

LOS LÍMITES DE LA TEORÍA Y LAS POSIBILIDADES DEL ARTE EN LA EXPRESIÓN DE LO ABSURDO

The boundaries of reason and the possibilities of the art in the absurd

Angie Paola Ariza Porras

Socióloga de la Universidad Nacional de Colombia y máster en Democracia y Gobierno de la Universidad Autónoma de Madrid. Investigadora sobre arte, cultura y conflicto.

Resumen

Este ensayo busca explorar las posibilidades del arte de lo absurdo frente a las limitaciones de la teoría. La apuesta artística tiene la potencia de enriquecer la experiencia: volver a la polisemia, darle razones a la razón, lenguajes al lenguaje, saberes al saber, sentidos al sentido. Explorar estas posibilidades, así como debatir sus límites, se hace necesario en un panorama en donde la razón ha devenido en una razón instrumental, identificadora y cosificadora que se supedita a la praxis y el dominio, como lo plantearon Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*. Por su parte, lo absurdo, como lo veía Camus, no es una renuncia a la razón, sino una razón lúcida que comprueba los límites de sus propias ambiciones; para que sea posible una obra absurda resulta necesario que se mezcle con ella el pensamiento bajo su forma más lúcida. Frente al proyecto ilustrado de lo conocido, lo unitario, lo predecible y lo idéntico, que busca convertir al lenguaje en dato y al individuo en ejemplar, el arte puede abrir un espacio para lo caótico, lo contradictorio, lo multiforme, lo súbito y lo disparatado. Al abrir este espacio se recupera el sentimiento que genera no tener siempre una respuesta, no poder predecir un acontecimiento o no llegar a una definición concluyente. En este sentido es posible recordar a Schelling cuando aseguraba que el arte comienza allí donde el saber abandona al hombre, o a Nietzsche, cuando veía en el arte el lugar “para no morir de verdad”.

Palabras clave: arte de lo absurdo, Ilustración, razón, teatro.

Abstract

This essay tries to explore the possibilities of the art of the absurd in front of the limitations of theory. Art has the possibility to enrich the experience: return to the polysemy; give reasons to the reason, languages to the language, knowledge to the knowledge, senses to the sense. Exploring these possibilities, as well as debating their boundaries, becomes necessary in a context where the reason turned into an instrumental, identifying and dehumanizing. The reason submit to the praxis and the control, such as Adorno and Horkheimer stated in *Dialectic of Enlightenment*. The absurd, such as Camus understood it, is not a renunciation to the reason, but a lucid reason that tests the limits of its own ambitions; this author affirms that an absurd play to be possible needs to be mixed with the thought in its most lucid form. Against the Enlightenment project of the known things, the unitary, the predictable and the identical, that seeks turn the language into data and the individual into specimen, art could open a space to the unexpected, chaotic, contradictory and ridiculous. Opening this space recovers the feeling generated by not having always an answer, not being able to predict an occurrence or not reach a concluding definition. In this sense it is possible to recall Schelling when he assured that the art begins where the knowledge abandons the man or Nietzsche when he said: “we have art in order not to die of the truth.”

Keywords: art of the absurd, enlightenment, reason, theater.

El espíritu puede entonces analizar las figuras de esta danza a la vez elemental y sutil, antes de ilustrarlas y revivirlas él mismo

Albert Camus (1981, p. 8)

La ciencia que debía enseñármelo todo termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte

Albert Camus (1981, p. 13)

Emprender la crítica a la razón desde la razón misma y de la Ilustración desde una posición ilustrada puede no ser una contradicción. Theodor L. W. Adorno y Max Horkheimer buscan, en la capacidad emancipadora de la razón, proclamada en el proyecto ilustrado, una oportunidad para reflexionar sobre sí misma. Estos dos autores se plantean la pregunta de por qué en la Ilustración la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie; lo que denuncian no es la Ilustración en sí misma, sino su perversión en razón instrumental, identificadora y cosificadora. Por lo tanto, se afirma que si la Ilustración “no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 53). Se le piden razones a la razón, a las formas históricas concretas y a las instituciones sociales en las que ha devenido el proyecto de la Ilustración, no para volver a su pasado, a “su esencia”, en donde desde el inicio fue concebida fundamentalmente desde las relaciones saber-poder e Ilustración-dominio, sino para cumplir sus esperanzas de

liberación, verdad y felicidad. Esta crítica es genealógica en un sentido foucaultiano, pues no deducirá de la forma de lo que somos, de lo que nos es ya dado, aquello que nos sea posible o imposible hacer o conocer, sino que “desprenderá de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, la posibilidad de no seguir siendo, pensando o haciendo lo que somos, hacemos o pensamos” (Foucault, 2011, p. 37).

