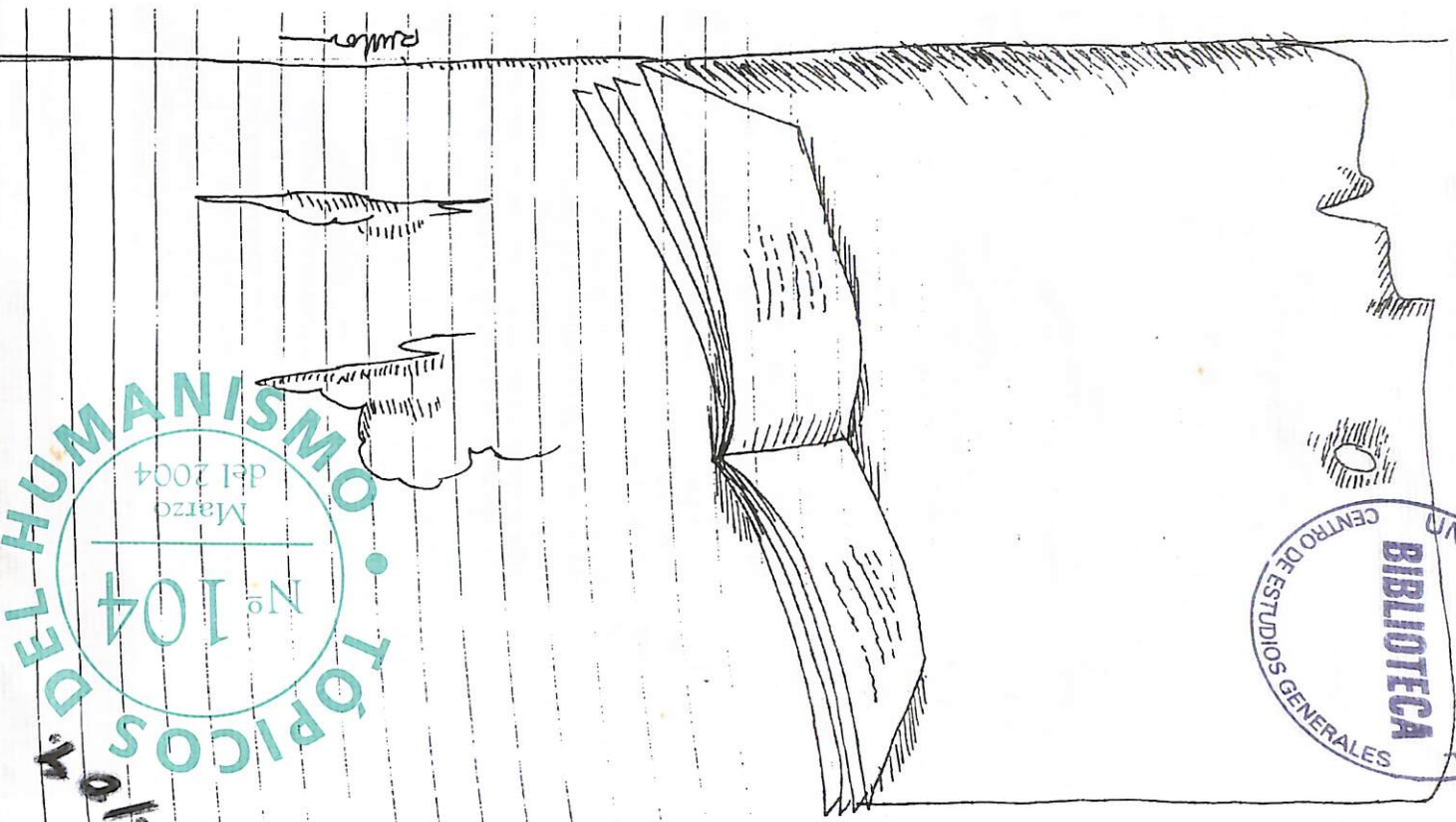
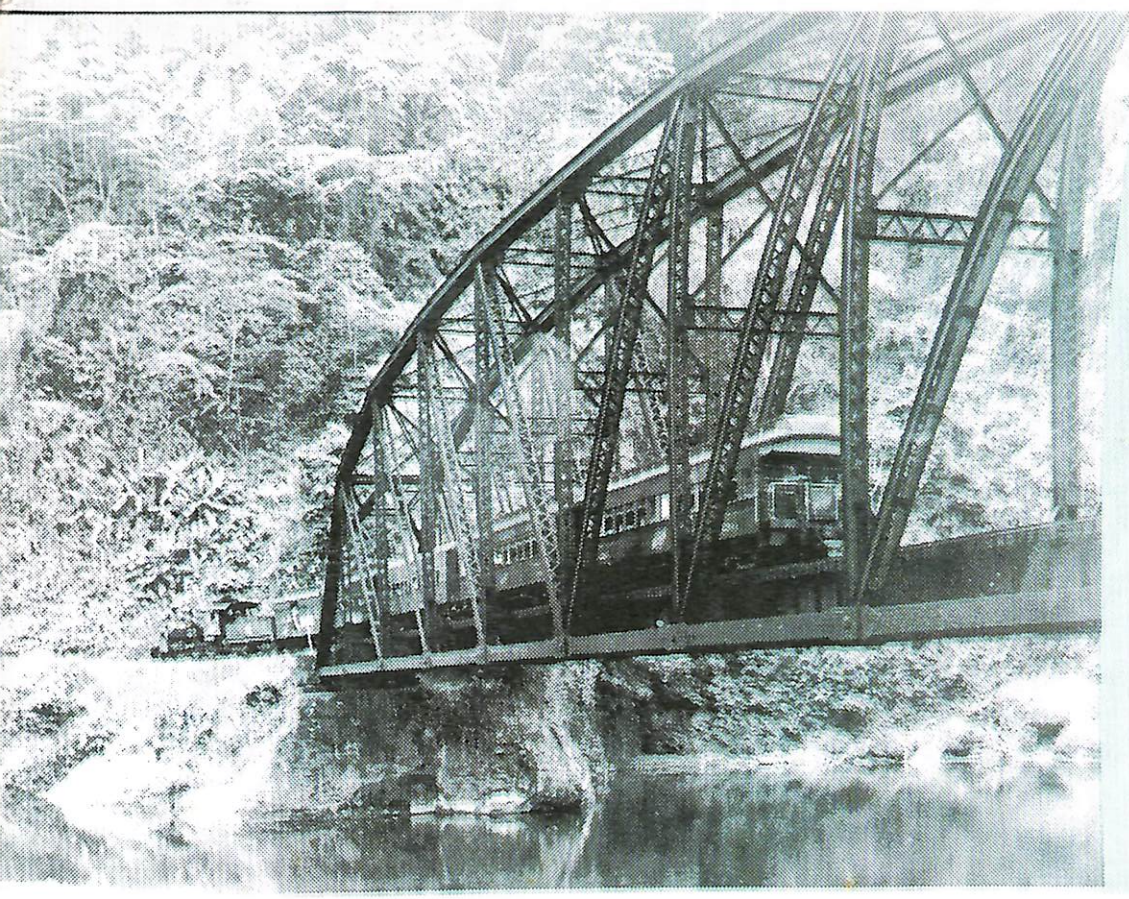


TOPICOS DEL HUMANISMO
Nº 104
Marzo del 2004

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES
BIBLIOTECA



UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA

"Eh, Joe" y "Acto sin palabras": una lectura desde lo absurdo

Marlen M. Calvo Oviedo

UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA
CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES

nada nadie
habrá sido
para nada
tanto sido
nada
nadie
Samuel Beckett

Cuando Fernando Vinocour me solicitó que me acercara a las obras de Samuel Beckett que montaría para mayo del presente año, sentí un gran deseo, pero a la vez, un enorme susto. Desde ese día empecé a preguntarme desde qué perspectiva abordaría a Beckett. La respuesta fue abordarlo desde la subjetividad, por lo que solo pretendo hacer una lectura un tanto interpretativa pero sin respuesta alguna, una lectura desde lo absurdo para lo cual partiré de la siguiente frase de un personaje de Becket:

> *"El sol brilló, al no tener otra alternativa sobre lo nada nuevo"* (Murphi-1938).

Indudablemente la frase resume y representa la principal problemática reflejada en las obras de Samuel Beckett, en la construcción del teatro de lo absurdo y su relación con la teoría del eterno retorno, es decir, parafraseando a Nietzsche, el pasado y el futuro como un ahora eternamente repetido, como circularidad de lo existente.

Debo aclarar que después de un análisis de los textos de Nietzsche, especialmente *Zaratustra*, podemos ver que la voluntad de poder en Nietzsche, desde mi perspectiva, es el punto medular, del eterno retorno, la voluntad de poder como un querer ir más allá de uno mismo, como una voluntad que se quiere a sí misma y que en ese quererse a sí misma se proyecta, busca crear, pero de manera móvil, variable, de tal forma que no hay meta alguna ni un fin, sino una gran cantidad de estos; este devenir nos lleva al eterno retorno que no contradice la voluntad de poder, sino la inserta en sí mismo, pues en el eterno retorno se afirma el ser como devenir. Cuando hablamos de voluntad de poder, la concepción de temporalidad rompe con la temporalidad lineal y el tiempo se transforma en un círculo.

El ser humano, desde la perspectiva beckettiana, se encuentra condenado desde su nacimiento por "el pecado original", la vida es un soplo, que visto desde dentro se torna eterno e interminable, sin posible fin como los monólogos de sus personajes obligados a pensar o a hablar como lo podremos constatar en la puesta en escena de Fernando Vinocour, de las obras de Beckett: "Acto sin palabras" y "Eh, Joe".

En ambas obras los personajes se ven inmersos en una lucha de instantes fugaces. Así por ejemplo, Joe ha vivido, ha jugado, ha ganado y ha perdido, entre *la vida y la muerte solo* le queda un monólogo interior, *la tumba aguarda y Joe solo* puede tratar de retener la vida desde el recuerdo, el recuerdo que reclama, desde la voz del último de sus fantasmas:

> *¿Pensaste en todo... ¿Nada olvidado?... ¿Sigue lo mismo?... ¿O el corazón ya?... Se hunde cuando te acuestas en la oscuridad... Podrido y seco al fin... ¿Eh, Joe?*

Las dos primeras preguntas se refieren a la tarea de pensar, de recordar a través de un ejercicio de repaso que le permitirá dilucidar entre lo mismo, que es la tercera pregunta de la voz o lo nuevo esperable, lo mismo o lo nuevo esperable como las únicas alternativas de Joe, para quien lo nuevo no puede ser nuevo pues lo conoce y lo espera, no hay elemento sorpresa en lo nuevo esperable, Joe se ve a sí mismo en el círculo de su vida, recordemos que en el eterno retorno se afirma el ser como devenir.

En "Acto sin palabras", el personaje no dialoga efectivamente, pero, como Joe, trata de resolver. Al igual que este, ha caído, se ha levantado y reflexiona, solo.

Este personaje es enviado al escenario empujado, como en el parto, iniciará la vida y con ella empezarán a presentarse, casi de inmediato, diferentes situaciones, creadas a través de objetos que aparecen en el escenario de la nada. El surgir de la nada es muy importante en este punto, pues para Beckett ese fue el pecado original del hombre.

En ambas obras el ser humano solitario ante sí mismo, es movido por una fuerza, que lo interviene y supera sus pensamientos y su reflexión, esa fuerza está más allá de él mismo y parece ser la que al fin y al cabo determina, lo que el mismo hombre es incapaz de comprender.

En "Acto sin palabras" esa fuerza está signada por el sonido constante de un silbato, al fin y al cabo, todo lo que lo rodea, lo que aparece y desaparece, lo que llega a sus manos y se va, no está determinado por su voluntad. Los elementos en el escenario son tan solo instantes, que vienen y van.

En "Eh, Joe" es más bien la presencia inminente de la muerte, esa fuerza contra la que no puede luchar: *"Muy buena salud para un hombre de tu edad... Solo ese bulto en la ingle..."*. La muerte / la amada, *eros / thanatos*.

Podríamos también reflexionar la posibilidad de que esa fuerza inminente sobre el hombre represente al mismo Dios, o ¿por qué no? su eterna búsqueda; en "Eh, Joe", por ejemplo, la voz del recuerdo, establece un parangón entre la vida de Joe y la pasión; lo cual resulta en un mensaje ambiguo, característico de la discursividad de lo absurdo; no queda claro, como es natural en las aproximaciones al lenguaje del absurdo, si se trata de una negación o una afirmación de la presencia de Dios *en la vida de los hombres:*

> *¿Cómo anda tu Señor en estos días?... ¿Todavía vale la pena?... La pasión de nuestro Joe... Espera que Él empiece ha hablarte... Cuando hayas acabado contigo...*

Con base en la ambigüedad característica del lenguaje de lo absurdo, podríamos leer el texto citado desde Descartes, para quien el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios y en esa semejanza se encuentra contenida tal idea, la idea de Dios, lo cual podría ratificarse aún más ante la frase utilizada, de manera casi estratégica en el texto, *"De barro eres"*; nada existe, "las cosas no son más que una sombra que nos encanta y nos engaña", conciencia y extensión, es decir, materia, como cualitativamente separados, entre Joe y la voz y entre el personaje, su pensamiento y lo que hace efectivo en el escenario en "Acto sin palabras"

La fuerza que se cierne sobre los personajes de ambas obras, puede ser descrita también, y tal vez más certeramente, desde la teoría del eterno retorno como eternamente igual y eternamente activa, todo ha existido en la medida en que todas las fuerzas retornan eternamente igual que siempre.

En el escenario, las cosas, están y no están: el árbol posee sombra y no; las tijeras están y no están, igual sucede con los cubos y demás elementos, es un movimiento circular, que determina el actuar del ser humano en el escenario, o en la vida misma.

Por otra parte, Joe también ha hecho otras veces lo mismo que hace ahora, se levanta, regresa a la cama, usa su vieja bata, elimina a sus fantasmas, repite capítulos de su propia vida, a través de la voz que le reclama, *"Conoces ese infierno de ruedas y rueditas que llamas tu mente"*, el círculo representa el eterno retorno, desde el lenguaje en la utilización de las palabras *"ruedas y rueditas"*.

Ambas obras a través del juego del lenguaje hablado o corporal permiten que cada espectador logre identificarse con alguno de los aspectos de su condición humana. Algo que aparece como urgente, especialmente en los inicios del siglo XXI, ante la sinrazón que parece gobernar al mundo a través de la globalización. Donde las políticas de las grandes potencias son cada día menos claras para quienes son masificados a través de los "medios de incomunicación", como les llama Galeano.

