliegue del abanico daviliano, que a continuación me propongo hacer un breve recorrido semi-cronológico (el criterio es el orden en el que aparecieron los textos en las publicaciones) a lo largo los poemas de sus últimos poemarios.

Como acertadamente apunta César Eduardo Carrión, en el epílogo ya citado, el giro de Dávila hacia la etapa hermética comienza con *Arco de instantes*, publicado en 1959 por La Casa de la Cultura Ecuatoriana, este poemario consta firmado como en “Quito, agosto, 1958”, lo que indica claramente que Dávila Andrade vino a terminar y publicar el poemario al Ecuador. El poema inicia con el profético y legendario *Advertencia del desterrado*, y termina con *Batallas del silencio*, que arranca así (Dávila Andrade, 2007, 206):

Tacto y línea cubiertos de pureza.
Pulgar que ata veloces materiales.
Timón que aclara dos profundidades.
Ojos que guardan el nudo del camino,
en el reloj ahorcado del secreto.
Manos que llevan muerte y despedida
a la bahía de ámbar de los muslos.
Labios que extienden el país del cuerpo
Por el cuerpo del fuego del orgasmo.
Vosotros, Todos,
no sabréis nunca,
entrar en las batallas del Silencio.

El poemario que había comenzado como una advertencia (de yo desterrado o el ser-en-el-exilio), en el giro del último poema parece trastocarse en un desafío, un desafío que se presenta contra-todo-el-mundo en cuanto a la capacidad de librar Las Luchas Más Altas; empero ese yo poético que inicia con tanta seguridad su provocación, a renglón seguido parece cambiar de interlocutor y dirigirse a sí mismo con un palpable dolor:

Oración estrellada contra un velo,
Tu afán de Paraíso está en desgracia
y tu voz, a las puertas de un Dios mudo.

Atiende a la distancia entre dos Ángeles.

Atiende a la sonrisa entre dos cuervos.
Y, a tolerar toda esta carne hambrienta.

De esta manera, el yo que estaba tornándose en un yo suplicante, un yo que es materia de la *oración* religiosa, ese yo vuelve a dar un salto y, en un acto de flemático dominio se solicita a sí mismo la calma.

Tres años después, en Mérida, con la Universidad de los Andes, publica el poemario *En un lugar no identificado*, en el que Dávila ya se decanta palmariamente por el gesto radical. Así, dice el yo poético en el poema que da nombre al libro (Dávila Andrade, 2007, 228):

Busco yo el Mundo de pulpa de madera, o
Aquello que
gira desde hace diez mil años
en la rodilla del Pensador Sentado?...
Qué terror infinito sobre ti, yo te amo
Mi Bestia ultravioleta.
Con livianos infiernos falseo el brillo del Océano
y te amo –otra vez– Bestia mía.

Se plantea así primero la pregunta del yo poético, ¿qué hago, qué estoy haciendo?, y luego ¿estoy haciendo esto que digo que estoy haciendo?, ¿y si estoy haciendo eso que digo que estoy haciendo, entonces, dónde estoy cuando hago lo que digo que estoy haciendo?; o, apartando el juego verbal: ¿qué estoy haciendo cuando digo que estoy pensando?; ¿dónde estoy cuando pienso? Luego el yo da un salto y no se sabe si se habla a sí mismo o a alguien más, pero lo hace con ternura incomparable y ofreciendo amor. Continúa el poema (Dávila Andrade, 2007, 229):

Y, de pronto, han cesado
Milenios de Espacio temporal en un instante.
Ahora,
Entrar y salir en el aspecto rojo del amianto
Eso te basta.

Quién, después de uno de nosotros
será el mismo
o el otro de siempre,
con quien preservar la intemperie pura
de la Nada?

La voz nos hace saber que ahora sus necesidades se han reducido al mínimo y que le basta con muy poco, con casi nada, y después se pregunta por la persona que pueda salir igual, sin ser transformada por el encuentro con él o con los de su pueblo (pueblo en el sentido de hermandad), por último se pregunta por aquel que pueda ser su compañero de trabajo. Luego viene promesa de la salvación:

Mientras almuerzan los señores Leguleyos con sus hembras,
Yo clavo detrás de la Ciudad
El cuero de carnero en que nací.
Y me libero!

Sin embargo, esta certeza da lugar de inmediato a la duda que conduce a la voz a interrogarse severamente a sí misma, aunque lo hace en tercera persona (es evidente que habla de sí); le pregunta si pudo haberse salvado de diferentes males, letanía que se remata con la pregunta de oro, que es si él pudo salvarse “acaso, de la manía de propagar el mundo, murmurando con ellos la Bacteria Redonda? Aquí la voz se pone más agresiva, súbitamente molesta consigo y con él, claro que ahora ya no es él, sino es vosotros, ahora se dirige a todos:

Pero, vosotros,
Durante el desayuno evocábais a los tártaros
Odiándoos en nombre de efigies y hemisferios.
Ya en tiempos del Imperio de los Incas
Habíais celebrado negras hechicherías
Dentro de la olla de barro!

Con la boca pintada de chocolate
Salíais a contemplar eclipses recién degollados,
Y,
retornando a media noche,
repartíais banderas empapadas en mostos zoológicos
sobre los labios de vuestros pequeños.
Qué ardorosas manos, después,
sobre la trampa de ruidoso vello
en el asa de barro de la puerta del amor!

Con el esqueleto afuera, como argamasa,
levantasteis el burgo –gran ciudad–
junto a las desembocaduras del Osario,
dejando en el centro
un espacio para el Abismo Público
abierto por la Batalla de Pichincha.

He abusado nuevamente de la cita pues la lucidez y voluntad de justicia es tal, que cercenar el continuo hubiera arruinado el efecto. Bien, aquí el yo poético se lanza en una cruzada contra al menos tres mitos fundantes de la modernidad latinoamericana, por un lado el de la romántica bondad de los nativos de América, por otro el de la Ciudad como un espacio de emancipación y encuentro, y, por último, el de observar la Independencia del Ecuador como un acontecimiento que no hizo sino empeorar y complicar la vida de los humildes y desposeídos. El poema termina con una nota escéptica, y endilga la certeza del fatal deterioro de la especie al desconocimiento del ser humano por parte del ser humano.

En *Funerales del pez insumergible*, del mismo poemario, si bien en un inicio la voz nos dice que “casi nada puedo decir de la fuente en donde bebían los Exiliados”, enseguida se pone a decir algunas cosas sobre ellos (como que “convulsos recibían el insecto sobre la lengua y lo deglutían bajo las colgaduras eléctrica del Pentecostés), hasta que sensiblemente emocionado por sus palabras, el yo recurre a la ineluctable invocación mística (Dávila Andrade, 2007, 235):

Dinos tu nombre en la dispersión de las bóvedas
Dinos lo sonoro que resta del delirio
Sobre la piel expuesta a las vicisitudes de la serpiente,
Al borde de los grandes diques, en donde,
Empieza la infinita Murmuración.

Para enseguida, continuando en la persona del nosotros mítico desde el que nos dirige la palabra, revelarnos uno de sus rigurosos principios vitales:

Nos hemos salpicado de esperma andando entre la hierba
Crecida de los altares y es menester destrozarnos el paladar
a saltos, a fuerza de horribles propagaciones verbales.
En el muro está escrito: Si uno bebe, si bebe
Nuevamente, si bebe hasta caer por tierra, debe levantarse
Y continuar bebiendo hasta completar el Dragón.

En el poema *Umbral*, el primero de *Conexiones de tierra*, publicado en Caracas en 1964, el palpable que el poeta ha dado un salto real hacia la economía que caracterizará su último período (siempre en compañía y en contra de Vallejo), dice el poema:

Yo, que fui poeta sin parroquias
Ni ocupaciones respectivas,
¿qué
pensaré ahora
frente a estas torres de cien cuerdas
que nadie toca?

