

Godot es Godot es Godot es Godot

por *Laura Conde*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

RESUMEN

Este trabajo propone una crítica hacia los modos contextualistas de leer a Beckett y una lectura de Esperando a Godot, desde el análisis de la hipótesis de representación del texto teatral y la teoría de la resistencia a la lectura: una lectura que se deje afectar por lo que se le resiste, atenta a la recepción de la obra en sus primeras puestas en escena y a la figura de la interrupción como dispositivo escénico y principio constructivo, contenida en las marcas dramaturgicas que suponen la materialidad del hecho teatral.

BECKETT – GODOT – RESISTENCIA A LA LECTURA - INTERRUPCIÓN –HIPÓTESIS DE REPRESENTACIÓN

Leer desde la hiancia, lo que resta de todo aquello que se-puede-decir o leer, lo que se resiste a ser leído y hace fracasar a la lengua como instancia de subjetivación y experiencia. Este trabajo intenta acercarse a ciertos aspectos de la hipótesis de representación teatral como modo de leer ese resto que se resiste a ser leído, la inminencia de lo real.

El punto de partida consistió en pensar la naturaleza del diálogo en *Godot (1949)*,¹ desde una clase de interrupción propuesta por Blanchot en *La conversación infinita* que pone en juego la extrañeza entre los interlocutores, el intervalo que funda la relación en esa misma interrupción que se constituye como interrupción de ser, como la espera que mide la distancia infinita. Esa figura me condujo a pensar la distancia misma como forma de interrupción manifiesta en la estética de esta pieza. Badiou, en *El siglo*, describe el distanciamiento teatral postulado por Brecht como puesta en evidencia, en la actuación misma, de la brecha entre ésta y lo real (2005: 69, 70). El arte de vanguardia hace ficción del poder de la ficción y tiene por real la eficacia del semblante, por ello se vuelve una práctica reflexiva que quiere mostrar su proceso.

Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real. Dos operaciones de la vanguardia, la Depuración y la Sustracción, que trabajan lo real como distancia, nos sirven para leer *Godot* como acto sustractivo que crea el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada. Si el arte del siglo XX tiende a concentrarse, según Badiou, en el acto y no en la obra, entonces la pieza de Beckett es comienzo incesante en pleno acto, puro acontecimiento.

El trabajo completo revisa cuestiones vinculadas al teatro de vanguardia y a la recepción de *Esperando a Godot*, próxima a su contexto de producción. Me concentro aquí en esto último. Barthes en “Godot adulto” de su libro *Escritos sobre el teatro* reflexiona sobre la recepción de la obra hasta el año 1954 y afirma que la ampliación del público se debe a que la pieza lleva en su seno las propiedades específicas de su tiempo (2009: 116). *Godot* alcanza a la audiencia de obras de boulevard siguiendo un itinerario “social”, trascendió su “público natural de intelectuales y esnobs ilustrados” y fue aplaudida por el gran público parisino, extranjero, provinciano, popular. Este recorrido retiró la obra del peligroso hermetismo al que la crítica quería confinarla.

Si en un año y medio la obra se representó unas cuatrocientas veces y fue vista por cien mil espectadores entonces, concluye el autor, ha dejado de ser una obra de vanguardia. Se reinventa en cada puesta en escena con cada público, potenciando sus “primeras virtualidades”. Por empezar, la obra se ha vuelto cómica. Los espectadores, y con ellos los actores, “se han hecho

¹ Publicada en 1952 por Éditions de Minuit, escrita en francés, estrenada en París con dirección de Roger Blin al año siguiente; fue traducida al inglés por el mismo dramaturgo y publicada en 1955.

cargo de Godot” despojándolo de su capa intelectualista. La promoción de lo cómico ha traído consigo la promoción de lo lírico: “Godot ha ganado en claridad e intensidad”. A continuación se proponen posibles núcleos de lectura:

Ruptura-irrupción-continuum: situación del espectáculo

“(Estragón regresa al centro del escenario, mira hacia el fondo) Estragón.- Delicioso lugar. (Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.) Semblantes alegres”. Más adelante, discutiendo acerca del lugar donde deben esperar a Godot, Estragón observa el espacio y expresa: “Creo que estuvimos aquí”; a Vladimir le resulta familiar “ese árbol”, “esa turba” (refiriéndose al público). Han estado allí ayer y estarán allí mañana o quizá nunca hayan estado en ese lugar en el que, sabemos, se desarrolla cada función. En esta ruptura del verosímil, tan buscado por el naturalismo, es posible advertir una lúdica alusión a la paradoja del hecho teatral, esto es, su repetición en cada ocasión con diferentes espectadores: se intenta conservar *lo idéntico* del espectáculo, mientras que en los cuerpos de los actores y en los materiales de la escena actúa, inevitablemente, el paso del tiempo.

La fisura beckettiana, la grieta que se abre tanto en la ficción de la escena como en la situación *real* del espectáculo, provoca una herida en el conocido pacto de lectura y expectación procurando despertar el plano de lo consciente desde una lucha contra la lógica racional. En este sentido, no es un detalle menor el hecho de que la didascalía hable al mismo tiempo del espacio en términos técnicos (“escenario”, “público”, “lateral”) y como lugar ficcional donde se desarrolla la acción (“Camino en el campo”). Por otra parte, el gesto de provocación al público roza, como en toda obra de vanguardia, lo beligerante, puesto que el espectador postulado por la hipótesis de representación de la obra está presente pero es deliberadamente mudo y tratado como un elemento más de la puesta en escena.

La insistencia en lo espectacular se hace cada vez más frecuente a medida que avanza la obra. El ejemplo más claro lo ofrece el número de baile y el acto de pensar ejecutado por Lucky. El público, por identificación, desempeña en esta situación el rol de verdugo al igual que Pozzo, Vladimir y Estragón. La escena refleja su imagen en la platea y la mirada recae sobre el espectador, como si se diera luz de sala...

Si volvemos la mirada al teatro griego, recordamos con Barthes (2009) y Nietzsche (2003) que el espacio escénico por un lado creaba una experiencia común entre el interior del espectáculo y el espectador (el coro y el público) y, por otro, concedía el carácter singular del acontecimiento. La circularidad y la dimensión existencial que supone, parece con el teatro a la italiana. Lo novedoso en la producción de Beckett es reflexionar sobre este problema dentro de la cámara negra del teatro moderno: “La llamada que acabamos de escuchar va dirigida a la humanidad entera. Pero en este lugar, en este momento, la humanidad somos nosotros, tanto si nos gusta como si no. (...) Representemos dignamente por una vez la porquería en que nos ha sumido la desgracia”.

Espacio-figuras: la falta constitutiva

En *Godot* el lenguaje da cuenta de su falta constitutiva, de la brecha entre lo que nombra y un posible de real, aquello que no puede acoger, lo real mismo en su imposible simbolización. ¿Dónde están Vladimir y Estragón? ¿Quiénes son? ¿Qué vínculo tienen? Un hombrecito, Estragón, permanece instalado en un lugar que habitualmente es de paso. El espacio escénico configura un ambiente al aire libre; al mismo tiempo, es ese espacio escénico y nada más, y justamente eso lo vuelve insoportable.

El principio estético que consiste para Beckett en “despersonalizar el decorado”, colabora con la ausencia de tiempo y de espacio, produce extrañamiento, le otorga espesor a los objetos y libera la palabra de todo exceso de información, volviéndola espectáculo en sí misma. Esta desabsolutización de lo referencial o incongruencia de indicadores temporales, da lugar a un mundo poético con leyes propias que sustraen al objeto de la representación: un grado cero

de historicidad que sitúa al espectador en el aquí y ahora de la representación, en eso que Bachelard llamó “el instante poético”, la verticalidad del paradigma que detiene el presente entre dos nada (1939).

Estos dos hombreritos de bombín, amigos que a veces se tratan como si fueran un matrimonio, otras como niños o padre e hijo, se pelean y reconcilian, conocen las manías y temores de cada uno, se cuidan con ternura, funcionan en el drama como una dupla complementaria. Son espectadores o testigos de la (in)existencia del otro. Cuando Vladimir se pierde en monólogos introspectivos o retrospectivos, Estragón lo sujeta al presente e irrumpe con el sin-sentido.

Cada alusión a las vivencias pasadas compartidas genera una sensación de continuidad respecto de su “historia” y su actualización en el presente. Sin embargo esto queda refutado permanentemente por irrupciones como: “Vladimir.- (...) Vaya, ya estás ahí otra vez./ Estragón.-¿Tú crees?/ V.-Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre./ E.-Yo también”. Asisten a la propia ausencia: “Pura pasividad paciente, como diría Blanchot, seres instantáneos”, “sin pasado ni futuro” (Deleuze 1996: 102).

Sus harapos y la escasez de alimentación sugieren, más que una condición socio-económica desfavorable, un estado permanente de hambre, de falta, de espera. Los semblantes se configuran por las acciones y la gestualidad detallada en las didascalias. Y los nombres de los personajes parecerían apuntar a la condición del actor, ya que para cada relación toman diferentes formas (El autor los llama Vladimir y Estragón -nombre desconocido para el espectador-, entre ellos se dicen Gogo y Didi, y ante los demás personajes se presentan como Cátulo y Alberto).

Beckett les pedía a los actores de sus puestas cualquier cosa menos la “naturalidad” del actor de realismo: “(...) ¿qué es la abstracción sino el supremo grado del naturalismo, o del “realismo”, en el sentido en que Ionesco, por ejemplo, puede afirmar que él es un realista, con un realismo que incluye lo visto y lo no-visto, los “objetos” de la vigilia, y los del sueño, el artista y tela?”² En el teatro clásico las máscaras producen un extrañamiento por la inmovilidad del rostro, la modificación de la voz, la mezcla de humanidad e inhumanidad, realidad e irrealidad. En el teatro de Beckett el extrañamiento es doble, ya que la máscara no es de trapo estucado y yeso sino de carne: Vladimir en dos ocasiones, tiene el deseo de reír y su rostro se contractura, se resquebraja, se inmoviliza.

Godot-la noche-la espera

En una clase de Metodología de la investigación literaria, el profesor Dalmaroni comentó una conversación radial entre la actriz Leonor Manso y un periodista de espectáculos sobre una puesta en escena de *Godot*. La actriz, forzada por el entrevistador a una interpretación contextualista, proponía pensar a Vladimir y Estragón como dos desocupados que esperan la llegada de Godot para que les de un empleo. Barthes comenta que la crítica, en el afán de tranquilizar/se, se esforzó por encontrar las claves de Godot, formulando conclusiones similares a la de la actriz Leonor Manso: “Pozzo es el capitalismo, Godot es Dios, etc.” (2009: 115). Coincidimos con Barthes en que: “Todas estas alegorías pertenecen a un orden teológico que no es en absoluto el del teatro. El teatro es un acto inmediato: sólo cuenta lo que se dice y se ve en el espesor mismo de ese acto (...) Y el lenguaje de Godot deja toda alegoría (toda glosa simbólica) entre la puerta del teatro” (115).

Godot se entretiene con la noche en la isotopía de la espera y la inminencia de una llegada. Estragón quiere recordar qué le pidieron a Godot y Vladimir afirma que fue una especie de súplica; ésta y otras alusiones dan lugar a leer allí la relación hombre-divinidad pero enseguida advertimos que se trata de una nueva máscara de Godot. Ellos esperan a un ser de carne y hueso -Estragón piensa que Pozzo es Godot cuando no lo reconoce- y desean ser bien

² Diálogos entre Beckett y el crítico francés Georges Duthuit publicados en *Transition*. Citado en Coe 1972: 7.

atendidos en la casa de Godot. “Vale la pena esperar”, pues “En medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: estamos esperando a Godot”.

La confusión proviene de la permanencia de *lo mismo* en la incesante interrupción. Este cruce de ejes Continuidad-Discontinuidad resulta más claro si lo planteamos desde la perspectiva formulada por Blanchot en “A rose is a rose”: “Los verdaderos pensamientos no se desarrollan. Aprender a no desarrollar es aprender a desenmascarar la coacción cultural y social que se expresa, de un modo autoritario aunque directo, a través de las reglas del `desarrollo’”. Como los verdaderos pensamientos preguntan, y preguntar es “pensar interrumpiéndose” (2008: 436-7), podríamos entender la obra como un habla que no se desarrolla y mantiene la diferencia en la interrogación. Blanchot incluye como ejemplo un verso de Gertrude Stein: “A rose is a rose is a rose is a rose”. ¿Qué/quién es Godot? (Se) pregunta la obra y el espectador, y ambos contestan mientras profieren la pregunta: Godot es Godot es Godot es Godot. Esta contradicción perversa nos sumerge en el espacio enigmático de la representación, de lo incesante y discontinuo (440-441).

Quizá no sea muy desacertado pensar a Godot en la clave del Manifiesto vanguardista, ya que en éste “Lo programático no es, al parecer, del orden de la urgencia presente de lo real. Se trata de una finalidad, de las condiciones de lo que algún día sucederá, de una promesa”, “la certeza poética de una venida” (Badiou 2005:172). La rebelión es una figura subjetiva y se justifica por sí misma, no tiene necesidad alguna de evaluarse por sus resultados. No es el motor de un cambio de la situación, continúa Badiou, “sino la apuesta de que es posible cambiar el signo del exceso” (2005: 181).

El muchacho que viene de parte de Godot busca a Alberto. Vladimir dice “soy yo”. Podemos pensar entonces que Godot no quiere verlos a ellos en realidad y, entonces, que la espera es completamente absurda o que no hay estabilidad en la referencia, una sostenida correspondencia entre el nombre y la cosa. Lo cierto es que se sienten atados a Godot y el tema de la espera se hace cada vez más presente.

La cesura-el fragmento-la detención: el tiempo

Esta entrada del muchacho, que se reitera más adelante, la llegada de la noche siguiente y las dos entradas de Pozzo y Lucky, funcionan como la estructura profunda de la obra. Bien lo expone Estragón cuando llega nuevamente el muchacho: “vuelta a empezar”. La noche también marca un quiebre, una detención y nueva inflexión que, no obstante, nos vuelve a enfrentar a *lo mismo* y a la natural desesperación por lo mismo.

“La detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece” (Blanchot 2008: 391). Tal experiencia fragmentaria que describe Blanchot en “Habla de fragmento”, desmiente el supuesto de que allí donde hay fragmento debería haber algo entero, un todo, que anteriormente fue o que posteriormente lo será (pensamiento preso entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial y la imaginación del devenir dialéctico).

La experiencia fragmentaria como la piensa Blanchot no es irreductible a la unidad sino que tiende al orden “paratáctico” en la sintaxis (2008: 393): cuando las palabras nos hablan sin relación preestablecida de organización o de continuidad. Veamos dos ejemplos. “Vladimir.- Debimos pensar un poco./ Estragón.-Justo al empezar./ V.-Un osario, un osario./ E.-Basta con no mirar./ V.-Atrae la mirada./ E.-Es cierto./ V.-A pesar de que uno tenga./ E.-¿Cómo?/ V.-A pesar de que uno tenga.”; “Pozzo.-¿Es suficiente? Desde luego. Pero soy desprendido. Es mi modo de ser. Hoy. Peor para mí”.

Toda cesura se liga de algún modo al problema del tiempo, que resulta fundamental en esta pieza. Cuando Vladimir expresa “Todo está muerto y enterrado”, se refiere al pasado que se les presenta como inaccesible, y más adelante, “El tiempo se ha detenido”. Una detención, un umbral, y un devenir circular. La secuencia de Pozzo y Lucky se repite en el Acto II con algunas variaciones, por ejemplo, Pozzo ha quedado ciego. Esta literalidad brutal en la idea de pozo ciego habla también del problema del tiempo y de la visión de época: “los ciegos no tenemos

noción del tiempo”, “Tampoco ven las cosas del tiempo”. La palabra cobra un espesor que se materializa en la pérdida de su reloj, sin dejar de tener una trascendencia metafísica.

Beckett juega con este imposible teatral que oscila entre una temporalidad destructora y una creadora: mientras que en el lugar de la espera nada cambia de un día para otro (a excepción del árbol que se cubre de hojas), el tiempo se vuelve reversible y circular. La transformación que ejerce la acción del tiempo sobre los cuerpos, arrastra consigo la inestabilidad del ser. No reconocen a Pozzo y a Lucky, víctimas de la descomposición, y por ello dudan también de su propia existencia.

El telón que cierra el Acto I y abre el II funciona deícticamente como intervalo y aquí, como sostiene Blanchot, el intervalo se convierte en una relación (2008: 438). Además es un elemento que tiene relevancia a nivel escenográfico puesto que señala el carácter teatral de la ficción.

El sombrero, los zapatos, todos los objetos que figuran en escena, están dotados de valor dramático, temporal y ontológico -no funcionan como símbolo ni como elemento de caracterización de los personajes-, y son más animados que los mismos sujetos: son lo real, aquello que el hombre no alcanza (el reloj conserva un tiempo inasible), abrigan sentimientos, respuestas que los sujetos no hallan en su interior. Sin embargo, la incertidumbre que los asedia tampoco es resuelta por las cosas materiales puesto que son incapaces de colmar ese abismo.

Lo real no tiene asidero porque, siguiendo a Lacan, la experiencia de lo real siempre es experiencia del horror (Badiou, 2005: 36). Badiou sostiene que el siglo XX ha sido el de una poética de la espera y que lo poético como tal consiste en ocupar el umbral:³ sólo es posible preservar lo real siendo indiferente a lo que ocurre o no ocurre. En Godot, dos centinelas con bombín esperan sobre una plataforma y a menudo patean la piedra rota del umbral: ruptura en la cual se origina la mirada hacia atrás, la obsesión por las huellas, y hacia adelante, una promesa que no puede cumplirse.

Durante la espera se produce una pérdida de los sentidos y de la capacidad de comunicarse que hace avanzar la comedia. Vladimir le pide a Pozzo que Lucky cante o piense, como al día anterior, pero ahora es una criatura muda. La primera vez que los vemos en escena, nos convencemos de que presenciamos el primer encuentro, sin embargo, Vladimir dice que ya los habían conocido aunque fingió no conocerlos, mientras que su amigo los olvidó por completo. A nivel de la estructura, este posible encuentro previo y los que acontecen en escena funcionan como anticipo de que volverá *a ocurrir a ocurrir...*

Hablar para no pensar

Hablan, cuentan historias, porque necesitan “matar el tiempo”, “pasar el rato”. Hay que colmar el vacío con pensamientos, con palabras. A menudo la irrupción de frases contundentes emerge de alguna fisura y corta el hilo de la conversación que aparentemente se entabla. Vladimir reflexiona de manera introspectiva con un tono solemne que en varias ocasiones resulta cómico. No obstante, alcanza un tono filosófico en el cual resuena la voz del propio dramaturgo, como en el magistral parlamento de Pozzo que critica a su época, o en el de Vladimir, Segismundo del silencio, donde la vida se manifiesta como sueño.

El diálogo, la musicalidad, el movimiento

El ritmo de la obra se acelera vertiginosamente en el Acto II. Esto se evidencia con la repetición y variación cada vez más frecuente de la secuencia que funciona como leit motive (“Estragón.- Vayámonos/ Vladimir.-No podemos/ E.-¿Por qué?/ V.-Esperamos a Godot./ E.-Es cierto”). El procedimiento de repetición, por un lado, y los de aceleración y acumulación, por otro, vacían de contenido la secuencia, convirtiéndola en puro sonido y, a su vez, se carga de sentido al remitir a lo incesante.

³ El siglo XX es 1) lo real de aquello cuyo imaginario o simbólico fue el siglo XIX (finalidad ideal), 2) la renuncia a todo lo que el siglo anterior prometía (discontinuidad negativa).

En varias ocasiones predomina una voz coral indiferenciada alcanzando un lenguaje lírico. En la tragedia, según Barthes, el coro representa al hombre que intenta comprender el acontecimiento al cual se enfrenta (2009: 322). Nietzsche contradice las interpretaciones que afirman que el coro representa al pueblo mismo o al espectador ideal, ya que el espectador es consciente de la ilusión teatral mientras que el coro, como elemento interno al hecho espectacular, cree necesariamente en la existencia material de todo lo que aparece en escena (2003: 55). Las criaturas de Beckett emergen del coro, de esa masa indiferenciada o colectividad humana que pregunta o se pregunta. Muchos de sus diálogos son en realidad un monólogo fragmentado en hemistiquios y puesto en una multiplicidad de voces, interrumpidos por “estásimos”. Como protagonistas esperan algo, como coro saben que esa espera es absurda.

El diseño de movimiento y la poética de las imágenes que se halla contenido en la hipótesis de representación del texto, le da materialidad a la musicalidad que el mismo propone. Esto se observa en la secuencia de Vaudeville o Music hall que se repite cuando se intercambian los sombreros y el número de las caídas (valor significativo que se proyecta a toda la obra). Por otra parte, el movimiento hace sistema con un balbuceo en el habla, “una suspensión”, o tartamudeo (Deleuze 1996: 81).

Otras formas de interrupción: Vladimir y Estragón cortan los discursos de Pozzo y el orador enfurece; actúan una parodia de interrupción; emiten preguntas como respuesta a preguntas; repiten frases “descontextualizadas”; y, la más evidente, el pensamiento balbuceante y tartamudo de Lucky, similar a la palabrería del clown, que “declama con monotonía” y guarda una relación directa con el tema de la obra: “no se sabe por qué pero eso llegará”.

Beckett, junto con Kafka, dice Deleuze en *Crítica y clínica*, inventan una utilización menor de la lengua mayor en la que se expresan por completo: minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio, tallan en su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacia el final se lleva al paroxismo la contradicción entre el decir y la acción. Ellos sufren parálisis, una imposibilidad absoluta de ser. Mientras el cosmos sigue con sus ciclos naturales se debaten entre irse y quedarse. En el “éxodo” surge por tercera vez la idea de ahorcarse (nuevo fracaso y postergación): “Vladimir.- Nos ahorcaremos mañana. (Pausa) A menos que venga Godot. (...) Nos habremos salvado./ (...) Estragón.-¿Qué? ¿Nos vamos?! V.-¿Qué? ¿Nos vamos?! E.-Vamos. (No se mueven)”. Como coro, anuncian su retiro; como personajes, permanecen inmóviles hasta que recomience la función.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2003). “Intento de entender *Fin de partida*”. *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- Bachelard, G. (1939). "Instante poético e instante metafísico". *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 93-202.
- Badiou, A. (2005). *El Siglo*, Buenos Aires, Manantial.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros.
- Cerrato, L. (1992). *Doce vueltas a la literatura (ensayos)*, Buenos Aires, Botella al mar.
- Coe, R. N. (1972). *Beckett*, Madrid, Doncel.
- Dalmaroni, M. (2009). "Lo que resta (un montaje)". Dalmaroni y G. Rogers. *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, La Plata, Edulp.
- Dalmaroni, M. (2013). “La literatura y sus restos. (Teoría, crítica, filosofía). La resistencia a la lectura”, *Bazar Americano* 44, noviembre-diciembre. Disponible en <http://www.bazaramericano.com>

De Boisdeffere, P. y Friedman, M. J. (1968). Cayro, A. J. (Ed.). *Beckett y el fin de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

Esslin, M. (1966). *El teatro del Absurdo*, Barcelona, Seix Barral S.A.

Hensel, G. (1972). *Samuel Beckett*, México, Fondo de Cultura Económica.

Innes, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche, F. (2003). *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Libertador.

Shaiberg, L. (1996). *Confesiones de escritores: Narradores 2*, Buenos Aires, El Ateneo.

Wellmer, A. (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Universidad de Valencia, Frónesis, Cátedra.