En el mismo sentido, Albert Camus concibe lo irracional como la razón que se embrolla y desembrolla negándose a sí misma (1981), y señala el hecho que no hay verdad, sino verdades. Por lo cual, ve en el hombre absurdo la razón lúcida que comprueba los límites de sus propias ambiciones.

Adorno y Horkheimer califican como absurdo el estado en el cual “el poder del sistema sobre los hombres crece con cada paso que los sustrae al poder de la naturaleza” (2007, p. 91) y, como hombres absurdos, denuncian como superada la razón de la sociedad ilustrada que reforzó la realidad que quería quebrar. Sin llegar a la emancipación, el espíritu ilustrado no solo se convierte en aparato de dominio, sino también de autodomínio. La miseria crece en la medida en que crece igualmente la capacidad de los hombres para abatirla; el individuo desaparece ante el sistema que le sirve; la felicidad se niega en mayor medida cuando se incrementa el poder. Por lo tanto, lo *absurdo* no se convierte en una categoría inmanente de la existencia; la ausencia de sentido es relacionada con un panorama histórico concreto.

En el arte, la obra de Samuel Beckett es capaz de mostrarnos algo razonable: el absurdo de la razón que se niega a sí misma. En palabras de Adorno, entender a Beckett es “entender su ininteligibilidad, concretamente, reconstruir la coherencia de su sentido del hecho de que carece de él” (Adorno, citado en Villarreal, 2001, p. 283). Camus afirmaba que para que sea posible una obra absurda resulta necesario que se mezcle con ella el pensamiento bajo su forma más lúcida (1981).

De este modo, proponemos aquí explorar las posibilidades del arte para enriquecer la experiencia, subvertir el lenguaje que se limita al dato y la razón instrumental que se supedita a la praxis y al dominio. El arte nos permite volver a la polisemia; apelar al sentido y los sentidos; aportar conocimiento desde el cuerpo, el espacio y la voz; darle razones a la razón, lenguajes al lenguaje, saberes al saber. Frente a lo conocido, unitario, predecible e idéntico, el arte puede abrir un espacio para lo caótico, lo contradictorio, lo multiforme, lo súbito y disparatado.

No proponemos, por lo tanto, una interpretación de la obra artística de lo absurdo, basada en una teoría que, demostrando una contemplación insatisfecha y una experiencia que tiene como imperativo la claridad por

encima del sentimiento, posee un afán de desencantar el mundo para explicarlo, dominarlo, hacerlo maleable. No vemos en la obra de arte un ejemplar de una gran teoría; solo queremos ver sus posibilidades, al abrir un nuevo espacio que puede ser más amplio que la teoría misma, en un intento del sí mismo por sobrevivirse a sí mismo.

Susan Sontag afirmaba que el hecho de adecuar la obra de arte a las categorías propias de un esquema teórico y asumir que esta se encuentra compuesta por trozos de un contenido latente, viola el arte, lo domestica; lo convierte en un artículo de uso dentro de una lógica pragmática. La interpretación que ve a los sujetos como portadores de una sola y misma razón, y se proclama a sí misma como única, verdadera y necesaria, es, para Sontag, la venganza que toma el intelecto sobre un mundo ya bastante reducido y empobrecido: “Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en este mundo (¡*este* mundo! ¡Como si hubiera otro!)” (Sontag, 1997, p. 20).

También en el arte, como en todos los aspectos de la vida, la razón de la Ilustración ha buscado convertirse en ese órgano de cálculo y de planificación neutral para su dominio. La racionalidad técnica del procedimiento impecable y sin contenido, que identifica la verdad con un orden científico unitario y jerárquico, no ve en el arte una forma de conocimiento. Este proceso, que quiso ser liberador, se ha desarrollado históricamente desde sus inicios como un proceso de alienación, de cosificación, en donde las múltiples identidades de lo existente son reducidas por la única relación entre el sujeto que confiere sentido y el objeto privado de este, el cual se convierte simplemente en un substrato de dominio. Además, el esquematismo ilustrado busca hacer concordar lo universal y lo particular, el concepto y el caso singular. En el dominio de lo abstracto y la estandarización, todo se convierte en proceso repetible y sustituible; la naturaleza deviene en simple objetividad y cada uno de sus elementos es un ejemplar de una categoría analítica. Incluso lo que no ha sido descubierto tiene ya abierto un espacio entre lo que es posible pensar.