¿Dudaré
del traspié metafísico,
humano,
ante esta hechura de lodo,
en el umbral misérrimo de la Suerte Pública?
¡No!

El yo poético se yergue y se resiste a caer agachando la cabeza; robustecido por su propio ímpetu, luce las credenciales que le permiten seguir peleando la Batalla:

Yo
Descubrí el átomo de helio
En los ojos oscuros del vasallo.
Yo
Descubrí los discos escritos
Con sangrienta gramática
Por la furiosa pluma del Emperador.

Luego nos enseña su nostalgia (esa forma bella y triste de debilidad); una nostalgia que termina trastocándose en una suerte de anti-crística asunción agónica:

Sólo hubo na época hermosa:
La caza era entonces un rostro suspendido en el Espacio.
Hoy
nadie puede perdonarlos
porque saben lo que matan.

También de *Conexiones de tierra*, en el poema *Los desmandamientos* el yo se dirige contra el Logos de manera paradójica y reverencial, no menos que apasionada:

Sagrado Logos,
Os detesto por lo que más queráis.³²

³² Un breve comentario en torno a la inclinación de Dávila Andrade a vosear, esto que parecería una vocación o pose de españolidad, pero en realidad obedece a que en la ciudad de Cuenca existió y existe una

Sé que seré devuelto
Por la introducción de las más abruptas divinidades
y de los más inauditos colorantes.
Pero me atrevo a la alegría,
al fosforescente soplo de la blasfemia,
al aullido de los espejos contra el Océano.

El poeta después solicita a la fuerza que le provoca la pérdida de sí, fuerza que repta en el corazón de la ciudad ideal, que además es difícil de distinguir de la voluntad de los dioses; el mundo ya no es lo que era, se ha mudado a otro lugar, ha desaparecido, empero el poeta no adopta una posición plañidera al respecto, al contrario, celebra su condición de esencial de desterrado.

¡Oh, sustracción incesante
causa de la caverna
pintada por las aguas de la ciudad flotante,
la burla divina
acecha en el deshielo de los ángulos.

El mundo gira fuera de sí,
olfateando
los rincones de su vivienda,
agotada por la mudanza.
Y en medio del sacrílego robo
de las inmediaciones,
la conciencia del destierro
es mi único País.

En el pulcro y misterioso *Poema*, asimismo de *Conexiones de tierra*, acudimos a una auténtica declaración de principios éticos y estéticos (*ergo* políticos), de su inextricable imbricación, por parte del yo poético. Dice la primera estrofa (Dávila Andrade, 2007, 270):

Si ahora vuelve, niégale. Preséntale a su mar.
Así, vestido ya de algún espejo, se alejará.
Hay que madurar. Oscurécete.
Si golpea, escúchale. Tiene una forma
cuando queda fuera.

cierto tradición de tratar al español así; como bien ha observado Juan Pablo Crespo, el acento cuencano está muy cerca del acento gallego.

Sabemos que el poeta habla de algo importante, diríamos incluso de algo esencialmente vital, pero todavía no sabemos qué es. De qué habla. Pero nos da pistas: hay algo que debe ser negado, debe ser vuelto de cara a su propio misterio, de modo que se aleje con un rostro o identidad nueva, algo que como el alcohol debe reposar fermentándose; además el poeta nos hace saber que nos habla directamente a nosotros, diríamos que interpelándonos, un habla que deviene en orden de oscurecerse de modo que cuando aquello regrese deba quedarse fuera y lo podamos mirar.

Luego el poeta continúa con su exhortación o aquiescencia, pero ahora se refiere a su interlocutor como al Pequeño Joven, y le pide paciencia, serenidad, sobretodo paciencia. Augura momentos salvajes. Y finalmente advierte:

Toda resurrección te hará más solitario.
Mas, sin en verdad quieres morir,
disminuir ante los pórticos,
comunicarte,
entonces ábrele.
Se llama Necesidad.
Y anda vestido de arma,
de caballo sin sueño,
de Poema.

Declara entonces finalmente el poeta que el estado propicio para la creación (y por lo tanto también para la vida, esto es para *vivir el poema*) es el estado de necesidad, es decir un estado en que los sentidos y el cuerpo estén alertas y anhelantes de satisfacer exclusivamente lo que les basta, en incluso un poco menos, de manera que su subjetividad tenga que movilizarse en pos de una promesa alivio: se trata de llamado a la austeridad. En el poema *Trabajos*, del mismo poemario, el poeta da un paso en su faceta más política, en el sentido restringido del término. Comienza diciendo que luego de la tarde, cuando parece que se ha terminado la tarde y ya no queda nada que hacer sino descansar, en realidad para muchos, muchísimos, seres mitad hombre mitad insecto, el trabajo recién empieza, o, peor aún, sencillamente continúa. (Dávila Andrade, 2007, 280):

Tras las devastaciones de la tarde,
cuando
de los quehaceres no queda sino una estría
y

algo de islote fuera de estribor,
el Hombre
y el Ciempiés del Hombre
trabajan en oficios infinitos.

Luego el yo poético evoca los diferentes oficios en el que trabajan “cientos, miles, en una sola herida, a mano”, sastres, centinelas, honderos y sepultureros, y por último, claro, Los Reyes, aquellos que “con sus mantos de polvo” “dan vuelta al país de los otros”.

Empero, a último momento, el poeta da un giro y aparece un nuevo personaje, y el poeta nos hace saber que lo que nos dice, modifica irremediabilmente todo lo anteriormente dicho, lo complica, lo pone todo patas arriba, muy a nuestra deshonra, y que además ella es verdaderamente de quien él está escribiendo:

Pero,
aquella mujer de quien escribo
trabaja de Madre
sola
en varias épocas
deshuesados en lámparas sus hombros.

En *Hágase*, el último poema de *Conexiones de tierra*, se le da una estocada final al tema de la dominación patriarcal al interior de la dominación capitalista-comunista del mundo. No obstante el poema es un llamamiento a la acción, a la desidentificación y a la búsqueda existencial pese a todo, todo guiado por un principio de pobreza y apegado al vacío. Incluso llega a conminar a la amputación con tal de acceder nuevamente a la certeza de estar vivo:

Sea envenenado el acto mismo
Y córtese la mano
Porque subsista
Sólo el nervio.
En el soluble trance
Del que siente dolor
De lo amputado.

Aquí viene la confirmación, el subrayado indispensable ante la relevancia vital de la petición realizada, ante la elemental urgencia humana de independencia que está en juego, en contra de la militancia política convencional:

Pero,
Hágase:

Sin salir de la Hechura
Ni sostenerse en el seno de la Máquina.

Los obreros llegan siempre tarde.

Del breve poema *El nudo*, éste ya dentro del libro *Poesía del Gran Todo en Polvo*, el último poemario que escribiría Dávila Andrade y que no alcanzaría sino póstuma y, por un largo tiempo, solamente parcial publicación, tomemos la primera estrofa que dice:

A veces uno quisiera hacerse un nudo
a lo largo del esqueleto único
en la parte más larga, más muda, más blanca,
¡aquella que se enredó trágicamente
En los cuernos de las Obras!
Y, no puede. ¡No alcanza!
Hacerse un nudo. Uno solo.
Mientras Ellos disparan, rugen, mienten, afanan, sudan, luchan, matan.

El yo poético declara aquí su imposible determinación de buscar una manera de *hacer algo* en su interior, de hacer algo con su más inefable, la que es capaz de producir *las obras*, pero no alcanza porque es una tarea que rebasa las posibilidades del ser. En otras palabras, el yo lírico declara su necesidad de concretar u objetivar, transformándolo, un movimiento en su interior; pero manifiesta que este afán está condenado al fracaso desde su inicio: desborda las capacidades del poeta, del artista, o del creador. Todo esto, además, mientras un grupo denominando como Ellos, con mayúscula, y que todo indica que se trata del grupo de poder que desde la penumbra gobierna el mundo a su antojo y en su exclusivo beneficio imponiendo el engaño, la intimidación y la guerra como moneda corriente en el día a día.

Así, el poema continúa:

Negocios, Guerras, Sombras, Negocios, Guerras, Bombas.
Bombas, Bombas, Bombas.
Un solo negocio, grande.
Una sola guerra.
Una sola bomba.
Uno quisiera hacerse un último nudo.
¡Y no alcanza!

El poema remata, por lo tanto, con una letanía de sustantivos que aluden todos a la realidad del Orden Establecido por el Mundo Civilizado Moderno y quienes lo gobiernan. Negocio, Guerra y Bomba son esencialmente sinónimos, y además conforma una sola unidad semántica y política. El yo poético repite al final la frustración fatal de no poder cumplir su cometido.

Del poema *Meditación en el día del exilio*, parte del mismo libro, es particularmente interesante la primera estrofa:

Sólo el Infierno puede hacer verdaderos mártires,
porque la salvación es el peor de los descaros
en nuestra Época;
porque dura precisamente
el tiempo que se necesita
para preparar un nuevo Universo de Condenados

Aquí el poeta hace de entrada una declaración paradójica: solamente en el Infierno pueden hacerse verdaderos mártires, y la razón implícita que otorga es que el Cielo es la patraña más grande de nuestra Época; alusión que parecería querer poner también al Capital, el Estado Liberal y la Modernidad con su promesa salvacional contra la pared. Acaso por eso remata el poeta la estrofa con esa afirmación tan dura, que parafraseada, pudiera decir algo así: el instante en el que unos creen salvarse surgen miles de condenados por doquier.

En el poema *Persona*, el poeta da un paso adelante en cuanto a la voluntad movilizadora de la subjetividad del lector. Un paso tanto en la dirección de alejarse del mito del conocimiento interior tan caro para Occidente y sus instituciones, como en el sentido de avanzar un grado en su propósito interpelatorio. De este modo, el poema inicia tentando la posibilidad la posibilidad de existencia de la persona, de una persona; y lo inaudito, es que, contra toda posibilidad, la conclusión del yo poético es que la persone existe, acaso doble o acaso triple, pero definitivamente persona y real y verdadera; pero no sólo eso, sino que el poeta la exhorta a salir de sí, de buscar el exterior de modo que pueda comenzar a conocerse. Aquí los versos finales:

Persona, ya te tocan. Vuelves. Te asombras
De estar en el mismo sitio, entre personas.

Ha reventado el albedrío y desangras.
Es tu persona de sílice contra la de pómez.
Persona, tú y sobre ti la Persona Infinita
Que te ama, pisándote las huellas.
Persona, no te olvides,
Sal de ti ahora mismo.

En el poema *Campo de fuerza*, también del mismo poemario, el poeta pregunta por el prometido instante en el que el perseguidor de con lo perseguido, que además implicaría también la anhelada unión de la Materia y la Mente. El poeta se pregunta entonces por la fuerza capaz de fundir nuevamente aquello que ha sido separado por la Historia. ¿Esta fuerza tiene que ser un relámpago o un respiro? Al final el poeta desecha la disyuntiva pues se le revela que el espíritu siempre está en la carne y la carne siempre está en el espíritu y que por lo tanto son algo así como un elemento doble, dicen los versos finales:

Ombbligo, Corazón y Retina
Son saboreados por el áspid que mana
sin cesar
de la Boca Santísima de la Carne.

Por último, en el poema *Te llamas Ludo*, penúltimo poema de la Poesía del Gran Todo en Polvo, el poeta inicia afirmando que existe un nosotros que todavía está maniatado y sometido al apetito devorador de unos seres sin rostro que manosea ese nosotros a su antojo como sobre un tablero de ajedrez. Posteriormente el yo lírico interpela a un “pequeño ratón” y le hace saber que le gustaría poder tolerarlo pero que “el gato del país” vuelve su tarea imposible, ya que parece tornarlo en esclavo del deseo. Dice la segunda estrofa del poema:

Pretendo resistir tu olor
Pequeño ratón
Tu válvula rosada en los palacios,
Pero es inútil
Porque el gato del país,
El gato expresivo
Manzana de tinta, costilla de luna,
Me arquea sobre los breves crispamientos del tesoro
De la mujer mordida en la calle por su liga.

Enseguida el yo poético parece recuperar la esperanza en algún tipo de acción que permita superar ese sometimiento irresistible al deseo, pero no le es posible y se ve obligado a reconocer que frente al deseo “todo es pérdida”, pero además, parece agregar, el deseo expone un ego hipertrofiado por el sistema (un sistema antiguo como el Viejo Testamento) que prácticamente ha aniquilado al Ser:

Finalmente,
Expuesto al Ego,
quién rodará cama arriba
por los surcos que agotan los muertos
al sacudir
uno en otro sus goteros?

Terrible es Supermán, el de los saltos de corcho
En la Casa de David!

El poeta termina apelando a la divinidad y confirmándole su devoción y su voluntad de servicio; sin embargo, modificando el tono, el yo poético le hace saber a la divinidad que aquellas figuras sin rostro que los mueven a todos como fichas sobre un tablero, impiden que esa devoción y ese servicio puedan ejecutarse, pero no sólo eso, impiden además un adecuado contacto con la gracia de la “Madre”. Declara que sus “Torres de Marfil” y sus “Casas de Oro” son las directas culpables de esa suerte de mutilación espiritual o subjetiva. Pero sorprende más aún el tono final, casi altanero, con el que el poeta le habla a la Divinidad; sorprende, sobretodo, la negatividad de lo dicho a manera un de credo testamentario:

Nosotros, sólo vinimos a jugar.
No nos propongas la Belleza.

En los ensayos

Beckett:

En la reseña que hizo Beckett de la novela de Jack B. Yeats en 1936, se puede encontrar la descripción de un procedimiento creativo, tomada del personaje Gilfoyle de la novela de Yeats, que dice (Beckett, 2009, 97): “Empezáis a dejar de vaciar vuestras cabezas cada vez que comienzan a llenarse de pensamientos y seguidamente empezaráis a pensar, y

luego dejaréis de pensar y empezareis a hablar... Y entonces dejaréis de hablar y empezareis a divagar; a continuación dejaréis de divagar y empezareis a imaginar.” Esta observación de Beckett cobra especial relevancia debido a que su trabajo posterior da cuenta de una ostensible fidelidad para con ella.

(Recuerda, ciertamente, a la declaración de Antonio Lobo Antunes con respecto a su escritura: Cuando escribo es como si estuviera soñando, como si caminara entre la niebla hasta que, de repente, veo salir el sol, has que las palabras van reproduciéndose entre ellas, lejos ya de las estructuras convencionales.)

No obstante, el ensayo que más pistas arroja sobre la concepción beckettiana sobre el trabajo y la creación estética, es, sin duda, *Tres diálogos con Georges Duthuit*; en él se recogen tres diálogos filosóficos en torno a tres pintores de la Francia de la posguerra. Publicados en 1949, se ha dicho que constituyen una de las condensaciones más importantes de su pensamiento. En el primer diálogo, alrededor del pintor Tal Coat, luego d que Beckett critica a su obra (comparándola con la de Matisse) por moverse exclusivamente en el terreno de lo factible, tiene lugar el siguiente intercambio (Beckett, 2013, 105):

D: ¿Qué otro terreno puede haber para el creador?

B: Ninguno, lógicamente. No obstante, yo hablo de un arte que se aparta de ello con hastío, cansado de sus magras proezas, cansado de fingir que es capaz, de hacer lo mismo de siempre un poco mejor, de avanzar poco más por un camino monótono.

D: ¿Y que prefiere qué?