De ahí, que no me parezca casual que Beckett y el teatro de lo absurdo resurjan en un panorama donde, según Manuel Ayau: "Europa, Japón y EE.UU. castigan a su gente primero con impuestos para subsidiar la ineficiencia económica de sus productores agrícolas. Después los castigan con impuestos deliberadamente establecidos para impedirles el beneficio de importar. Y, para colmo, castigan a su gente con más impuestos para subsidiar sus exportaciones y arruinar así los mercados agrícolas de los países pobres, donde, en consecuencia, menos podrán comprarles. ¿No es todo eso un increíble absurdo global?"

Para finalizar, en forma circular, terminaré por retomar el aspecto de la nada, presente en la frase que dio inicio a mi intervención, concluiré diciendo que en las obras que dieron nacimiento a este análisis, el yo solitario es reducido, a través de la angustia indisociable, a la nada, de manera circular regresa al principio del que partió.

Bibliografía

Antúnez Adunate, Jaime. 1999. *En busca del rumbo perdido*, Santiago: Editorial de la Universidad Católica de Chile.

Beckett, Samuel. 2001. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editorores.

_____. *Acto sin palabras II*.

_____. Eh, Joe.

Cejas, Julio. 2003. Conferencia sobre el tema: *"Teatro y Comunicación"*, presentada en el Encuentro de Comunicación: La Comunicación en la expresión artística, realizado en Rosario, Argentina.

Nietzsche , Federico. 1972. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.

Beckett-Film, el rastro de la última vanguardia

Gabrio Zappelli

En noviembre de 1957, en San Quintín, Herbert Blau, del Actor's Workshops, presentaba *Esperando a Godot*. Era la primera presentación de una obra teatral de Samuel Beckett, la primera aparición de la *poética del absurdo* en América. Casi 10 años después, en el verano de 1965 en New York, el director Alan Schneider del Festival de Cine de New York presentará *Film*, primera y única película del *Absurdo*. Producida por Evergreen Theatre, *Film* es también la única película de Samuel Beckett. La película, posteriormente, ganó menciones en el Festival de Cine de Venecia (1965), en el Festival de Cine de Londres (1965), en el Festival de Cine de Oberhausen (1966), en el Festival de Cine de Tours (1966), en el Festival de Cine de Sidney (1966), en el Festival de Cine de Cracovia (1966), y luego desapareció del panorama cinéfilo. Una de las razones podría ser el formato no comercial de una película en 35 milímetros, de 22 minutos de duración, realizada en blanco/negro y sin diálogos. Todos factores incómodos para una distribución en los espacios cine-televisivos de los años 60.

Este mismo destino pertenece, a menudo, a las obras de vanguardia, que producen un cierto distanciamiento político-estético de la convención social y artística. El *Absurdo*, como la vanguardia, es un movimiento consciente de los límites impuestos por su propia poética. Además la poética, activada en las *obras* producidas por la vanguardia, considera estas como una ejemplificación de su manifiesto programático. Es decir, en la vanguardia siempre la poética antecede las obras: la vanguardia antepone su poética a su obra. En esta centralidad ideológica hay la posibilidad de reconocer también como movimiento[1] de vanguardia el Teatro del Absurdo, aunque jamás se constituyó como tal, ni siquiera a través de la agrupación de sus miembros. El absurdo fue una vanguardia en su profundización poética y, mucho más que en los autores o en las obras producidas, su autopoiésis es revisable en la especificidad de su poética pese a sus diferentes productos. No hay que olvidar que nació en el pleno clima del expresionismo abstracto, el *informal* generado por la crisis posbélica, arrancando al Existencialismo el papel de movimiento renovador. En este sentido hay que hacer algunas puntualizaciones: el *Existencialismo* propone el sentido de la irracionalidad como absurdidad de la condición humana, mientras que el *absurdo* no discute esa absurdidad, sino solo la presenta. En el drama existencialista hay todavía moral, trama, desarrollo, suspenso, sentido común, intriga, personajes. El drama del absurdo contrapone a la moral una condición a-moral, a la trama la situación, al desarrollo la estaticidad, al suspenso la evidencia, al sentido común la extrañedad, a la intriga la obviedad, a los personajes las marionetas. En el existencialismo (de Sartre o Camus) la existencia antecede a la esencia. La personalidad humana es reducida a pura potencialidad. El análisis de la condición humana es análisis de las razones de su absurdidad. Este análisis del lenguaje conduce a los existencialistas a buscar soluciones sobre la existencia humana. En el absurdo, por el contrario, no se apela a la razón, al sentido común. Lo incongruente, lo paradójico, lo no lógico, lo que es carente de objetivo es materia del Absurdo. Quebradas las razones metafísicas, religiosas y trascendentales, dice Ionesco, se producen acciones sin sentidos, ridículas e inútiles, que apelan al divorcio entre el hombre y la vida. Beckett, Ionesco, Genette, Adamov, Albee, Pinter, Tardieu, Arrabal, Rozewicz, Havel, Buzzati, experimentan la farsa, la tautología, la paradoja en una inestabilidad estructural entre palabra y silencio, presencia y vacío, movimiento y quietud, luz y oscuridad. En este sentido el Absurdo es el primer movimiento *posmoderno*, por situarse en un lugar de frontera, en la dimensión de la incertidumbre y de la morfogénesis. Al aplicar a su movilidad lo más valioso e importante de una vanguardia: el derecho al deterioro, a la evolución, al desgaste, a lo efímero. En el Absurdo la *continuidad* no es un elemento fundamental, la (auto) destrucción es abertura hacia una eterna redefinición.

Es en este sentido que el *Teatro del Absurdo* encuentra en Samuel Beckett su principal mentor. También en *Film* Beckett realiza un típico planteamiento *Absurdo*. Con esta intención, en verdad, había estrenado el proyecto, puesto que se pretendía realizar una película a episodios sobre textos del Absurdo que tuviese una duración para uso comercial. Los otros autores interpelados fueron Eugene Ionesco y Arnold Pinter, pero no tuvieron la misma suerte de Beckett de ver sus proyectos realizados. *Film* fue dirigido por Alan Scneider y su primera experiencia como cineasta. La dirección de fotografía fue de Boris Kaufman, a cargo de la cámara estuvo Joe Coffey y la edición fue de Sidney Meyers. El guión de Samuel Beckett es obviamente mucho más que una guía para el rodaje. Es una partitura y a la vez un manifiesto poético de una posible cinematografía del Absurdo. En la contrucción dramatúrgica Beckett se basó en una metáfora manejando la visión cinematográfica de la cámara como el ojo de un sujeto. Un individuo huyendo de un ojo-cámara persecutor. Una identidad inestable frente a su misma obsesión de mirarse. El reparto de la película era compuesto por una sola grande estrella, en un cierto sentido aquella metáfora misma del cine en cuanto sujeto-visión: Buster Keaton. El individuo en fuga, ser humano exiliado del lenguaje, se encuentra finalmente consigo mismo. La mirada le tiende una trampa aprovechando un momento de cansancio. Finalmente Keaton se encuentra con Keaton y la premonición se cumple.

Referencias bibliográficas

Martin Esslin, *The teatre of the absurd* (1961), trad. italiana, *Il teatro dell'assurdo*, Roma: Abette, 1980.

"Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora" (pg. 115-121) y "El silencio en la obra de Beckett" (pg. 122-127), "Beckett: final del trayecto" (pg. 128-130), en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límite*, Ciudad Real: Naque, 2002.

Magazzini Criminali, *Per Beckett*, Milán: Ubulibri, 1987.

Samuel Beckett, *Film*, Barcelona: Tusquets, 2001.

1 Es interesante destacar la coincidencia entre los conceptos que estamos desarrollando para la categoría de vanguardia y ciertas coincidencias en las últimas formulaciones del 'método' y 'cultura' propuestas por Roland Barthes en sus últimos cursos y seminarios recogidos en el libro *Comment vivre ensamble*. La cultura por Barthes es ordenamiento (diferente de método), reenvía la imagen de un trazado excéntrico: un titubear entre dos límites, dos bordes del saber y del saberse.

Proust

Samuel Beckett

Proust tenía mala memoria —del mismo modo que tenía una costumbre ineficaz—, porque tenía una costumbre ineficaz. El hombre con buena memoria no se acuerda de nada porque no olvida nada. Su memoria es uniforme, un ente de rutina, a la vez función y condición de su impecable hábito, instrumento de referencia en vez de instrumento de hallazgo. El entusiasta himno de su memoria: "lo recuerdo como si fuera ayer..." es también su epitafio y da la medida exacta de su valor. No puede *recordar* el ayer como no puede recordar el mañana. Puede contemplar el ayer colgado para que se seque en el tendedero, junto al día- de- fiesta- en- agosto- en- que- más- ha- llovido- de- la- historia- tendido en la cuerda un poco más allá. Porque su memoria es un tendedero y las imágenes de su pasado son ropa sucia redimida y los infaliblemente autosastifechos criados de sus necesidades rememorativas. La memoria está obviamente condicionada por la percepción. La curiosidad es un reflejo no condicionado, en su manifestación más primitiva es una reacción ante un estímulo de peligro, y raramente se libra, incluso en su forma superior y aparentemente más desinteresada, de consideraciones utilitarias. Pocas veces ocurre que nuestro interés no esté en mayor o menor medida contaminado por ese elemento animal. La curiosidad es el salvoconducto, no la muerte, del gato sea con faldas, o a cuatro patas. Cuanto más interesado sea nuestro interés, más indeleble deberá ser su registro de impresiones. Su botín estará siempre a mano porque su agresión fue una forma de autodefensa, es decir, la función de un invariable. En los casos límite, la memoria es tan cercanamente afín al hábito que su palabra se materializa, y no solamente es asequible en momentos de necesidad, si no que se impone habitualmente. Así al estar distraído es, afortunadamente, compatible con la presencia activa de nuestros órganos de articulación. Repito que la rememoración, en su acepción más elevada, no puede aplicarse a esos extractos de nuestra ansiedad. En sentido estricto, solo podemos recordar lo que ha sido grabado por nuestra intención extrema y almacenado en ese último e inaccesible reducto de nuestro ser del que el hábito no posee la llave, y mejor que sea así, porque en él no se encuentran ninguno de los odiosos e inútiles bagajes de la guerra. Sino que allí, en ese *gouffe interdit a nos sondes*, está almacenada nuestra propia esencia, lo mejor de nuestros muchos "yos" y sus concreciones de lo que los simplistas llaman el mundo, lo mejor porque ha sido acumulado silenciosa, dolorosa y pacientemente ante las narices de nuestra vulgaridad, la fina esencia de una divinidad sofocada cuyo susurrado *disfazione* queda ahogado entre los saludables gritos entusiásticos de un apetito por todas las cosas, la perla que puede desmentir nuestro caparazón de engrudo y peltre. Puede acaecer cuando escapamos al anejo espacioso de la alienación mental, durante el sueño, o en la rara dispensación del despertar de la locura. Proust eleva su mundo sobre esa fuente escondida. El trabajo del narrador no es accidental pero sí es un accidente la recuperación de ese mundo. Las circunstancias de este accidente serán reveladas en el punto álgido de esta adivinación. Un clímax de segunda mano es mejor que ninguno. Pero no sirve de nada ocultar el nombre del buceador. Proust lo denomina "memoria involuntaria". La memoria que no es memoria, sino aplicación de una concordancia con el Antiguo Testamento del individuo que él llama "memoria voluntaria". Es decir, la memoria uniforme de la inteligencia en la que podemos confiar para que reproduzca a nuestra complacida inspección aquellas impresiones del pasado que habríamos formado consciente e inteligentemente. No tiene interés en el misterioso elemento de distracción que da color a nuestras experiencias más cotidianas. Presenta un pasado monocromo. Las imágenes que escoge son tan arbitrarias como las escogidas por la imaginación, y están igual de lejos de la realidad. Su acción ha sido comparada por Proust con la de volver las páginas de un álbum de fotografías. El material que nos facilita no contiene nada del pasado, no es más que una proyección borrosa y uniforme cuando ha sido separada de nuestra ansiedad y oportunismo, es decir, nada. No hay gran diferencia, dice Proust, entre la memoria de un sueño y la memoria de una realidad. Cuando el durmiente se despierta, un enviado de su hábito le asegura que su "personalidad" no ha desaparecido con su fatiga. Es posible (para los que tengan interés en tales especulaciones) considerar la resurrección del alma como la impertinencia final proveniente de esa misma fuente. Insiste en ese plagio tan necesario, total y monótono, el plagio de uno mismo. Este concienzudo demócrata no hace la menor distinción entre las *Pensés* de Pascal y un anuncio de jabón. De hecho si el hábito es el dios de la vulgaridad, la memoria voluntaria es el pozo del sábalo, y además de origen irlandés. La memoria involuntaria es explosiva, "un resplandor inmediato, total y delicioso". Nos trae, no solamente el objeto pasado, sino el Lázaro que lo encanta o tortura; no solamente Lázaro y el objeto, sino también más porque es menos, más porque hace abstracción de lo útil, de lo oportuno, de lo accidental, porque en su llama el hábito y sus esfuerzos han quedado carbonizados, apareciendo a su luz lo que la absurda realidad de la experiencia nunca puede ni nunca podrá revelar: lo real. Sin embargo, la memoria involuntaria es un mago díscolo al que no se puede importunar. Escoge su momento y lugar adecuados para la realización de su milagro. No sé cuántas veces se produce este milagro en Proust. Creo que doce o trece veces más. Pero el primero, el conocido episodio de la magdalena mojada en el té, ya justificaría la afirmación de que todo su libro es un monumento a la memoria involuntaria y a la epopeya de su acción. El mundo entero de Proust sale de una taza de té, y no solo Combray y su niñez. Porque Combray nos lleva a los dos "caminos" y a Swann, y cada uno de los elementos de la experiencia proustiana, y consecuentemente su clímax en la revelación, pueden ser relacionados con Swann. Swann está detrás de Balbec, y Balbec es Albertine y Saint-Loup. Implica directamente a Odette y a Gilberte, a los Verdurin y a su grupo, a la música de Vinteuil y a la mágica prosa de Bergotte; indirectamente (vía Balbec y Saint-Loup) a los Guermantes, Oriane y el duque, la princesa y M. de Charlus. Swann es la piedra angular de toda la estructura, y la figura central de la niñez que la memoria involuntaria, estimulada o encantada por el tanto tiempo olvidado sabor de la magdalena mojada en una infusión de té, hace aparecer, con toda la fuerza y colorido de su significación esencial, del estrecho pozo de inescrutable banalidad de una taza...

Las astucias del absurdo

Jorge Jiménez

UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA
CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES

Cuando a Samuel Beckett le anunciaron que había ganado el Premio Nobel de Literatura en 1969 respondió que habían cometido un gran error. Esta respuesta que un lector desapercibido podría tomar por una extravagancia, como un desatino o una falta de cortesía por parte del premiado, creo que nos puede permitir ingresar un tanto en la sensibilidad estética y política de Beckett e intentar una aproximación en torno a las vanguardias artísticas que le dan contexto a su obra.

¿Por qué para un escritor como Beckett, y a diferencia del resto de los mortales bien ávidos de todo tipo de premios, habérsele otorgado el Premio Nobel constituía un gran error?

Partamos de un dato. Cuando Beckett respondió de esa manera no jugaba al divo ni hacía una cabriola mediática. Estaba horrorizado de convertirse en el centro de atención y asedio y cargar con todo lo que culturalmente eso implica. Unos años antes, en 1964, Jean Paul Sartre rechazó el premio mencionado y explicó que si lo aceptaba comprometería su integridad como escritor.

¿Qué sucedía con esta generación de escritores que repudiaban uno de los honores más ansiados de nuestra época?

Voy a ensayar una interpretación de esta iconoclasia y para ello remontaré al fenómeno de las vanguardias que surgen en Europa y América Latina durante los primeros años del siglo XX. Veamos.

Hacia 1906, fecha de nacimiento de Beckett, el fauvismo, el cubismo y el expresionismo se hacían presentes en un continente que había inaugurado el siglo que se iniciaba con una exposición internacional en París, celebrada en el campo de Marte, dios de la guerra. Ahí se festejaba la invención de la luz eléctrica que, en una suerte de tecnopastoral fáustica y de paradójica premonición, alumbraría uno de los siglos más oscuros de la historia de la humanidad.

En 1900 mueren John Ruskin, Federico Nietzsche y Óscar Wilde, y es el año en que se publica *La interpretación de los sueños* de Freud.

En 1909 surge el futurismo de Marinetti, movimiento iconoclasta, misógino y misantrópico que constituye el único caso de una vanguardia enteramente plegada a la política de un estado facista como lo fue la Italia de Mussolini a partir de los años 20 y hasta el final de la II Guerra.

En 1916, en la ciudad neutral de Zürich, en plena guerra mundial, Tristán Tzara, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janko fundan Dadá en el Cabaret Voltaire. Vanguardia nihilista, disolvente y decentrada, oposición burlona y escandalosa, Dadá proclamará la muerte del arte como institución y negocio burgués, poniéndole a las Bellas Artes europeas y a su discurso pomposo y grandilocuente el orinal de Duchamp como lápida y eiptafio. Para esa época Beckett es un joven que se apresta a ingresar a la educación secundaria, en la que destaca en el estudio de la lengua francesa y la literatura inglesa. Buen deportista, de carácter introvertido y a veces malhumorado. Sin embargo, según sus condiscípulos tenía una buena memoria y un gran sentido crítico.

Tras la diáspora Dadá por Berlín, Colonia, Hannóver y París, en 1924 Breton publica El *manifiesto surrealista* y junto a Éluard, Aragon, Peret, Artaud y Mason, entre otros, funda la vanguardia más significativa del período entre guerras. El año anterior Beckett había iniciado su carrera universitaria en el Trinity College y estudia allí inglés, francés e italiano y obtiene el título de Bachiller en Artes en 1927. Por esa época conoce la obra del dramaturgo Sean O'Casey, *La divina comedia* y hace su primer viaje a París. Tras recibir su título enseñó en un colegio de Belfast y luego se fue a París, donde estuvo dos años como "lector de inglés", en la Escuela Normal Superior. En la biblioteca de esta institución, Beckett estudia a Descartes, y a otros filósofos modernos y escribe un ensayo al respecto.

En 1928, Beckett conoce a James Joyce, con quien tuvo un estrecha amistad que duraría hasta la muerte de este en 1941. Al año siguiente, fecha del estreno de *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí y de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, Beckett publica su primera obra en París titulada *Dante, Bruno, Vico y Joyce*, en la cual se pueden entrever las influencias literarias y filosóficas que gravitarán en la primera época de su escritura.

En 1930 compone *Whoroscope*, un largo poema en lengua inglesa, basado en la vida de un maltrecho Descartes que en lugar de *pienso luego existo*, afirma *me engaño, luego existo*, como reflexión desencantada en torno al tiempo y la fugacidad de la vida. Ese mismo año escribe un extenso ensayo sobre *Marcel Proust* (texto bilingüe, versión castellana de Bienvenido Álvarez, Ediciones Península, Edicions 62, colección poética, Barcelona, 1992: nota del Editor) y en setiembre regresa a Dublín ocupando el puesto de catedrático auxiliar en Trinity College durante cuatro trimestres y ofreciendo una serie de conferencias sobre De Vigny, Balzac, Flaubert, De Musset, Bergson y Stendhal. Escribe una pieza teatral breve que se titula *The Kid* y estudia a Schopenhauer y a Kant.

A partir de 1930 se le presentan los síntomas de una depresión profunda y al año siguiente, luego de recibir su Maestría en Artes, Beckett renuncia a la enseñanza para dedicarse por entero a la escritura, tras concluir que el hábito y la rutina eran "el cáncer del tiempo" y que no podía soportar el absurdo de enseñar a los demás lo que él mismo no sabía.

A partir de ese momento inicia una vida transhumante que lo llevará por Irlanda, Inglaterra, Alemania y Francia, mientras se dedica a escribir poesía e historias variadas. En sus viajes conocerá a vagabundos y marginales, a partir de los cuales construirá buena parte de sus personajes literarios.

Beckett, tal y como hemos visto rápidamente, crece en el ambiente cultural de las vanguardias y se nutre de muchas de sus producciones, al punto que publica traducciones de Breton, Éluard y Crevel, así como de Rimbaud. En 1934 escribe algunas notas críticas sobre Rilke, Ezra Pound, Papini y O'Casey y aparece en Londres su primera novela, *More Pricks than Kicks*. La visita al Bedlan Royal Hospital le ofreció buena parte del material narrativo que usó en *Murphy*, su segunda novela en lengua inglesa, escrita en 1935.

Ya instalado en París, el 7 de enero de 1938, Beckett fue apuñalado por un desconocido que pedía limosna, causándole una herida que le obligó a ser hospitalizado. Cuando se recuperó fue a visitar a su agresor a la cárcel y tras preguntarle la razón del ataque respondió: "yo no sé, señor".

Permítanme abandonar en este punto el tono biográfico que ha tomado esta reseña y concentrar mi atención en el tema del absurdo.

La respuesta que tuvo Beckett de su agresor, ese "yo no sé, señor", sin lugar a dudas es la constatación del absurdo que entreteje la vida cotidiana. Sin embargo, no se le puede reducir a ese solo aspecto.

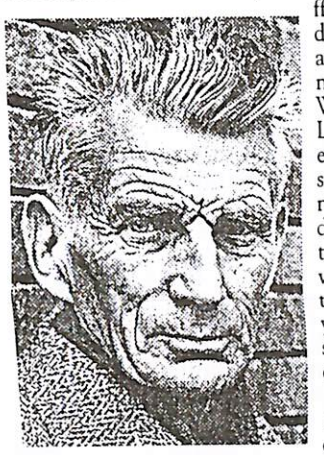
El absurdo es ese malestar en la cultura contemporánea que atraviesa de parte a parte el mundo de la vida en el que se articula complejamente el evento que sucede en la cotidianidad con el que se produce a escala histórica. Al igual que Baudelaire, Kafka o Maiakovsky, para Beckett ese "yo no sé, señor" es la cristalización traumática de un absurdo político y existencial que propuso su programa desde el mismo inicio del siglo en el campo de Marte —tal y como mencioné anteriormente. Las dos guerras mundiales, el ascenso y consolidación del fascismo y del estalinismo, con sus campos de exterminio y las prácticas genocidas que culminan con el bombardeo atómico sobre las ciudades de Hiroshima y Nagazaki llevado a cabo por Estados Unidos al finalizar la II Guerra, es la esfera en el que el absurdo encuentra su máxima expresión e instaura el nuevo tipo de razón: la razón instrumental, tal y como la caracterizó la escuela de Francfurt en los años 30.

La razón instrumental funda un imaginario en el que se articulan el positivismo y el racionalismo tecnológico con el discurso del poder político totalitario que, desde Hitler a Bush, han convertido a la sociedad contemporánea en una sociedad imposible, destructiva y autodestructiva, que impide estructuralmente la reproducción de la vida humana real y concreta. Es ese "yo no sé, señor" como respuesta a Auschwitz, a Hiroshima y Nagazaki, a Vietnam o a Sarajevo, Afganistán e Irak en nuestros días.

Ahora bien, ese lacónico "yo no sé, señor" es, en realidad, el sustrato semántico del discurso de una razón instrumental que propone coartadas y argumentos para el despliegue de un poderío genocida con el que invade, destruye, tortura, asesina y desaparece seres humanos en nombre de la raza superior, la lucha contra el comunismo y la guerrilla, o contra la droga y el terrorismo. Se trata de un discurso del absurdo, en el cual las razones que expone el poder se desbaratan al primer examen argumental y en el más superficial contraste con la praxis concreta —tal y como hemos podido constatar con el recierte descalabro de argumentos y coartadas esgrimidas por los Estados Unidos para la invasión de Afganistán e Irak.

Este, que podríamos denominar provisionalmente *el absurdo instrumental*, sin embargo, tiene un carácter diferente del absurdo que caracteriza la obra de Kafka, Ionescu, Cioran, Orescu, Genet, Sartre o Beckett. Estos autores, en conjunto con los expresionistas, dadaístas y en alguna medida los surrealistas, representan un absurdo que podríamos llamar *absurdo estético o absurdo negativo*. Se trata de un absurdo crítico, elaborado desde la oposición existencial política y artística al poder instrumental.

El absurdo negativo, recurre a crear un mundo estético y narrativo en el que la sociedad contemporánea se presenta como sociedad imposible e irredenta, mundo oclusivo, clausura de la existencia, náusea ontológica, espera de nada y para nada. En este mundo el sujeto oprimido e instrumentalizado aparece como los maniquíes hieráticos y sin rostro en los paisajes urbanos desolados de Giogio de Chirico, como los cuerpos fosilizados de Dalí, o las expresiones desfiguradas de Dubuffet o Bacon, hasta su radical desaparición en el expresionismo abstracto de Pollock, para retornar mercancía de diseño en Warhol, cómic tragico con Lichtenstein o cuerpo enfermo y exhausto con Lucien Freud. Es un sujeto que como en Beckett o Ionesco, sostiene a duras penas un discurso fragmentado y fragmentario, que articula juicios y observaciones radicales y contundentes con disparates, onomatopeyas y dislexias que culminan en el silencio, en la confiscación y encriptamiento del lenguaje.



Para el absurdo estético se trata de llevar hasta la exasperación el clima de asfixia existencial que produce una sociedad que humilla en nombre de la dignidad, que enloquece en nombre del sentido común y que asesina en nombre de la libertad. Así, cuando el mundo aparentemente bipolar de los años 50 o el unipolar de nuestros días se proclama mundo único y sin otro posible, el absurdo estético hurga en esa carencia sofocante de alternativas y busca así producir una conciencia crítica atravesada por el malestar, el escepticismo, la impotencia y la derrota. Para la sensibilidad estética del absurdo ya no queda material ideológico ni emocional para el discurso triunfalista, esperanzador y edificante y sabe bien que ese es el discurso de los vencedores. La astucia del absurdo sabe que a los vencidos ahora les tocará remontar la piedra de Sísifo desde el fondo calcinado de los caídos.

Por eso, para Beckett el Premio Nobel era un error y un horror. Significaba para él, después de experimentar la vida como una puñalada, recibir desde las esferas del poder simbólico un "yo no sé, señor" frente a las angustiantes preguntas que atravesaron su existencia y escritura. La astucia del absurdo, sin embargo, le hacía comprender que todo "yo no sé, señor" es a la vez un "yo sí sé, señor", o peor aun "usted sí sabe, señor".

Bibliografía

Banfi, Antonio. *Filosofía del arte*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Ediciones Península. Barcelona, 1987.

Béhard, Henry y Michel Carassou. *Dadá. Historia de una subversión*. Península. Barcelona, 1996.

Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1980.

Bonet Correa, Antonio (coordinador). *El surrealismo*. Cátedra. Madrid, 1983.

Breton, André. *Antología*. Trad. Tomás Segovia. Siglo XXI Editores. México D. F., 1982.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. André Bosch. Labor. Barcelona, 1969.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Ediciones Península. Madrid, 1987.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Ángel Sánchez Gijón. Alianza Editorial. Madrid, 1984.

Del Conde, Teresa. *Las ideas estéticas de Freud*. Grijalbo. México D. F., 1986.

García, George. *Las sombras de la modernidad*. Arlekin. San José, 2001.

González Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Antropos. Barcelona, 1989.

Lefebvre, Henry. *Introducción a la Modernidad*. Trad. Dámaso Álvarez- Monteagudo Rizo. Editorial Tecnos, S. A. Madrid, 1971.

Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Trad. Juan-Ramón Capella. Ariel. Barcelona, 1975 (BCMA).

Robinson, Paul A. *La izquierda freudiana*. Trad. Floreal Mazía. Barcelona, 1977.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Ediciones Era. México, 1977.

_____. *Antología de textos de estética y teoría del arte*. UNAM. México D. F., 1992.

_____. *Estética y marxismo*. Ediciones ERA. México, 1975. Dos volúmenes.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Cátedra. Madrid, 1991.

Tzara, Tristán. *Siete Manifiestos Dadá*. Trad. Humberto Haltter. Tusquets Editores. Barcelona, 1987.

Samuel Beckett: el teatro de lo imposible, la teatralidad de lo posible

Marco Guillén

UNIVERSIDAD NACIONAL BIBLIOTECA CENTRO DE ESTUDIOS GENERALES

En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud se oponía a la idea de un teatro de representación, y atacaba la intención de dar al teatro un significado ulterior que se encuentre fuera del hecho teatral mismo.

Antes de significar, el teatro para Artaud debe constituirse en un acto sagrado de lo imposible. Lo imposible entendido precisamente como lo irrepresentable. De esta forma está llamando al teatro a recuperar su sentido vital en tanto hecho inmediato que no debe ser mediado por el dictado del autor. De esta posición se derivó el rompimiento con el teatro del significado y con la representación mimética, a la vez que se constituyó en una fuerte influencia en las manifestaciones posteriores de las vanguardias teatrales.

Esta propuesta planteó un cambio profundo en la estética teatral no sólo de la puesta en escena, sino que también, y aunque parezca paradójico, de la dramaturgia posterior.

Para estudiosos como Fred McGlynn dentro de las vanguardias, Beckett marca la transición entre el teatro moderno y el posmoderno. Esta transformación se manifiesta desde el cuestionamiento de los temas tradicionales hasta el replanteamiento de la idea total de la teatralidad. Teatralidad que rehúsa el encuentro con un significado y en su lugar da espacio a interrogantes sin salida.

Igual que José Sanchis Sinesterra, pensamos que la obra de Beckett no puede reducirse a la clasificación de la expresión de una visión de mundo absurdo o nihilista. Su teatro es más una constante búsqueda alrededor de la imposibilidad de la escritura y del individuo de expresar su ser más allá de sí mismo. Lo que se ha llamado absurdo en el teatro de Beckett es el planteamiento de situaciones que no pueden entenderse, ni explicarse y que obsesivamente buscamos interpretar sin ninguna posibilidad de éxito. *Beckett realiza un descentramiento de los significados para lanzarse a la* búsqueda de otros nuevos, que aparentemente nunca aparecen. En él, cualquier posibilidad de sentido siempre es engañosa y nunca alcanza un estado definitivo. La posibilidad de significado es sólo una ilusión, una especie de suplemento que lo único que puede hacer es crear una comodidad momentánea.

Patrice Pavis propone que la repetición de las situaciones en el teatro de Beckett atestigua su imposibilidad y extensivamente la del teatro en general, de producir un mensaje o lección que implique un análisis ejemplificador y estable de la realidad. Tal recurso de repetición adquiere también un sentido paródico en relación con esa realidad y con el teatro mismo.

En la dramaturgia de Beckett podemos vislumbrar la necesidad de superar la concepción dualista entre obra dramática y obra teatral, entre texto y puesta en escena; cuando desde el texto lleva su búsqueda conceptual a la forma del teatro, al problema de la teatralidad.

Es precisamente Beckett quien en su replanteamiento se acerca a demostrar que la crisis del texto se encuentra en las estructuras que ignoran la problemática de lo teatral. Su teatro no sólo rechaza convertirse en un lugar para ideas que requieran de códigos estandarizados y totalizantes, sino que enfatiza las diferencias que constituyen las particularidades de la experiencia teatral misma y de la vida.

En este proceso Beckett nos devela el sentido ilusorio de la representación y simultáneamente reconoce el lenguaje como medio de presentación. Esto hace que en su cuestionamiento reconozcamos el lenguaje como productor de pensamiento. Sin embargo, el teatro de Beckett produce una nueva percepción y relación del teatro con ese lenguaje. En sus obras el lenguaje deja de jugar un papel central en cuanto ya no expresa una gran trama, ya no nos descubre una idea o mensaje metafísico o ideológicamente central para la pieza.

Su lenguaje se caracteriza por la sencillez y la cotidianidad y adquiere un alto nivel autorreflexivo, que opera de manera tal que no sólo ejerce una crítica externa sino que se reconoce como objeto de su propia reflexión. El lenguaje reflexiona sobre su propia dispersión, posición que implica reconocer su propia cualidad ilusoria. La palabra recobra su carácter de signo escénico en una relación directa con su inestabilidad; es consciente de ser elemento de la teatralidad, y de sólo poder reflejar una apariencia infundamentada en tanto no es más que una ilusión de la presencia, que a su vez se constituye en la única presencia posible.

Es un teatro que en sus juegos de apariencias deconstruye la teatralidad misma para reconstruir su propia teatralidad. Una teatralidad que se funda, como lo propone Sanchis Sinesterra: "no tanto (en) la disgregación del ser en la nada, ni mucho menos la inmersión del hombre en la muerte, sino (en) el agotamiento, (en) el fin de la representación por atrofia del personaje, por despoblamiento de la escena, por invasión de la oscuridad y el mutismo" (112).

Sus personajes se arman de razones momentáneas para enfrentarse a cada nueva jornada, aunque estas resulten ser la repetición de la anterior. Su aparente optimismo no es más que una razón igualmente ilusoria para enfrentar los ritos de la cotidianidad y de la existencia, y los juegos de la teatralidad. Estos juegos adquieren un sentido paródico que usa el humor y el horror, lo patético y lo sublime para agitar nuestra percepción.

A través de esos ritos recurrentes es que se evidencia la carencia, el vacío, la impotencia e impenetrabilidad del individuo y de la realidad. Se parodia así también la pretensión que se ha atribuido el teatro de explicar y reflejar la condición humana. El acto se revierte sobre sí mismo como único sentido posible. Se trata de desestabilizar lo asumido sobre el teatro mismo.

Se evidencia como la problemática del significado reside también en la forma cómo se estructuran los mensajes. Con las transgresiones del significado, los rompimientos y el despojamiento de los elementos y las estructuras teatrales, se confrontan los mecanismos tradicionales y los términos ideológico-culturales del teatro. Como lo propone Sanchis Sinesterra no hay *en él* "abstracción" ni "oscuros símbolos", "sino una teatralidad concreta, inmediata y directa" (111).

Beckett también plantea un proceso progresivo de eliminación en el nivel temático, en el conceptual y en la simplificación de la acción dramática, quedándose con el elemento meramente situacional. El tiempo y el espacio son cada vez más reducidos y están detenidos en un presente ambiguo e impreciso. Esto al mismo tiempo desencadena en una propuesta teatral basada en el minimalismo, lo momentáneo y la precisión expresiva. De este mismo proceso participan la palabra y los personajes. El silencio y las pausas son formas del lenguaje cada vez más recurrentes, el silencio se convierte en palabra y la pérdida de la memoria limita el pensamiento referencial.

En sus personajes no se pretende ninguna justificación psicológica o social, ni biográfica, no son presas de sentimientos, ni de ideas. No necesitan ni siquiera de razones para estar ahí, simplemente tienen que estar ahí. Cómo dice Sanchis: "son presencias al borde de la ausencia" (121). Así se funda la teatralidad beckettiana, y "existe" a partir de esa sola situación, que viene a ser la situación misma del teatro, y ¿por qué no, de la vida?

De acuerdo con Colin Counsell, en su libro sobre el teatro del siglo XX, el teatro de Beckett presenta lo impresentable, y ofrece una visión del significado de lo ausente. En su teatralidad se codifica esa ausencia y se hace evidente la imposibilidad de mostrarla. Esa ausencia establece una presencia oblicua que reafirma la imposibilidad del teatro de constituirse en un espacio para el sentido y el significado. Entonces el proceso de la teatralidad se convierte en su propio significado. La teatralidad se inventa, se dice, se re-inventa a sí misma pretendiendo darse un sentido en una especie de lo que Sanchis llama un "fracaso triunfal" (124).

Obras citadas

Counsell, Colin. *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. New York: Routledge, 1996.

McGlynn, Fred. "Postmodernism and Theater". *Postmodernism: Philosophy and the Arts (Continental Philosophy 3)*. Ed. Hugh J. Silverman. New York: Routledge, 1990:137-54.

Pavis, Patrice. *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal, 1982.

Sanchis-Sinesterra, José. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, España: Ñaque, 2002.

Beckett: Visionario de nuestra actualidad

Fernando Vinocour

Samuel Beckett vislumbró nuestra actualidad, supo que las palabras, nuestros discursos, se han desconectado de sus vínculos originarios. Que nos hemos extraviado de cosas y lugares donde la vida palpitaba concreta, espontánea. Que somos cada vez más ajenos, indiferentes, pasivos en nuestras relaciones públicas y privadas.

Nos hemos vaciado y olvidado de ese juego de la vida, de ese proceso constante de deconstrucción y construcción del sentido de cada presente que constituye el camino de lo que somos.

Beckett desmontó la transcendencia racionalista, que pretendía dominio de lo humano sobre lo histórico y lo natural y una supuesta evolución hacia el proceso de nuestra civilización.

Mostró los límites del lenguaje, como nos lo señala hoy Luis Carlos Restrepo: "*El lenguaje es la ley, el pacto social congelado que tiene el poder de señalar límites entre la realidad y el sinsentido… el inconsciente es creado por el lenguaje al excluir de su campo de dominio un conjunto de vivencias negado por la cultura*".

Beckett profundiza en esa imposibilidad del lenguaje, para que busquemos crear una ruptura con ese sentido estructurado desde la implantación del poder. Inventar algo innombrable. Eso que no se puede decir, y que a la vez Beckett lo dice a partir de su arte: dramas, poemas, novelas. Para evidenciarnos las trampas de la razón. Para "condenarnos" a confrontar nuestra condición al generar espacios existenciales para reconocerla. Para comprometernos a desprender nuestras resistencias, nuestros conformismos, evasiones, y asumir otras posibilidades de hacer, sentir a partir de lo desconocido.

Por ello (hoy nos queda más claro) en los años 70 se consideraba que Beckett representaba un arte muy "abstracto", quizá poco "político". Pero en verdad nos estaba revelando, con escalpelo profundo, nuestra "realidad" y cómo es movida por fuerzas abstractas, el mercado, sobre todo. Este mundo actual globalizado, cubierto de capas de imágenes que velan nuestro querer ser.

Así, si en la tragedia clásica, y en Shakespeare, los personajes se confrontaban a fuerzas divinas o sociales; Beckett nos revela seres que nos confrontan. Personajes en crisis. Personas cuya tragedia es entonces ese vacío del ser. Esa indiferencia, que es imposibilidad, que es ausencia de tensión vital ante el propio destino como sujetos. Humanos capaces de libertad. Es decir, capaces de ir más allá de las definiciones fijas de la razón instrumentalizada ligada al poder. Capaces de ser una pregunta, una metáfora viviente dispuesta a inventarse, más que una máquina o un animal sometido a la esclavitud. Como los mismos personajes del Beckett de *Esperando a Godot*, de *Actos sin palabras*, de *Fin de partida*, que en los límites de su conciencia, cuando han logrado relativizar ese lenguaje que los estructura, encuentran rupturas en sus vidas, la posibilidad de transgredir desde su respuesta personal, dándose cuenta que "*son lo que son y no lo que no son*", como lo expresaría Hegel, para llegar a convertirse en prototipos de los personajes contemporáneos. "*Egos experimentales*" los llama Kundera.

Beckett es actual porque nos acerca más a la indeterminación, al enigma que somos. Y como podemos reconocer caminos para la vitalidad a través de la presencia paradógica del silencio, la quietud, la oscuridad.

Fue un precursor de este darnos cuenta de que "*la conciencia se nos muestra como un mar de estructuras ambiguas, terreno viscoso que no está por completo bajo nuestro dominio*".

Por ello, el arte de Beckett nos invita al juego de la imaginación, sin participación, por parte de los lectores, no hay obra. Hemos de confrontar el lenguaje que va más allá de cada uno, que nos atraviesa a todos... porque "*es el lenguaje el que habla*", como lo planteó Nietzsche en su momento.

ISSN: 1659-0872

TÓPICOS DEL HUMANISMO

Universidad Nacional
Centro de Estudios Generales
Apartado 86-3000
Costa Rica, América Latina
Teléfono 277-3307

MIEMBROS DE LA COMISIÓN EDITORIAL:
Dr. Carlos Araya Guillén. Decano del Centro de Estudios Generales.
Profesor: Alfonso Chase Brenes. Escritor. Premio Magón, 1999.
Lic. Gerardo César Hurtado Ortiz. Académico y escritor.

ARTES FINALES:
Víctor Hugo Navarro

La Comisión Editorial de *Tópicos del Humanismo* hace saber:

1. Los artículos deben enviarse en diskette y copia impresa. La extensión de los trabajos no debe exceder de 12 páginas a doble espacio.
2. La Comisión se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos, reseñas, comentarios, que se sometan a su consideración.

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA

Impreso en
el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional

PRESENTACIÓN

Una manifestación radical de los fenómenos artísticos en el siglo XX, fue llamar a una mezcla de las corrientes contemporáneas influyentes en toda forma, lo absurdo... El humanismo se presenta, además, como una adecuación de estos fenómenos, en pensadores disímiles, la filosofía niega el ser y aprecia el existir, la esencia del ser del hombre se extrapola en predicados de la esencia, así se *neantiza* (se hace nada, en la expresión de Sartre) o radicaliza en lo político la lucha de la libertad frente a los totalitarismos, en Europa y en América Latina las infames dictaduras, de larga procedencia, duración, complacencia y destino. La larga marcha de los muertos y desaparecidos ha sido como construir un muro desde México hasta la Tierra del Fuego. La voz *absurdo* postuló además un modo de vida, realzando valores y procurando oscurecer el orden político; con la posmodernidad —esa moda— el síndrome fue adoptado por el poder de turno de ciertos tiranuelos y bárbaros acomodaticios en el entorno del nuevo orden mundial. Como filosofía, está claro que el hombre rebelde solo es manifestación de adolescentes que vivieron con el signo de la paz en la frente y en los ombligos y que culminaron con la música de los exbeatles y otros; está claro que el hombre rebelde del insigne Camus, era un hombre que creía en el destino en manos del suicidio o perecer en las batallas por la verdadera libertad cimentada por los rasgos de la democracia frente al comunismo. Acabado el comunismo, se acabó la enfermedad.

Ahora bien, el humanismo ha logrado sobrevivir en las mentes de algunos despiertos para cimentar los valores eternos necesarios en el siglo que comienza. Por otra parte, lo que exponemos ahora es el sentido que tiene para las letras el término absurdo: es la radical soledad de un siglo moribundo que no acaba de morirse en pedazos, en personajes identificados con la nostalgia del pasado. Ese reconocimiento en Beckett es posible entonces poderlo apreciar en estos ensayos para que todos sepamos y aclaremos nuestro ser con sentido —lo social y lo histórico— en una Latinoamérica en crisis.

Gerardo C. Hurtado Ortiz
Editor

CRÉDITOS: **Portada**: dibujo a tinta de Ricardo Ulloa Garay, 2004. • **Contraportada**: Fotografía: Puente sobre el río Pacuare, Siquirres. Víctor McLean Pembly, 1948.