

# Teatro y revolución en la obra de Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill

*Silvia Ferrando Luquin*

La revolución como tema y mecanismo es explorada en la obra de estos tres autores: Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill. El ser humano del siglo XX es un ser humano escindido, y la escisión con lo sagrado se hace cada vez más profunda. En este mundo, la economía simbólica y el sistema sacrificial ya no funcionan, por lo que las revoluciones ya no darán los frutos deseados.

Para desvelar los distintos mecanismos y perversiones causados por diversas revoluciones fantasmales, utilizan fórmulas dramáticas distintas e independientes, con sus propias reglas. Albert Camus trabaja en la construcción de una tragedia moderna. El trágico moderno en la concepción de Heiner Müller trata de la experiencia vivida sin esperanza ni desesperación. Caryl Churchill centra su trabajo en la paradoja que producen las parejas disparejas, ese Otro tan similar.

En la obra de Heiner Müller y de Albert Camus tiene lugar una reflexión anti-romántica de la figura de Prometeo: la individualidad del héroe no ha funcionado y ellos demuestran que no funcionará. Para Müller la sociedad socialista ya no es prometeica sino un simple tesigo, el rebelde no puede ser ya el emancipador del género humano. Caryl Churchill va más allá y detecta cómo desaparece el enemigo, nadie sabe contra quien está luchando, a quién oponerse. La caída reaparece en el presente. Cae la identidad al clonarse el individuo, no es solo la clonación química, sino también, y quizás más intensamente, una clonación moral o espiritual.

**Palabras clave:** Teatro, revolución, Albert Camus, Caryl Churchill, Heiner Müller, lo sagrado.

*Quizá se aclare este concepto si aventuro esta enormidad: lo absurdo es el pecado sin Dios (Camus, 1985:22).*

Camus detecta cómo el pensamiento de un individuo se fundamenta en la nostalgia de los decorados de lo eterno, y cómo estos decorados tan familiares para el ser humano le ofrecen calma (Camus, 1985). No es sorprendente que los busquemos constantemente. Un hombre tan sólo es capaz de conocer los muros que lo rodean, el resto para él es caos, y lo absurdo es una razón lúcida ocupada en verificar los límites. Ésta es una de las principales tareas a la que se dedican también Heiner Müller y Caryl Churchill en su teatro, a la exploración y comprobación de los límites humanos.

Müller y Churchill se dan cuenta de esa distancia que existe entre hombre y realidad, se percatan del absurdo, lo reconocen a su modo, y en cada una de sus piezas exploran un límite de esa separación y las fronteras de esa escisión: los límites de la Historia, los de la libertad y los límites de la revolución. Intentar

conocer esos límites –o en general intentar saber– es quizás el único pecado del hombre absurdo, del que puede sentirse inocente y culpable a un mismo tiempo, pero como este hombre no puede concordar sus dos certezas –su apetencia de absoluto y de unidad y la imposibilidad de reducir este mundo a un principio racional y razonable–, se opone al mundo con su conciencia, a la vez que le exige familiaridad. Por ello se rebela, para confrontarse con su oscuridad.

En Camus, en Müller y en Churchill encontramos dramaturgias sobre la rebelión, y algunas de ellas analizan la revolución. Rebelión y revolución son y se presentan como conceptos distintos. Las propias escrituras de los tres autores son –ellas mismas– síntomas de rebelión, al poner constantemente el dedo en la llaga de esa escisión y encontrar nuevas formas dramáticas para desarrollarla.

Camus publica *El hombre rebelde* en 1951 (Camus, 1978). Un hombre rebelde –para Camus– es aquel que dice «no», acompañando su negación con un gesto afirmativo. Es aquel que en el mismo instante dice también sí. Por eso insiste Camus en que su negación no es una renuncia. Toda revuelta implica, por tanto, un elemento positivo, un elemento contrario a aquello que niega, siendo ese movimiento afirmativo con el que los rebeldes se identifican, aunque sea temporalmente. Y si en la experiencia del absurdo el sufrimiento era individual, más tarde lo vemos convertirse en colectivo. Ese es el tránsito que realiza el autor entre los personajes de Meursault, Martha o Calígula y Reix, Tarrou, Diego o Kaliayev. Entre sus obras filosóficas, el *Mito de Sísifo* (Camus, 1985) y *El hombre rebelde* (1978).

### «Hay que aprender a vivir y a morir»

«Hay que aprender a vivir y a morir, y para ser hombre hay que negarse a ser Dios», escribe Camus (1978: 283). Negarse a ser Dios. No basta notificar que el otro no lo es. La revolución del siglo xx sustituye a Dios por la Historia. Y si la filosofía de la rebelión es entendida por Camus como una filosofía de los límites se debe a que el rebelde frente a la Historia es como el artista frente a lo real, lo rechaza pese a no poder eludirlo. Es un límite que dibuja el espacio de lo vital. Por eso el crimen racional a nivel de rebelión no puede ser admitido, porque significa su muerte. Al matar la libertad para que supuestamente haya justicia, se rehabilita la noción de gracia (de intercesión divina), o se restaura el cuerpo místico, aunque con especies más bajas. En cambio, la libertad mantiene el poder de protesta, y esta salva la capacidad de comunicación. Sin ella no hay justicia. Las revoluciones del siglo xx han pretendido separar estas dos nociones, libertad y justicia, cuando es absolutamente necesario que una encuentre su límite en la otra. «¿El fin justifica los medios? Es posible. ¿Pero qué justifica

al fin? A esta pregunta, que el pensamiento histórico deja pendiente, la rebelión responde: los medios» (Camus, 1978: 27).

El argumento de Camus es casi silogístico: si una revolución debe morir para no ser una empresa de nuevos amos, la revolución debe inspirarse en los límites que le marca la rebelión. «Existimos» define un nuevo individualismo. El individuo necesita a los demás, que a su vez lo necesitan: sociedad y disciplina se niegan si lo niegan y la Historia debe contar con él. Se trata de un individualismo que no es simple placer sino lucha y, finalmente, compasión orgullosa. Revolución y rebelión se enfrentan la una a la otra. Por eso el «me rebelo, entonces soy, entonces somos y somos solos», tan sólo sería posible en un cierto tipo de proyecto en que en lugar de matar y morir para llegar a aquello que aún no somos, se tratará de vivir y hacer vivir para crear aquello que somos. Este es el verdadero sentido de la existencia humana para Camus.

Se materializa la imposibilidad de llevar a la práctica la revolución; la revolución no da sus frutos ni consigue lo que desea. Sus sacrificios se vuelven vacíos y fantasmales. La idea suprema que da sentido al sacrificio no es capaz de ponerse en marcha, y los sacrificios se ven desarticulados como generadores de verdaderas catástrofes del colectivo. No existe la curación, el paso de lo impuro a lo puro queda desactivado. Sólo quedan miserables y falsarias catástrofes individuales afectando a uno o a otro de los personajes.

Los rebeldes se convierten en verdugos que se igualan a todo aquello contra lo que creían luchar. El ejercicio de la fuerza es un ejercicio de violencia, que en su estallido sólo engendra violencia. Las revoluciones se alimentan de sus revolucionarios. No hay trascendencia, y mediante la relatividad de la realidad se llega a dudar y cuestionar el sentido mismo de la existencia.

La condición humana está por encima de cualquier modelo de humanidad; esta es la sabiduría de Camus. En ello radica su vigencia intempestiva. Para alcanzar la libertad ha de matar a todos los dioses y cualquier modelo de humanidad. ¿Pero en nombre de qué se lo anula sin que ese motivo no se transfigure en su contrario? La condición del hombre moderno –arreligioso– es una condición trágica. Dar forma a esta aporía es para Camus alcanzar la forma de la tragedia moderna (Camus, 1993), de la cual, *Los justos* (1949), *El malentendido* (1948) o *Calígula* (1948) son claros intentos de llevarla a cabo.

Si Camus tiene el proyecto de formular una «tragedia moderna», Heiner Müller considera la lectura del texto de la Historia como la conciencia de uno mismo en tanto que sujeto. Es en las comisuras de esa lectura donde se da el pensamiento, y ello lo produce utilizando, por ejemplo, un sentido cronológico inverso o convirtiendo directamente el tiempo en un complejo campo de fuerzas. De esta forma pretende llegar a liberarse de las cadenas causales, de las lec-

turas impuestas e institucionales. Lo que produce es un presente germinal, un tiempo terminal que es a la vez causa y efecto, huevo y gallina, donde todo se teje al tiempo que se desteje. Así, el presente llega a convertirse en una causa del pasado.

Todo este proceso lo puede llegar a realizar incluyendo al sujeto en la Historia, no lo separa de ella, ya que al tratarse de un sujeto con memoria, se produce este complejo campo de fuerzas. Es de esta forma que la imaginación (la *Fantasia*) aparece y se convierte en una pieza fundamental de este mecanismo, al producir un exceso de realidad. Gracias a la imaginación hay más realidad de la que existía anteriormente. En consecuencia, lo real consigue recuperar todos sus posibles germinales.

Este pensamiento generado gracias a la puesta en evidencia de las costuras que tejen las piezas tiene en Caryl Churchill a una de sus más fervientes realizadoras. En sus obras lo lleva a cabo por medio de todos los cambios posibles de género entre el actor y el personaje que interpreta, desdoblamientos en varios intérpretes de un mismo personaje, constantes paralelismos y viajes temporales, así como constantes cambios de voz hasta llegar a la disolución del sujeto.

Si en el pensamiento de Albert Camus resulta fundamental la aceptación del absurdo y la elección de la rebeldía como opción ante esa constatación para permitir ver a un Sísifo feliz, en Heiner Müller, por el contrario, no hay lugar para esa felicidad debido a que no existe posible dignificación redimida del ser humano, tan sólo el grado cero en el cuerpo. Ese polvo terminal se convierte en el único lecho donde es posible el amor, como reflejan las réplicas de Primer Amor en *La Misión*, pieza donde el autor alemán analiza en mayor profundidad el complejo de la revolución y sus límites.

Si en esta pieza el ascensor sube, como Sísifo a la montaña, cuando llega el resultado es totalmente distinto porque en su llegada a la cima se ha perdido todo fin y finalidad. Por lo tanto, puede considerarse que en Heiner Müller se sube pero se cae. Lo que hay arriba es la ruina, la imagen de la catástrofe, como el progreso. Si el ascensor es ese artilugio del progreso que usamos para subir, el progreso se convierte en una acción en la que creemos subir pero caemos. Se está retratando al «último de los hombres», diría Nietzsche, ese hombre que no posee la grandeza del hombre clásico, al que ya no le conmueve ni la «muerte de Dios» y que no alcanza a ser el superhombre.

La última esperanza en Heiner Müller es la paradoja del destino, la desnudez y la alteridad. La caída queda obstruida, y arriba lo que hay es la punta del iceberg de la Historia. Por el contrario, en el mundo que crea o retrata Caryl Churchill se observa cómo la caída se hace presente. Sus piezas construyen una superficie donde los seres implosionan y se esparcen, jugando constantemente con los

límites de la presentación y representación, estableciendo un diálogo continuo entre ellos y la realidad.

En la obra de Caryl Churchill se producen catástrofes implosivas, debido a que aún quedaba algo por caer –concretamente, la individualidad y el individuo– a diferencia de Heiner Müller donde todo ya había caído y tan sólo podíamos encontrar catástrofes previas, ya todo había sucedido y observábamos los efectos. Camus, en cambio, situaba la catástrofe en relación con los límites humanos. La catástrofe camusiana ocurre cuando se ignora el límite.

La escisión entre el hombre y lo sagrado se hace cada vez más profunda a medida que avanza el siglo xx. En este mundo ya no funciona la economía simbólica ni el sistema sacrificial, lo que produce multitud de suplantaciones de lo sagrado, abriéndose nuevas interpretaciones para personajes como Calígula y Quereas, con sus intentos de apropiarse de la herencia de lo sagrado, o el papel que desempeñan *los justos* guiados por su Idea. Esa revolución, que no es más que un paralelo de *La misión*. Todas las paradojas de la *misión* son la matriz de una vida desacralizada.

De la misma forma actúan todos esos gobiernos en las piezas de Müller o Churchill, jugando a ser dioses, como los seres humanos dedicados a la antropomorfización de perros como Sharik, o con la clonación de seres humanos por medio de los avances científicos.

Al no funcionar la distinción entre lo sagrado y lo profano, base del sistema religioso (Eliade, 1979), las palabras asociadas quedan vacías, se convierten en simulacros sin sentido o, por decirlo con mayor precisión: sin su sentido original, se trata de mecanismos desactivados que ya no pueden producir los efectos para los cuales fueron creados. Al ser mecanismos vacíos, desaparece la relación causa-efecto. En la obra de Heiner Müller puede observarse este hecho a nivel formal.

Por ejemplo, en el episodio del ascensor, con la distorsión del tiempo que se produce para finalizar el trayecto con la llegada a Perú, ya no al paraíso. Ese ascensor que pretendía ser un *axis mundi*, una *universalis columna*, ya no puede producir la comunicación con lo sagrado, con el ser supremo o número uno, el cual ya no es más que un jefe con el que no se puede establecer contacto.

Durante la modernidad las substituciones de lo sagrado han sido múltiples pero convendría destacar algunas como son: la nación, el concepto de la Historia, y los mecanismos del Estado, o uno de los ejemplos paradigmáticos que Caryl Churchill presenta en su pieza *Softcops*, el panóptico y sus consecuencias (Churchill, 1984).

Lo que ha sucedido, siguiendo la visión de Heiner Müller, es que el hombre ha dejado de ser para el hombre y se ha vuelto *de y para* la revolución. Los seres

humanos abandonan su humanidad proclamando un humanismo para los demás. Es el mismo dispositivo del que advertía Camus, en el que lo que se ofrecía y se sacrificaba era el hombre, un camino que no es fructífero porque lo que se consigue es el camino inverso: quien se rebaja y disminuye es la humanidad. Al tratarse de una idea sin valor, el hombre se ve traicionado por el hombre. Esa es la presentación que realiza Caryl Churchill cuando retrata con claridad la caída del individuo, en un mundo donde todos se han convertido en vigilantes y conspiradores. El ser humano convertido en pieza de un mecanismo. De esta forma, el ser humano ha perdido su identidad al quedar definido por su función.

La revolución produce muertes indiscernibles, como bien retrata Heiner Müller, que conoce perfectamente en qué se convierten ciertos mecanismos del Estado como la STASI en la RDA, que dan lugar a un terrorismo de Estado. Este hecho evoluciona con el tiempo y se plasma en la obra de Caryl Churchill *Softcops*, en la que se desconoce quién es el conspirador o el traidor. En la obra de Müller aún existe una sombra de clase revolucionaria, pero en la pieza de Churchill tan sólo podemos ver a una sociedad de vigilantes vigilados.

Muerte y revolución se cubren para no ser reconocidas en el mundo que retrata Müller, en una clara coincidencia con Albert Camus el cual pretende con sus piezas quitarle todo sentido trascendente a ambas. Es su forma de desenmascararlas. La inmanencia de la muerte recae en el sujeto, ahí radica el problema, porque se trata de un sujeto con memoria. En esta problemática es donde trabaja el teatro de Heiner Müller, siendo un claro ejemplo de ello el fragmento sintético citado anteriormente que sucede en el ascensor de *La Misión*.

Tanto en la obra de Heiner Müller como en la de Albert Camus tiene lugar una reflexión anti romántica de la figura de Prometeo. Para Müller, la sociedad socialista ya no es prometeica, sino un simple testigo; de esta forma, el rebelde ya no puede ser el emancipador del género humano. Los dos autores muestran que la individualidad del héroe Prometeo no ha funcionado, y demuestran que no funcionará. Ahí radica uno de los principales propósitos de sus piezas: subrayar la caída.

La realidad se convierte, en potencia, en monstruosa en la obra de Heiner Müller. Se trata de un mundo de agentes secretos, la Guerra Fría... sin que exista un terrorismo romántico. Caryl Churchill va más allá, y lo que desaparece es el enemigo, no se sabe contra quién se está luchando, ni a quién oponerse. Está en funcionamiento un mecanismo y todos formamos parte de él. Se va ganando en perversión y obscurantismo, lo religioso cambia de forma, y las estructuras y mecanismos se esconden y sirven para esconder y esconderse.

En este último punto resulta clave la obra de estos tres autores ocupados en desvelar y mostrar todos esos mecanismos y perversiones. Para ello utilizan fór-

mulas dramáticas distintas e independientes, que siguen sus propias reglas. Albert Camus emplea el juego de equivalencias de la tragedia, y trabaja en la construcción de una tragedia moderna en la que la lucha se produzca entre fuerzas igualmente legítimas y justificables. El trágico moderno, en la concepción de Heiner Müller, adquiere un matiz distinto; se trata de la experiencia que se vive sin esperanza ni desesperación. Cabe destacar el juego de disfraces e intercambios que utiliza constantemente Müller en toda su obra. Caryl Churchill, por su parte, centra su trabajo en la paradoja que producen las parejas disparas, ese Otro tan similar. En su mundo, como en la «revolución blanca» de *La misión*, los seres humanos ya no son necesarios, y se convierten simplemente en excedentes. Un claro ejemplo de ello se encuentra en la obra *Far away* (2000), en la que todo es violencia, todo es caída, nadie gana. Sólo existen víctimas.

Las características que tradicionalmente se han asociado al personaje teatral también se ven modificadas con las nuevas propuestas a nivel dramático. Albert Camus se centra en la simplificación del carácter de los personajes, con una voluntad claramente simbólica, dejando de lado su dimensión psicológica. Esto se debe a que existe en sus piezas una esencialización del conflicto, con una clara intención de universalidad. Por otro lado, en el autor alemán el personaje se disuelve, y todo intento de identificación de las reglas del juego también. El personaje se convierte en un agujero vacío en torno al cual se acumulan deshechos simbólicos, cáscaras. Al convertirse en máscaras, y por tanto en cosas, resultan intercambiables, aunque no iguales, las unas y las otras. Así, Hamlet es Ofelia y Ofelia es Hamlet pero no son lo mismo. En cambio, en Caryl Churchill los personajes ya no son más que clones, mientras que los clones en Müller son los hechos históricos, todas las misiones ocluidas sin éxito que conforman un mundo abyecto. Lo que cae en Müller es la Historia, ya que el futuro está ya impregnado.

Por medio de todos esos clones en los que ha convertido al personaje teatral, Caryl Churchill realizará un nuevo intento de retorno del coro a la escena teatral. A partir de la figura del culpable inocente, podemos reconocer esos coros en las siete niñas judías de *Seven jewish children* (2009), en todas las copias de *A number* (2002), o en los espectadores de Pierre en *Softcops*. Cada individuo no es más que un clon. En Müller, el coro adquiere la modalidad de la multiplicidad narrativa, y podríamos considerar a sus personajes como sedimentaciones de un coro. Por último ¿dónde se encuentra el coro en Albert Camus? O lo que sería lo mismo ¿quién nos juzga? ¿quién nos reclama? En Camus, con su enorme poder de fijación, la que nos juzga es la Muerte, y el coro es lo absurdo de la existencia. Esa existencia absurda que nos obliga a posicionarnos.

## Bibliografía citada

- CAMUS, A., (1946) “Prometeo en los infiernos” en *Ensayos*, Traducción y prólogo de Julio Lagos Alonso, Madrid, Aguilar, (1981), pp. 868-869.
- (1948) *Le malentendu, Caligula*. París, Gallimard (NRF).
- (1978) *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- (1985) *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1993) « *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie* », en *Essais*, París, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1699-1709.
- (1996) *Obras completas*. Madrid, Alianza, (cinco tomos).
- CHURCHILL, C., (1985) *Churchill: Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. Londres, Methuen. p. 173.
- (1990a) *Objections to Sex and Violence. Plays By Women*. Vol. IV. Londres, Methuen. 1985. Churchill, C., *Churchill: Plays Two: Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money*. London: Methuen.
- (1998) *Churchill: Plays Three: A Mouthful of Birds, Icecream, Mad Forest, Lives of the Great Poisoners, The Skriker, Thyestes*. Londres, Nick Hern.
- (2007) *Una còpia i Lluny* (inclou *Far away* i *A lumber*). Tarragona, Arola Editors.
- ELIADE, M., (1979) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Orientalia.
- MÜLLER, H. (1990) *Teatro escogido 1*, edición de Riechmann, J., *Primer Acto*.
- (1992) *Teatre* (inclou *La Misión*). València, Teatre 3 i 4.