B: La expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresar, nada a partir de lo cual expresar, ningún poder de expresión, ningún deseo de expresión, junto con la obligación de expresar.

En el tercer diálogo, que gira en torno al pintor Bram Van Velde, luego de haber argumentado la posibilidad de un arte positivo, que reafirme el mundo y represente su belleza; aquí Beckett argumenta que lo que hace Van Velde es más que serle fiel a una estética del fracaso, que Van Velde supera la cómoda posición de volver al fracaso la nueva circunstancia que se busca al pintar; que así, al pintar, Van Velde sin proclamar la vitoria de su fracaso. Sin embargo, a la hora de definir la nueva relación de Van Velde con el objeto artístico, lo que Van Velde hace, Beckett abandona la escena diciendo: “Sí,

sí, estoy equivocado, estoy equivocado”; parodiando al cogito cartesiano y el agustino, y aplicando el viejo adagio latino: *ars celare artem: el arte oculta al arte*. Hay empero, en el penúltimo parlamento de Beckett, una pista meridiana (Beckett, 2013, 121):

Porque, ¿qué es este plano coloreado que antes no existía? No sé qué es, por cuanto nunca antes había visto nada parecido. En cualquier caso, parece que no tiene nada que ver con el arte, si no me falla la memoria. (Se dispone a marcharse.)

Dávila Andrade:

De los muchos ensayos y artículos que escribió Dávila Andrade, uno de los primeros es *El semblante y la sangre*, publicado en *Letras del Ecuador* en 1945; y tiene particular importancia por cuando da cuenta de las inquietudes filosóficas de un poeta joven que, aunque no ha definido su rumbo, se percibe sediento de conocimiento. El texto, además, cuestiona la paradigmática dualidad platónico-cristiana de cuerpo contra alma (está acompañado, también de un epígrafe del mismo Dávila Andrade: “sentir es el principio de todo cuanto dura”):

El cuerpo es el punto más externo de la pavorosa intimidad humana. Pero esta externidad está refluyendo incesantemente hacia su fuente, y lo recóndito se da, a veces inverecundo, a la mirada externa. Se interpenetran, vibran aunados en preciosa cópula y, siendo tan distintos, son una sola fuerza plástica dualizada por nuestra conciencia terrestre.

En ocasiones esta sagrada alquimia toca ese grado de intensidad al que damos el nombre de transfiguración.

Esta inquietud de trascendencia, alcanza una de sus más precisas y elocuentes formas, en la apología de la filosofía Zen, que acometió Dávila Andrade en el breve ensayo titulado *Un humanismo llamado Zen*, publicado en el periódico *El Nacional* de Venezuela en 1963. Dice el inicio del ensayo:

Acaso debiera estimarse como una concordancia la entrada del hombre contemporáneo en el Espacio y su nueva aspiración hacia el Vacío, en son de experiencia del espíritu.

Extender la mano hacia la tiniebla y contemplarse reflejado en su palma en forma indescriptible; y luego, perder la mano, la palma y la visión, sin dejar de ser.

Así, Dávila Andrade afirma que no tiene nada de extraño que en la época del momento, cuando “los extremos se unen con mayor frecuencia de lo anhelado por todas las audacias”, el acercamiento de Occidente a las prácticas centenarias del Zen; “oriunda de monasterios chinos y japoneses”; aún más, “sabiendo que el Zen constituye algo como la *extrema izquierda* del dorado Budismo Mahayana”.

Sin embargo, lo que es a todas luces lamentable, afirma Dávila Andrade, es que toda una moda de escuelas y maestros Zen pululen por doquier, banalizando y vaciando de significado el verdadero sentido de la práctica meditativa. En pocas palabras, el hecho de que el sistema haya convertido la filosofía Zen en un artículo de consumo, y además un artículo de consumo de la élite.

Se burla de que, según el crítico del *Observer* de Londres J.D. Salinger haya publicado en la revista *The New Yorker* el siguiente anuncio: “Necesítase apartamento situado en un buen barrio Budista Zen”. Se burla de que lo haya conseguido.

Pero Dávila es apodíctico: “El Zen es una experiencia profunda, real e incommunicable: es el resultado capital de una larga práctica, de un abrumador esfuerzo, aunque se lo obtenga en la fulguración de un instante.”

En la correspondencia

Así como la escritura del diario íntimo, la correspondencia (aunque no es lo mismo, sin duda, cada uno es un género literario distinto, pero digamos que se puede pensar en ambos como investidos de un aura de confiable honestidad) de una persona puede estar motivada por diferentes razones. Sin embargo, todas estas razones tendrán su origen en una necesidad, sea económica (se necesita dinero), social (necesita quedar bien con cierta persona), histórica (se necesita dejar constancia de un tiempo y un lugar), profesional (se necesita practicar la escritura), emocional (se necesita establecer un canal de comunicación con alguien en particular), y desde luego, muchas de las veces, estas necesidades se encuentran entreveradas. Pero más allá de sus plausibles causas, lo cierto es que cada carta constituye un rastro del ser, de la subjetividad, que la confeccionó.

Uno más entre otros rastros desperdigados a lo largo y ancho del mundo (de su mundo) por ese mismo ser. Por eso me cuesta aceptar íntegramente la afirmación de E. M. Cioran, que dice: “La carta, conversación con un ausente, constituye un acontecimiento capital

de la soledad. La verdad sobre un autor debe buscarse en su correspondencia y no en su obra. La obra es con frecuencia una máscara.” Estas palabras de Cioran me resultan demasiado confiadas en la actitud que puede tener una persona (más aún un escritor) a la hora de sentarse a escribir una carta. Más allá de que el tema de la máscara de para largas, larguísimas discusiones, no creo que uno pueda arrancarse completamente la máscara (como mucho, y este es un trabajo de toda la vida, que no se lleva a cabo de una sola manera sino de todas las maneras posibles, uno podría irse labrando una máscara que llegue a ser casi idéntica al rostro), aunque talvez sí cambiársela en función de a quién se le está hablando.

No obstante, como dije al inicio, al mismo tiempo es incuestionable que en cada carta habita un rastro, y, cuando ese rastro se puede cotejar con otros rastros, o, mejor aún, cuando se puede leer insertado en un nutrido contexto, además ordenado cronológicamente, se puede apreciar el proceso en marcha de la evolución (esto es de la mutación) de una subjetividad. Y esto es justamente lo que me interesa buscar en las cartas de Beckett y Dávila Andrade, el o los momentos en los que se puede percibir que hubo un cambio en su manera de comprender el mundo y el arte, y, por lo tanto, el sentido y la ejecución de su propia obra; lo que se puede denominar el momento del quiebre epistemológico, o del tránsito *al afuera*.

Beckett y Dávila Andrade:

Entre los dos hay una diferencia importante: Samuel Beckett guardó prácticamente cada carta que escribió, al menos desde los veintitrés años, es decir cuando se estableció en París en 1929, sus cartas completas están publicadas en cuatro tomos (todavía no se publica el cuarto tomo) y, aunque editadas, hay más de 7.500; en el caso de Dávila Andrade, a situación es muy diferente, y en la única edición que se ha hecho de sus cartas apenas se cuenta con 21 de ellas (se presume que hay algunas epístolas más, pero se desconoce su paradero (excepto de dos, dirigidas al poeta Jorge Carrera Andrade, que reposan en los archivos de la State University of New York at Stony Brook)). Situación que, si bien desequilibra un tanto las cosas (y nos da una idea también acerca de las respectivas personalidades de los autores), no resulta tan grave, pues las cartas con las

que se cuenta permiten ya una lectura fina de la mutación de su autor, claro que lo ideal es que se pueda recuperar la mayor cantidad posible de sus epístolas.

Ahora, existen rastros en sus cartas que permiten observar que Beckett venía, de algún modo, cocinando en su interior todas las transformaciones producidas en sus obras. Si bien, como dije anteriormente, no es cierto que cuando se escribe una carta uno se quite la máscara, como dice Cioran (menos en el caso de alguien que guarda una copia de cada carta que escribe y que, ciertamente, está pensando en la edición de su correspondencia en un futuro), tampoco es menos cierto que en el acto de escribir una carta existen momentos de sinceridad, o momentos de un pérdida de la pose o, incluso de la compostura; y es en esos momentos, en los que puede aparecer un atisbo de lo que *realmente* ocurre al interior de quien escribe la carta.

Beckett:

En una carta fechada el 8 de septiembre de 1934 en Londres, escrita a su amigo Thomas McGreevy, comentando una visita a la Galería de Arte, Beckett afirma lo siguiente:

Qué alivio el Monte Santa Victoria después de todos los paisajes antropomórficos. (...) Cezanne parece haber sido el primero en observar el paisaje natural y mostrarlo como material de un orden estrictamente peculiar, inconmensurable con cualquier expresión humana, la que fuera. Paisaje natural sin veleidades de vitalismo, paisaje con personalidad *a la rigueur*, pero personalidad en sus propio términos, no en los de la paisajalidad de Pelman; ya no hay entrada ni comercio con el bosque, sus dimensiones son su secreto y no tiene ya nada que comunicar.

Y el 16 de septiembre de 1934, esto es una semana más tarde, escribe al mismo Thomas McGreevy:

No veo ninguna posibilidad de relación, amistosa o inamistosa, con lo ininteligible, y lo que siento en Cezanne es precisamente esta ausencia de compenetración que estaba bien para Rosa o Ruysdael para quienes el modo animismo era válido, pero hubiera sido falso para él, porque él tenía el sentido de su propia inconmensurabilidad, no solo con respecto a la vida de un orden tan diferente como el paisaje natural, pero incluso con la vida de su propio orden, ante sus propios autorretratos, incluso de la vida que actúa, u opera, dentro de él mismo.

En cambio, en 9 de julio de 1937, llevando sus palabras más lejos (sorprenden el tono y la determinación), Beckett escribe a Axel Kaun, un interlocutor que casi no aparece antes ni después, digamos uno de esos amigos que uno hace en el camino y al que, por alguna razón especial, es capaz de revelarle, sin tapujos, pensamientos muy íntimos o profundos:

Efectivamente se me hace cada vez más difícil, incluso un despropósito, escribir en inglés formal. Y cada vez más y más mi lengua se me presenta como un velo que uno tiene que desgarrar para poder alcanzar esas cosas (o la nada) que se ocultan detrás. ¡Gramática y estilo! Se han convertido tan irrelevantes para mí como el traje de baño biedermeier o la imperturbabilidad de un caballero. Una máscara. Es nuestra esperanza que venga un tiempo, gracias a Dios en algunos círculos ya ha llegado, en que el lenguaje sea mejor usado donde es más eficazmente abusado. Como no lo podemos despachar todo de inmediato, al menos no queremos dejar nada sin que hacer que pueda contribuir a su desprestigio. Taladrar un hueco detrás del otro dentro de él hasta que aquello que acecha detrás, sea esto algo o sea esto nada, comience a filtrarse a través, no puedo imaginar una meta más noble para el escritor de hoy en día.

(...)

Sé que hay personas, personas sensitivas e inteligentes, a quienes no les hace falta el silencio. No puedo hacer otra cosa que asumir que tiene problemas de oído. Pues en el bosque de los símbolos que no son símbolos, las aves de la interpretación, que no es interpretación, nunca están en silencio.

(...)

En mi opinión, el último trabajo de Joyce no tiene nada que ver con esta propuesta. Ahí lo que parece haber más es un tema de buscar la apoteosis de la palabra. A menos que Ascender al Cielo y Descender al Infierno sean la misma cosa.

(...)

Mientras tanto no hago nada. Solamente de vez en cuando me consuelo, como ahora³³, violentando involuntariamente una lengua extranjera como, con intención y conocimiento, me gustaría hacer contra mi propia lengua y que, *deo juvante*, algún día lo haré.”

Dávila Andrade:

Si bien, como comenté anteriormente, la correspondencia recogida de Dávila Andrade es más bien flaca, existen dos registros que pueden dar cuenta de la manera en que este crecimiento (un crecimiento que se puede calificar de mutante) se fue dando.

Así, en una carta fechada el 17 de agosto de 1951, dirigida a Galo René Pérez Cruz, Dávila Andrade afirma:

Y con la nueva perspectiva que me ha dado el tiempo transcurrido y las millas devanadas, he terminado por sentirme en todo y en todos, con un nuevo afecto

³³ Esta carta fue escrita originalmente en alemán.

humano. Desde lejos se ama el Ecuador con un celo profundo, y tal vez, puto de todo mal interés, de toda cáscara, de todo rencor. La perspectiva, fue ideada por los ojos maravillosos de los genio que quisieron meter el universo en lo bidimensional; ese noble artificio de las superficies, penetra en la carne y en el alma como destierro, meditación, o saudade valorativa, y entonces, muchas grandilocuencias, suenan como corcho; muchos mamotretos dorados se olvidan; algunos espectros con los que nos rozábamos, llegan a ser figuras adorables, y casi todos los ídolos son rechazados con cansancio, desilusión y repugnancia. Tú me entiendes, Galo René. Por esto, hombres que pasaron al lado de mi sombra ciudadana, golpeándome la cabeza, los veo hoy como justos espantapájaros de una época mía que murió al filo del esplendoroso pacífico. Por esto mismo, mi poesía de ese momento –sobre todo la que tinte de canción amorosa y de endiosamiento de ciertas larvas humanas que chuparon por un lapso inverosímil mi mirada alcohólica de entonces– aquella poesía –digo– tiene todo mi rechazo.

Quince años después (y menos de uno antes de terminar con su vida), el 20 de octubre de 1966, el poeta escribe a Francisco Araujo Sánchez, lo siguiente:

Cada día, una exigencia nueva me pide realizar mi propia conciencia en el trabajo poético. Es este el nuevo signo de mis poemas, como lo verán ustedes a partir de los trabajos que les adjunto. Lo puro emocional y la terriblemente filtrante flora subjetiva, debe ser eliminada poco a poco, por la alerta vigilancia de la conciencia sobre la obra, y sin embargo, el trabajador no debe dejarse tocar por el frío del cerebro, pues lo consciente no es helado nunca; sólo el cerebro, lo cerebral, puede, creo yo, endurecer, helar las formas vivas. Pero dejémonos de teorizar.

De este modo, a través de los fragmentos seleccionados de las cartas en cuestión, me parece que se puede apreciar, sensiblemente, el estado vital de los autores que poco a poco los condujo a las nuevas formas y las nuevas maneras de relacionarse con el mundo. En el caso de Beckett, lo que se anuncia es el abandono del inglés y la subversión de la forma, gracias a ese cambio de lengua y mediante un cambio radical de la búsqueda; en el caso de Dávila Andrade, lo que se puede observar, en el caso de la primera carta, es una insatisfacción profunda con lo que había escrito hasta entonces y el hecho de que en ese momento se encuentra explorando nuevas posibilidades, y en el caso de la segunda carta, lo que se observa es una suerte de testamento poético en el que da las claves para comprender la escritura (alguna de sus consignas esenciales al menos) de la tan aludida etapa hermética.

De esta manera, estimo que la correspondencia es un resto (un rastro) indispensable a la hora de intentar comprender integralmente el legado de un autor, no el único, no creo que

se trate de la verdad absoluta, pero, sin duda, es un elemento valioso para acceder a las contorsiones del mundo interior y cotidiano (y claro, sus mutaciones) de quien hasta ese momento probablemente sólo hemos conocido a través de esa obra hizo interesarse en ellos; como una trama secreta que palpita dentro, o debajo, de la trama conocida, y que nos ofrece así las claves para acceder a la probable trama total, aunque ésta sea imposible de alcanzar.

En la obra viva

Beckett:

Samuel Beckett dio muestras de su voluntad de independencia, digna autonomía y compromiso en todos los ámbitos de su vida, incluido el de su obra. En 1934 tradujo para Nancy Cunard una serie de texto en contra del racismo que ya se estaba desatando en la época, posteriormente militó en la resistencia francesa; recibió el rechazo de innumerables editoriales y no modificó un ápice el estilo de su escritura; vivió con austeridad y lo más apartado que pudo del mundo de la celebridad y la fama; no acudió a recibir el premio Nobel e impidió que sea el embajador de Irlanda en Suecia lo haga, a quien le correspondía, en favor de Jerome Lindon su editor francés.

El escritor francés Charles Juliet, realizó un ciclo de cuatro entrevistas a Beckett, que luego publicó con el nombre de *Encuentros con Samuel Beckett*. En la primera conversación, del 24 de octubre de 1968, al hablar de los años previos a la Segunda Guerra, refiriéndose al tedio invencible y el crepúsculo mental que lo dominaba, dice Beckett (Juliet, 2006, 20): “Siempre he tenido la impresión de que dentro de mí había un ser asesinado. Asesinado antes de mi nacimiento. Tenía que encontrar a ese ser asesinado. Intentar devolverle la vida.”

En el segundo encuentro, producido el 29 de octubre de 1973, dice Beckett, más o menos a la mitad de la conversación (Juliet, 2006, 46): “Escribí Molloy y todo lo que sigue el día en que comprendí mi estupidez. Entonces me puse a escribir las cosas que siento. Entreví el mundo que debía cerar para poder respirar.”

Sobre el último encuentro, celebrado el 11 de noviembre de 1977, las palabras de Juliet son las siguientes (2006, 81):

Le vuelvo a preguntar por sus lecturas. Efectivamente, ha leído mucho Shakespeare. Ha leído la Biblia, sobre todo cuando era joven. Me recuerda que su familia era protestante y, añade, a los protestantes les encanta el Antiguo Testamento. Él tenía una biblia inglesa, en traducción de 1610. El texto estaba plagado de contrasentidos pero era de una gran belleza. Le hablo de los profetas, de Isaías, Jeremías, Amós... Beckett asiente y, pensativamente, en su susurro, añade: –Job... Evoco a los místicos, menciono a san Juan de la Cruz, al Maestro Eckhart, a Ruysbroeck..., le pregunto si se le ha ocurrido releerlos, si le gusta lo que emana de sus escritos. –Sí... me gusta... me gusta su... su ilogismo... su ardiente ilogismo... esa llama... esa llama... que consume toda esa porquería de lógica.

Dávila Andrade:

En la nota que escribió Juan Sánchez Peláez a la muerte del poeta, titulada sencillamente *César Dávila Andrade*; Sánchez Peláez hace una negación muy importante con respecto a la persona de Dávila Andrade, y esta es la de negar su condición o pose de artista *maldito*:

No había en César condición luciferina; no quiso ser un maldito. Pienso, no obstante, que a veces acechaba a la muerte con una mirada alegre. Pienso que para aceptar este sentimiento de la muerte dentro de nosotros debemos haber convivido con ella inmensas horas, terribles y hasta afectuosas pruebas. Me gustaría decir ahora con qué obstinado rigor rehusaba el ensimismamiento, el desvarío, la contemplación gratuita. No deseaba para sí –de otro lado– la baja estima en que se tiene el soñador. Las gentes que pueblan su universo están ocupadas, en movimiento incesante, ejerciendo oficios infinitos.

Otro gran poeta venezolano, Eugenio Montejó, muy amigo también de Dávila Andrade *La fortaleza fulminada*, demoró un año la escritura de su entrañable y delicada efeméride para que las palabras “sobrevivan a su propia emoción”. Aquí los últimos dos párrafos del documento:

Conocí a César Dávila Andrade a mediados de 1961, en la ciudad de Mérida, donde residía por entonces. Habitaba una pieza blanca de cal, que daba a una ladera próxima al río Albarregas. En la pared, por único objeto, un retrato de Krishnamurti joven que concentraba toda visión. Nos vimos después muchas veces, pero ya no me fue dado imaginarlo fuera aquel habitáculo ascético que componían una cama de balaustres metálicos, una estera de palma y algunos libros. En el fondo, una ventana abierta sobre un ribazo enneblinado con moles de piedra fuera de madre. Era ésta, tal vez, por su adustez y despojo, “la casa del poema” a que aludía de continuo, cuyo fervor presidía en una ceremonia donde parecía ordenar invisibles palimpsestos y encendía su lámpara ilusoria.

Hacia fines del enero 1967 lo visité por última vez. Le escuché entonces leer algunos poemas de *Material real*, su libro ulterior. Como ante muchos de sus textos, retomaba la certidumbre de estar frente a un creador de jerarquía. Como en la gran tradición mística, sus palabras vienen a ser conmovedores logaritmos de la existencia, signos nada literarios que crecieron hasta consumir la llama viva de su ser.

Esta es la descripción que hizo en su momento el escritor lojano Alejandro Carrión de Dávila Andrade (citado por César Aira en el mencionado *Diccionario de autores Latinoamericanos*):

Nunca ha ejercido función pública alguna, ni pertenecido a institución de ninguna clase. No se sabe su opinión política y, a lo más, se lo ha visto relacionado con esa pacífica gente que se denomina a sí misma teósofa o rosa-cruz. Parece que se halla casado desde hace algún tiempo, y esto se colige por alguna cosa dicha entre otras durante una conversación, pero no se sabe más; es posible que su mujer viva en Venezuela y que a ello obedezcan sus desapariciones periódicas. Nadie sabe, por otra parte, cuál es su domicilio ni a dónde se le debe dirigir cartas o llamados.

Ya que era tan probable (casi todo parecía indicarlo), cuando estuve en Mérida le pregunté a Betina Uzcátegui, íntima amiga de César Dávila Andrade desde el año sesenta y hasta el final, si, dadas sus búsquedas místicas y filosóficas, él era vegetariano. Ella se lo pensó un poco y me respondió: “no lo creo, pues siempre comía en el comedor más pobre con los obreros, nunca le escuché hablar nada, ni en contra ni a favor, de la carne.”

CONSIDERACIONES FINALES

“Do you believe in love?
Hold your tongue, hold your tongue.
Do you believe in love?
Hold your tongue, hold your tongue.”
Future islands, *Before the bridge*

En suma, resulta pertinente afirmar que la subjetividad dominante de la que se desidentifican o fugan tanto Beckett como Dávila Andrade (la gramática civilizatoria con la que quiebran), en sus respectivos contextos sociales e históricos claro está, es una subjetividad tendiente al control, a la dominación, a la uniformidad, a la fuerza, a la búsqueda del poder, a la racionalidad, a la propiedad, a la generación y acumulación de riqueza (entendiendo la riqueza como la mera acumulación de Capital (una herencia directa de la mítica acumulación de oro)), en favor de una subjetividad tendiente a la indeterminación, la austeridad, y la pobreza.

Este quiebre, parecería, solamente es posible cuando el individuo ejerce su auténtica libertad. Me explico: en la prosa *El despoblador*, ya con la nueva forma de puntuación elongada, Beckett despliega un espacio que es un gran cilindro de caucho, sometido a unas condiciones materiales, a unas leyes tan estrictas y tan contingentes como las leyes de la ciencia. Y en ese espacio habita todo un grupo de buscadores del que no se dice nunca cómo llegó ahí pero cuyo único objetivo es buscar su despoblador. Según Alain Badiou un *despoblador* es “el otro propio de cada uno, aquel que los singulariza, que lo extirpa del anonimato. Ser *despoblado* es advenir a sí mismo, no ser ya más un simple elemento de la pequeña tropa de buscadores. Beckett supera así las antinomias dolorosas del cogito: no es en la confrontación verbal, cara a cara, con uno mismo de la que depende la identidad de uno mismo, es el descubrimiento de su otro.³⁴”

Del tipo de gente que habita el cilindro Beckett logra extraer unos ciertos criterios de la pluralidad humana. Uno de esos criterios es quien se mueve y quien no se mueve, otro,

³⁴ La traducción al inglés del texto, desde luego realizada por Beckett, es elocuente y coincide con lo que dice Badiou e incluso la completa; en inglés se llama *The lost ones*, que puede ser traducido como *Los perdidos*, y en la primera oración se aclara que lo que cada persona busca es a la persona que perdió.

acaso el principal, es quién busca y quién ya no busca su *despoblador*. Los que ya no buscan su *despoblador* son los que el texto llama los derrotados. Sin embargo, y aquí entra un punto por donde cabe todo el sentido del trabajo por el que parece que se juega Beckett, en muy contados casos, casi nunca, que un buscador derrotado reavive su deseo y retorne al cometido de la búsqueda.

Esto implica que alguien que ha visto su deseo de búsqueda morir, de repente, puede sentir que su deseo se prende, desea desear, lo que sin duda constituye un acontecimiento que toca al ser y moviliza su cuerpo. Aquí según Badiou radica la noción beckettiana de libertad, pues esta posibilidad de la que hablar el texto, por muy remota que sea, sigue constituyendo una posibilidad elemental y así seguirá siendo mientras existan seres humanos sobre la faz de la tierra.

Y si digo que en ese punto es que se juega Beckett todo el sentido de su oficio literario, es porque sin duda Beckett creía que el arte y la escritura son capaces de tocar el cuerpo como un acontecimiento y devolver al campo de la búsqueda a aquellos que ya habían sido derrotados.

Empero, esa reapertura hacia la búsqueda que experimenta el creador, puede también agotarse de nuevo, en cuyo caso existe la posibilidad digna y soberana de buscar la muerte por mano propia, como fue el caso de Dávila Andrade. Sin embargo, esto no impide que la energía de apertura hacia la búsqueda que se objetivo en la obra anterior continúe esparciéndose por el mundo. Es pertinente aquí la metáfora de la poesía como un veneno que contamina al ser al punto de convertirlo en otro, un uno cuya única divisa sea la poesía: esto es *ser un ser poético*.

Este *telos* daviliano quedó plasmado claramente en el poema ya referido *Palabra perdida*, (invoco solamente su parte final e insisto nuevamente en la presencia de “lo aquello”):

Pero Aquello ha desaparecido.
Irremisiblemente.
Las células de las mejillas sonríen aún
pero están muertas,
y aunque ya han sido sustituidas
sonríen
desde
la Otra Cara.
Internándose más

el Poema puede estallar al otro lado de su rostro.
procura entonces
retirar delicadamente de entre sus labios
la diminuta flecha envenenada.

Pues bien, si en este punto se puede considerar válido que el arte y la literatura pueden movilizar estética, ética y políticamente a la subjetividad que hayan impactado y que ello tiene consecuencias políticas; hay un punto en torno a lo que, basándonos en la tesis de Adorno, se ha llamado el arte negativo de Beckett (aquel que niega y rechaza el sentido que circula libremente como moneda corriente (o, también podría decirse, aquel que niega y rechaza la certidumbre)), que merece ser comentado. Adorno basa su teoría del arte negativo en el hecho de que después de la Segunda Guerra Mundial y la Shoah no es posible proferir ningún tipo palabra que pretenda afirmar la llamada realidad (pensando sobretodo en Beckett y Celan). Porque crear arte reafirmando esa realidad producida por los discursos dominantes y el orden establecido, implica volvernos cómplices de la masacre. Esto no quiere decir que el arte negativo sea inocente, pero sí que se asume culpable y no pretende tener el cuello limpio.

Este conflicto es el que se revela en el segundo diálogo entre Beckett y Duthuit; diálogo en que discuten, justamente el porqué de esta imposibilidad; tiene la palabra Duthuit y comenta que si bien comprende lo que Beckett quiere decir en torno al arte al que aspira, también lo cuestiona (para esto cita a D.H. Lawrence):

D: Pero, ¿debemos condenar la pintura que admite “las cosas y las criaturas de la primavera, resplandecientes de deseo y afirmación, sin duda efímeras, pero inmortales en su reiteración”, no pare beneficiarnos de ellas, no para disfrutar de ellas, sino para que persista cuanto hay de tolerable y radiante en el universo? ¿De verdad es necesario que condenemos la pintura que, en medio de las cosas del tiempo que pasan y se nos llevan a la carrera, nos conduce a un tiempo que perdura y enriquece?

B: (Sale llorando.)

En este conmovedor pasaje, la razón implícita, aquella que Beckett no puede pronunciar porque las lágrimas se lo impiden, es el inenarrable horror que sus ojos han visto. El horror que asoló a Europa y sus fronteras en los años de la Guerra. Ahora, la inquietud que me surge de inmediato es la de si esta perspectiva de Beckett y Adorno, no adolece

también de un eurocentrismo incurable (claro que no tuvieron otra opción). Quiero decir, el hecho de la Conquista de las Américas, que significó la masacre y destrucción de millares de formas humanas de vida, y que como hecho (ergo: como daño) no ha dejado de producirse a lo largo del tiempo, y es más, el 12 de octubre es una fiesta nacional en España (aquí, con muy poca sangre en la cara, le llamamos “día de la raza”) y sus todas sus ex colonias; sin duda, con mucho dolor, se puede decir algo similar con respecto a la subyugación y maltrato histórico padecido por el pueblo negro.

En contextos como el latinoamericano, la memoria en torno a esos momentos violentos y vergonzosos, prácticamente no existe pues nunca un mea culpa ha sido auténticamente ofrecido ni nadie ha querido hacerse responsable; ni se han hecho, tampoco, ochocientas películas al respecto. Este es el mundo en el que creció y vivió Dávila Andrade; un mundo en el que la diferencia ontológica y el odio étnico era el pan de cada día en la convivencia con sus semejantes. Según la tesis de Adorno, por lo tanto, en este contexto tampoco sería posible el arte positivo. Si la masacre es parte constitutiva de la cultura, entonces el arte acaso no ha sido posible nunca.

Bien, esta circunstancia da para varias especulaciones, lo cual en este punto, rebasa sin duda el ámbito de este trabajo; no obstante una de sus derivas podría iluminar la diferencia entre las formas de la ruptura y la resistencia frente a los discursos o ideologías dominantes que solventan la marcha del sistema de las que dieron cuenta los dos autores. Porque si bien es cierto que existe una similitud importante en cuanto a la variación y repetición de unos pocos temas y obsesiones; el centro de su gesto estético se opone al del otro: quiero decir, en Beckett (estudió en los lugares correctos, siempre tuvo las credenciales necesarias) se percibe un feroz e implacable afán de *inmanencia*, en Dávila Andrade (tuvo que abandonar los estudios a los doce años, nunca tuvo las credenciales necesarias) este afán, feroz e implacable también, es un afán de *trascendencia*; empero esto también los une, porque claro está que ambas son pulsiones metafísicas.

Por eso, no es extraño que el profesor Declan Kiberd diga (2006, 527) que “dentro de trescientos años, Beckett será recordado más por su prosa que por sus piezas dramáticas, y no sólo porque escribió parte de la prosa más bella del siglo veinte sino también porque, en esos textos, fue un artista fundamentalmente religioso”. Más allá de la diferencia que establece Kiberd entre el teatro y la prosa de Beckett, con la que no comulgo; me parece

que lo mismo se puede decir son problema de la obra de Dávila Andrade, como si ambos hubieran (Kiberd, 2006, 527) “escrito con la convicción de que la teología era demasiado importante para dejarla en manos de los teólogos.” Como bien dice Teodoro Adorno, en momentos como el actual (hoy): la estética es el único refugio posible de la metafísica. En cuanto al espacio y al pensamiento *del afuera*, considero que es una gran metáfora para dar cuenta de una nueva subjetividad y lo que ella implica como una nueva forma del pensamiento y la sensibilidad, comprendo también que Foucault escogió la metáfora espacial *del afuera* para combatir el mito de la interioridad cristiana que luego alimentó el mito de la interioridad burguesa (mito que, de algún modo, sostiene el consumismo capitalista: una interioridad dramática susceptible de dividirse en infinitas necesidades infinitas (que sostiene también lo que, según Karl Polanyi, Robert Owen llamó “la individualización del hombre por las Iglesias”)); sin embargo, si ese espacio está afuera o está dentro del ser humano es algo que yo no podría afirmar y no sé siquiera si es importante; lo significativo e incontestable, me parece, es el surgimiento, la producción (incluso en el sentido *gramsciano* del término) de un *espacio* que antes no estaba ahí y en el que bien se puede *habitar* por un *tiempo*; un espacio inefable en el que además se cifra una promesa, abierta e inconclusa, de emancipación.

Acerca de su ejemplo personal, en el sentido que Juan Benet le da a la expresión, considero que su efecto movilizador funciona a dos niveles, por un lado el nivel general del ejemplo del compromiso radical con el arte (el ejemplo de su Vida), y por otro el nivel particular del ejemplo de cada una de sus obras (el ejemplo de su Obra Estética), su impactante impacto subjetivador (para él, además, es en el estilo del escritor donde se encuentra la Libertad (al menos su anhelo) que a través del *acto de lectura* se inoculara en el lector).

Asimismo, no sería extraño que en futuro se implementen, (espontánea y no espontáneamente), en Latinoamérica y en el resto del mundo colonizado por el Capital soluciones fascistas orientadas a la negación y estigmatización de alguna *otredad*, sea en nombre de la lucha contra el comunismo u otra ideología, sea en nombre de la lucha contra el terrorismo, sea en nombre de la lucha contra la pobreza o de la lucha en contra de una epidemia; no sería extraño que los siguientes proyectos totalitarios, así como los

diferentes enfrentamientos civiles, se lleven a cabo, como ocurrió en la Pre Segunda Guerra, en nombre de la supervivencia de las distintas sociedades.

No sería nada extraño que las diferentes sociedades occidentales, incluidas las latinoamericanas y sobretodo incluida la estadounidense (sin duda Rusia y China ya están ahí), busquen la solución fascista totalitarista para defenderse de la amenaza de muerte impuesta por el Mercado Imparcial; no sería raro, por lo tanto, que la solución posterior, la nueva solución supuestamente definitiva, venga de la mano de la reinstauración “pacífica” de una variante de la democracia liberal promovida por las potencias económicas que salgan victoriosas del conflicto bélico de alcance mundial que se viene y que de algún modo espantoso ya se encuentra en marcha y cualquier posibilidad de identidad y diferencia sea pisoteada a través de la implantación forzosa de un Único Gran Discurso Unificado (aunque también éste se vendrá abajo, pero para que eso ocurra faltan al menos un par de siglos); bien podría ser todo eso y seguramente lo será, sin embargo persiste la posibilidad de la resistencia, de la frontera radical, la que lucha y se ubica siempre lo más lejos posible de los centros del Discurso Dominante; el Arte, la Escritura, la Música y el Pensamiento que se ubiquen ahí, lo más lejos del sentido común que sea moneda corriente en su momento (no es la única forma de resistencia digna que nos queda, no, la otra forma es aquella que defiende la Naturaleza y, desde luego, la lucha de siempre por el bienestar de los seres humanos explotados y desposeídos), ese arte es el siempre abonará la paulatina mutación de la que requiere nuestra especie para sobrevivir aquí en la Tierra; de lo que no hay en lo absoluto garantías.

No es menos cierto, tampoco, que el Capital (totalitario y asesino) tiene una capacidad brutal de cooptación y absorción, por ello no es descabellado pensar que en pocos años autores como Foucault, Bourdieu y Beckett (con Dávila Andrade ocurre otra cosa pues en este sentido el Estado ecuatoriano está en otro nivel del juego) estarán representados en los nuevos billetes y monedas que se emitan en Francia (Beckett puede aparecer tanto en Francia, como en Irlanda, o ya de plano en la Comunidad Europea (de hecho ya hay dos monedas con la efigie de Beckett, aunque son de carácter conmemorativo y no participan aún de la *circulación normal*)), con lo que su nombre se pondrá al servicio del Aparato instaurado por el modo capitalista de producción (o lo que William Burroughs denomina la Trinidad Teológica de El Control, constituida por el Estado, el Poder

Financiero y los Medios de Comunicación), como una mercancía más del mismo. Empero, la *obra* permanece y permanecerá, ocupando un lugar en el mundo, sino para siempre, por lo menos unos cuantos cientos de años más (acaso miles), y quien con fortuna la frecuente será *impactado* por ella y abrirá espontáneamente su ser a la necesidad de buscar una nueva *forma*, una más en la enmarañada cadena humana; transformando así su diminuto mundo y el diminuto mundo humano a su alrededor.

(Aunque a veces no tan diminuto; aunque a veces, justamente, lo suficiente).

BIBLIOGRAFÍA

- Alferi, P. (2006). *Buscar una frase*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Barthes, R. (1999). *El mito, hoy*. En Mitologías. México: Siglo XXI Editores.
- Bartra, R. (1973). *Breve diccionario de sociología marxista*. México: Grijalbo.
- Bartra, R. (2013). *El cerebro y la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beckett, S. (2006). *Poems, Short prose, critic*. New York: Grove Press.
- Beckett, S. (2009). *Disjecta: Escritos misceláneos y un fragmento dramático*. Madrid: Libros de arena.
- Benet, J. (2007). *Una biografía literaria*. Valladolid: Cuatro ediciones.
- Birkenhauer, K. (1976). *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bocrkis, V. (1998). *Con William Burroughs*. España: Alba Editorial
- Bordieu, P. (2006). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Cueva, A. (1986). *Lecturas y rupturas*. Quito: Planeta.
- Close, G. (2000). *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Echeverría B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Foucault M. (1992). *El orden del discurso*. Madrid: Tusquets.
- Foucault, M. (2000). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (2001). *El sujeto y el poder*. En H. L. Dreyfus, & P. Rainbow, Michel Foucault más allá del estructuralismo y la hermenéutica. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Foucault, M. (1984). *What is an author*. New York: Pantheon Books.
- Hall S., *The problem of ideology: Marxism without guarantees*, David Morely and Kuang-Hsing Chen, (1996), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London.
- Heidegger, M. (2008). *Estancias*. Valencia: Pretextos.
- Heidegger, M. (2006). *La pobreza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Juliet, C. (2006). *Encuentros con Samuel Beckett*. Madrid: Siruela.
- Kiberd, D. (2006). *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Larraín, J., *Stuart Hall and the Marxist concept of ideology*, en David Morely and Kuang-Hsing Chen, (1996), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosas completas*. Barcelona: Lumen S.A.
- Polanyi, K. (2009). *La gran transformación*. México: Juan Pablos Editor.
- Ranciere, J. (2000). *Política, identificación y subjetivación*, en *El reverso de la diferencia: identidad y política*, editado por Benjamín Arditi. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Rivas, V. (2008). *César Dávila Andrade: El poema, la pira del sacrificio*. Quito. Paradiso editores.
- Robalino, V. (2013). *Esperiencias del exilio*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Tabarovsky, D. (2011). *Literatura de izquierda*. Tumbona ediciones: México, D.F.
- Zambrano, M. (2000). *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta.