



Los Bucles de lo Grotesco

Una reflexión estética sobre el teatro del absurdo como respuesta al holocausto nazi

Ana C. Conde

“Definimos Bucle extraño cuando, cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos de vuelta en el punto de partida”.

Hofstadten, D.R

Auschwitz no ha sido el primer holocausto que ha sufrido la humanidad, ni será el último, sencillamente porque no puede ser considerado como un hecho aislado de la historia. Lo deforme, lo oscuro, lo grotesco es, de por sí, parte de la esencia misma de la humanidad. No se trata de la aburrida, victimista y pesimista monserga hobbesiana de que el hombre es malo por naturaleza y, pese a lo que pueda inducir el título de este ensayo, no se trata tampoco de defender una concepción circular de la historia en la que se repita una y otra vez todo lo vivido en un eterno bucle sin fin; sino de mostrar como la eliminación de valores antirracionales que iban contra la lógica establecida, ha producido, precisamente por esta extirpación violenta, un enquistamiento de algo visceral, de algo inherente al ser mismo del hombre: el factor de lo ilógico, de lo enredado y de lo irracional.

El arte, en su forma de enfrentarse a lo que acontece, parece ser el único en haber escuchado el continuo susurro de lo que se fuga de un aprisionamiento forzado, que continuo y permanente, como «*la música de las esferas*», se escapa a nuestros habituados sentidos. Esta *música*, que para los pitagóricos era señal del orden y la armonía cósmica, reproduce la partitura caótica de lo oculto, de todo aquello que la conciencia del hombre esconde avergonzado en un cajón. Es el canto de las sirenas que vuelve demente a quien lo escucha.

El artista es un loco, un vehemente consciente de su enfermedad sin cura, que cada noche despierta con un grito callado por la visión de una pesadilla que no cesa, y que, revolviéndose en su lecho empapado en sudor, se pregunta: “¿*Por qué el dolor de cada día se traduce en nuestros sueños tan constantemente en la escena de la narración que se hace y nadie escucha?*”¹. El propio Ulises, que escuchó el canto de las sirenas, quedó herido sin remedio, cercenado. La obra de arte desborda la sangre del propio cercenamiento del artista; un cercenamiento provocado por la escucha de lo que es inaudible y agravado por la propia manifestación artística. Ya Mallarmé reflejó esta desgarradura: “¿*Sabemos lo que es escribir? Una antigua y muy imprecisa pero*

¹ Primo Levi: Si esto es un hombre, Muchnik Editores, Barcelona, 2.002, p. 99.

recelosa costumbre, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la cumple íntegramente se cercena².

El arte debe encontrar *“un método por el cual podamos representar esa actitud sarcástica hacia las palabras. En esta disonancia entre los medios y su utilización quizá se haga posible percibir un susurro de esa música última o de ese silencio que subyace a todo”*³.

A lo largo de la historia no sólo hemos vivido un Auschwitz, sino también un Gulag y un Hiroshima, y una cantidad ingente de conflictos bélicos y guerras: civiles, mundiales, de 100 días, de 100 años... En fin, toda una envidiable “carniceteca” originada por mil causas diferentes (aunque la más habitual tenga el sonido de caja registradora).

El arte tras todos y cada uno estos conflictos ha tenido una respuesta, rotunda para unos, excesiva para otros, e incluso ineficiente y ridícula para muchos. El arte contemporáneo se sacude toda la tradición (en lo que tiene de bucólico) y pasa a convertirse en lo meduseo, en el espejo mudo del mundo que convierte en piedra a quien lo contempla, en el sobresalto de la conciencia. Este carácter reflectante del arte muestra la realidad tal y como es pero, como el retrato que contiene la imagen inmunda, repulsiva y depravada del inalterablemente joven Dorian Gray, esta visión es rasgada con un puñal por todos aquellos que no la soportan. Ante ellos, Baudelaire escribe: *“Un hombre espantoso entra y se mira en el espejo. - ¿Porqué se mira usted en el espejo, dado que no es posible que se contemple sino con disgusto?”*⁴. El arte es el shock, el puñetazo. Así se nos presenta lo indeseable, lo repugnante y se introduce el caos en el orden dando lugar a algo nuevo. *“Lo nuevo, vacío lugar de la conciencia, aguardando con los ojos cerrados, por así decirlo, parece la fórmula para la cual se extrae de la crueldad y la desesperanza un valor de estímulo. Ella hace del mal una flor”*⁵. La concepción del arte como shock no era ajena al propio Baudelaire, que *“habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico (...) Para Baudelaire no resulta raro que, abandonado al espanto, produzca él mismo espanto”*⁶. El proceso artístico queda convertido en el intento imposible de un exorcismo en el que el artista, poseído por el espíritu del mundo, intenta reflejar la oscura realidad a través de su obra y de él mismo. Pero el artista, poseído, a su vez toma el cuerpo de los otros como si en su absoluta vaciedad sólo pudiera materializarse en lo absolutamente otro: *“El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder ser a su guisa él mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él está todo desocupado; y si algunos sitios parece que se le cierran, será porque a sus ojos no merece la pena visitarlos”*⁷

² Mallarmé, S.: " Villiers de L'Isle-Adam" en *Prosas*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1.987, p. 41.

³ "Revista de Filosofía", 17 – 18. "Dos textos de Samuel Beckett sobre estética". Introducción, traducción y notas de José Manuel Moreno.

⁴ Baudelaire, C.: *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, 1.976, p. 344. En la traducción española: *Obras completas*, Aguilar, México, 1.961, p. 415.

⁵ Adorno, T.W.: *Mínima moralía*, Taurus, Madrid, 1.998, p. 238

⁶ Benjamin, W.: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, "Sobre algunos temas en Baudelaire", Taurus, Madrid, 1980, p. 132.

⁷ *Ibid.*, p. 71 (cita de Marx empleada por Benjamin).

I

“Una mujer enamorada me facilitó la ocasión de conocer al demonio (...)

- ¿De qué armas te valiste, brujo?- preguntó Melania, que quería que la iniciase.

- De una aguja, de barro y de un poco de sangre. Unas armas siniestras. No te contaré, querida, el crimen que me permitió franquear la puerta – le dije.

Gutruda vino a buscarme.

- Él ofrece un baile y representa un ballet, un ballet de postín. Las six dames en noir asistirán – me advirtió Gutruda.

Caminábamos por un sendero rodeado de abismos.

- Tira piedras para los muertos – recordaba Gutruda.

Y tiré piedras a centenares, a miles: ¡Eran tantos los muertos! Los espíritus zumbaban a nuestro alrededor.

Le dije al Diablo:

*- No te muestres, príncipe, bajo una forma espeluznante, medieval - rogué- Mi sensibilidad moderna no lo soportaría. Pero tampoco – me atrevía a pedir además – vestido con traje de etiqueta, con sombrero de copa alta y un cigarrillo en los labios. Así, nunca te he podido tomar en serio, me das risa”.*⁸

El diablo, como el dandy baudeleriano, el más perfecto ejemplo de la belleza viril (al estilo de Milton)⁹, viste con levita negra y representa la decadencia, la risa de lo patético. Busca la belleza en lo extravagante¹⁰ aceptando lo que otros rechazan y regocijándose en lo humillante, en lo grotesco. Al igual que éste, el artista convertido en un *flâneur*¹¹, en un vagabundo que todo recoge, se transforma en receptor de todo lo que “no cabe en el mundo”. Baudelaire, impregnado del olor de las calles, escribe: *“Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Trapero o poeta a ambos les concierne la escoria (...) en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza”*¹². Los botines de gamuza baudelerianos quedan cubiertos de la fruta agusanada de un gigante lagar del que se obtiene un vino con sabor a decadencia.

Este mismo carácter patético del dandismo, constituye la esencia del “lado oscuro”, su muerte y su resurrección sin fin: *“El dantismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y pleno de melancolía”*¹³. Pero el diablo ya no es el macho cabrío de enormes cuernos y grandes pezuñas que aparece representado en las pinturas negras de Goya, ni tan siquiera ya la imagen de Al Pacino como jefe de un bufete de abogados (como aparece en *Pactar con el diablo* de Taylor Hackford), sino que su personificación ha ido borrándose para erigirse como motor de la acción, de una acción que lleva al sinsentido y al absurdo de la condición humana. Y del mismo modo que el diablo ya no es un rostro que destaca tras un fondo de llamas, también ha cambiado la concepción del infierno. Son las palabras de Primo Levi en *Si*

⁸ Salvador Espriu: *Ariadna en el laberinto de lo grotesco*, Colección Marca Hispánica, Ediciones del Mall. Barcelona, 1.987, p.189.

⁹ Baudelaire, C.: *Mi corazón al desnudo*, Ed. Visor, Madrid, 1.983, p. 25.

¹⁰ Behar, H. : *Sobre el teatro dada y surrealista*, Ed. Barral, Barcelona, 1.970, p. 157

¹¹ Benjamin, W.: op. cit., "El Flâneur", pp. 49-83.

¹² Ibid., "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", p. 98.

¹³ Baudelaire, C.: *Le peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 712. En la traducción española, p. 688.

esto es un hombre: “Esto es el infierno. Hoy, en nuestro tiempo, el infierno debe ser así, una sala grande y vacía y nosotros cansados teniendo que estar en pie, y hay un grifo que gotea y el agua no se puede beber, y esperamos algo terrible y no sucede nada. ¿Cómo vamos a pensar? No se puede pensar ya, es como estar ya muertos”¹⁴. El hombre pasa de ser el animal racional a ser el animal agónico, a la vez víctima y verdugo de su propia condena.

Para Baudelaire (1.821 – 1.867), la belleza era una belleza con el rostro de un diablo crispado, de un vampiro que al mismo tiempo que nos mataba, nos deleitaba con su belleza. Es la imagen del vampiro llevado a la pantalla por Coppola, y en el que Gary Oldman interpreta tanto al demonio vestido de etiqueta con cigarro en los labios, el príncipe Vlad, como al monstruo, Drácula. Es la misma división que existe en la obra, de R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Personajes antagónicos, pero que constituyen un mismo ser con dos caras, que no deja de ser una: lo patético y lo grotesco se unen para dar origen a la gran bufonada que es la pretensión del hombre de salir de sí mismo, de la maraña oscura que lo habita, eliminando su “cara vergonzosa”, renegando de todo aquello que va en contra de la supuesta racionalidad definitoria del hombre. Recordemos la concepción aristotélica del hombre como animal racional, cien mil veces reformulada, así como el resurgimiento del grito, en muchas ocasiones silencioso, tras cualquier periodo “negro” de la historia de la humanidad y que intenta dar cuenta de la dimensión absurda del ser humano.

La presencia del mal, personificado por el demonio, aparece en distintas religiones con nombres como Ahimán (zoroastrismo), Set (Egipto), Mara (budismo), Lucifer (cristianismo) o Iblis (islamismo). Estas alusiones constantes a la presencia de un lado de “tinieblas”, da cuenta de la existencia de dos fuerzas opuestas: el bien y el mal; en virtud de las cuales se han establecido dos grandes bloques opuestos entre sí: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, el placer y el dolor, lo racional y lo irracional, la cordura y la locura, el orden y el desorden, el sentido y el absurdo... El mundo que conocemos, como ya señaló Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*¹⁵, optó por lo apolíneo, es decir, por la luz, el orden, lo racional y la medida, e intentó ocultar el otro lado de la moneda. Bajo la moderación, tan a menudo atribuida a los griegos, bajo su devoción al arte y a la forma, Nietzsche vio el oscuro e informe torrente del instinto, del impulso y de la pasión que tiende a arrastrar todo a su paso. Antes de que fuese enturbiada por el racionalismo socrático, la cultura griega realizaba una síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco, lo que le llevaba a afirmar triunfalmente la existencia de la oscuridad y el horror, y a aceptar a la vida como algo terrorífico por sí mismo. “Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de la náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: estas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo”¹⁶.

Durante casi todo el desarrollo de nuestra cultura, el mal, el diablo, lo oscuro, han ido unidos casi indisolublemente a la palabra absurdo, porque aunque constituyan unidades independientes con significación propia, forman parte de la misma acumulación de lo excrementicio que la humanidad ha tratado de ocultar una y otra vez debajo de la alfombra. “Donde mayor es la claridad domina secretamente lo fecal. Los versos que dicen: «La miseria queda como antes era / No puedes extirparla de raíz / pero puedes hacer que no se vea»”¹⁷ ilustran bien esa idea.

Inconscientes de la capacidad de supervivencia de esta faceta del hombre, que por otra parte le es inherente y de la que jamás podrá separarse, el “hombre de bien”

¹⁴ Primo Levi: op. cit., pp. 31-32

¹⁵ Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1.997, pp. 40-43

¹⁶ Ibid., “Escritos preparatorios”, p. 202.

¹⁷ Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 56.

olvidó que aquello que reprimía, utilizando una terminología freudiana, surgiría de nuevo como sueños de un loco. Y así apareció, mirando por los resquicios de las puertas, de puntillas y asomándose por las pupilas de mirada vítrea de aquellos que tuvieran la bilis más negra. Pero no surgió sin más, sino que en su intento de escaparse del subconsciente del hombre, fue perdiendo sus atributos y transformó su potencia creadora en amargo resquemor, en algo retorcido y laberíntico. «*Un día comprendí que había de ser pintor, quiero decir, artista*» escribió Hitler en *Mein Kampf* (Mi lucha). Y con esta “iluminación” intentó ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena, en octubre de 1907. Evidentemente fracasó en el examen de admisión, como volvería a fracasar un año después, al igual que tampoco logró ingresar en la Escuela de Arquitectura. Y ante la imposibilidad de convertirse él mismo en artista, decidió tomar otros derroteros lejos del arte para poder expresarse: se convirtió en dictador y se rodeó de militares. Las pilas de cadáveres fueron su gran obra maestra. “*Hitler, pintor fallido, arquitecto fracasado, vuelca sobre los judíos su resentimiento y su envidia de frustrado*”¹⁸. No obstante, no es a Hitler a quien se ha de culpar de esta “obra de arte total”. De hecho, el propio Primo Levi apunta al respecto que “*no me parece lícito explicar un fenómeno histórico cargando las culpas sobre un individuo (¡los ejecutores de órdenes horribles no son inocentes!)*”¹⁹. Parece entreverse una relación entre lo militar, en lo que éste tiene de bélico, y lo artístico. Antes, durante y después de una guerra, el arte ofrece un intento de plasmar lo que ve, así como una alternativa para enfrentarse a lo que hay. Por tanto, el arte asume como presupuesto metodológico central el carácter antropológico de la dimensión estética y, sobre todo, una posición de denuncia.

Bien pronto, el arte tomó conciencia del enterramiento forzado de todo aquello que perteneciera al lado renegado, de todo aquello que avergonzara al hombre por mostrar su carácter absurdo y pusiera en evidencia su racionalidad. Y cuando una y otra vez en la historia, las estrategias de esa “leche amarga” le permitían ver la luz, se manifestaba con toda su fuerza con una explosión que llevaba consigo toda la desmesura. Por haber sido atada torpemente con lo “racional” y lo “recto”, saltaba ahora al cuello de los hombres en toda su barbarie, liberado de sus cadenas. La línea recta de lo real, se convirtió en la pesadilla laberíntica y sin fin de los presos de los campos de concentración alemanes. No era esto algo que el arte ignorara. De alguna manera debía manifestarse, y pese a que mediante el arte este carácter absurdo de la existencia humana ya había soltado con cuenta gotas parte de su ácido, nadie escuchó...y cuando el mundo lo hizo... ya no había nada que decir. “*Del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma*”²⁰ decía Aristóteles. El poeta se autoerigió como el encargado de traer a la luz la sombra de la vida cotidiana. “*Dice verdad quien dice sombra*” escribía Rainer María Rilke. El reflejo de esta dimensión “invertida” y “retorcida” del hombre ya había aparecido en los dibujos imposibles de Escher, cuyas leyes atentaban contra toda lógica convencional que se había autoimpuesto nuestra cultura. Pero ya, siglos antes, el arte había comenzado a agitarse. Tras toda guerra, nueva declaración de intenciones (buenas, supuestamente), después de cada atrocidad, la firme promesa de intentar cambiar el rumbo de la humanidad. Pero una y otra vez se ha repetido lo mismo, en un infinito bucle de lo grotesco. “*El arte promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror*”²¹.

¹⁸ Primo Levi: op. cit., p. 335

¹⁹ Ibid., p. 340

²⁰ Aristóteles: *Metafísica*, 1032 b 1

²¹ Trias, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2.001, p. 84.

II

Primer bucle o vuelta atrás en el laberinto.

“No hay remedio” escribía Goya (1.746 - 1.828) al pie de la décimoquinta plancha de *Los desastres de la guerra*, que representaba una de tantas ejecuciones de la invasión napoleónica. Como en las demás, el pintor plasmaba aquello que veía en la realidad: durante muchos años, no hubo más que cadáveres pudriéndose en racimos a lo largo de los caminos, violaciones, soldados degollados, ciudades y pueblos saqueados, epidemias, hambre, fusilamientos, horcas... y lo que se creyó que no iba a repetirse apareció de nuevo reflejado unos siglos más tarde en el *Guernica*. No hace falta ser un genio para caer en la cuenta de que esta realidad que captaba Goya era la misma que Baudelaire arrojaba a la cara en sus escritos. La misma prostituta asesinada con el vientre hinchado que describía Baudelaire era la misma mujer degollada que pintaba Goya, y ambas, tanto la mujer del invasor francés, como la del invadido, acaban en el mismo arcén.

Goya, sugestionado por las leyendas satánicas tantas veces evocadas en sus cuadros, se encontraba de pronto ante una realidad en la que el diablo intervenía en las pinturas del *Desastre* sin necesidad de adoptar el aspecto de un macho cabrío hediondo y lúbrico, sino que estaba en medio de la multitud y actuaba a través de ella. Años antes, en 1.798, Goya había pintado la escena del macho cabrío bendiciendo a unas brujas viejas y repugnantes (que volvería a pintar en 1.820). El demonismo estaba de moda. Esta vena del genio zaragozano es la que Baudelaire recuerda en su poema *Los faros*²²:

*“Goya, pesadilla colmada de ignoradas cosas,
de fetos que en medio del aquelarre están cociendo,
de viejas al espejo y niños desnudos
que a los demonios tientan ajustando bien sus medias.
(...)
Estas blasfemias, estos llantos, estos gemidos,
estos éxtasis, estos gritos, estos lloros, estos Te Deum,
son un eco por mil laberintos henchido,
es para los corazones mortales opio divino.”*

Ochenta y dos años de vida, cinco reinados, la Ilustración, la Guerra de Independencia, la razón (y la sinrazón), el absoluto, la enfermedad, los infiernos... La mirada anticipada de Francisco de Goya atravesó su tiempo y su paleta alteró los contornos de lo lineal para mostrar el hilo negro del ovillo de la guerra.

“El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables y armoniosos. Nadie ha osado más que él en el sentido de las posibilidades de lo absurdo (...) Es imposible captar la línea de sutura, el punto de unión entre lo fantástico y lo real”²³, añadiría Baudelaire. Y también: “La luz y las tinieblas se enfrentan a través de todos esos grotoscos horrores”²⁴.

Las ochenta y cinco planchas de *Los desastres* y las demás obras que los completan no son más que una ristra de interrogantes sobre el fundamento de las oscuras razones que sobreviven a los cálculos interesados, a la lógica y a la muerte.

²² Baudelaire, C.: op. cit., pp 13–14 ; en la edición española pp. 113 - 114

²³ Ibid., pp. 569-570; Edición española en p. 626.

²⁴ Ibid., p. 586 ; Edición española p. 625.

De un cuerpo, toda esta pululación de formas humanas se va confundiendo poco a poco, en la visión de Goya, hasta convertirse en el *Coloso*, único que pintaría sentado en el horizonte de una tierra indecisa, con el robusto torso devorado ya a medias por el misterio de un cielo nocturno en el que todo se pierde.

Algo después de la serie de *Los desastres de la guerra*, Goya pintó *Los caníbales*. Esta pintura narra el asesinato del obispo de Québec y el festín que se dieron con su cuerpo los antropófagos. Aunque no tiene relación alguna con la guerra española de la Independencia, cautivó su interés por plasmar el horror mismo.

Era la pintura de Goya una respuesta ante la barbarie de la invasión napoleónica; como lo fue la posición de Picasso ante la guerra civil española y ante las dos grandes guerras; y como lo fue el teatro del absurdo ante la Segunda guerra Mundial y sobre todo, ante Auschwitz.

III

Segundo bucle. Nueva respuesta.

En los años veinte del siglo XX, la actividad artística de París se desplaza de Montmartre a Montparnasse. Varios movimientos empiezan a gestarse en cafés como *La Coupole*, *Le Dôme* o *La Rotonde*. El nuevo grupo de la Escuela de París retorna hacia estilos más figurativos; Picasso o Modigliani desprenden clasicismo y exploran de nuevo el tema de la figura y su contorno desde el prisma del retrato. Después de la Gran Guerra, Le Corbusier alcanza el purismo en las formas y la simplicidad de los objetos se hace acorde con la era de la industrialización. Las imágenes se tornan más frías y nítidas y, mientras, Duchamp inaugura con su dadaísmo la satirización de los tradicionales valores morales. Al mismo tiempo, los surrealistas como Dalí interpretan las teorías del psicoanálisis freudiano y en sus oníricas creaciones aparecen los desastres de la guerra.

Experimentaciones vanguardistas se impusieron generar "nuevas" miradas a la realidad; desearon subvertir la lógica del orden de la naturaleza e impulsar un caos en la sensibilidad y en la racionalidad. De allí que se les llamara "degeneradores" del arte, deshumanizadores del gusto. El Futurismo, por ejemplo, invitaba a utilizar "*todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida que nos rodea*"; hacer corajudamente el "feo" y matar como sea la solemnidad. Es necesario, escribe Marinetti el 11 de mayo de 1912, "*escupir todos los días sobre el altar del arte. Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la intuición libre...*" (Manifiesto Técnico a la literatura futurista). Esta declaración en contra de "*la pátina y la veladura de los falsos antiguos*", va a tomar fuerza en el Dadaísmo, sobre todo en el manifiesto escrito en 1918 por Tristan Tzara donde se invita a odiar a la objetividad lógica y a la armonía, "*esa ciencia que encuentra que todo está en orden*", pues "*la lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios*". De la misma manera, Tzara pide "*que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos.*"²⁵

Fue en 1.936 cuando se inició la guerra civil española y en agosto del 39, la Segunda Guerra Mundial. Picasso había afirmado: "*Siempre he creído, y lo sigo creyendo todavía, que los artistas que viven y trabajan según los valores espirituales*

²⁵ Tzara, T.: *Siete Manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 1.994, p. 24.

*no pueden, ni deben permanecer indiferentes al conflicto en el que están en juego los más altos valores de la humanidad y de la civilización*²⁶.

Picasso, al igual que Goya, se pronuncia ante la guerra y libre de consignas políticas elige la destrucción de Guernica para mostrar el horror del conflicto. Nada hay en el *Guernica* de heroico; a nadie se canta como héroe, a no ser a la propia vida destrozada. No se estructura el lienzo en dos partes, como aparece en las *Lanzas* de Velázquez, con vencedores y vencidos. El *Guernica* presenta directamente el caos, la confusión y la muerte, entre la desesperación de sus víctimas que, impotentes ante un enemigo invisible, sólo aumentan con terror sus desgarradores gritos. En el *Guernica* no hay color, sólo blancos y negros. No hay orden espacial. La obra es una angustiada protesta, de fácil comprensión y entendimiento. Lo dicen los cuerpos deformados, las manos crispadas, los dientes del caballo y, sobre todo, los ojos desencajados que interrogan sobre el porqué de todo aquello. El acento más desgarrador es el de la mujer que tiene en sus brazos el cuerpo descuartizado de un niño, con la cabeza muerta y tronchada hacia el espectador. Ese mismo niño descuartizado es el niño que, apretado contra el regazo de su madre hasta la asfixia en las cámaras de gas nazis, consigue esquivar a la muerte, para por fin encontrarla en las suelas de los soldados del *Führer*. Años después (1.950), George Orwell en *1.984* predice: “*El futuro es un rostro humano aplastado por una bota*”²⁷, pero este futuro ya ha sido adelantado por las múltiples manifestaciones de lo irracional, metamorfoseado en barbarie a través de Auschwitz.

Picasso sigue, tras la guerra civil, trabajando en otra serie de obras que constituyen un intento de continuación del tema amargo y monstruoso del *Guernica* con deformaciones del cuerpo humano y distorsiones faciales. La ocupación de París por los alemanes, las dudas, la inseguridad, el frío... Su pintura, lanzada como protesta, parece recrearse en una desnuda crueldad representada deliberadamente por una fealdad buscada, que espanta y desagrada. En obras como *Gato devorando un pájaro*, *Naturaleza muerta con cráneo de buey*, *Calavera y jarro*, *Tête de mort*... Picasso busca, en su experiencia de deformaciones y monstruosidades, aquellos símbolos de mayor agudeza y fuerza expresiva para representar el caos y la injusticia. La historia se repetía. El arte volvía a responder.

IV

Tercer bucle. El teatro del absurdo. Después de Auschwitz.

*“Quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió, o no se deba comprender, porque comprender casi es justificar”*²⁸.

Se suele decir, cuando algo no se comprende, que la realidad supera a la ficción, pero en realidad el comprender lleva implícito, como señala Primo Levi, el identificarse con el autor, en ponerse en su lugar, en su piel, en concretizarlo en una realidad contextualizada; por eso Auschwitz *no debe* ser comprendido, ni tan siquiera explicado. La inexistencia de palabras que puedan plasmar de alguna manera el horror del holocausto imposibilita cualquier intento de aproximación. “(...) *Por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa,*

²⁶ Sánchez-Mesa, D.: *Picasso*, Planeta, Barcelona, 1.976, p. 107.

²⁷ Orwell, G.: *1984*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1.985, p. 239: “*Si quieres hacerte una idea de cómo será el futuro, figúrate una bota aplastando un rostro humano...incesantemente*”.

²⁸ Primo Levi: op. cit., pp. 340 – 341.

la destrucción de un hombre²⁹. En esta ocasión, no hay ningún “Rosebud” que justifique toda una vida (o una muerte)³⁰. El cómo reaccionar ante lo tremendo y el qué postura tomar se difuminan en un humo denso con olor a cadáver en el que ya poco importa lo que el hombre pueda hacer o decir. Así, el arte desprende el olor de los crematorios y el sabor amargo de la muerte. “Pensar que después de esta guerra la vida podrá continuar «normalmente» y aun que la cultura podrá ser «restaurada» - como si la restauración de la cultura no fuera ya su negación - , es idiota. Millones de judíos han sido exterminados, y esto es sólo un interludio, no la verdadera catástrofe. ¿Qué espera aún esa cultura? Y aunque para muchos el tiempo lo dirá, ¿cabe imaginar que lo sucedido en Europa no tenga consecuencias, que la cantidad de los sacrificios no se transforme en una nueva cualidad de la sociedad entera, en su barbarie? Si la situación continúa imparable, la catástrofe será perpetuada (...) La lógica de la historia es tan destructiva como los hombres que genera: dondequiera que actúa su fuerza de gravedad, reproduce el infortunio del pasado bajo formas equivalentes. Lo normal es la muerte³¹.”

La catástrofe y la inhumanidad intrínseca al ser humano se manifiestan como esfinge sin enigma, en la que no cabe respuesta posible. El hombre es víctima de sí mismo. Las palabras han caído con las víctimas del holocausto en un foso sin fondo, en el que se amontonan formando frases sin sentido. La comunicación ya no es posible, de hecho nunca fue posible.

Perdidos sus disfraces, el lenguaje se presenta como el medio de transmisión de lo absurdo, como la personalización hecha palabra de lo grotesco de la existencia humana. Y ante lo grotesco la mejor respuesta es la risa, la risa ante lo terrorífico, como la que provoca el Pierrot de Paul Margeritte, un “auténtico bobo que se pellizca para reír”. “El mimo ofrece un goce hilarante, un crimen que es presente-pasado: el orgasmo es doblemente mimado, nos encontramos cerca de lo que Bataille llama el morir de la risa y la risa de morir”. Fue el propio Bataille, el mismo que recibió de manos de Walter Benjamin las notas de sus pasajes en 1.940 cuando éste debió huir precipitadamente³² hacia la frontera española, el que montó en el Teatro des Noctambules *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, una obra que, aunque reída por el público, fue concebida como la tragedia del lenguaje: “(...) la obra hizo reír mucho a la gente. Yo me sorprendí muchísimo porque ¡creía haber escrito la Tragedia del lenguaje!³³”. El nihilismo entendido como la destrucción del sentido se encarna en el teatro del absurdo. A propósito de esta misma obra, el autor reconocía que si sus personajes resultaban cómicos era porque “aparecían deshumanizados, vacíos de cualquier contenido psicológico porque carecían de drama interior³⁴”. Lo cómico en el teatro de Ionesco ocultaba una dimensión trágica en su visión del mundo y presentaba al espectador un diálogo roto, sin sentido, en el que el hombre es engañado por el propio lenguaje, que creía manejar a su antojo. Esta visión aparece en también en Samuel Beckett, del que Peter Mertz afirma: “El optimismo Brecht considera el mundo como susceptible de una transformación - ¡Beckett lo contempla como una catástrofe metafísica! El mundo está mal organizado - Brecht ve causas de

²⁹ Ibid, p. 39.

³⁰ En “Ciudadano Kane” de Orson Welles, realizada en el año 41, el hilo a través del cual se despliega la trama argumental es la búsqueda de sentido de la última palabra que pronuncio Charles Foster Kane antes de morir: “Rosebud”. Este sentido permanece oculto para los personajes de la película (no para el espectador).

³¹ Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 53.

³² Benjamin, W. : op. cit., “Introducción del traductor”, p. 16.

³³ Ionesco, E.: *Notes et contre- notes* , “Mes critiques et moi”, coll. Idées, Gallimard, Paris, 1.956, p. 131.

³⁴ Ionesco, E.: op. cit., “ Entretien avec Édith Mora”, pp. 175-176.

ello – como él mismo dice – en la desgracia social – para Beckett el desastre reside en el ser mismo.³⁵

La sensación de que ya no había nada que decir, de que no era posible sobreponerse a la más ruda de las muestras de inhumanidad, hecha carne en Auschwitz, cubrió con una negra masa la confianza que el hombre había depositado en sí mismo. A principios de siglo con la teoría de los quanta de Planck (1.900) y la teoría de la relatividad de Einstein (1.905), la totalidad de las categorías válidas en todos los sistemas de representación habían perdido su validez por el surgimiento de un nuevo sistema referencial en el que no tenían valor los conceptos del mundo sensible: nada podía comprenderse sino no era a través de las matemáticas. Pero estas representaciones matemáticas y científico-naturales no podían reflejar un mundo cuyos problemas humanos y sociales daban cuenta de la inhumanidad trágica del ser humano.

La caída del hombre fue una caída sin fin en la que no había nada a lo que agarrarse. La madriguera no tenía fondo. La explosión de la bomba atómica se había llevado consigo la esperanza en el progreso y en la técnica, dando lugar al pesimismo más radical y a un sentimiento de desamparo. Oppenheimer, dicen, al ver explotar por primera vez a su “criatura” comenzó a recitar los versos del apocalipsis porque tomó conciencia de que estábamos realmente solos ante nosotros mismos. No había escape posible. Lo que el hombre había hecho con el hombre daba cuenta del absurdo de la existencia humana y de la imposibilidad de superar la alteridad. Progreso y barbarie quedaban unidos: “Progreso y barbarie están hoy tan enmarañados en la cultura de masas, que únicamente un bárbaro ascético opuesto a ésta y al progreso de los medios puede restablecer la ausencia de barbarie”³⁶.

El lenguaje era inútil en un diálogo de sordos, un diálogo absurdo en el que la comunicación es imposible. Lo absurdo, derivado del latín «*surdus*», hace referencia a lo sordo, a la imposibilidad de la escucha, a la imposibilidad de entenderse en un mundo que ni siquiera ha sido capaz de oír los gritos de dolor de los campos de concentración (y que, aunque hubiera oído, no hubiese comprendido). En griego, sordo, κωφός, hace referencia a personajes que oyen mal o que no oyen aquello que se les dice, pero también a aquellos personajes mudos de estupor³⁷. De la misma manera, el teatro del absurdo acaba desembocando en el silencio de sus personajes (*Acte sans paroles* de Beckett) porque *ni se quiere ni se puede* decir nada. Los personajes tartamudos de principios de siglo son ahora personajes mudos, mimos sin nada que decir, cuyo exagerado histrionismo refleja su patetismo. Estos grotescos personajes no son sino una representación de nosotros mismos: “Un día, si es que no os basta, un día como otro cualquiera él se volvió mudo, un día yo me volví ciego, un día todos nosotros nos volveremos sordos, un día todos naceremos y moriremos en el mismo día y en el mismo instante”³⁸. Las voces humanas son sustituidas por gestos y por sonidos inhumanos, por los chirridos incomprensibles de un Gregorio Samsa transformado en insecto: “¿Has oído cómo hablaba ahora Gregorio? Es una voz de animal”³⁹. De este mutismo dice Benjamin: “Las novelas de Kafka (...) son (...) textos de unión con el cine mudo”⁴⁰. Pero ante todo, Kafka representa, junto con Beckett, la atrofia de la personalidad, la aberración en la subjetividad, el arte literalmente explotado desde dentro que es un arte póstumo que se vuelve reconstructivo. El

³⁵ Kofler, L.: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona, 1.970, p. 130.

³⁶ Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 48.

³⁷ Chantraine, P.: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Éd. Klincksieck, Paris, 1.968.

³⁸ Beckett, S.: *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1.970, p. 126.

³⁹ Kafka, F.: *Metamorfosis*, Alianza, Madrid, 1.989, p. 26

⁴⁰ Adorno, T.W.: *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 2.001, p. 112.

hombre sin el lenguaje es visto como un animal; y así despojado de toda humanidad, se diluye cualquier atisbo de conciencia. Como animales consideró el nacionalsocialismo a los judíos *“Recordad el tatuaje de Auschwitz, que imponía a los hombres la marca que se usa para los bovinos; el viaje en vagones de ganado, jamás abiertos, para obligar así a los deportados a yacer días y días en su propia suciedad; el número de matrícula que sustituye al nombre; la falta de cucharas (y, sin embargo, los almacenes de Auschwitz contenían, en el momento de la liberación, toneladas de ellas), por lo que los prisioneros habrían debido lamer la sopa como perros; el inocuo aprovechamiento de los cadáveres, tratados como cualquier materia prima anónima, de la que se extraía el oro de los dientes, los cabellos como materia textil, las cenizas como fertilizante agrícola (...) La manera misma elegida para la exterminación era ostensiblemente simbólica. Había que usar, y se usó, el mismo gas venenoso que se usaba para desinfectar las estibas de los barcos y los locales infestados de chinches o piojos.”*⁴¹

La consideración del hombre como animal ya había aparecido incluso antes de la segunda guerra como señalaba Adorno en *Minima moralia*: *“«El hombre moderno desea dormir cerca del suelo como un animal», decretaba con profético masoquismo una revista alemana anterior a Hitler”*⁴².

Esta dimensión del hombre también aparece en el teatro de Samuel Beckett personificado en el personaje de Lucky, animal de carga y bufón de Pozzo, en *En attendant Godot*, al que, con una correa de perro atada al cuello, se le ordena hasta bailar y pensar⁴³. Su danza es una danza ridícula, contenida, sin ritmo, que sólo obedece al mandato de su dueño, y que nada tiene que ver con la desmesura de la danza macabra que describe Baudelaire, pero que, no obstante, contiene también el carácter de lo patético:

*“Lovelaces pelados, Antínoos marchitos,
barnizados cadáveres, dandys encanecidos,
¡De la danza macabra los giros infinitos,
a sitios os arrastran que no son conocidos!
(...)
Bajo todos los climas, la Muerte su mirada
fija en tus contorsiones, risible Humanidad,
¡y como tú a menudo, de mirra perfumada,
va a mezclar su ironía con tu imbecilidad.”*⁴⁴

Así pues, la aceptada creencia de que el mundo tiene sentido (un mundo que poco tiempo antes había sufrido las experiencias de Hiroshima y de los campos de concentración) es subvertida y reemplazada por un mundo donde las palabras y las acciones pueden ser completamente contradictorias. En el teatro del absurdo, lo que se propone, sin embargo, no es tanto el sin sentido entendido como una perpetua prórroga del sentido, sino mostrar la realidad oculta y amarga que subyace en la idea de felicidad y confort. Aragon ya había adelantado en los años veinte que *“Existe otro tipo de tragedia que diariamente tenemos ante los ojos: la de lo grotesco, lo extravagante, la de la risa terrible que deja el alma vacía como una cáscara sin su nuez”*⁴⁵.

⁴¹ Primo Levi: op. cit., pp. 337 - 338.

⁴² Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 36.

⁴³ Beckett, S.: *En attendant Godot*, pp. 55 - 62.

⁴⁴ Baudelaire, C.: *"Tableaux parisiens"*, op. cit., pp. 96 - 98 ; en la edición española pp. 186 - 187.

⁴⁵ Behar, H.: op. cit., p. 156.

La carencia de lenguaje y de pensamiento, la vacuidad carente de desarrollo, la reproducción de la nada y de lo idéntico da cuenta del nihilismo que domina en la creación artística. La extinción del lenguaje que lleva a cabo el teatro del absurdo, cuya culminación es *Acte sans paroles*⁴⁶ de Samuel Beckett, desemboca en una comunicación gestual en la que los gestos vagos e incomprensibles reflejan el carácter ridículo del ser humano. Ya en los gestos de Kafka, señala Benjamin, “se desliga la criatura a la que se le han quitado las palabras de las cosas” y añade: “si se quisiera buscar la causa de los gestos, quizá habría que buscarla (...) en la «modernidad», a saber, en la extinción del lenguaje”⁴⁷. La imposibilidad del lenguaje se ve ya reflejado en el lenguaje de la calle como resultado de la sociedad industrial: “El lenguaje proletario obedece al dictado del hambre. El pobre mastica las palabras para saciarse con ellas. Espera obtener de su espíritu objetivo el poderoso alimento que la sociedad le niega; llena de ellas una boca que no tiene nada que morder. Se venga así del lenguaje. Ultraja el cuerpo de la lengua que no le dejan amar repitiendo con sorda violencia el ultraje que a él mismo se le hizo”⁴⁸. El silencio forzado, en el que acaba desembocando el lenguaje, es un silencio sin lengua, en la que ésta ha sido despedazada por el hambre y que hace más profundo un grito sordo que se repliega hacia dentro. Es en el mimo, en ese Pierrot callejero que provoca risa y pánico al mismo tiempo, en el que se abre paso el preludio de una sinfonía que anuncia el carácter grotesco y patético de la comunicación humana. “La risa de lo dramático es una risa que disuelve todo lazo”⁴⁹.

La creencia de que la comunicación era imposible y de que el lenguaje era absurdo, había aparecido con antelación. Ya en 1.913, Satie utilizaba una lengua continuamente disparatada, llena de rupturas de tono, de despropósitos y confusiones como aparece en “*La piège de Méduse*”⁵⁰. Incluso el lingüista Ferdinand de Saussure se volcó en el estudio del problema de la comunicación, aunque le faltó el valor de llegar a las últimas consecuencias⁵¹. Y donde se detuvo Saussure, se arrojó Tzara cuya pretensión era “una literatura que no se hace ninguna ilusión sobre sí misma, cuya labor principal consiste en desinflar los mitos y en abrir los ojos al público, sin dejar de divertirlo, sabiendo perfectamente que nunca hay solución; se hacen o no se hacen las cosas, pero el resultado siempre es igual: al final reventamos todos.”⁵²

En el teatro del absurdo, los personajes, algunas veces nacerán dotados de un estado civil, una familia y una profesión, y terminarán por ir perdiendo, de una manera progresiva, todas las características del ser humano. Otras, las menos, se nos aparecerán como extrañas criaturas, a medio camino entre el insecto y el fantasma. Esslin ha propuesto una lista de las viejas tradiciones teatrales utilizadas por los dramaturgos del absurdo para expresar, mediante una inteligente combinación de las mismas, los problemas y las inquietudes del mundo contemporáneo. Esta lista comprende el teatro “puro”, es decir los efectos escénicos, propios de espectáculos circenses y de ciertas revistas, como los conseguidos por acróbatas, mimos y bufones, de la *Commedia dell’Arte* a los hermanos Marx. A ello habrá que añadir los espectáculos dadaístas y surrealistas de los años veinte, las experiencias llevadas a cabo por Artaud con su *théâtre de la cruauté* y la innegable influencia ejercida en el teatro del absurdo por el teatro oriental, concretamente el de Bali. Barajando ingeniosamente estas tradiciones, el legado literario y experiencias concretas, el teatro

⁴⁶ Beckett, S.: *Fin de parti suivi de Acte sans paroles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1.969.

⁴⁷ Adorno, T.W.: *Sobre Walter Benjamin*, p. 111.

⁴⁸ Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 101.

⁴⁹ Cacciari, M.: *El dios que baila*, Paidós, Buenos Aires, 2.000, p. 156.

⁵⁰ Behar, H.; op. cit., p. 81.

⁵¹ Ibid., p. 113.

⁵² Ibid., p. 133.

del absurdo crea su lenguaje escénico propio como una voluntaria y violenta reacción ante el "convencional" lenguaje del teatro tradicional. Los personajes no se manifiestan transparente y socialmente; sus expresiones crean un ámbito fascinante y "poético". Su poesía se acerca más al grito y hace retroceder la palabra a un estadio prelingüístico de la expresión. En el teatro de Ionesco el lenguaje se desintegra voluntariamente, en las obras de Beckett posee una enorme densidad teatral y descubre rápidamente un cierto aspecto de la condición humana en el que el espectador queda forzado a reconocerse.

Una constante del teatro del absurdo es la pugna de sus personajes por expresarse y la imposibilidad de lograrlo. Lo que ocurre en el escenario desborda y a menudo contradice las palabras pronunciadas por los actores. La situación inicial en que se hallan colocados los personajes de este teatro basta para revelar sus sentimientos y está basada en la representación visual. Sólo precisa de los objetos, los accesorios y el decorado, que adquieren una extraordinaria importancia. La escena representa casi siempre un mundo vacío de sentido, poblado de objetos pesados y molestos que terminan por dominar a los personajes.

En *En attendant Godot*⁵³, Beckett presenta a dos personajes, Estragón y Vladimir, que esperan. Esperan, al pie de un árbol, en una radical soledad e incomunicación que no puede disipar ni la compañía (puramente formal) ni el diálogo (que en vano intenta ahuyentar el silencio y el sinsentido). Siguen esperando entre la alternativa de un Godot que nunca llega y un suicidio que nunca se consuma. El fragmento final del segundo acto es, de alguna manera, la recapitulación de toda la obra y su avance hasta un punto final que, por otro lado, conecta casi circularmente con el principio. No hay salida. El texto proclama la inutilidad de las cosas, incluso de la cuerda que ha de ser instrumento para el suicidio, para poner término a una espera sin sentido: "No sirve para nada", dirá Vladimir. Estragón proclamará, una vez más, su desesperación: "No puedo seguir así", afirmación que Vladimir relativiza. También vuelven los temas recurrentes de la separación y del suicidio, para cifrar toda esperanza en algo que ni siquiera saben de qué se trata, porque si llega Godot "Nos habremos salvado". Aunque Godot no llega, porque no hay salvación posible.

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

VLADIMIR: *No sirve para nada.*

(Silencio)

ESTRAGÓN: *¿Dices que mañana hay que volver?*

VLADIMIR: *Sí.*

ESTRAGÓN: *Pues nos traeremos una buena cuerda.*

VLADIMIR: *Eso es.*

(Silencio)

ESTRAGÓN: *Didi.*

VLADIMIR: *Sí.*

ESTRAGÓN: *No puedo seguir así.*

VLADIMIR: *Eso es un decir.*

ESTRAGÓN: *¿Y si nos separásemos? Quizá sería mejor.*

VLADIMIR: *Nos ahorcaremos mañana. (Pausa) A menos que venga Godot.*

ESTRAGÓN: *¿Y si viene?*

VLADIMIR: *Nos habremos salvado.*

(Vladimir se quita el sombrero -el de Lucky-, mira el interior, pasa la mano por dentro, lo sacude y se lo pone)

⁵³ Beckett, S.: *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1.970.

ESTRAGÓN: Bueno, ¿nos vamos?
 VLADIMIR: Súbete los pantalones.
 ESTRAGÓN: ¿Cómo?
 VLADIMIR: Súbete los pantalones.
 ESTRAGÓN: ¿Qué me suba los pantalones?
 VLADIMIR: SUBETE los pantalones.
 ESTRAGÓN: Ah, sí, es cierto.
 (Se sube los pantalones. Silencio)
 VLADIMIR: Bueno, ¿Nos vamos?
 ESTRAGÓN: vámonos.
 (No se mueven)⁵⁴

Los personajes de Beckett son representaciones grotescas del hombre, pero “esos despojos de clown, pueriles y sangrientos, en que se desintegra el sujeto en la obra de Beckett, son la verdad histórica sobre él.”⁵⁵

Beckett se da cuenta de que su maestro, Joyce, no hacía justicia al nihilismo de las etimologías e ignoraba el *detritus* del lenguaje literario: “Cuanto más sabía Joyce más podía. Tiende a la omnisciencia y a la omnipotencia como artista. Yo estoy trabajando con la impotencia, la ignorancia. No creo que la impotencia se haya explicitado en el pasado”⁵⁶. Es ahí, en el *detritus*, donde Beckett trabaja: donde la sintaxis y las yuxtaposiciones crean un tartamudeo, donde hay un deber de decir pero también impotencia, donde a pesar de la conciencia lingüística de que ya no hay una forma totalizante de tratar el mundo mediante el lenguaje, hay que hacerlo. Por eso, una poética que trabaja la imposibilidad, la impotencia de la palabra y el fracaso, es una poética que establece que se debe escribir porque es imposible hacerlo.

Alain Badiou ha señalado que Beckett transforma las tres grandes preguntas de Kant: ¿Qué puedo conocer?, ¿qué debo hacer? y ¿qué debo esperar?, en sus *Textes pour rien*⁵⁷, en las preguntas más radicales: ¿dónde iría yo, si pudiera ir a alguna parte? (*Où irais-je, si je pouvais aller?*), ¿qué sería, si yo pudiera ser algo? (*Que serais-je, si je pouvais être ?*) y ¿qué diría, si tuviera una voz? (*Que dirais-je, si j'avais une voix ?*). La autonegación artística de Beckett vendría así a coincidir con la afirmación de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.

Ya en 1.936, Walter Benjamin en su correspondencia con Adorno le había expresado su “más pleno asentimiento a la intención histórico-filosófica: que el narrar ya no es posible”⁵⁸. Las imágenes del holocausto eran vislumbradas ya por los artistas mucho antes de que sucedieran. El propio Baudelaire llegaría a afirmar que “podría organizarse una bonita conspiración con el fin de exterminar a la raza judía”⁵⁹ y Céline en 1.937 en *Bagatelas para la masacre* clamaba por la aniquilación de los judíos como remedio a la enfermedad terminal que padecía Europa. No en vano Benjamin afirmaba que: “Chaque époque rêve la suivante”⁶⁰ para dar una línea de continuidad a su teoría de “lo más nuevo es, como brillo y fantasmagoría, lo más antiguo él mismo”⁶¹.

⁵⁴ Beckett, S.: *En attendant Godot*, pp. 133 – 134.

⁵⁵ Adorno, T.W.: *Teoría estética*, Taurus, Ediciones Orbis, Barcelona, 1.983, pp. 325 – 326.

⁵⁶ Calinescu, M.: *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1.991, p. 291.

⁵⁷ Beckett, S. : *Textes pour rien*, Éditions de Minuit, Paris, 1.958, p. 153.

⁵⁸ Adorno, T.W. : *Sobre Walter Benjamin*, p. 147.

⁵⁹ Benjamin, W.: op. cit., p. 26.

⁶⁰ Adorno, T.W.: *Sobre Walter Benjamin*, p. 152.

⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

Incluso ahora, sin remedio, la historia de la humanidad se desarrolla dentro de este gran bucle de lo grotesco. Los mismos muros de los guetos de Varsovia levantados por los nazis, son reconstruidos, ladrillo a ladrillo, hasta alcanzar el triple de altura que su modelo, por los propios judíos para separar a los palestinos. Son los “nuevos muros de la vergüenza”⁶² en las que la víctima del holocausto se ha erigido como juez y verdugo. Primo Levi al final de *Si esto es un hombre* nos avisa: “En todo el mundo, en donde se empieza negando las libertades fundamentales del Hombre⁶³ y la igualdad entre los hombres, se va hacia el sistema concentracionario, y es éste un camino en el que es difícil detenerse”⁶⁴. Y por lo mismo Adorno señala: “Lo que por algún tiempo se gana en seguridad se paga con la angustia permanente, con la obediencia y la ventriloquia”⁶⁵.

“No hay remedio” escribía Goya al pie de la décimoquinta plancha de *Los desastres de la guerra*...

⁶² Periódico *El Mundo*, “Crónica”, Domingo 29 de Diciembre de 2.002.

⁶³ Como en EEUU y Europa tras el 11 S

⁶⁴ Primo Levi: op. cit., p. 321.

⁶⁵ Adorno, T.W.: *Minima moralia*, p. 49.