Esta creciente distancia frente al objeto ha devenido en un extrañamiento, y ese extrañamiento frente al mundo y el sí mismo igualmente constituyen, para Camus, lo absurdo (1981, p. 47). Es que la distancia también ha convertido al sujeto del conocimiento en un objeto más. En consecuencia, el hombre (sujeto) pasó a ser objeto y sujeto de estudio: sujeto que expone las palabras en una estructura artificial en la que va a metodizar-sistematizar sus ideas, para razonar, definir y construir un mundo objetivo distinto al de su misma subjetividad. El hombre, asimismo objetivado, se instaló en esta racionalización como una existencia homogénea y permanencia ontológica, sin aproximarse a la insinuación “del hombre en construcción”,

sino a la linealidad de siempre repetirse. El hombre singular se convierte en un ejemplar de “el hombre” como categoría abstracta y totalizadora, que se puede reemplazar, que se puede suprimir. La igualdad se convierte en fetiche allí donde a los hombres se les ha dado un sí mismo como distinto de todo lo demás, en la unidad del colectivo manipulado se niega a cada individuo en singular, lo que constituye, para Adorno y Horkheimer (2007, p. 71), un sarcasmo para una sociedad que tiene la capacidad y tenía la meta de constituirlo de nuevo en individuo. La igualdad represiva se introduce en el derecho, pues este ha dejado de evolucionar ante la igualdad; el derecho se empieza a negar mediante la igualdad, dando lugar a la deshumanización, que abrió paso al totalitarismo.

Ante este panorama, Camus afirma que el actor ha elegido una gloria innumerable; frente a lo único y permanente, experimenta la multiplicidad, lo fugaz, la suma de los rostros y los siglos: “El actor tiene tres horas para ser Yago o Alcestes, Fedra o Glocester. En ese breve tiempo los hace nacer y morir” (Camus, 1981, p. 40). El actor tiene, por lo tanto, un lapso limitado de tiempo para experimentar y expresar todo un destino único; para perderse y volverse a encontrar: “en esas tres horas va hasta el final del camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer” (Camus, 1981, p. 41). Para el actor, al término del esfuerzo se aclara su vocación, la cual es, para Camus, dedicarse con “todo su corazón a no ser nada o a ser muchos” (1981, p. 42). El actor o el viajero recorre sin descanso, penetra por múltiples lugares irremplazables, los representa y experimenta en sus diversos planos de sentido (o ausencia de él), y los agota, superando el tiempo y el espacio en el que ha nacido.

Si reducimos al individuo sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o como fracaso (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 82), quizá sea también necesario contemplar el fracaso del hombre en salir del dominio, paradójicamente, ejerciéndolo. No se trata de acumular las promesas incumplidas de la Ilustración, sino de señalar sus consecuencias. La pretensión que sostenía la Ilustración de liberar las relaciones humanas de la tradición y del dominio de la naturaleza a partir de la razón ha conducido a una nueva forma de poder que se ejerce de manera anónima, sin poder atribuir fácilmente responsabilidades. La lógica ilustrada termina volviéndose contra el sujeto dominante, reduciendo su naturaleza interior y reconfigurando sus relaciones. El dominio de los hombres sobre la naturaleza como fin absoluto de la vida lleva consigo el dominio de su propia naturaleza, que también es instrumentalizada en cuerpo y alma. En su afán de dominio, se le prohíbe al sujeto dejarse dominar por sus sentimientos e intuiciones; el placer es subordinado a la utilidad, se obstruyen sus sentidos, se le constriñe sin esperanza: “el intelecto dueño de sí que separa a la experiencia sensible para sometérsela” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 88).

De este modo, la Ilustración ha transformado sus iniciales pretensiones de emancipación individual, en el auxilio de un aparato económico omnicomprendido que reifica las relaciones entre los hombres y las relaciones de cada individuo consigo mismo. El individuo no solo es encerrado en una jaula de hierro, también se le pone a cargar un pesado caparazón sin que lo note. Este panorama ha significado tanto el empobrecimiento del pensamiento como el de la experiencia. Si el desencantamiento del mundo es la liquidación del animismo que había vivificado las cosas, con la Ilustración se han reificado las almas, aseguraban Adorno y Horkheimer (2007, p. 81). Para ellos, el hombre no podrá salir de ese estado sino gracias a un cambio operado por él mismo sobre sí mismo, en una época en donde de la mano de la razón instrumental ha renunciado al sentido en nombre del procedimiento.

No obstante, la misma crítica al pensamiento sobre sus propios fines se ha visto mermada en la Ilustración. Camus afirmaba que, en cuanto el pensamiento reflexiona sobre sí mismo, lo primero que descubre es una contradicción (1981). El pensamiento ha venido consumiendo, como lo afirman Adorno y Horkheimer, hasta el último resto de su propia autoconciencia (2007, p. 53). El pensamiento se ha tornado en un pensamiento pragmatizado, donde la técnica es la esencia del saber, donde el saber pierde su carácter superador y no aspira sino al procedimiento eficaz y a la explotación de lo(s) otro(s). En cuanto el pensamiento abandona voluntariamente su elemento crítico y cede ante el imperativo de la praxis, se convierte simplemente en un instrumento al servicio de lo existente. Estos dos autores frankfurtianos concebían al pensamiento como instrumento de reconciliación solo en la medida en que primero se reconcilie consigo mismo y luego con la naturaleza, al no reducirla a un objeto de dominio. Camus ve esta reconciliación entre hombre-naturaleza como el reconocimiento, por parte del hombre, de que también el universo puede amar y sufrir (1981).

Para llevar a cabo esta crítica del pensamiento se hace necesario problematizar la noción misma de *verdad* y la relación entre saber y poder. ¿Qué relación guarda el crecimiento de las capacidades técnicas de actuar sobre las cosas con la intensificación de las relaciones de poder entre los individuos? Se requiere una crítica genealógica del proyecto de inscripción de los saberes en una jerarquía de poder propia de la ciencia, en donde la coerción de un discurso teórico unitario y formal somete a saberes no conceptuales, denominados *saberes insuficientemente elaborados o ingenuos*. Es posible contraponer los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria “que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero, en nombre de los derechos de una ciencia que algunos poseerían” (Foucault, 2010, p. 22).

La Ilustración, además, ha invertido todos sus esfuerzos en su autoconservación, ha sustituido su causa por la fórmula, la regla y la probabilidad. La ilusión de un mundo totalmente administrado cae en el juego que Camus concebía como la evasión típica, en donde la esperanza de otra vida que hay que “merecer”, el engaño de quienes viven no para la vida misma sino para alguna gran idea que la supera y le da un sentido, al final se traiciona a sí misma (Camus, 1981, p. 7). El fin último de la Ilustración se ha convertido en reproducirse a sí misma, confundiendo la libertad y la autonomía del individuo con la autoconservación de su proyecto.

Pero cuanto más se logra el proceso de autoconservación a través de la división del trabajo, tanto más exige dicho proceso de autoalienación de los individuos, que han de modelarse en cuerpo y alma según el aparato técnico (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 83).

Al final, el sujeto del conocimiento es liquidado, como último recuerdo de la subjetividad, y sustituido por su funcionalidad, que le es asignada en la división del trabajo, que mantiene el sistema caracterizado por el dominio y la desigualdad.

El proceso de racionalización ha devenido, por lo tanto, en la reducción de la realidad del sujeto bajo el signo del dominio; el poder se constituye en principio de las relaciones sociales y de la construcción de significados en el mundo y configura, de antemano, todos los sectores de la vida ilustrada, incluyendo la percepción y el lenguaje. Este último, por su parte, se limita a ser cálculo y registro de los datos que, desligados de sus dimensiones espacio-temporales, reducen y administran a los objetos y los hechos. La injusticia o la desigualdad pasan a ser un dato más en un inventario sin ahondar en sus causas. El dato no solo reduce el mundo, sino también al lenguaje que lo registra. Todo ser natural es caracterizable y puede entrar en una taxonomía; toda representación tiene un significado y puede entrar en un sistema de identidades y de diferencias para ser aprehendida; lo que no puede ser nombrado no existe. El lenguaje no es, entonces, una fuente de donde se extrae la verdad, sino el medio por el cual se la construye; el nombre no es una propiedad de las cosas, sino una violencia que le hacemos, una práctica que les imponemos (Foucault, 1970, p. 33).

Adorno, Horkheimer, Jean Paul Sartre, Camus, y este mismo ensayo, presentan la crítica a la razón ilustrada mediante los parámetros de su propio lenguaje. El teatro de lo absurdo es capaz de evitar esta paradoja, al presentar una crítica del lenguaje en imágenes escénicas concretas:

Si todo nuestro pensamiento es en términos de lenguaje, y el lenguaje obedece lo que después de todo son las convenciones arbitrarias de la gramática, debemos esforzarnos en penetrar el contenido real del

pensamiento enmascarado por las leyes y convenciones gramaticales [...] en el teatro de lo absurdo el contenido real de la obra radica en la acción (Esslin, 2004, pp. 11-12; la traducción es nuestra).

En la escena es posible la revaluación del lenguaje científico, que ha perdido la fuerza de expresarse, producto del mandato de una aparente neutralidad. Es posible apuntalar el desgastamiento del lenguaje que se ha llenado de frases hechas, perdiendo la conexión con la vida, el sentido y los sentimientos. Al respecto, Eugène Ionesco, uno de los más importantes dramaturgos de lo absurdo, afirma: “Es solo la denuncia de la naturaleza ridícula del lenguaje, el cual es vacío de sustancia, compuesto de clichés y eslóganes [...]” (Ionesco, citado en Esslin, 2004, p. 11; la traducción es nuestra). El lenguaje ha sido subvertido en la literatura por autores como James Joyce, quien fuera amigo de Beckett, en textos emblemáticos como *Ulises*, en donde se alteran las reglas del lenguaje para vivificar una pesadilla y el inconsciente. No obstante, en el teatro, el lenguaje también se subvierte con el silencio, el gesto y el espacio; estos elementos se hacen elocuentes y la palabra puede no tener ningún sentido ni relación directa con la acción.

La racionalización ha hecho el mundo a su imagen; no es un mundo en el que los objetos nos resulten cognoscitivamente accesibles de modo particular y aleatorio, sino que son conocidos a través de un método racional, sistemático y unitario, que determina de antemano sus características. La racionalización ha incidido en la percepción. Los métodos implican metafísicas, decía Camus, que “revelan sin saberlo conclusiones que a veces pretenden no conocer todavía. Así, las últimas páginas de un libro están ya en las primeras” (Camus, 1981, p. 9). Este nudo es inevitable, el saber está determinado ya por el aparato conceptual por el cual se le aprehende. Sin este esquematismo por el que está determinada la percepción, ninguna impresión se adecuaría al concepto y la unidad en el pensamiento sería improbable.

La percepción de un nuevo objeto o hecho, por lo tanto, no se inscribe en una *tabula rasa*, el sujeto que ordena la vida de acuerdo con un plan de enunciación. La comprensión ligada a un esquema implica también la exclusión de lo que no cabe en el concepto, de lo no idéntico. Así, el pensamiento se adapta al mundo y este se adapta a aquel. Internarse en mundos inteligibles no es solo algo prohibido, sino una palabrería sin sentido (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 79). Por ende, el arte de lo absurdo, al sumergirse en el lugar del sin sentido y de lo inmutable, se convierte en un espacio lleno de posibilidades. Además, en él pueden emerger las voces, los discursos, los sentimientos excluidos de las categorías; el arte puede convertirse en el espacio de lo liminal.

El arte de lo absurdo, sin ceder al irracionalismo, hace una crítica permanente a una razón que tiende a instalarse mediante la exclusión y el dominio. Sin abandonar plenamente la razón, pero cuestionándola, y pensando lo irracional, se escapa del distanciamiento, de la lógica objeto-sujeto, afuera-dentro y se coloca en las fronteras. Su crítica contempla los límites. “¿en lo que nos es dado como universal, necesario, obligatorio, qué lugar ocupa aquello que es singular, contingente y ocasionado por restricciones arbitrarias?” (Villarreal, 2001). El arte de lo absurdo, entonces, empieza a reevaluar esa sabiduría para la cual no hay nada nuevo bajo el sol:

[...] porque todas las cartas del absurdo juego han sido ya jugadas, todos los grandes pensamientos fueron ya pensados, porque los posibles descubrimientos pueden construirse de antemano y los hombres están ligados a la autoconservación mediante la adaptación (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 67).

Camus no podía imaginar un espectáculo más bello que el de la inteligencia luchando con una realidad que le supera, y en esta lucha, cuando el hombre adquiere conciencia de lo absurdo, queda ligado a él: “Un hombre sin esperanza y con la consciencia de no tenerla no pertenece ya al porvenir” (Camus, 1981). ¿Existe lógica hasta la muerte? Se cuestiona Camus, y presenta una lógica absurda que se caracteriza por la insatisfacción consciente, un rechazo continuo que no se corresponde inevitablemente con la renuncia, y una ausencia total de esperanza que no tiende necesariamente a la desesperación. Martín Esslin, cuando hablaba del teatro de lo absurdo, empezaba el camino con la visión que Ionesco tenía de lo absurdo, como aquello que no tiene propósito, meta u objetivo; este dramaturgo afirmaba que, en sus obras, “expreso mi soledad y se convierte en una con las demás soledades” (Ionesco, citado en Esslin, 2004, p 7; la traducción es nuestra). En esta línea, también sus obras tendrían un carácter existencialista, al compartir un sentido profundo del aislamiento humano. Para Esslin, en el teatro de lo absurdo, los espectadores son confrontados con una imagen elevadamente grotesca de su propio mundo (Esslin, 2004, p. 6).

La identificación con los personajes o el efecto de distanciamiento del que hablaba Brecht, en donde se suscita asumir una posición despierta y crítica ante el espectáculo que presencia, no sería propiamente el efecto, o ciertamente no el único que produciría una obra de lo absurdo; también podría causar una desubicación de la propia realidad, del pensamiento y el lenguaje. Frente a la seguridad que le brindaba la razón ilustrada, el individuo por un momento se ve enfrentado al sinsentido, lo inesperado o lo polisémico, recupera el sentimiento que genera no tener siempre una

respuesta, predecir un acontecimiento o llegar a una definición concluyente. No se trata de interpretar, en la obra de autores como Beckett, una declaración sobre el empobrecimiento del hombre ilustrado por el pensamiento. Se trata de una invitación a ver sus posibilidades en su mismo carácter polisémico, pues *Esperando a Godot*, por ejemplo, ha satisfecho múltiples e igualmente plausibles interpretaciones, superando a la designación unívoca. El símbolo supera a quien lo emplea; como Camus afirma: “le hace decir en realidad más de lo que cree expresar” (Camus, 1981, p. 62).

La Ilustración, en su totalitarismo, busca dominar todos los aspectos de la vida, desterrar la ilusión de cualidades que no se doblegan al criterio del cálculo. Camus sentenciaba que “un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar” (1981, p. 6). En un universo privado repentinamente de estas explicaciones, el hombre se siente extraño. Empobrecer la realidad con la lógica racional, como hemos visto en principio, suponía la grandeza del hombre; pero este empobrecimiento se volcó también sobre él. Para Camus, si el mundo fuese enteramente claro, no existiría el arte, aunque la apelación a los sentidos subsiste ante un universo inagotable en cantidad (Camus, 1981, p. 49).

El arte puede presentarse como un refugio frente a la razón universal, práctica y objetiva, que pretende derrocar la imaginación y desencantar el mundo, donde “la multiplicidad de figuras queda reducida a posición y estructura, la historia a hechos, las cosas a materia” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 63). La cualidad, lo indisoluble, la antinomia, la contradicción y lo irracional se enfrentan al procedimiento matemático, que se ha convertido en ritual de pensamiento para agotar la realidad en su calculabilidad. Este afán por cuantificar el mundo es visible en las abstractas fórmulas que caracterizan una parte de la teoría de acción racional.

En la obra de lo absurdo, el acontecimiento inesperado reaparece. Frente a la seguridad al retorno de lo mítico que ofrecía la razón, aparece en el escenario la angustia, la impotencia. Adorno y Horkheimer recuerdan a Friedrich Schelling cuando aseguraba que el arte comienza allí donde el saber abandona al hombre; Friedrich Nietzsche, por su parte, veía en el arte el lugar “para no morir de verdad” (citado en Camus, 1981, p. 47). El mismo Horkheimer veía en el arte una plataforma para la reestructuración y la ampliación del pensamiento discursivo; Adorno veía en él su superación. La utopía encuentra un lugar en el arte, en un orden donde aparece como palabrería frente al transcurso objetivo de la historia y se avergüenza de sí misma. Mientras la vida pide inmediatez, continuidad y dinamismo, la ceremonia dramática es como un sueño que puede detenerse allí donde la vida afana (Duvignaud, 1966, p. 28). Crear es vivir dos veces, creía Camus (1981, p. 47); el arte nos ofrece una oportunidad.

En su momento, el teatro de lo absurdo representó una vanguardia, la antítesis de la industria cultural. El término “vanguardia” procede del léxico militar, en donde designa la primera línea de la tropa, la que da la cara al enemigo, la que lidera la exploración. En el arte, esta primera línea lidera la renovación radical en las formas y los contenidos establecidos, o el cuestionamiento mismo de la separación entre forma y contenido. La vanguardia está ligada a la incertidumbre, se mueve en una zona desconocida que poco a poco se va poblando. La vanguardia es fugaz, porque en la medida en que se va institucionalizando, como la Ilustración, está destinada a subvertirse a sí misma; el que era un terreno amenazador en el que no cabía, ahora le ha abierto un espacio y tiene la posibilidad de manipularla.

El teatro de lo absurdo, como la vanguardia que fue, buscó romper las unidades básicas que habían sido el canon para la creación teatral: la unidad de tiempo, la unidad de espacio y la unidad de acción. Otro modelo con el que las obras de lo absurdo rompen es la progresión introducción-conflicto-desenlace. Estas unidades básicas y progresión dramática con las que se rompe se correspondían a la idea misma de la historia que tiene la Ilustración, en donde, según Benjamin, “La representación de progreso del género humano es inseparable de la representación de la proyección de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo vacío” (2007); la historia se desocupa como un transitar, como un lugar de paso o como un no-lugar, por donde se transita hacia un fin, y cada uno de los hechos no significan nada por sí mismos.

El teatro de lo absurdo trascendió, como vanguardia, las categorías de lo cómico y lo trágico, del lenguaje, del tiempo-el espacio, de la misma percepción; para el arte dramático representó un cambio en la propia concepción de lo posible y lo real dentro de su disciplina. Así, este puede encontrar, en la repetición, su propia progresión; el primero y el segundo acto pueden parecer idénticos, sumergiendo el transcurso de la obra en el suspenso de lo que pasará después. El teatro tiene la capacidad de crear su propio tiempo. No es el tiempo del pasado que desaparece, que se supera y el futuro que se anhela; se puede jugar con un pasado que se repite siempre y un futuro que nunca llega. El pasado no es, entonces, esa imagen que relampaguea, para nunca más ser vista o una serie de datos para fundar el presente. No está presente ya ese huracán que convierte al presente en ruinas ante el progreso. El camino lineal hacia la perfectibilidad se puede convertir en espiral. El teatro de lo absurdo empieza, entonces, a crearse un cronotopo por fuera de la unidad. La acción puede no solo desarrollarse en diversos lugares, sino también puede suceder en no-lugares. Es decir, puede desarrollarse en lugares que cuentan con una carga en el horizonte simbólico de un sujeto, de una comunidad y cultura, o en lugares de paso o simplemente en la nada.

El cuestionamiento de las formas de pensamiento vigentes, el orden perceptivo y comunicativo, y el consenso sobre el sentido del mundo pueden tener como contrapartida la marginación, una soledad que puede en principio estar asociada al fracaso, aunque progresivamente pueda asociarse al liderazgo de una vanguardia consagrada. El arte de lo absurdo tuvo que enfrentarse a la incompreensión de unas críticas que pretendieron asociarlo a las normas ya aceptadas, reduciéndolo a términos en donde este no cabía. En 1955, en Londres, después del estreno de *Esperando a Godot*, Beckett tuvo que enfrentarse a los críticos teatrales, cuyas opiniones variaban entre “la obra me forzó a reexaminar las reglas que han gobernado al drama hasta ahora y decir que no son lo suficientemente elásticas” y “ahora que Beckett ha hecho suficiente dinero de tomar del pelo a la audiencia en la mayoría de países europeos, debería sentarse y escribir una obra de verdad” (Tynan y Barker, citados en Villarreal, 2001). Para Beckett, los géneros tradicionales del drama se hacían insuficientes. Con el tiempo, la vanguardia se convierte en canon; Beckett recibe el Nobel en 1969 y sus obras han encontrado una categoría en la que ya caben.

Así, lo que fue vanguardia en un momento, en otro puede no serlo; depende del contexto y del paso del tiempo. Como afirmaba Judith Butler, los contextos no son de por sí esenciales, sino que experimentan cambios temporales y pueden ocasionar que un hecho que buscaba subvertir el sistema sea adoptado por ella, como las vanguardias artísticas:

De la misma forma que las metáforas pierden su carácter metafórico a medida que, con el paso del tiempo, se consolidan como conceptos, las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetir las y, sobre todo, al repetir las en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la “subversión” tiene un valor de mercado (Butler, 2001, p. 10).

La vanguardia no solo se institucionaliza, se convierte en objeto de uso y de intercambio. Es necesario considerar cómo, en la industria cultural, la técnica ha llevado no solo a la estandarización y la producción en serie, sino que “ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 73). La influencia de la técnica y del sistema económico representaba, para Adorno y su colega Benjamin, el empobrecimiento de la experiencia de la recepción de las obras y de la ley interna de las obras mismas.

En este contexto se plantea la discusión en torno a la inserción del arte en la llamada *economía creativa* y los efectos que la mercantilización de los objetos del mundo artístico tiene sobre las formas de creación y consumo de los mismos, emergiendo tensiones entre arte y mercado, como:

autonomía/dependencia, calidad/estandarización, libertad/control, público/consumidores, comunidad/masas. La generación de valor ahora incluye bienes intangibles y se advierte la posibilidad de que el posicionamiento del objeto artístico al interior de las estructuras productivas lleve a que la creación de las obras se encuentre supeditada a los imperativos comerciales y que, como aseguraba Adorno, se acerque al carácter fetichista de las mercancías (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 290).

Si bien el arte puede convertirse en un lugar alternativo a la racionalización del proyecto ilustrador y puede transgredirlo, no por ello sería posible asegurar que lo revolucionará; paradójicamente, puede que el arte se convierta en un elemento necesario para la reproducción del sistema si le es asignada una función dentro del mismo. Si bien el arte es reconocido como ámbito ajeno al conocimiento y la praxis, igual que la filosofía y la religión, este puede tener un lugar en el sistema siempre que mantenga el estado de cosas existentes. Así, el arte neutraliza la seducción y es convertido en simple objeto de contemplación; el anhelo de libertad se pierde en el aplauso (Adorno & Horkheimer, 2007, p. 87). De este modo, el goce artístico se halla en relación con el trabajo manual para el ejercicio del dominio de los hombres y la naturaleza. El recital se convierte en un paréntesis a la jornada; antes que se baje el telón es posible imaginar otras vidas sin arriesgarse a sufrir su amargura o experimentar su placer.

De esta forma podemos ver cómo el arte de lo absurdo o la crítica a la Ilustración no surge en oposición a la racionalidad, sino que entabla un diálogo con ella, la transfigura y abre un espacio a lo que ella no comprende. La irracionalidad no es comprendida como la simple carencia de lo racional, sino que se empieza una exploración de sus posibilidades. Donde solo cabía una única y objetiva voz, ahora existe espacio para una multiplicidad de voces. El arte, la creación, puede abrir espacios en un mundo construido con base en la exclusión; lo que ha supuesto una pérdida para el concepto se convierte en una oportunidad para la metáfora. Aunque lo absurdo haya sido una vanguardia que finalmente se institucionalizó y de la que se apropió el sistema, permitió probar los límites de la comprensión y la incapacidad de llegar a conclusiones definitivas en la obra, en la vida o en este mismo ensayo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración* (Vol. 63). Madrid: Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2007). *La dialéctica en suspenso*. Madrid: LOM.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Camus, A. (1981). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- Duvignaud, J. (1966) *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Esslin, M. (2004). *The Theatre of the Absurd*. Nueva York: Vintage.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2011). ¿Qué es la Ilustración? *Actual Investigación*, (28), 19-43.
- Sontag, S. (1997). Contra la interpretación. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5(19), 112-117. España: Alfaguara Literaturas.
- Villarreal, W. D. (2001). La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett. *Literatura: teoría, historia y crítica*, (3), 86-115. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá