



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Las dramaturgias de Caryl Churchill.
El mundo y sus sombras.

de
Silvia Ferrando

TESIS DOCTORAL
Director de Tesis: Dr. Víctor Molina
Tutor: Dr. Carles Batlle
Tesis Doctoral
Programa de Doctorado en Arts Escèniques.
(Departament de Filologia Catalana – UAB)
Barcelona 2015

SUMARIO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| PARTE 1: LA COLECTIVIDAD DEL FANTASMA..... | 24 |
| CAPÍTULO 1: LA CAZA DE BRUJAS. EL CHIVO EXPIATORIO DE LA MEDICINA MODERNA. (VINEGAR TOM)..... | 25 |
| 1.1. LA MEDICINA Y LA MUJER EN LOS AÑOS 70..... | 30 |
| 1.2. LO REPRIMIDO. LA SEXUALIDAD..... | 33 |
| 1.3. EL MECANISMO DEL CHIVO EXPIATORIO..... | 36 |
| 1.4. UN CAMBIO DE PARADIGMA. EL DESCRÉDITO..... | 39 |
| 1.5. LA IGLESIA CATÓLICA..... | 43 |
| 1.6. LA CONFESIÓN..... | 44 |
| 1.7. UN NUEVO ÍDOLO, LA CIENCIA MÉDICA..... | 46 |
| 1.8. LAS VÍCTIMAS INOCENTES..... | 47 |
| CAPÍTULO 2: EL EXPOLIO DE SERES HUMANOS. NUEVAS DIVISIONES. (<i>THE HOSPITAL AT THE TIME OF THE REVOLUTION</i>)..... | 51 |
| 2.1. LA RECREACIÓN DEL SER HUMANO..... | 53 |
| 2.2. INDIVIDUOS DESPUÉS DE LA VIOLENCIA..... | 57 |
| 2.3. FRANÇOISE SE QUEDA SIN BANDO..... | 59 |
| 2.4. COLONOS Y TORTURADORES, UNOS PADRES..... | 62 |
| 2.5. LA JOVEN MEDICINA CREADORA DE UN NUEVO OTRO..... | 65 |
| 2.6. LAS OTRAS VÍCTIMAS..... | 69 |
| 2.7. ENTRE EL CAPITALISMO Y LA COLONIZACIÓN..... | 73 |
| CAPÍTULO 3: LA HISTORIA COMO FANTASMA. (<i>HOTEL</i>)..... | 76 |
| 3.1. PRESENCIAS FANTASMALES..... | 79 |
| 3.2. DECONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE PRESENCIA..... | 80 |
| 3.3. EL PASADO COMO PRESENTE O PRESENCIA DE HUELLAS..... | 84 |
| 3.4. UNA FORMA MÁS DE PRESENCIA FANTASMÁTICA..... | 88 |
| CAPÍTULO 4: EL INDIVIDUO COMO FANTASMA. CADA SER HUMANO ES UN CLON. (<i>A NUMBER</i>)..... | 93 |
| 4.1. PATERNIDAD, UNA RELACIÓN ABSTRACTA..... | 96 |
| 4.2. UN MUNDO DE HOMBRES. UN CAMBIO RELIGIOSO..... | 97 |

| | |
|--|-----|
| 4.3. EL FRACASO DE LA INDIVIDUACIÓN. CLONACIÓN Y PÉRDIDA DE AURA..... | 99 |
| 4.4. COPIA E IDENTIDAD. EL VALOR DEL ORIGINAL. | 100 |
| 4.5. FILICIDIOS. LA HUMANIDAD BAJO EL SIGNO DE CAÍN. | 102 |
| 4.6. CIENCIA EL LUGAR DEL DIOS PADRE. | 105 |
| 4.7. MICHAEL BLACK. | 107 |
| 4.8. LÍMITES Y CATÁSTROFES..... | 109 |
| CAPÍTULO 5: EL ESTADO COMO FANTASMA. (<i>MAD FOREST</i>)..... | 112 |
| 5.1. UNA REVOLUCIÓN Y UNA SOSPECHA. | 113 |
| 5.2. EL RELATO DEL ESTADO. | 115 |
| 5.3. UN FANTASMA OPRESOR..... | 118 |
| 5.4. LOS MUCHOS QUE SON UNO..... | 121 |
| 5.5. SIN DIFERENCIAS. | 126 |
| 5.6. LA IMAGEN FANTASMAL. | 128 |
| 5.7. EL DESENCANTO DEL SIMULACRO. | 129 |
| CAPÍTULO 6: UN UNO QUE SON MUCHOS. (<i>SEVEN JEWISH CHILDREN</i>)..... | 133 |
| 6.1. UN CORO TRÁGICO SIN TRAGEDIA..... | 135 |
| 6.2. TERRORISMO Y ESTADO..... | 136 |
| 6.3. EL MECANISMO DE LA HISTORIA. | 138 |
| 6.4. EL RELATO A LA INFANCIA..... | 140 |
| 6.5. INFANCIA Y LENGUAJE..... | 142 |
| PARTE 2: EL LENGUAJE..... | 145 |
| CAPÍTULO 1: HACER TRAMPAS A LA LENGUA. (<i>TRAPS</i>)..... | 148 |
| 1.1. LA FORMA DRAMÁTICA DE UNA CINTA DE MOEBIUS. UN ESTADO DE EXCEPCIÓN..... | 151 |
| 1.2. TRAMPAS TEMPORALES. TIEMPO DE EXCEPCIÓN. | 152 |
| 1.3. UNICIDAD DE SENTIDO E IDENTIDAD. | 155 |
| 1.4. REALIDADES. MATERNIDAD Y CARRERA..... | 158 |
| 1.5. METATEATRALIDAD..... | 160 |
| 1.6. ANHELO DE REALIDAD. | 164 |
| 1.7. EL CAMPO. LA UTOPIA. | 166 |
| 1.8. CONCLUSIÓN..... | 169 |
| CAPÍTULO 2: IMPLOSIÓN DE SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO. (<i>THIS IS A CHAIR</i>)..... | 171 |

| | |
|---|-----|
| 2.1. UNA NUEVA FORMA DE TEATRO POLÍTICO. | 173 |
| 2.2. CONDENSACIÓN TEMPORAL DEL LENGUAJE. | 174 |
| 2.3. VIDA POLÍTICA Y VIDA PRIVADA. | 177 |
| 2.4. FOUCAULT, MAGRITTE Y CHURCHILL. PINTURA Y ESCENA. | 179 |
| 2.5. DISOCIACIÓN DE LA SEMEJANZA Y LA SIMILITUD. | 182 |
| 2.6. UNA NUEVA FÓRMULA. | 187 |
| CAPÍTULO 3: LA MARCA DE LAS COSAS. (<i>BLUE HEART</i>) | 189 |
| 3.1. SIMILITUD POR REAJUSTE Y REINICIO. | 192 |
| 3.2. LA AMENAZA EXTERIOR. | 196 |
| 3.3. LA DESTRUCCIÓN DE LO OTRO. | 197 |
| 3.4. MUERTE Y REINICIO. | 199 |
| 3.5. UN VIRUS EN EL LENGUAJE. | 201 |
| 3.6. LENGUAJE Y EXPERIENCIA. | 204 |
| 3.7. INFORMACIÓN Y HERENCIA. | 206 |
| CAPÍTULO 4: EL LENGUAJE DEL MUNDO DAÑADO. (<i>THE SKRIKER</i>) | 209 |
| 4.1. OTRAS DISCIPLINAS O LENGUAJES. OBRA PAISAJE. | 212 |
| 4.2. DEL MUNDO DEL AVERNO AL MUNDO MODERNO. | 214 |
| 4.3. UNA DÉCADA. | 219 |
| 4.4. DEL BUEN DECIR AL MALDECIR. | 223 |
| PARTE 3: CAPITALISMO Y RELACIONES DESPERSONALIZADAS. | 228 |
| CAPÍTULO 1: PROPIEDAD Y REVOLUCIÓN. (<i>LIGHT SHINING IN BUCKINGHAMSHIRE</i>) ... | 229 |
| 1.1. LA FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO DOCUMENTAL. | 231 |
| 1.2. RECLUTANDO RELIGIOSAMENTE A LOS POBRES. | 235 |
| 1.3. LOS POBRES. | 237 |
| 1.4. EL ATAQUE A LA IGLESIA OFICIAL. | 239 |
| 1.5. EL PECADO. | 241 |
| 1.6. LA TRAICIÓN CAPITALISTA. | 243 |
| 1.7. EL EFECTO DOMINO. | 245 |
| 1.8. LOS OLVIDADOS. LA CREACIÓN DE LA MARGINACIÓN. | 247 |
| CAPÍTULO 2: LA PROPIEDAD, UN NUEVO ÍDOLO. (<i>OWNERS</i>) | 250 |
| 2.1. LO RELIGIOSO. | 255 |
| 2.2. ACTITUDES PATRIARCALES. | 259 |

| | |
|--|-----|
| 2.3. PATRIARCADO Y CAPITALISMO..... | 261 |
| 2.4. LOS OTROS DEL CAPITALISMO..... | 263 |
| 2.5. MATERNIDAD Y CAPITALISMO..... | 267 |
| 2.6. EL SISTEMA DE DIFERENCIAS RELIGIOSO..... | 269 |
| 2.7. LOS ORÍGENES DEL DINERO..... | 270 |
| 2.8. ACUÑACIÓN Y RELIGIÓN..... | 274 |
| 2.9. USURPANDO EL LUGAR DE LOS HÉROES..... | 276 |
| CAPÍTULO 3: LA PROVIDENCIA DEL MERCADO. UN MUSICAL. (<i>SERIOUS MONEY</i>)..... | 280 |
| 3.1. EL BIG BANG DE MARGARET THATCHER..... | 282 |
| 3.2. LA ABOLICIÓN DEL PATRÓN ORO Y LA MUERTE DE DIOS..... | 284 |
| 3.3. ANTIGUOS ORÍGENES..... | 287 |
| 3.4. EL ANACRONISMO DEL VERSO..... | 289 |
| 3.5. VALORES Y ESTÉTICA DE CLASE..... | 291 |
| 3.6. TEOLOGÍA Y MERCADO..... | 294 |
| 3.7. UNA ESPIRITUALIDAD SECULAR: EL ARTE. PROPAGANDA POLÍTICA Y ECONOMÍA..... | 299 |
| CAPÍTULO 4: USURPANDO EL LUGAR DEL DIOS. (<i>DRUNK ENOUGH TO SAY I LOVE YOU?</i>)..... | 304 |
| 4.1. AMÉRICA, LA CREACIÓN DE UN ÍDOLO MUNDIAL..... | 306 |
| 4.2. LAS VÍCTIMAS INOCENTES CULPABLES Y LAS NECESIDADES DE UN PAÍS..... | 309 |
| 4.3. EL BIEN Y EL EJE DEL MAL..... | 311 |
| 4.4. EL MIEDO. LA BÚSQUEDA DE SEGURIDAD INFINITA..... | 315 |
| 4.5. LO REAL..... | 317 |
| 4.6. SAM..... | 320 |
| CONCLUSIONES..... | 323 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 342 |
| BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA DE CARYL CHURCHILL..... | 343 |
| BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA..... | 344 |

INTRODUCCIÓN

Dos hombres se encuentran. Guy, un hombre cualquiera, decide dejar a su mujer e hijos e irse con Sam, “un país”. Momentos más tarde, en un espacio íntimo, ambos dominan el mundo. Bombardean países, planean la Guerra de las Galaxias, se divierten con las armas químicas y derrocan gobiernos. El mundo es su juguete particular. De pronto, por la ventana, ven hundirse en directo a las dos Torres gemelas. Las intervenciones políticas aumentan. Bombas en los hoteles de la Habana, acciones para desestabilizar a Sadam, dinero que se mueve en Iraq, coches bomba, cientos de civiles muertos, la necesidad de entrenar a los mujahadeen. Y después: Castro, Allende, Ayatollah Khomeini, Lumumba, Osama, Charles de Gaulle, Michael Manley, Ngo Din Diem, todos igualados. La violencia ha llegado a su paroxismo a nivel mundial. La búsqueda de seguridad y de control se convierte en infinita en su lucha contra el *eje del mal*. La descripción de las torturas es escalofriante, abyecta. Los límites se traspasan, los desastres naturales y el cambio climático son un precio “razonable” por la electricidad en California. El planeta entero es un ente para alimentar a Sam.

Éste es el argumento de una de las últimas obras dramáticas de Caryl Churchill. La pieza lleva por título *Drunk Enough to Say I Love You?* (2008). En ella una pareja de amantes lleva a cabo la política exterior norteamericana de los últimos años desde una simple habitación, donde se mezclan los grandes titulares con su relación sentimental. Ésta es una de las últimas formas dramáticas que Churchill ha encontrado para el teatro político; para llevar a escena ese mundo que la perturba.

Cuando empieza la obra, los dos protagonistas ya se conocen. No era la primera vez que se veían. Se habían encontrado tiempo atrás. Y después de ese nuevo encuentro fortuito, se convierten en dos amantes. Sam es definido por Caryl Churchill como América. En una primera versión la obra llevaba por título: “El hombre que se enamoró de América”. Pero en

opinión de Churchill, desvelaba demasiadas cosas. Guy se enamora de América y se vuelve adicto a ella. Durante toda la pieza nos preguntamos si Guy está suficientemente borracho para decir “te quiero”. En opinión de la autora inglesa, mucha gente de todo el mundo tiene una historia de amor con América, con su cultura o con una parte de ella. Se sienten fascinados por sus símbolos y representaciones aunque al mismo tiempo, e imperiosamente, no les gusta. Les fascina y repele a la vez, igual que Sam a Guy. La pieza mira la política exterior de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 2005, momento en que se estrenó la obra. Y explora la implicación de los actos individuales en un contexto colectivo.

Caryl Churchill (1938) es considerada por la crítica internacional una de las figuras fundamentales de la dramaturgia inglesa contemporánea. Churchill parece poseer una mirada extremadamente lúcida sobre las ansiedades y terrores del mundo actual. Su obra de gran relevancia internacional es un gran laboratorio poético y crítico sobre el poder. Pero, ¿cómo analiza el sentido o sinsentido de la Autoridad y la lucha contra sus estructuras, con sus correspondientes relaciones de dominio y servidumbre ocasionadas entre individuos? Se ocupa también de destapar los mecanismos del patriarcado; desde los más evidentes hasta los más sutiles y amagados. No menor es su compromiso estético y ético en su investigación sobre la relación entre la opresión pública y la privada a través de su tejido histórico. La casi cómica búsqueda de la identidad es también objeto de sus principales interrogaciones, pero, ¿cómo realiza esta tarea?

A finales del siglo XX y principios del XXI las catástrofes producen imágenes implosivas, como las del atentado a las Torres Gemelas, donde –como lo expresa Oriana Fallaci¹– la primera

¹ Mira, pensaba estar vacunada contra todo y, esencialmente, lo estoy. / Ya nada me sorprende. / Ni siquiera cuando me indigno y me irrito. / Pero en la guerra siempre vi a gente que muere asesinada. / Nunca había visto a gente que muere matándose, / es decir, lanzándose sin paracaídas del piso 80, 90 ó 100. / Además, en la guerra siempre vi trastos que explotan en abanico. / En la guerra siempre oí un gran ruido. / En cambio, las dos Torres no explotaron. / La primera implosionó y se tragó a sí misma. / La segunda, se fundió, se disolvió. Por el calor / se disolvió como un trozo de mantequilla al fuego. / Y todo sucedió, o al menos así me pareció a mí, / en medio de un silencio de tumba. / ¿Es posible? ¿Reinaba realmente / ese silencio o estaba dentro de mí?

La rabia y el orgullo, Oriana Fallaci (*El mundo: Corriere dell Sera*. Traducción de José Manuel Vidal, p. 1)

torre implosiona tragándose a sí misma y la segunda se funde, se disuelve. Caryl Churchill parece recordarnos que incluso en el mundo de la abyección hay aún cosas por caer. Quizá no caen de la misma manera heroica con que caían en otro tiempo. Pero la caída existe. Y una de las cosas que caen es la indivisibilidad del individuo, que es uno de los escondites predilectos de la unidad de sentido tan reclamada en estos tiempos actuales. Cae la identidad al clonarse al individuo. No sólo a través de la clonación química, sino también y quizás más intensamente a través de una clonación moral, o espiritual. Los individuos del teatro de Churchill implosionan, se *disuelven* hacia adentro, quizá salpican hacia afuera y se esparcen. Y ese gesto hisopeado lo recoge el teatro de Caryl Churchill a lo largo de su trayectoria.

La caída reaparece en el presente. En esa superficie donde los seres implosionan y se esparcen. El suyo es un teatro en constante diálogo con la realidad, los hechos y los cambios históricos del presente. Los críticos dividen su obra en cinco trayectos², según las modalidades de su propia relación con la dramaturgia. El primero de ellos abarca los años de su formación en Oxford, y se extiende hasta el ejercicio de su maternidad; según el acuerdo al que había llegado con su marido. Churchill definirá esta experiencia como política, en la que experimenta en primera persona el carácter absolutamente restrictivo del rol de esposa y madre. Su relación con la escritura teatral es lateral. Más adelante los roles se intercambian y es su marido quien deja el trabajo para que ella pueda concentrarse en la escritura. En estos años escribe, entre otras, *Downstairs* (1958) y *Easy Death* (1962), producida por el Oxford Experimental Theatre Club. A partir de este período, su relación con la escritura es tenaz y exigente. En una segunda etapa sus piezas son puestas en escena de forma profesional en teatros de mayor importancia. Tras el éxito de *Owners* (1972) se convierte en la primera mujer autora residente en el Royal Court Theatre, epicentro de la nueva dramaturgia británica. Su tercer período coincide con su colaboración con compañías profesionales de teatro, con las que se involucra desde antes de comenzar el proceso de escritura y con las que inicia una nueva forma de creación, partiendo del encuentro colectivo en la sala de ensayo. De este período son *Light Shining in Buckinghamshire* (1976) y *Vinegar Tom* (1976). Los principales grupos con los que

² MONFORTE, Enric, Caryl Churchill: el teatro como trasgresión, en: Primer acto, número 308. El teatro de Caryl Churchill. p. 7

ha trabajado son: Joint Stock, dirigido por Max Stafford-Clark, Theatre Group y Montrous Regiment, formado sólo por mujeres.

A partir de *Cloud Nine* (1979) y de *Top Girls* (1982) se inicia su reconocimiento a nivel internacional y su consolidación se corresponde con la cuarta etapa de su trabajo en la que cosecha éxitos en Inglaterra y Estados Unidos. En este periodo escribe *Fen* (1983), *Softcops* (1984), *A Mouthful of Birds* (1986), una reescritura de *Las bacantes* de Eurípides; *Serious Money* (1987), *Ice Cream* (1989) y *Mad Forest* (1990). Finalmente el último periodo de su trabajo ha sido identificado por la crítica como el momento en que Churchill trabaja directamente con la materialidad del lenguaje, deconstruyéndolo, encontrándole nuevos usos y experimentando con él de manera formal. Esta exploración será una de las partes centrales de este estudio, al que dedicaremos la segunda de las tres grandes partes en que dividimos el análisis. Este periodo se inaugura con la escritura de *The Skriker* (1994), pieza que tarda diez años en terminar y en la que vuelca muchas de sus investigaciones anteriores con otros lenguajes como la ópera y la danza. A continuación escribe *Blue Heart* (1997), *Hotel* (1997), *This is a Chair* (1999), *Far Away* (2000), *A Number* (2002), *A Dream Play* (2005) traducción/adaptación de la obra de Strindberg, *Drunk enough to Say I Love You?* y *Seven Jewish Children* (2009).

Para escribir sus piezas Churchill recorre a la reflexión más crítica de nuestra contemporaneidad. Su obra está en constante diálogo con el pensamiento y la realidad social del momento en que vive. Pero Churchill sólo escribe obras que espera que se expliquen por sí mismas. Sus formas dramáticas son muy elaboradas y su cualidad poética tiene mucha exigencia argumental. Su capacidad para articular de forma innovadora la relación entre forma y contenido será objeto de nuestro estudio. Incluso los títulos de sus obras no son perezosos sino muy intencionados. En ellos unifica y da sentido a su labor. Sus piezas dramáticas sólo pueden ser contadas en los mismos términos narrativos en que fueron escritas. Por eso no es una autora que teorice sobre su práctica o sobre los “problemas de la vida”; y casi no concede entrevistas donde exprese su pensamiento. De ella tan sólo tenemos su obra dramática. Pero en los prólogos a todas sus piezas dramáticas y notas, siempre explícita sus fuentes de inspiración y textos de referencia, con la voluntad que sean conocidas y reconocibles.

I've looked through the notebooks in which I wrote (the play) to see where I started from and how the situations of the play gradually emerge... Among the notes groping towards characters and events are notes on what I was reading, Reich on Agression, Hannah Arendt on Violence, with quotes from Marx, Fanon, Sartre; Eric's (the play's would-be terrorist) quote about "the power to act shrinks every day" is by Pareto at the turn of the century, via Arendt.³ (Churchill 1985b: 52)

Sus lecturas filosóficas son muy numerosas y en muchas ocasiones son el punto de partida para sus obras dramáticas. Como por ejemplo, *Softcops* (1979), fruto de la sobrecogedora impresión que le produce la lectura de *Vigilar y castigar* de Foucault. En esta pieza aparece como personaje Jeremy Bentham, el creador del panóptico. El filósofo y teórico social francés es una de sus principales fuentes de inspiración. Churchill declara en múltiples ocasiones cómo las ideas que él expresa se corresponden con aquello que ella piensa y más la inquieta. De esta relación surgen otras piezas, entre ellas sobresale *This is a Chair* (1997), a partir del texto de Foucault *C'est ce pas un pipe* (1973).

También destaca la influencia en sus obras de Hannah Arendt, la filósofa política alemana de origen judío, de quien lee *La condición humana* (1958) y *Sobre la violencia* (1970), entre otras. Estas lecturas acompañaron a Churchill durante la década de los años setenta y podemos rastrear las ideas y conceptos en su obra dramática.

Estas fuentes serán fundamentales para nuestro marco teórico. Recorreremos a dos tipos de fuentes que trataremos de distinta manera. En primer lugar, estudiaremos aquellas que son explicitadas por la misma autora como puntos de partida para la escritura de sus obras dramáticas. En este sentido, Churchill escoge materiales de origen diverso, muchos

³ "He mirado en los cuadernos en los que he escrito (la obra) para ver por donde empecé y cómo surgieron gradualmente las situaciones de la obra ... Entre las notas, a tientas, entre los personajes y los acontecimientos están también las notas sobre lo que estaba leyendo, Reich Sobre la agresión, Hannah Arent Sobre la Violencia, con citas de Marx, Fanon, Sartre; de Eric (el juego aspirante a terrorista) sobre "el poder de actuar encoge cada día" es de Pareto al final de siglo, vía Arendt."

proviene del campo de la filosofía pero también existen tratados históricos, sociológicos o panfletos médicos. En estos textos trataremos de detectar qué es aquello que llamó la atención de la autora y de qué forma lo modificó y llevó a escena.

En segundo lugar existen aquellos referentes que Churchill no menciona pero que podemos leer entre líneas o que escogemos porque creemos que esclarecen y potencian el análisis. La intención es visitar distintos horizontes reflexivos alimentando la complejidad a través de una transversalidad analítica. Por este motivo, a nivel metodológico esta tesis doctoral se situará entre la Teatología y los Estudios Culturales. Nuestra intención es ir revelando poco a poco las preocupaciones de la autora y sus procedimientos; tanto técnicos como estéticos.

Pero Churchill, como Foucault, no basa su análisis del poder en el examen de los modelos jurídicos e institucionales sino que se adentra en los sujetos, en sus cuerpos y afectos. Se fija en su estructura familiar y forma de vida, para investigar como los individuos establecen su identidad. También analiza los poderes exteriores y de control asumidos por el Estado, o por el capitalismo y la ciencia médica. Ellos son esos nuevos ídolos a quien se ha dejado al cargo, en quien se ha delegado el cuidado de la vida de los seres humanos. Por ello los destacamos, porque son venerados.

El objetivo principal de este estudio es realizar una aproximación a la poética de Caryl Churchill. Para llevar a cabo esta tarea, se pretende investigar cuáles son las estrategias y dramaturgias de Caryl Churchill. Hablamos de dramaturgias, en plural, porque Churchill es una autora que, según un amplio consenso de la crítica, se reinventa en cada nueva pieza, tanto a nivel formal como de contenido. Su mirada es profética. Por ello nos preguntamos hacia donde mira, qué es lo que desea contar y hacia donde nos dirige. Como hemos visto Churchill se ocupa de su tiempo, del presente y de los acontecimientos históricos, políticos y sociales que la rodean. No sólo de la política exterior estadounidense sino también, por ejemplo, de la elección de Margaret Thatcher por “cinco gloriosos años más” en *Serious Money*, a la que dedica una canción que cierra la pieza. O su rápida respuesta a los atentados de Gaza de 2008, a los que dedica una obra, *Seven Jewish Children*, estrenada dos semanas

después de los ataques. Trataremos de esclarecer porqué se fija en estos acontecimientos. Gracias a ellos va construyendo un relato del mundo y de sus sombras, permitiéndonos ver aquello escondido, fuera del alcance de la mirada.

Hemos dividido nuestro estudio en tres grandes bloques. El primero de ellos está dedicado a la colectividad del fantasma, el segundo al lenguaje y el tercero al capitalismo y las relaciones despersonalizadas que crea. No seguiremos un orden cronológico. Este estudio se ha ocupado de realizar una clasificación propia que ha partido de estos tres grandes temas centrales en la obra de Churchill. A partir de ahí, las obras se han ido agrupando y ordenando según su temática, las materias que exploraban y el discurso que iban construyendo en contacto unas con las otras, atendiendo también a la relación existente entre su forma dramática y su contenido.

Nuestra primera ocupación se centra en las minorías, los excluidos. La figura del Otro es uno de los grandes temas y ocupaciones de Churchill. Quiere darles voz y contar esa otra historia, ya sea la de las mujeres o la de los negros colonizados. Explora la conversión en realidades fantasmáticas del Otro. Churchill analiza los fantasmas y las realidades fantasmáticas que detecta en la contemporaneidad, los cuáles se convierten en los grandes protagonistas de sus obras. En consecuencia, la primera parte de este estudio se dedicará a la exploración de la colectividad del fantasma en la obra de Churchill. Analizaremos las metáforas del mundo y su planteamiento como fantasmáticas, que no es más que la forma de pensar el fantasma. Formularemos al fantasma mismo y todo el campo que ocupa. Colocaremos nuestra mirada y la suya sobre la Historia colectiva e individual como fantasma, el individuo como fantasma y el Estado como fantasma. Y observaremos que tipos de presencias fantasmáticas lleva a escena, misión para la que Churchill llega a deconstruir el concepto de presencia.

En los dos primeros capítulos, a partir de los análisis de *Vinegar Tom* y *The Hospital At the Time of the Revolution*, veremos cómo realiza su exploración de la minorías a partir de los procesos en que fueron construidas. Recorreremos las mismas fuentes que ella utiliza para explorar esta creación y sus consecuencias para la identidad y la composición social. A

Churchill le interesan las consecuencias de los actos, individuales y colectivos, por esta razón escenifica las causas, buscando en ellas las claves de la modernidad.

Toda esta tarea toma forma en la obra de Churchill a través de unas dramaturgias que incorporan elementos disonantes. Es paradigmática, por ejemplo, la articulación del tiempo en sus piezas, la forma en que desordena y disloca las cadenas casuísticas. En *Vinegar Tom* viaja al siglo XVII en las escenas naturalistas y luego las mezcla con unas canciones atemporales y actuales. En *Hotel* es imposible reconocer qué es pasado y qué futuro, qué historias ya han sucedido y cuáles aún tienen que suceder; pasado, presente y futuro se mezclan indistinguiblemente. En *Traps* (1976) la convivencia de diversos universos paralelos espacio-temporales convierte en imposible la tarea de reconstruir una historia única. En cambio en *Blue Heart* el tiempo no consigue avanzar reiniciándose continuamente. Mientras que en *The Skriker* se mezcla el Londres contemporáneo con lo ancestral y lo anacrónico, consiguiendo situar en escena la comprensión espacio-tiempo definida por David Harvey.

La segunda parte de este estudio explora el papel del lenguaje en la obra de Caryl Churchill. La autora se refugia en el lenguaje y lo convierte en uno de sus principales objetos de investigación. Veremos: cómo explora la relación entre significante y significado, su proyecto de representar lo irrepresentable y cómo lo lleva a cabo, su interés por lenguajes y estructuras de otros ámbitos que traslada a la literatura dramática y al teatro, la relación entre semejanza y similitud; y finalmente, las consecuencias de la pérdida de las marcas en las cosas, señalada por Foucault en *Las palabras y las cosas*. En definitiva, el estado del lenguaje en la contemporaneidad. Todos estos aspectos son los que analizaremos para comprender el valor y modernidad de esta autora.

La exploración del lenguaje realizada por Churchill en sus obras no se limita únicamente al lenguaje hablado y escrito. La autora pone en cuestión y desestabiliza los fundamentos del lenguaje teatral mismo y de otras disciplinas que forman parte del hecho escénico. Los temas tratados anteriormente en relación a la colectividad del fantasma son estudiados de nuevo en relación al lenguaje. La autora indaga también en la relación del lenguaje con la

utopía, utilizando la otredad de éste. Para ello necesita crear nuevas estructuras dramáticas que hurta de otros campos del saber: estructuras matemáticas, informáticas, del mundo de las artes plásticas...

Entre sus investigaciones con el lenguaje teatral, destaca la exploración de Churchill de las distintas dinámicas de relación con el espectador, utilizando multitud de mecanismos brechtianos y llevándolos al límite. Se interesa por el papel y la mirada del poder. Muestra su influencia en la construcción de los relatos, tanto de las historias individuales como de los grandes relatos. La construcción de una historia o de la Historia coincide con su exploración de la creación de realidades fantasmáticas. Trataremos de mostrar cómo el poder que retrata Churchill se infiltra en los aspectos más íntimos de los individuos. Y señala a la politización de la *zoé* y sus consecuencias como una de las características más perturbadoras y peligrosas de la contemporaneidad.

Otro aspecto clave que veremos, será el papel que van adquiriendo las distintas sustituciones de lo sagrado que hay en la obra de Churchill. Principalmente colocaremos la mirada sobre la ciencia y la medicina como nuevos ídolos y exploraremos la divinización de la propiedad y el mercado. Analizaremos cómo se produjo la génesis de estos procesos, de qué forma se convirtieron en suplantaciones de Dios, explorando las consecuencias de estas transformaciones para los individuos. Como ya hicimos en el trabajo del D.E.A.⁴ con la pieza *Softcops*, donde Churchill traslada a los espectáculos de music-hall y a las cámaras de horrores circenses los trabajos de Foucault en torno a la creación del panóptico, a partir de la creación de una serie de cuadros independientes.

A finales del siglo XVIII, los descubrimientos en el campo de la física teórica y experimental desplazaron a la filosofía de su papel protagónico para hablar sobre el mundo, para discutir sobre lo finito y lo infinito, limitándola a la problemática del tiempo. De Kant a Heidegger, pasando por Hegel o Bergson, el pensamiento sobre el tiempo se realiza en detrimento del

⁴ El trabajo de investigación previo a esta tesis doctoral lleva por título: *Teatralidades sin Dios. Una misma ausencia en el teatro de Camus, Müller y Churchill*. Y en él se analizaba la pieza dramática de Caryl Churchill, *Softcops*.

espacio, usualmente considerado inerte y mecánicamente reglamentado. Pero, como advierte Foucault, llega la hora de volver sobre problemas de espacio en los debates filosóficos⁵.

Michel Foucault descubre *El Panóptico* de Jeremías Bentham mientras investigaba la arquitectura hospitalaria de la segunda mitad del siglo XVIII, que es cuando se produce el gran movimiento de reforma y de institucionalización de la mirada como potestad clínica; un nuevo tipo de mirar. Uno de los principios básicos y constantes es la visibilidad total de los cuerpos -tanto de los individuos como de las cosas- bajo una mirada centralizada e inaccesible. Resulta clara su aplicación en los centros hospitalarios debida a una voluntad de evitar el contacto y el contagio, la proximidad y el hacinamiento. Son espacios que requerían una mayor ventilación y circulación. En esos lugares se advierte la necesidad de una vigilancia simultáneamente individual y global, por tanto un espacio dividido y abierto. Más tarde, al estudiar los problemas de la penalidad, surgidos en el siglo XIX aparece la misma problemática y casi todos los textos de reformas de prisiones hacen referencia al panóptico de Bentham. A partir de 1770, tanto en Inglaterra como en Francia, el tema de la reforma de las prisiones es urgente; ante la escandalosa realidad de sus prisiones convertidas entonces en fuentes de vicio y crimen, lugares inmundos y motivo de una gran mortandad.

Antes de la teorización de Bentham, en 1755, un modelo similar al Panóptico se había utilizado en la Escuela Militar de París. Esta escuela fue visitada por el hermano de Bentham al que se le ocurrió la idea que Jeremías acabaría bautizando con el nombre de Panóptico y poniendo por escrito el proyecto⁶. Con él, Bentham resuelve el problema imperante entre los médicos, los educadores, los penalistas e incluso entre los industriales, aquellos encargados de las formas de producción, aportando una tecnología arquitectónica que soluciona las cuestiones de vigilancia. Nos encontramos, según el propio Bentham, ante una innovación

⁵ BENTHAM, Jeremías, *El panóptico*, incluye *El ojo del poder*, entrevista con Michel Foucault, Ed. La Piqueta, Barcelona 1980. p.3

⁶ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, p.106, y *Ibid*, nota a pie, p. 286

que permite ejercer “bien y fácilmente el poder” y puede obligar a los individuos a ser más productivos.

La arquitectura y el poder siempre han mantenido alianzas muy estrechas. La dimensión y forma de las iglesias y los palacios ponían de manifiesto la importancia del soberano. Pero a finales del siglo XVIII, la arquitectura modifica su propósito y empieza a responder a la necesidad de organizar el espacio con finalidades económico-políticas. Como señala Philippe Aries⁷, estamos en el momento en que las habitaciones que antes no tenían una finalidad específica, empiezan a dividirse según sus usos: cocina, comedor, dormitorio de niños, dormitorio de niñas, dormitorio de los padres, que es el lugar de la procreación... Son lugares que prescriben un tipo de comportamiento, de moralidad. Se trata, entre otras cosas, de controlar la sexualidad, de la misma forma que la estructura de la Escuela Militar velaba contra la homosexualidad y la masturbación.

El problema que se planteaba Bentham, en opinión de Foucault, es el de la aglomeración de seres humanos y el de las respuestas del poder. Era indispensable encontrar una solución en una sociedad que se dirigía a su industrialización. La población como objetivo de las relaciones de dominio requería al mismo tiempo un examen más individualizante. El principio básico es que todo lo que queda observado queda dominado, incluyendo los gestos, las habilidades cotidianas y laborales. Gracias al panóptico, el poder resulta tan eficaz como si actuase en un sólo individuo y no en todos a la vez.

En los análisis sobre las técnicas de dominio político del cuerpo que lleva a cabo Michel Foucault, revelan cómo en los siglos XVII y XVIII aparece la “tecnología disciplinaria del cuerpo”. Técnicas de poder que tienen por objeto controlar el cuerpo individual (Foucault 2002), convertirlo literalmente en un *objeto*, en un objeto maquinal, mediante el dominio político. Buscan un cuerpo vigilado, disciplinado, domesticado. El objetivo de esta política es incrementar sus habilidades y crear cuerpos que *obedezcan*, que respondan al llamado del

⁷ Ver el análisis e investigación que realiza en ARIES, Philpe dir. con Georges Duby, dir. Histoire de la vie privée, tomos: III. De la Renaissance aux Lumières; IV. De la Révolution à la Grande guerre, Seuil, 1985-1986-1987.

poder, del mercado, del dominio. Obedecer -en latín *ob audire*- es responder a un llamado. Esta conversión en objeto obediente, es un hecho de vital importancia, pues gracias a los correctivos de esta política, al funcionamiento objetualmente correcto del cuerpo, el flujo dominante de la sociedad burguesa arrolla cualquier alteridad. Es un procedimiento terrible porque introduce la política en aquel terreno que hasta entonces había sido exclusivo de lo íntimo. A este dominio que se erige sobre el cuerpo individual Foucault lo denomina *anatomopolítica* (Foucault 2001: 196).

Aunque, sin embargo, la siguiente forma de dominación política que el filósofo francés destaca, aparecida a finales del XVII y propagada hasta nuestros días, es la *biopolítica* (196); donde el cuerpo individual es una pieza en un mecanismo superior, el de los procesos biológicos. El cuerpo es convertido así en un cuerpo/especie, donde el dominio político no se ejerce ya directamente sobre el cuerpo individual, sino sobre el proceso de la vida de la comunidad en general. En este caso la vida es organizada por la tecnología. Y los mecanismos como las estadísticas de natalidad, mortalidad, enfermedad..., no son sino un reflejo de un proceso más profundo.

Al responder a las epidemias que diezman la sociedad durante el siglo XVIII, disminuyendo la productividad y eficacia del cuerpo y de la sociedad, se hace necesario el dominio del -llamado por Foucault- *cuerpo múltiple*. Ya no sobre cada cuerpo individual, como en el caso de la anatomopolítica. Las enfermedades son así concebidas principalmente como manifestaciones que afectan a nivel de población y producen pérdidas económicas. Como efecto paralelo la presencia de la muerte se convierte en un tabú, incluso más que el sexo; se vuelve una cosa privada y vergonzosa (224). El cuerpo es destituido. A partir de entonces posee un valor secundario y no tiene relación con ninguna voluntad. La muerte deja de ser acompañada taxativamente como ceremonia colectiva, porque la biopolítica la desplaza al centro hospitalario o los lugares privados.

Es evidente que *anatomopolítica* y *biopolítica* son opciones que pueden darse simultáneamente, ya que el control que ejercen sobre el cuerpo se sitúa en ámbitos distintos y

complementarios. En la época contemporánea el cuerpo se concibe como una propiedad del individuo, algo que se posee (Le Breton 2002: 8), pero la contradicción resulta al comprobar cómo acaban siendo la sociedad y sus mecanismos los que deciden y dictaminan cómo debe ser y comportarse el individuo.

Bentham y su obsesión es para Foucault el complemento del lirismo de Rousseau. Los dos en la búsqueda de una sociedad transparente, visible y legible simultáneamente en todas sus porciones, buscan destruir las zonas sombrías, permitiendo sólo lugares ordenados y no impedidos a la mirada. En el caso de Bentham, una visibilidad universal al servicio de un poder riguroso y meticuloso, *omnicontemplativo* (Bentham 1980: 4), un Dios. Por eso, Pierre, el personaje principal de *Softcops*, observa, que con este nuevo mecanismo ya no se necesitarán armas, ni violencias físicas, ni coacciones materiales y visibles, sólo vigilar y que la mirada se *interiorice*. Un poder continuo y sin gran coste político. Jeremias Bentham considera acertadamente que es un poder inverso al monárquico, aunque en realidad desconoce las consecuencias del mecanismo de espejos vacíos que pone en marcha. Ya que al tratar de sustituir algo nos convertimos en su doble, en aquel que es siempre desconocido por nosotros. Y este proyecto levanta la posibilidad (la imprescindible) de las más inesperadas reduplicaciones.

Todas estas investigaciones son utilizadas por Churchill en su pieza dramática *Softcops*, que decide ambientar en el París del siglo XIX, concretamente en 1830. Esta decisión le permite mostrar el momento exacto en el que se produce el cambio de paradigma descrito por Foucault. Se trata del tránsito de la visibilidad espectacular y ritualizada que tiene el castigo hacia el estadio donde un poder invisible controla los pensamientos y el comportamiento de los seres humanos. De la política del Castigo a las formas “suavizadas” de control político y de represión, en escuelas, hospitales y trabajadores sociales, que eran el núcleo previo de trabajo de Churchill⁸.

⁸ Tal y como se describe en la nota de la autora a la edición británica de *Softcops* de Caryl Churchill, 1990, p. 6. “I had had an idea for a play called *Softcops*, which was to be about the soft methods of control, schools, hospitals, social workers, when I came across Foucault book, and was so thrilled with it that I set the play not here and now but in nineteenth century in France, where Vidocq puts on half dozen disguises and Lacenaire is feted by the rich in his cell,

Caryl Churchill escribe la pieza dos años antes de que Margaret Thatcher llegue al poder por primera vez, es decir, aún bajo un gobierno laborista, momento en el que las formas suavizadas de control le parecían más relevantes. Pero no será hasta el 2 de enero 1984 que la pieza se lleve a escena por la Royal Shakespeare Company en el Barbican Pit; es decir, justo cuando Margaret Thatcher se encuentra ya desmantelando el estado del bienestar y la audiencia está mucho más alerta de las similitudes entre el panóptico de Bentham y el Gran Hermano de Orwell.

Otra de las principales tareas a las que se dedican las obras de Churchill es a la exploración de los límites del mundo. Y concretamente, se interesa por los límites y consecuencias del capitalismo, un sistema económico que se ha infiltrado en los cuerpos de los individuos a través de la *anatomopolítica* y la *biopolítica*. El tercer bloque de este estudio gira en torno a ese gran asunto: el capitalismo y las relaciones despersonalizadas que crea. Primero nos interesaremos por alguno de sus diversos orígenes. En *Light Shining in Buckinghamshire*, acudimos a un momento particular de la historia de Inglaterra, un momento lleno de esperanza donde todo era posible pero en el que la revolución no llegó a suceder al ser traicionada por la propiedad. Nuestro análisis continúa con el examen de la bipartición de la sociedad creada entre propietarios y desposeídos siguiendo esquemas religiosos. Esta relación sella un nuevo tipo de vínculos entre los individuos que Churchill dramatiza en *Owners*. A continuación asistimos a la pérdida del referente real entre los signos monetarios, donde estos pasan a volar libremente. Pretendemos esclarecer los significados del sistema de la "propiedad" en la obra de la autora inglesa y las consecuencias, que muestra Churchill, del sistema capitalista en la creación de esta época difusa que es la contemporaneidad y la

while the king's assassin is quietly disposed of. There is a constant attempt by governments to depoliticize illegal acts, to make criminals a separate class from the rest of society so that subversion will not be general, and part of this process is the invention of the detective and the criminal, the cop and the robber." (Había tenido una idea para una obra llamada *Softcops*, la cual tenía que ser sobre los suaves métodos de control, escuelas, hospitales, trabajadores sociales. Me crucé con el libro de Foucault, y me quedé tan emocionada con él que decidí situar la pieza no aquí y ahora sino en el siglo XIX en Francia, donde Vidocq se pone una media docena de disfraces y Lacenaire es agasajado por un grupo de hombres ricos en su celda, mientras que el asesino del rey es eliminado en silencio. Hay un constante intento de los gobiernos por despolitizar los actos ilegales, por convertir a los criminales en una clase separada del resto de la sociedad para que la subversión no sea general, y parte de este proceso es la invención del detective y del criminal, del policía y del ladrón).

globalización. Este nuevo mundo toma la forma de un gran musical en la obra dramática, *Serious Money*. En definitiva, tras los tres grandes bloques podemos ver entre cómo este nuevo paradigma resulta extensivo a otros ámbitos como la lingüística o el discurso de la naturaleza y la historia; como señala Foucault en *Las palabras y las cosas* y Churchill lo retoma dramatizándolo.

Después de las revoluciones capitalistas correspondientes y su desarrollo, se llega al capitalismo avanzado; paradigma fundamental en la globalización, el cual resumíamos al inicio a través de la relación entre Guy y Sam con el mundo. Las similitudes y diferencias analizadas hasta el momento toman caminos diversos y en esta última pieza también atacan al mismo cuerpo de los individuos. Se ocupan de ese espacio que es el lugar privilegiado de la *anatomopolítica* y la *biopolítica*, esos cuerpos de los inocentes culpables tan presentes en toda la obra de Churchill.

El trabajo dramaturgico de Caryl Churchill, junto con el rigor y complejidad de su poética, impide, en realidad, hacer un trabajo que abarque todo el conjunto de desafíos analíticos que levanta su obra. A continuación recogemos algunos de estos desafíos. El resto, serán tareas a las que nos dedicaremos en futuras ocasiones gracias a las investigaciones empezadas en el presente estudio.

PARTE 1: LA COLECTIVIDAD DEL FANTASMA.

CAPÍTULO 1: LA CAZA DE BRUJAS. EL CHIVO EXPIATORIO DE LA MEDICINA MODERNA. (VINEGAR TOM)

En un grabado del siglo XVII debajo de la imagen de Matthew Hopkins, el famoso cazador y buscador de brujas, hay un animal felino. Su cabeza se asemeja a la de un toro, con un par de cuernos, y su cuerpo es alargado como el de un galgo; tiene una cola delgada, sinuosa, muy larga. Su nombre es "Vinegar Tom".



Vinegar Tom es también una obra de Caryl Churchill sobre brujas pero en la que no hay brujas. "I wanted to write a play about witches with no witches in it; a play not about evil, hysteria and possession by the devil but about poverty, humiliation and prejudice, and how the women

accused of witchcraft saw themselves”⁹ (Churchill 1985a: 130). Churchill saca el título de esta pieza dramática del extraño animal que acompañaba al famoso cazador de brujas y lo convierte en un simple gato común al que no se le da ninguna importancia y que vive en casa de Joan, una de las mujeres que es acusada de brujería. Esas mujeres acusadas de brujería y su conversión en realidad fantasmática, como Otro y minoría, son nuestro primer objeto de estudio.

Esta pieza es el segundo montaje de la compañía Monstrous Regiment formada en agosto de 1975 con la voluntad de llevar a escena nuevas dramaturgias principalmente escritas por mujeres con la finalidad de promover una mayor paridad dentro del negocio del teatro y examinar la historia de las mujeres. Se trata de una compañía concebida como un colectivo de performers procedentes del teatro alternativo pero también del teatro institucional, comercial y de la televisión. Las compañías de teatro feminista fueron un fenómeno común en la década de los años 70, siendo las más destacadas Women’s Street Theatre Company (1970), The Women’s Company (1973) y The Women’s Theatre Group (1974).

En 1976 Churchill conoció a algunos miembros de Monstrous Regiment que estaban pensando en hacer una obra sobre brujas, como ella, y la invitaron a un ensayo de *Scum*, el nuevo espectáculo en el que estaban trabajando. La experiencia la impactó. Según su propia descripción, “I left the meeting exhilarated. My previous work had been completely solitary – I never discussed my ideas while I was writing or showed anyone anything earlier than a final draft. So this was a new way of working, which was one of its attractions”¹⁰ (129). Descubrió una nueva forma de trabajar que la entusiasmó. Se inició así una nueva etapa en su escritura que la acompañó durante la redacción de sus piezas posteriores.

⁹ “Quise escribir una obra sobre brujas sin brujas en ella; una obra no sobre el mal, la histeria y la posesión por el diablo sino sobre la pobreza, la humillación y el prejuicio y sobre cómo las mujeres acusadas de brujería se veían a sí mismas”.

¹⁰ “Dejé la reunión animadísima. Mi trabajo anterior había sido completamente solitario – nunca discutí mis ideas mientras estaba escribiendo o mostré a alguien algo antes de una versión final. Por tanto, esto era una nueva manera de trabajar, lo que era uno de sus atractivos”.

Aunque al principio se asustó, Churchill vio el potencial que existía en compartir ideas con un “nuevo” grupo humano afín en un trabajo de sala de ensayo. “I felt briefly shy and daunted, wondering if I would be acceptable, then happy and stimulated by the discovery of shared ideas and the enormous energy and feeling of possibilities in the still new Company”¹¹ (129). Ésta nueva fórmula trajo sus frutos inmediatamente y Churchill después de unas cuantas sesiones de trabajo en equipo escribió una primera versión de la pieza en tres días.

Vinegar Tom está compuesta por veintiuna escenas de carácter naturalista que suceden en el siglo XVII y siete canciones contemporáneas, cantadas por actores con vestuario actual. Las canciones no forman parte de la trama y no deben ser cantadas por ninguno de los personajes de las escenas anteriores. Churchill propone una dinámica de presentación más que de representación para las partes cantadas, donde el actor no tiene que encarnar al personaje cuando canta (133). A partir de las canciones, Churchill introduce la perspectiva en la pieza cuando subvierte el esquema causa-efecto y la linealidad de la historia. Con una clásica técnica de montaje brechtiano, modifica el proceso de identificación del espectador al que traslada a la actualidad, lo sustrae del tiempo histórico de la pieza, y lo responsabiliza en el rol de acusador a causa de su legado. Pasamos a ocuparnos de los efectos tras la escenificación de las causas en las escenas dramáticas.

La pieza no se sitúa en un momento preciso de la Historia, ni se basa en acontecimientos históricos particulares. Está ambientada, de forma general, en algún lugar del siglo XVII, por ser el momento en el que se dio la última gran caza de brujas en Inglaterra; y porque Churchill considera que “the social upheavals, class changes, rising professionalism and great hardship among the poor were the context of the kind of witchhunt I wanted to write about”¹² (130). La autora marca de esta forma lo que realmente importaba: el contexto social y los mecanismos que provocan que se acabe produciendo un fenómeno como el de la caza de

¹¹ “Durante unos instantes me sentí tímida y desalentada, preguntándome si iba a ser aceptada, después feliz y estimulada por el descubrimiento de las ideas compartidas y sintiendo las posibilidades en la aún nueva compañía”.

¹² “las agitaciones sociales, los cambios de clase, el creciente profesionalismo y las grandes dificultades de los pobres eran el contexto de la clase de caza de brujas sobre la que quería escribir”.

brujas. Por ello se centra en buscar las razones de esa matanza y persecución para conocer su alcance y consecuencias. Y lo presenta de forma que ambas se vislumbren.

Jack, un agricultor arrendatario, y su mujer Margery, de unos 40 años, tienen la ambición de aumentar sus explotaciones y ganancias, pero cuando las cosas les empiezan a ir mal por las enfermedades de su ganado por ejemplo, deciden culpar a Joan, una pobre viuda, antigua amiga y vecina suya, que es madre de Alice, a quien Jack desea. Por aleatorio y sorprendente que pueda resultar en un inicio, ven en Joan a la culpable de que la mantequilla no suba y de las enfermedades de los animales, incluso de las frustraciones sexuales de Jack. Consideran que ella y su hija Alice son las responsables de todas sus desgracias, por ello llega incluso al extremo de acusarlas de brujería para justificar todo su razonamiento. No porque pretendan ningún beneficio material de ellas, ambas viven en unas condiciones bastante precarias y no poseen gran cosa, sino porque necesitan alguien a quien responsabilizar de la violencia que acumulan y a quien culpabilizar de sus decepciones.

Se trata de una pieza coral con varias tramas paralelas más. Por un lado, los deseos de Alice de tener una relación con el hombre desconocido, con quien tiene relaciones sexuales en la primera escena para que se la lleve lejos de ahí junto a su hijo –Alice es madre soltera-. Después, los intentos de la misma Alice de ayudar a su amiga Susan a deshacerse de su embarazo, lo que las lleva a visitar a Ellen, “the cunning woman”¹³, esa mujer “astuta” o “maliciosa” que conoce secretos para sanar y vive aparte. Y finalmente, la figura de Betty, la hija del propietario de la tierra, que con 16 años no quiere casarse con quien su padre ha decidido y que por ello es encerrada en su habitación y obligada a visitar al doctor para que la sane.

El clímax de la obra se produce cuando Joan y Ellen son ahorcadas acusadas de brujería, y Alice y Susan son encerradas por los cazadores de brujas, desencadenando la rabia de la primera y el arrepentimiento de la segunda. La trama finaliza con la explosión de esa rabia

¹³ “la mujer astuta” o “mujer maliciosa” (se admiten las dos traducciones)

de Alice por la muerte de su madre y por la opresión que han recibido todas estas mujeres con un “lamento por las brujas”. Churchill muestra como la frustración provoca violencia, y de qué manera la violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio.

Existe aún una última escena, fuera de la trama, en la que aparecen los autores de *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches*, vestidos como artistas de music-hall con chaqué y sombreros de copa, y recitan pedazos de su libro. *The Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches*, fue escrito en 1484 por los Reverendos Kramer y Sprenger, los “amados hijos” del Papa Inocente VIII, a quien Churchill convierte en dos personajes de su obra. La autora incluye frases de este texto y las convierte en réplicas, lo que produce un efecto escalofriante, hilarante y perturbador, tras la visión de los acontecimientos expuestos anteriormente.

The Malleus Maleficarum fue proclamado por los cazadores de brujas católicos y protestantes por igual, como la autoridad incuestionable sobre como conducir una caza de brujas. Como describen Ehrenreich y English, “For three centuries this sadistic book lay on the bench of every judge, every witch hunter. In a long section on judicial proceedings, the instructions make it clear how the “hysteria” was set off: the job of initiating a witch trial was to be performed by either the Vicar (priest) or Judge of the Country”¹⁴ (Ehrenreich y English 2009: 36-37).

En la década de los setenta, como gran parte de la población femenina de Gran Bretaña y Estados Unidos, Churchill leyó *Witches, Midwives and Nurses* de Barbara Ehrenreich y Deirdre English, de 1973 (Churchill 1985a: 129). Los escritos de Ehrenreich y English tuvieron gran repercusión y modificaron la visión de la medicina moderna en relación al cuerpo femenino, como se recoge en la amplia y lúcida introducción a este libro hecha por las mismas autoras, en marzo de 2010, después de casi cuarenta años, conociendo los cambios y evolución

¹⁴ “Durante tres siglos este sádico libro yacía en la estantería de todos los jueces y cazadores de brujas. En una larga sección sobre procedimientos judiciales las instrucciones dejan muy claro cómo se desató la “histeria: la tarea de iniciar el proceso de la bruja debía ser realizada tanto por el vicario (sacerdote) o el Juez del país”.

producidas por su publicación. Barbara Ehrenreich y Deirdre English ven cómo la distancia en el tiempo les permite constatar la importancia de dicho libro y la enorme necesidad de un escrito así en ese momento, el cual permitió que ciertos temas salieran a la luz y se permitiese hablar de ellos. El libro modificó la concepción del cuerpo y el rol de las mujeres respecto al sistema sanitario.

1.1. LA MEDICINA Y LA MUJER EN LOS AÑOS 70.

Witches, Midwives and Nurses es un documento que pertenece a la segunda ola de feminismo en los Estados Unidos (Ehrenreich y English 2009: 7). Escrito en un “blaze of nager and indignation”¹⁵ (7), tuvo una notoriedad y distribución enorme. El folleto fue un éxito instantáneo como recoge la publicación *Village Voice*, al considerarlo un “underground best-seller”. Fue traducido al francés, español, alemán, hebreo, japonés y danés, y distribuido en Inglaterra (13), hecho que permitió que Caryl Churchill lo leyera antes de 1976.

La segunda ola de feminismo se inició en los años sesenta junto con el movimiento de liberación de la mujer con la intención de conseguir la igualdad legal y social para las mujeres. En esta segunda ola, a diferencia de la primera, se amplió la visión del feminismo y sus necesidades sin centrarse exclusivamente en los derechos legales y se empezó a pensar en la mujer como un ser social y cultural. En este sentido, se dio importancia a la concepción que la mujer y la sociedad tienen de su cuerpo y de ella misma. Aunque la segunda ola entró en crisis en los años setenta y principio de los ochenta con las “guerras de sexos”, lo que provocó discrepancias entre sectores diversos del feminismo, ésta continúa vigente en la actualidad conviviendo con la llamada tercera ola de los años noventa, que nace en reacción a la segunda y a lo que considera sus fracasos. La tercera ola presta atención a la diversidad de mujeres, sus razas, culturas, sexualidad, religión...

¹⁵ “en un derroche de rabia e indignación.”

A principios de los años setenta, el feminismo empezaba a estar alerta de la enorme variedad de formas en las que las mujeres sufrían abusos o eran tratadas injustamente por el sistema médico, “confined to subordinate roles as nurses and aides”¹⁶ (8). Y lo que era más importante y subyugante, relegadas a un papel objetual e ignorante como pacientes. Como consumidoras de atención médica las mujeres se encontraban sujetas a tratamientos que les eran suministrados de forma insensible, poco empática y hasta peligrosa. Nos referimos a histerectomías innecesarias, partos excesivamente medicados, anticonceptivos insuficientemente probados, esterilizaciones involuntarias, y a una condescendencia casi universal que dispensaban los doctores masculinos (8). Aún en la actualidad, la literatura y análisis escritos en este sentido pueden llenar estanterías y estanterías en las librerías y casas de mujeres embarazadas. En el texto se hace evidente la opinión de las autoras sobre la supuesta existencia de una enorme desconexión entre las mujeres y sus cuerpos, y el papel paternalista de los médicos hombres, que no reconocían ningún tipo de potestad o conocimiento de las mujeres sobre su anatomía y funcionamiento, o sobre sí mismas, lo que las incapacitaba como seres autónomos. “We were not supposed to know anything about our own bodies or to participate in decision-making about our own care”¹⁷. (8)

En ese momento en Estados Unidos, la autoridad sobre el funcionamiento de los cuerpos recaía sobre el médico hombre, como evidencia el nombre de la columna “Tell Me, Doctor”, del *Ladies' Home Journal*, leída por la mayoría de las madres de esa generación (8). Es probable que satirizando esta columna, Churchill titulase una de las canciones de *Vinager Tom*, “Oh, Doctor” (Churchill 1985a: 150). La canción es una petición de ayuda a un doctor, a quien se le pide que explique qué le sucede a quien canta, relegando el propio saber a una figura externa. La cantante tan sólo sabe que está triste pero desconoce si está enferma o es mala. La canción sitúa una cuestión moral y una biológica en el mismo nivel. A partir de ahí se procede a la desmembración del cuerpo de la paciente por parte del doctor. Se le llevan la piel y los huesos, el corazón se le pone en el otro lado y el cerebro en el vagina, primer dato

¹⁶ “limitadas a papeles de subordinadas, como enfermeras y ayudantes”.

¹⁷ “Se suponía que no sabíamos nada sobre nuestros propios cuerpos o sobre la toma de decisiones respecto a nuestro propio cuidado”.

que nos indica que quien canta es una mujer. La matriz también se le da a alguien. El cuerpo es cortado antes de estar muerta y nada parece que se pueda hacer, ni tan siquiera saber o ver. Y aun así, la paciente insiste al doctor, preguntándole qué le sucede y pidiéndole ayuda.

La misma paciente reclama al doctor que le diagnostique qué está mal con ella, con su persona. Quien canta desea sobre todo verse a sí misma. Se reconoce como fundamental el rol que desempeña la mirada, que en estos momentos está en manos del doctor con su ojo metálico, lo que lo aleja de lo humano, mecanizándolo e instrumentalizándolo. La paciente quiere llegar a ver dentro de sí misma y por ello quiere su cabeza de vuelta, su cerebro y pensamiento, su capacidad cognitiva, pero también sus ojos y su boca, para ver y hablar. Reclama un papel activo como sujeto en el uso de la mirada y la posibilidad de elección y manifestación de un discurso propio. Finalmente, realiza la demanda de que se le retorne el propio cuerpo porque ya puede verse a sí misma.

Esta demanda de reapropiación del propio cuerpo como un lugar usurpado, y la necesidad del reconocimiento a través de la mirada propia y del entorno, fueron fundamentales durante la segunda ola del feminismo. También han sido la base de la mayoría de estudios feministas y *queer* de los años posteriores, aunque algunos se asocian a la tercera ola y con ella, al post-estructuralismo. Ver para conocerse y así poder ser nombrado y estar presente. Y sobre todo, ser nombrado por uno mismo. Basta recordar las obras y pensamientos de Eve Kosovsky, Dianna Fuss o Judith Butler.

Tras la expropiación que se ha realizado del cuerpo de la paciente, la figura del doctor se presenta como una estructura impuesta, autoritaria y de poder que se filtra hasta en las partes más íntimas del ser. Como ya hemos mencionado con la utilización de un mecanismo de montaje brechtiano, por medio de las canciones, se establece una actualización de la situación del personaje de Betty y de las mujeres de *Vinegar Tom* con la contemporaneidad de Churchill. Por medio de las canciones, con referencias a la situación contemporánea, la pieza se sustrae del siglo XVII para reflexionar sobre el rol actual de los médicos. Los mecanismos utilizados para la caza de brujas impregnaron desde su génesis a estructuras

e instituciones contemporáneas, como la medicina moderna, con sus valores culturales, estableciendo parámetros para la construcción de la imagen de los cuerpos de las mujeres y de la imagen social de ellas mismas, y por extensión, de todo el cuerpo social, masculino o femenino.

Ehrenreich y English analizan esta expropiación de los cuerpos, por parte de los profesionales médicos, poniéndola en relación al desarrollo de la medicina científica. "In other words, the ignorance and disempowerment of women that we confronted in the 1970s were not longstanding conditions"¹⁸ (Ehrenreich y English 2009: 11), en relación a las pocas mujeres que se encontraban ejerciendo la medicina en esos años, "but were the result of a prolonged power struggle that had taken place in America in the early nineteenth century, well before the rise of scientific medicine."¹⁹ (11) Por lo tanto se están refiriendo a un cambio que tuvo lugar anteriormente, siglos atrás, y de profundas consecuencias en la condición del ser humano y de las mujeres sobre sí mismas. Los orígenes de este cambio y su rol fundacional son los que se exploran en *Vinegar Tom*. Churchill considera que este cambio está asociado y es consecuencia de la situación social de gran parte de la población, debido a las enormes dificultades que tenían en esos momentos las capas más bajas y pobres de la sociedad para salir adelante. Esta situación se une a una enorme represión sexual que se extiende por todo el espectro social, que se convirtió en una violencia contenida que tenía que encontrar un lugar por el que expresarse.

1.2. LO REPRIMIDO. LA SEXUALIDAD.

La sexualidad, en sus distintas formas, es el núcleo de inquietud de la obra. Productora del desorden, es capaz de atentar contra la cohesión social y crear desorden político y religioso.

¹⁸ "En otras palabras, la ignorancia y la pérdida de poder de las mujeres al que nos enfrentamos en los años 1970s no eran condiciones que se hubiesen mantenido durante muchos años".

¹⁹ "pero eran el resultado de una lucha por el poder prolongada que había tenido lugar en América a principios del siglo diecinueve, mucho antes del aumento de la medicina científica".

Por ello se la reprime, por miedo a la destrucción de las estructuras que conoce la comunidad, y se lanzan a su represión. Muchas de las prohibiciones primitivas están relacionadas con la represión de la sexualidad, como la prohibición del incesto, germen de disolución y amenaza para la organización familiar.

Cuando se produce una trasgresión sexual existe una desaparición violenta de las diferencias. Ésta es su responsabilidad principal en la destrucción del orden cultural, por eso atemoriza al ser humano. Por ejemplo, con la práctica del incesto, un individuo aislado es responsable de la crisis sacrificial, que no implica otra cosa que la pérdida de las diferencias. Él es por tanto el destructor de las reglas fundamentales, en este caso de las reglas matrimoniales. En la antigüedad se realizaban ritos y sacrificios para conservar el orden y los sistemas de diferencias. Víctimas animales eran sacrificadas en sustitución de aquellas víctimas originales acusadas de transgresión sexual. Se trata de un juego de sustitución en el que la víctima ritual substituye a la víctima propiciatoria. Hasta los ritos más violentos tienen la finalidad de expulsar la violencia. Ésta es la principal teoría y función de los mitos y de los rituales, y por lo tanto de lo religioso en su conjunto.

La función esencial, única, del rito es evitar el retorno a la crisis sacrificial. En el pensamiento ritual, el bien y el mal no son más que dos aspectos de una misma realidad. Pero el rito aparece para perpetuar y consolidar la diferencia, y que de esta manera pueda existir una violencia buena y otra mala (Girard 1995). Los temas mitológicos en su conjunto no son más que una forma de recubrir el miedo de los hombres ante los fenómenos naturales, que es lo único capaz de desbloquear este círculo vicioso. Esa es una de las principales dificultades.

Alice, tal vez por las miserables condiciones en las que vive, es madre soltera y comparte casa con su pobre madre, desea pertenecer al mundo del Caos por voluntad propia. Las no-reglas son su lugar de pertenencia. Desde una posición de extrema necesidad decide no acatar las reglas sociales, como forma de expresión de su propia individualidad. Esas normas representan todo aquello que ella no es y no siente, alejándola de cualquier

sensación agradable. "Any time I'm happy someone says it's a sin"²⁰ (Churchill 1985a: 136). Alice, como Ellen y Joan, quiere que la dejen vivir en paz, hacer su vida, pero cada uno de sus actos es visto como una ofensa para la comunidad, como una afrenta al orden social.

Margery, en cambio, sabe que no es capaz de despertar el deseo sexual de su marido, y ni tan siquiera habla del suyo propio. Jack no desea a su mujer. Hace tres meses que no consigue tener relaciones sexuales con ella (147) y desea a una mujer que no puede tener, Alice. Esa frustración le provoca una enorme violencia interna que lo lleva a verla a ella como la causante de todos sus males. Jack desearía que su cuerpo respondiese de otra manera, no acepta el deseo que siente, e incapaz de asumirlo como propio y reconocerlo decide que proviene del demonio, del mal, para continuar salvaguardando su ficticia identidad. Dirige su violencia hacia el exterior en lugar de dirigirla hacia él mismo con la posibilidad de destrozarse.

En un inicio, cuando les suceden todas las desgracias, Jack se culpa a sí mismo y a sus impulsos sexuales, "It's my sins those calves shaking and stinking and swelling up their bellies in there."²¹ (152). Pero Margery en seguida lo consuela culpando a Joan. Finalmente pedirá ayuda a Ellen, cuando cree que Alice lo ha embrujado, pero Ellen le dice que no es ella quien le puede devolver sus erecciones. La creencia que yace bajo todos estos comportamientos sociales es verbalizada por Kramer y Sprenger en la última escena. La principal razón, como ellos mismos explicitan, por la que la mayoría de individuos infectados de brujería son mujeres se debe a que, "she is more carnal than a man" (177). Por tanto la fuente principal de brujería y de temor es esa: la carnalidad, la sexualidad. A ella es a quien hay que reprimir y controlar.

²⁰ "Cada vez que soy feliz alguien dice que eso es pecado".

²¹ "Ahí están mis pecados, son esos becerros temblorosos y apestosos hinchando sus vientres".

1.3. EL MECANISMO DEL CHIVO EXPIATORIO.²²

Tras sus lecturas, Churchill rápidamente dejó de lado la “interesante” teoría que considera que la brujería existió como una forma superviviente de una suprimida religión pre-cristiana y se concentró en su lugar en la teoría de que la brujería existe en la mente de sus perseguidores (129). A partir de este pensamiento, pasó a concebir a las “brujas” bajo un nuevo paradigma, como ella misma describe, “witches” were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks²³(129). También descubrió, por primera vez, toda la enorme cantidad de enseñanzas cristianas contra las mujeres, lo que le permitió establecer conexiones entre las actitudes medievales hacia las brujas y actitudes continuadas, a lo largo de la historia, contra las mujeres en general (129), las cuales son desveladas a partir de las canciones.

En la tercera canción de *Vinager Tom*, “Something to Burn”, se plasma con claridad un pensamiento: cuando no hay nada que hacer, cuando es imposible librarse de la enfermedad, el hambre y la muerte, más allá de llorar o maldecir, la alternativa es encontrar algo que quemar (154). Churchill define con claridad el mecanismo del chivo expiatorio o de la víctima sacrificial en la canción “Something to Burn” y la elección en este momento son las brujas como *pharmathon* para la represión sexual.

Como afirma René Girard, el filósofo, historiador y crítico literario francés, “Todas las sociedades sin excepción tienen tendencia a descomponerse bajo el efecto de su violencia interna” (Girard 2006:46). Cuando existe el peligro de destrucción de una comunidad debido a esa violencia interna que va creciendo hasta hacerse incontrolable, Girard postula que la solución para sobrevivir que han encontrado las sociedades humanas ha sido “la convergencia espontánea, mimética, de toda la comunidad contra una víctima única, el “chivo expiatorio” original, sobre el que todos los odios se descargan sin expandirse

²² El mecanismo del chivo expiatorio coincide con el de la víctima propiciatoria, para ello se han utilizado como referencia los estudios de René GIRARD, expuestos en *La violencia y lo sagrado*. Anagrama 1995.

²³ “las “brujas” fueron un chivo expiatorio en momentos de tensión como los judíos y los negros”.

catastróficamente por su entorno, sin destruir a la comunidad” (46-47). Éste medio de restablecimiento escapa a las sociedades mismas, no lo reconocen como tal.

El proyecto de Girard propone repensar la antropología en función de la violencia, “hacer de esta violencia una nueva rampa de lanzamiento para el estudio de lo religioso” (46), con la esperanza de sacar adelante la tarea de sistematización de los mitos y los ritos. Es por esta razón que el presente estudio, en diversos capítulos, coloca la mirada sobre la violencia y analiza sus consecuencias y su relación con lo sagrado. Nos referimos tanto a la violencia explícita como a aquella que se contiene y que, generalmente, acaba encontrando otras formas de expresión y construyendo, a través de estas formas, nuevas estructuras, mitos y ritos ignorantes de sus orígenes y potencialidades.

Existen unos rasgos universales de selección para las víctimas, entre ellos, el pertenecer a una minoría étnica o religiosa, facilitando así la polarización de una mayoría contra cualquier componente de esa minoría. Las mujeres acusadas de brujería eran principalmente aquellas que se encontraban en los márgenes de la sociedad. Pertenecían a este grupo las viejas, pobres, solteras y aquellas que eran sexualmente poco convencionales, como Joan, Ellen o Alice.

Churchill advierte que en esta ocasión se trata de brujas, pero en otras lo que se quema son los negros, las mujeres o los judíos. Presenta un nuevo panorama general del sacrificio humano antes compuesto por prisioneros de guerra, esclavos, niños, adolescentes solteros, tarados... los deshechos de la sociedad. Aunque como señala Girard (1995: 19), en algunas sociedades aparece finalmente el rey. El criterio que se sigue es la elección de seres que no pertenecen o pertenecen muy poco a la sociedad. En este caso se trata de las mujeres, a las que se excluye de la sociedad como sujetos activos y libres, convirtiéndolas en brujas ante el peligro de que sean autónomas en su sexualidad. En el caso del rey se trata del centro de la comunidad, hecho que lo aísla del resto de los componentes del grupo y lo convierte en un fuera-de-casta. Una situación similar de exterioridad vive la figura del bufón, convirtiéndolo también en alguien sacrificable. (20)

Es importante que las víctimas rituales no tengan ninguna relación social con el resto de la comunidad, por ello la elección de Joan y Ellen, y la puesta en cuarentena de Alice y Susan para que se arrepientan y nieguen sus vínculos y relación con las “brujas”. Para que el mecanismo del chivo expiatorio funcione es fundamental que nadie sienta el deber de vengar la muerte de su pariente o amigo. De esta manera se puede infligir violencia contra un individuo sin exponerse a las represalias de otros individuos (20), sean sus familiares o aquellos a quienes les unen lazos estrechos.

El personaje de Ellen, “the cunning woman”, la mujer astuta y “maliciosa”, vive fuera de la sociedad. El espacio en el que se sitúa Ellen, su casita de campo, es un espacio que, como considera Adeshiah, significa pro-femenino o “mujerista”, utopía –en el uso del término que hace Walker²⁴- (Adeshiah, 2009: 61) y se convierte en un “counter-site, a Foucauldian heterotopia, where women come to enjoy a brief period away from patriarchal domination of their everyday lives”²⁵ (Adeshiah, 2009: 61).

Joan en cambio tiene una hija y un nieto, lo que le permite establecer un vínculo mayor con la comunidad, e implica la existencia de alguien en quien se deposita su futura venganza. Por ello es importante degradar su imagen, para que nadie reclame tener o haber tenido ninguna

²⁴ As well as relating specifically to black feminists, “womanist” also refers, more generally, to any woman “who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women’s culture, women’s emotional flexibility... and women’s strength. Sometimes loves individual men, sexually and/or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male *and* female. Not a separatist, except periodically for health. Traditionally Universalist... and capable. Loves music... dance... the moon... the Spirit...struggle... the folk... herself. Regardless. Womanist is to feminist as purple is to lavender”. Alice Walker, *In search of Our Mother’s Gardens* (London: Women’s Press, 1984), xi-xii (Adeshiah, 2009: 61) (Además de referirse específicamente a las feministas negras, “womanist” también se refiere, de forma más general, a cualquier mujer que ama a otras mujeres, sexual y / o no sexualmente. Aprecia y prefiere la cultura de las mujeres, la flexibilidad emocional de la mujer... y la fuerza de las mujeres. A veces le gusta algún hombre en particular, sexual y / o no sexualmente. Comprometidas con la supervivencia y la integridad de todas las personas, tanto hombres como mujeres. No es una separatista, excepto periódicamente por una cuestión de salud. Tradicionalmente universalista... y capaz. Ama la música... la danza... la luna... el Espíritu... la lucha... la gente... a ella misma. Pese a quien pese. Womanist es al feminismo lo que el color lila es a la lavanda.)

²⁵ “contra- sitio, una heterotopía foucaultiana, donde las mujeres vienen a disfrutar de un breve período de distanciamiento de la dominación patriarcal en su vida cotidiana”.

relación con ella. Éste es el sentido de las torturas y manipulaciones que reciben Susan y Alice, los dos personajes que sienten un mayor afecto por las dos “brujas”. La desaparición de estos grupos trae la promesa de una suficiente felicidad. El imperativo es encontrar algo que arda, que se vaya con el humo como forma de quemar los problemas (Churchill 1985a: 154). Lo importante no es su desaparición sino la acción de quemar; ese acto sacrificial donde la muerte del chivo expiatorio salva al resto. Es en el ritual donde se cohesionan de nuevo el grupo al ser cómplices de un asesinato.

1.4. UN CAMBIO DE PARADIGMA. EL DESCRÉDITO.

Para que se pudiera dar este cambio era necesario un nuevo paradigma, un plan más amplio que llegase a calar en la interioridad de la población. Primero resultaba imprescindible desacreditar a la autoridad existente para luego poder sustituirla. Gran parte de esta autoridad recaía sobre las mujeres. A lo largo de toda la historia, las mujeres siempre han desempeñado papeles de sanadoras o curanderas, han realizado abortos, han sido enfermeras, comadronas, han practicado la farmacia, cultivado hierbas y conocido sus secretos. También se han ocupado de intercambiar dichos secretos y conservarlos. “They were the unlicensed doctors and anatomist of Western history”²⁶ (Ehrenreich y English 2009: 25). Durante siglos las mujeres habían sido los “doctores sin títulos oficiales”. Habían aprendido por transmisión oral, unas de las otras, al estar en muchas ocasiones excluidas de los libros y las conferencias. Los lazos entre ellas eran lazos vecinales o de madres a hijas. Éstas son las mujeres a quienes llamaron “astutas”, “sabias” o “maliciosas”, “cunning women”, como Ellen; otras veces brujas o charlatanas. En múltiples ocasiones fueron censuradas por las autoridades pero respetadas y respaldadas por particulares y personalidades. Ehrenreich y English consideran la medicina como parte de “our heritage as women, our history, our birthright.”²⁷ (25).

²⁶ “Ellas han sido los doctores y anatomistas sin título de la historia occidental”.

²⁷ “nuestra herencia como mujeres, nuestra historia, nuestro derecho de nacimiento”.

Según señalan Ehrenreich y English, el historiador americano, Brian P. Levack, especialista en el estudio de los primeros años de la época moderna en Gran Bretaña y Europa, la mayoría de esas mujeres acusadas de brujería eran, en realidad, mujeres sabias que debido al lugar destacado que ocupaban como cocineras, curanderas y comadronas, convirtieron a las mujeres en general en un blanco “vulnerable al cargo de practicar magia blanca” (19). Pero las acusaciones no se redujeron a magia blanca, como señalan Ehrenreich y English en su libro, cualquier práctica relacionada con sanar o con la magia blanca pasó a ser un signo de ser seguidor de Satán (19). Curar era considerado sospechoso. No bastaba con confesar los pecados, ya que las enfermedades eran causadas únicamente por Dios o por el Demonio. (20)

Por tanto como John Demos, el historiador americano autor de los galardonados libros *Entertaining Satan* y *The Unredeemed Captive: A Family Story From Early America*, citado por Ehrenreich y English señala, el típico perfil de las mujeres juzgadas por brujería en Nueva Inglaterra era el de aquellas conocidas por fabricar o administrar remedios, por tener conocimientos expertos de enfermería o prestar servicios regularmente como comadronas, incluso a algunas pocas se las describía como “mujeres médico” (20). Esta descripción se vuelve a ajustar perfectamente al personaje de Ellen. Pero este grupo, en muchas ocasiones se reducía a una tercera o cuarta parte de las acusadas, por ello resulta necesario tener en cuenta a otras mujeres sin esas capacidades. Había mujeres que sencillamente eran molestas por otras razones y a las que se les equiparaba la habilidad para curar con la habilidad para dañar, culpabilizándolas de males a los que probablemente eran ajenas. En este segundo grupo hay que inscribir al personaje de Joan, “causante” de los males de Jack y Margery, y tal vez Alice, y el de cualquiera que molestase.

Ehrenreich y English describen un mundo donde cualquier cosa positiva o negativa que se saliese de la norma podía convertirse en una razón para ser acusada de brujería. Este es exactamente el caso de las protagonistas de *Vinegar Tom*, no quieren acatar las normas. Ese es el aspecto terrible que relata Churchill en el comportamiento de los habitantes del pueblo

de la pieza. Como señala Demos el efecto de las persecuciones fue contundente y la mejor opción era no sobresalir: “Clearly, the wisest course in early modern community life-especially for a woman- was to blend in and *not* to seem too openly self-assertive. To be, or to behave, otherwise was to open oneself to suspicion of witchcraft”²⁸ (20) Y éste es claramente el caso de Joan y sobre todo de Alice, que hacen bandera de su comportamiento. El resultado no se hizo esperar y relegó, más lenta o rápidamente, no sólo a esas astutas mujeres sino a todas en general a un lugar ignorante y poco fiable. Por ello “Serious complaints were likely to be dismissed as “psychosomatic” and attributed to women’s assumed suggestibility”²⁹ (8), lo que posicionó a las mujeres y sus percepciones en un lugar vago y falso.

En *Historia de la Sexualidad* (1978) Michel Foucault sugiere que a partir del siglo XVIII a los cuerpos de las mujeres se les dio un nuevo sentido a través de la ciencia moderna, a partir de un proceso de *histerización*. Éste es uno de los cuatro grandes conjuntos estratégicos³⁰ que despliegan, a propósito del sexo, dispositivos específicos de saber y de poder. Dichos conjuntos no surgieron espontáneamente en el siglo XVIII sino que adquirieron en él su coherencia y alcanzaron eficacia en el orden del poder. Por tanto en el siglo XVII, durante la gran caza de brujas de la que hablamos, estaban desarrollándose (Foucault 2002b: 139).

La *Histerización del cuerpo de la mujer*, señala Foucault, es un triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue: en primer lugar, “analizado –calificado y descalificado- como cuerpo integralmente saturado de sexualidad” (127). En segundo lugar, “ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas” (127). Y por último, ese mismo cuerpo “fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada se debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un

²⁸ “Claramente, el camino más sabio para convivir en una comunidad moderna- sobre todo para las mujeres- era no desentonar y no mostrarse demasiado segura de sí misma. Ser, o comportarse, de otra manera podía ser visto como signo de brujería”.

²⁹ “Las quejas serias eran posiblemente tachadas de “psicosomáticas” y atribuidas a la sugestionabilidad que se le asumía a la mujer”.

³⁰ Los otros tres son: la sexualización del niño, la especificación de los perversos y la regulación de las poblaciones – “estrategias todas que pasan por una familia que fue (hay que verlo bien) no una potencia de prohibición sino factor capital de la sexualización” (Foucault 2002b: 139).

elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con imagen negativa que es la “mujer nervios”, constituye la forma más visible de histerización”. (127)

Churchill se hace eco de este proceso a través de la figura del doctor que atiende a Betty, a cuyo cuerpo se aplican o se pretenden aplicar en un futuro esas tres líneas del proceso de histerización que señala Foucault. Esa es la finalidad y la forma de casarla para convertirla en alguien como su Madre. El doctor señala a la histeria como la principal debilidad de las mujeres. “Hysteron, Greek, the womb”³¹ (Churchill 1985a: 149), donde un exceso de sangre causa un desbalance de los humores. Describe como cada mes, con la menstruación, un exceso de gases nocivos alcanzan el cerebro de la mujer y le provocan un extraño comportamiento, totalmente contrario a los verdaderos sentimientos de la paciente. Esta es la razón, en su opinión, por la que Betty no quiere casarse con el hombre que su padre ha decidido, pero pronto se curará. Se produce una histerización de la mujer y una hipersexualización de lo femenino desde lo patriarcal.

Una vez desprestigiadas como género y su saber y percepciones relegadas al espacio de la superstición, bastaba con dar a todas aquellas que resistieran en su rol sanador un nombre que asustase y fuese considerado como un peligro contra el orden establecido. “In Europe back to the early modern era and, inspired in part by the wonderfully iconoclastic Thomas Szasz, we looked at how female lay healers of the same era were frequently targeted as “witches”³² (11), desacreditando y estigmatizando por completo su sabiduría.

³¹ “Hysteron. Griego. El útero.”

³² “En Europa, en los inicios de la era moderna e inspirado en parte por el maravilloso iconoclasta Thomas Szasz, observamos cómo, en esa misma época, las sanadoras mujeres eran catalogadas con frecuencia como “brujas”.

1.5. LA IGLESIA CATÓLICA.

El papel de la iglesia católica resulta de extrema importancia para que pueda darse el mecanismo de la víctima sacrificial. Como señala Girard, los individuos consiguen evacuar esa violencia más fácilmente si ésta no es percibida como propia. Por tanto un imperativo externo y absoluto, por ejemplo por parte de la iglesia o respaldado por ella, si la orden proviene de dios, por terrible que sea la exigencia, es mucho más fácil de realizar. "Al desplazar la totalidad del sacrificio fuera de lo real, el pensamiento moderno sigue ignorando la violencia" (Girard 1995:21). Por tanto era necesario que la quema de brujas se tratase de un imperativo absoluto, una cuestión de fe en la que el dios católico convertía a las brujas en su máximo enemigo y nos exigía librarnos de ellas. En su libro *The Malleus Maleficarum, or Hammer of Witches*, los Reverendos Kramer y Sprenger, personajes que cierran la pieza de Churchill, proclaman que "No one does more harm to the Catholic Church than midwives"³³ (Ehrenreich and English 2009: 18).

Una vez la lucha contra la brujería se ha convertido en una cuestión de fe tan sólo es necesario sistematizar su exterminio. Kramer y Sprenger dan instrucciones muy detalladas sobre las formas de tortura que debían ser utilizadas para forzar las confesiones de los acusados. El mecanismo previsto se basaba en desnudar completamente al o la acusada y afeitarse todo el vello y pelo de su cuerpo. Luego se le sujetaba con tornillos de mariposa a un estante, donde se le daban constantes palizas, pateadas y se le hacía pasar hambre. El resultado es obvio: confesiones y terror. Churchill utiliza estas descripciones para crear las acciones que lleva a cabo el personaje de Godoy como una diligente y aplicada ayudante (Churchill 1985a: 172).

Los cazadores de brujas, representantes de la iglesia, e incluso sus doctores ayudantes, juegan a ser Dios. Ejercen un poder que usurpa el lugar de la sacralidad. Son falsos suplentes que crean ritualidades adulteradas. La violencia pierde sentido en sus manos; recurren a la

³³ "Nadie hace tanto daño a la Iglesia Católica como las comadronas".

lógica de lo sagrado como única forma para validar esos homicidios. Pero los actos de los cazadores de brujas y de Godoy son cada vez más grotescos, así como las descripciones del *Malleus Maleficarum*. En la pieza de Churchill se aproximan a unos payasos terribles, capaces de infligir dolor físico. Son personajes de gran guiñol, títeres de cachiporra que causan dolor real.

El principal artificio de este mecanismo es lograr convencer a la comunidad del asesinato de esas mujeres. Para ello es necesaria una enorme orquestación, porque resulta preciso que la violencia sea unánime para conseguir escapar de la violencia recíproca. Pero, ¿lo consiguen realmente?, ¿no son esas mujeres parte de la comunidad? En el momento en que se deje de creer en la brujería y en sus poderes, el sacrificio ritual se convierte en asesinato y la violencia en violencia recíproca. Y eso es lo que sucede al ser visto con los ojos de la Historia. Churchill, como ella misma apunta, crea una obra sobre brujas, sin brujas en ellas, nunca dudamos de este hecho. Por lo tanto siempre observamos un asesinato, aunque se pretenda reproducir el mecanismo de las sociedades primitivas divinizando la violencia, a partir de la violencia común. Por ello se recurre a la iglesia y a los doctores, a un poder superior que legitime todo el proceso, una iglesia y un poder invasivos y opresores. Pero al tratarse de un proceso falseado, la violencia se queda entre los seres humanos que se revelan impotentes para librarse de ella.

1.6. LA CONFESIÓN.

¿Por qué era tan importante la confesión de esas mujeres a las que ya se había desprestigiado completamente? No parece tener sentido necesitar de su palabra cuando ha dejado de creerse en su verdad. Tan sólo es necesaria su confesión si pensamos que este espectáculo no era para Dios o para ellas, sino para la comunidad. En el mecanismo del chivo expiatorio la confesión de las víctimas es fundamental. Lo es en la caza de brujas, como lo fue en los procesos estalinianos como fórmula para rehacer la unanimidad (Girard 1996: 52); y en última estancia eso es lo que se estaba buscando.

Por su parte las víctimas se ven convencidas a confesar por la presión mimética. Más allá de las torturas, las brujas como los acusados políticos se ven afectadas por la clausura de la representación. Como seres humanos habitan en una sociedad que posee unas ciertas formas sociales y al observar a todo ese mundo en el que viven contra ellos, creyendo fervientemente en ciertas verdades, pierden sus fuerzas para conservar la cordura. La visión de su realidad se ve modificada. "Las brujas son los dobles de sus jueces, comparten sus creencias sobre su culpabilidad". (52). "I was a witch and never knew it." (Churchill 1985a: 174) Susan cree haber matado a sus dos hijos, sin quererlo, uno con el aborto y la niña con una enfermedad de procedencia desconocida. Se percibe a sí misma como un ser débil y decide acudir a Dios. Prefiere ser colgada porque así cree que se salvará, por ello no cree que deba estar asustada. Cree que todo lo hacen para ayudarla, para que no arda por toda la eternidad.

De una forma u otra la mayoría de mujeres de *Vinegar Tom* acusadas de brujería se confiesan culpables. Por culpa o por despecho, buscan en sus actos algún hecho que pueda acercarlas a la brujería, como la vivencia de un deseo sexual que no reprime en el caso de Alice, la visita a la "bruja" Ellen y la práctica de un aborto en el caso de Susan, o la realización de prácticas médicas por su cuenta, por parte de Ellen.

Tras las confesiones, el sacrificio se siente completo, por ello Margery da las gracias a Dios con su plegaria, mientras Ellen y Joan son colgadas esperando poder vivir en paz. Margery se siente a salvo. Cree que Dios ha demostrado su poder matando a los impíos y que ha bendecido a la buena gente. Margery repite una bipartición de la sociedad. Establece el sistema de diferencias, por ello se compromete a nuevos ritos y sacrificios. Siente que acaba de llevar a cabo una lucha contra el mal y pide ayuda para su lucha diaria. El tema de la lucha contra el mal reaparecerá, como veremos, en numerosas ocasiones en la obra de Churchill.

1.7. UN NUEVO ÍDOLO, LA CIENCIA MÉDICA.

Tal vez la característica más remarcable de esta suplantación de lo sagrado sea su orquestación por parte de la misma iglesia. En su lucha contra la autoridad de esas mujeres sanadoras y poseedoras de un saber que se les escapaba y por las que perdían una parte del poder, los representantes de la iglesia vieron en los doctores y la ciencia un sustituto al que acogerse para desacreditarlas y hacerlas desaparecer. Construyeron otro poder más allá de Dios y de ellos mismos, uno vigente hasta nuestros días: la medicina moderna como ciencia.

El doctor pasó a ser considerado como un chamán, fuente de todo saber y efectividad, alguien en contacto con lo sagrado, con lo prohibido. Se creó una compleja red llena de misticismo, fuera del alcance del resto de los mortales. Con esa “nueva” ciencia se reemplazó la “superstición” femenina, la que pasó a ser considerada como un cuento infantil o leyenda, algo bárbaro de otros tiempos. No fue un proceso natural sino el resultado de una imposición violenta. No hubo errores por parte de las mujeres que habían ejercido de especialistas en temas de salud hasta entonces. No es un proceso debido a los mayores beneficios que proporcionaba la medicina científica o el desarrollo de la tecnología moderna científica. Esta batalla tuvo lugar mucho tiempo antes de que esos avances se llevaran a cabo.

Las consecuencias fueron claras y de amplio alcance. La salud y la medicina pasaron a estar monopolizadas y en control de las instituciones y organizaciones médicas. Este monopolio se extendió tanto a la teoría como a la práctica. El control de la medicina implica decidir que individuos van a vivir y cuáles van a morir, cuáles son los seres humanos sanos y aquellos que presentan anomalías, físicas o mentales, también quién puede procrear y quién no. Todas estas decisiones vuelven a escurrirse suavemente del dominio de los individuos para estar externalizadas por un poder invisible: el científico. Como en el caso de los nuevos métodos de control y vigilancia que Churchill analiza en *Softcops*, aparece un nuevo tipo de ser humano. Si en aquel momento se trató del vigilante, en este caso es el médico hombre profesional encargado de la salud e intimidad femenina, también bajo la protección y apadrinamiento de las clases dominantes. Estos nuevos profesionales llevaron a cabo una

importante tarea en la caza de brujas, asesorando a los cazadores de brujas y dando razones médicas y “científicas” para su comportamiento. Ellos eran los portadores de la razón y objetividad que acompañaban este proceso y así lo retrata Churchill.

Como señala Girard, “¡La única conversión admitida, en nuestros días, tiene que ver... con la ciencia! Se nos pide que pensemos que el Espíritu científico ha descendido sobre los hombres como una especie de Revelación... ¡Ojalá! ¡Eso es lo que hacen los manuales! Se enseña a los niños que se ha cesado de perseguir a las brujas porque la ciencia se ha impuesto a los hombres. Mientras que es justo lo contrario: la ciencia se ha impuesto a los hombres porque, por razones morales, religiosas, se ha cesado de perseguir a las brujas...” (Girard 1996: 67)

1.8. LAS VÍCTIMAS INOCENTES.

En muchas ocasiones los médicos masculinos resultaban peligrosos y menos eficaces que esas “astutas” mujeres sanadoras, como señala el mismo Francis Bacon (1561-1626), pieza fundamental del empirismo y personaje decisivo para el desarrollo del método científico. Bacon creía que “empirics and old women were more happy many times in their cures than learned physicians.”³⁴ (Ehrenreich y English 2009: 16) También el filósofo conservador Thomas Hobbes (1588-1679) llegaba a conclusiones similares, ya que “he would “rather have the advice or take physic from an experienced old woman that had been at many sick people’s bedsides, than from the learnedst but unexperienced physician.”³⁵(16) Curiosamente se reforzaba y elogiaba el empirismo en el método científico y algunos lo reconocían en la experiencia de todas esas viejas mujeres, pero en cambio el discurso de la iglesia desacreditaba ese conocimiento.

³⁴ “Los empiristas y las ancianas eran muchas veces más “felices” en sus curas que los médicos cultos”.

³⁵ “él más bien preferiría recibir consejo de una anciana experimentada que hubiera estado acompañando a mucha gente enferma, que de un médico con título pero inexperto”.

Esas mujeres sanadoras pueden ser consideradas pioneras en el método empírico al desarrollar su saber a partir de sus sentidos y experiencia, en lugar de partir de la fe o de una doctrina. En vez de tener una actitud religiosa eran expeditivas. Por tanto resulta paradójico que, mientras se estaban dando los primeros signos de una revolución científica en Europa, se desarrollara la caza de brujas, lo que provocó un retroceso al suprimir una parte del saber empírico y milenario. Un retroceso hacia la ignorancia en el que las clases trabajadoras fueron las más damnificadas.

Churchill crea un relato donde las víctimas son inocentes y la violencia colectiva es culpable; a diferencia de los mitos, donde las víctimas son culpables y las comunidades inocentes. Edipo es culpable de la peste. Él mato a Laios y los ciudadanos de Tebas tienen razón al expulsarlo. Pero la muerte de esas mujeres acusadas de brujería es presentada por Churchill como una clara injusticia. Por ello Churchill se ríe de la aleatoriedad con que se escogen a las víctimas y se quema a seres humanos desde la primera escena. Por ejemplo, cuando el hombre con quien acaba de tener relaciones sexuales Alice, cuenta, "One of my family was burnt for a Catholic and they all changed to Protestant and one burnt for that too."³⁶ (Churchill 1985a: 136)

Pero a Margery, a Jack y al padre de Betty les horroriza el comportamiento de esas mujeres. Temen que desmonten el mundo en el que viven, reconocer su represión, enfrentarse a su deseo sexual, violencia y animalidad. Se trata de una sociedad que pretende controlar algo que escapa al control humano: la sexualidad. Quieren reprimirla en lugar de reconocerla y venerarla, por ello se convierte en incontrolable y se transforma en violencia. No aceptan la forma de la sexualidad, su potencial. Luchan contra ella en defensa del orden. Priorizan vivir en paz a su deseo e instinto.

La pieza se percibe como una gran mentira, como un drama, una terrible equivocación. No llega a tragedia porque no existe ningún juego de simetrías ni nada inevitable. Hay unas

³⁶ "A uno de mi familia lo quemaron por ser católico y todos se hicieron protestantes y a otro lo quemaron por eso también".

víctimas y una no aceptación, aunque se pretenda emular a los antiguos sacrificios sagrados. Se desea tratar con lo divino pero las acciones se revelan totalmente humanas. Quieren poner en funcionamiento el pensamiento ritual, repetir los mecanismos fundadores a través de la unanimidad con la voluntad de ordenar, pacificar y reconciliar pero tan sólo crearan más violencia y represión. Esa es la imagen de la caza de brujas al no existir en ningún momento diálogo con lo sagrado. Por tanto la víctima ya no puede resultar unificadora, sino que lo que deja es una sociedad de culpables. La ausencia de lo sagrado es irremplazable. Las crisis ya no pueden concluir ni el orden cultural tener un origen absoluto.

Se trata de un torpe intento de solución humana, de un juicio entre individuos. Es el grupo quien ha matado a las "brujas"; un grupo en el que es imposible diferenciar a unos de otros, aunque hayan sido claramente los cazadores sus verdugos. Toda la comunidad ha participado en la acusación y ha sido necesario el castigo y muerte pública, a diferencia de en *Softcops* donde estos se escondían para que todos fueran cómplices.

Las sociedades se fundan también en las prohibiciones, si no la violencia haría estragos. Es necesario otorgar a la violencia, como a la sexualidad, el lugar que le corresponde. Reprimirla es lo opuesto a venerarla, lo opuesto a aceptar que vivimos en ella. De la misma manera que la sexualidad da lugar a la vida y también ésta es una fuerza capaz de desbocarse, provocar excesos y causar la anarquía. La violencia, como el deseo sexual, tiene una presencia doble, ambivalente, por lo que la única solución consiste en desplazarlos hacia afuera, ya que de otra forma imposibilitarían una existencia común: el vivir en sociedad.

Sabemos, desde hace un tiempo, que en la vida animal la violencia está dotada de frenos individuales. Los animales de una misma especie jamás se enfrentan hasta la muerte; el vencedor perdona al vencido. La especie humana está desprovista de esta protección. El mecanismo biológico individual es sustituido por el mecanismo colectivo cultural de la víctima propiciatoria. No existe sociedad sin religión porque sin religión ninguna sociedad sería posible. (Girard 1996: 196)

Esto implica que mientras haya sociedad habrá una u otra religión, lo que nos desafía a intentar descubrir cuál es la religión propia de las sociedades desacralizadas, qué juegos de sustitución han realizado o a qué se adora. Esta es una de las dinámicas de este estudio. Como en el pensamiento mítico, también en las sociedades modernas se describe la violencia y su mecanismo dentro de la cultura a través de diferencias. Se continúa dentro de la misma lógica, del mismo juego, a fin de establecer una violencia buena y otra mala y con la osadía de asumir el papel de quién define cuál es cada una. Definir la violencia es dotarla de la capacidad de distinguir qué seres humanos deben vivir y cuáles morir. En el fondo, se trata de decidir qué individuos pertenecen a la comunidad humana, y por tanto, son seres humanos en todo su derecho. Éste último punto lo continuaremos desarrollando en el siguiente capítulo, a partir del análisis de la pieza: *The Hospital at the Time of the Revolution* en el entorno colonial argelino.

Definir la violencia es también el rol que intentan realizar los substitutos de Dios que se detectan en las obras de Churchill: el Pierre de *Softcops*, el sistema capitalista con la violencia que ejerce sobre los que no poseen, los cazadores de brujas, la iglesia, la medicina del siglo XVII y la medicina científica colonial del siglo XX. Cada uno de ellos intenta repartir el juego de la violencia, otorgar categorías a sus diferencias, aunque no lleguen a comprender el verdadero mecanismo de la violencia, que es lo único capaz de desbloquear este círculo vicioso. Esa es una de las principales dificultades del ser humano, gestionar la relación entre los individuos y su propia violencia.

CAPÍTULO 2: EL EXPOLIO DE SERES HUMANOS. NUEVAS DIVISIONES. (*THE HOSPITAL AT THE TIME OF THE REVOLUTION*)

Para continuar con el estudio de la figura del Otro y de las minorías en la obra de Churchill, exploraremos qué dinámicas se crearon entorno a la figura del colonizado en el contexto de la revolución argelina, y veremos cómo se lo construyó como realidad fantasmática. Para ello utilizaremos como pieza clave *The Hospital at the Time of the Revolution*. Pretendemos analizar el imaginario y los relatos que acompañan a esa otra realidad fantasmática y explorar estrategias similares a las del capítulo anterior. *The Hospital at the Time of the Revolution* es una obra de Churchill escrita en 1972, y estrenada en abril de 2013, casi treinta años después, en el Finborough Theatre de Londres. La pieza está basada en las experiencias y análisis del psiquiatra, filósofo y revolucionario, Frantz Fanon, concretamente en su obra *Les Damnés de la terre (Los miserables de la tierra)* (1961).

Frantz Fanon nació en la isla de Martinica en 1925, en ese momento colonia francesa. Viajó a Dominica donde se sumó a las Fuerzas de Liberación Francesa y más tarde se alistó en el ejército francés en su lucha contra la Alemania nazi, siendo condecorado con la medalla de la Croix de Guerre en 1944. Uno de los acontecimientos que marcó su ideología fue vivir el blanqueamiento de su regimiento – la exclusión de los soldados de raza negra justo antes de la victoria– lo que le mostró la hipocresía del concepto de “nacionalidad francesa” por el que había arriesgado la vida, luchando en el campo de batalla por defenderlo. Posteriormente trabajó en la campaña electoral de Aimé Césaire, el poeta martiniqués y uno de los ideólogos del concepto de “negritud”, a quien Fanon cita en su obra en varias ocasiones. Más tarde regresó a Francia donde estudió medicina y psiquiatría. Una vez graduado como psiquiatra en 1951, trabajó con F. de Tosquelles, el psiquiatra catalán creador de la “psicoterapia institucional” de quien recibió la influencia de la importancia de lo cultural en las psicopatologías. En este periodo de vida en Francia escribió una de sus obras más paradigmáticas en 1952, *Peau noire, masques blancs (Piel negra, máscaras blancas)*. Regresó un año más tarde a Argelia donde fue jefe de servicio del Hospital psiquiátrico de Blida-

Joinville. En ese momento se unió en secreto al FLN, Frente de Liberación Nacional. Es en este periodo en el que se sitúa la pieza de Churchill.

The Hospital at the Time of the Revolution transcurre durante la guerra de Argelia, alrededor de 1956, y explora las secuelas cognoscitivas de la guerra y la revolución en víctimas y torturadores. En la obra de Churchill, Fanon tiene 30 años y es el jefe de psiquiatría del Blida-Joinville Hospital en Argelia. Va siempre vestido con ropas de color blanco que destacan con el color oscuro de su piel. Entre sus pacientes está Françoise de diecisiete años, a quien sus padres Monsieur y Madame, dos europeos de mediana edad, han traído al hospital. Françoise es el único personaje, junto con Fanon, que posee un nombre propio, señalando en ella un proceso de individualización en la caracterización del personaje distinto al resto, que pasarán a agruparse en base a su relación con estos dos personajes. Por un lado están aquellos que rodean a Fanon, el Joven Doctor, un europeo de veintitantos años y el resto de pacientes, a los que Churchill se referirá con letras, reflejo de su referencia a los casos clínicos reales descritos por Fanon en sus estudios. Se trata de tres argelinos: A de 30 años, deprimido, B de cincuenta años de edad, un hombre pequeño, un campesino que está en estado de estupor y a quien todo le aterroriza, y finalmente C, de veintitantos, delgado y excitado. Los otros dos personajes que existen son definidos a partir de su relación con Françoise, su padre y su madre, que llevan por nombre, Monsieur y Madame, resaltando su origen francés.

En 1956, en un momento inmediatamente posterior a los acontecimientos relatados por Churchill, el Frantz Fanon histórico escribió su famosa y polémica "Carta Pública de Renuncia al Ministro Residente" donde rechazaba su pasado "asimilacionista", dimitía de su puesto en el Hospital y criticaba de manera pública y formal la dominación colonial. Dicha carta tuvo gran repercusión y como consecuencia fue expulsado de Argelia. Fanon siguió trabajando para el FLN y escribió varias obras, *l'An V de la Révolution Algérienne* y *Les Damnés de la terre*. Murió finalmente de leucemia en Estados Unidos en 1961, un año antes de que se declarase la Independencia de Argelia. Churchill plasma este desencanto y posterior rechazo en la actitud de Fanon, mostrando sus celos hacia el orden médico y político imperante.

La obra de Frantz Fanon ha influenciado enormemente los estudios post-coloniales, ocupados en describir la contemporaneidad a partir de los efectos causados por el imperialismo occidental desde el siglo XVI. Muestran las consecuencias de éste en las distintas culturas aún después de que muchos de esos países consiguieran la independencia. Su principal foco de estudio es la dinámica creada por el binomio libertad-opresión de la que desvela sus implicaciones a nivel cultural y ontológico en la creación de la identidad de los individuos y las perturbaciones causadas en la misma, como las mostradas en el capítulo quinto de la obra *Les Damnés de la terre* de Fanon, publicada postmortem en 1961 y texto en el que se basa la pieza de Churchill.

2.1. LA RECREACIÓN DEL SER HUMANO.

Otra de las lecturas fundamentales de Churchill, como ha expresado en diversas ocasiones, es la obra de la filósofa política judía de origen alemán, Hannah Arendt. En *Sobre la violencia*, Arendt considera el histórico prólogo de Jean-Paul Sartre a *Les Damnés de la terre*, una glorificación de la violencia en la que el filósofo francés llega más lejos que Sorel, en sus *Reflexiones sobre la violencia*, o que el propio Fanon. Arendt pone en evidencia el desacuerdo existente e ignorado por el mismo Sartre entre sus ideas y las de Marx, al declarar que mediante la violencia el hombre se recrea a sí mismo; y es gracias a ella que los miserables de la tierra pueden hacerse hombres (Arendt 2006: 22). "Matar a un oprimido es matar dos pájaros de un tiro, suprimir a la vez a un opresor y a un oprimido: quedan un hombre muerto y un hombre libre", señala Sartre (Fanon 1999: 12) Esta exaltación de la violencia como fórmula para la recreación del hombre es considerada por Arendt como uno de los principales errores de las revoluciones.

Marx opinaba que el hombre se hace mediante el trabajo, al que considera la forma humana de metabolismo con la naturaleza, no a partir de la violencia. En cambio Hegel en su tiempo consideró que el hombre se produce a sí mismo a través del pensamiento. Arendt discrepa

de todas estas disquisiciones a las que cataloga como formas de rebelión contra la verdadera positividad de la condición humana, ya que “nada hay más obvio que el hecho de que el hombre, tanto como miembro de la especie que como individuo, no *debe* su existencia a sí mismo” (Arendt 2006: 23)

La postura de Fanon es mucho más ambigua y menos triunfalista que la de Sartre. Detecta la fatalidad de la situación – permitiendo a Churchill retratar la caída del individuo en el presente – y reconoce la liberación que se consigue a través de la violencia, a la que en ocasiones ve como la única salida al conflicto argelino. Al tiempo que reconoce y analiza las devastadoras consecuencias de ésta para el individuo, se ocupa de mostrar las causas de la situación y la dificultad de hallar una resolución óptima posible tras el proceso de colonización, núcleo fundamental de su crítica, al que señala como fuente de toda la violencia posterior.

Sartre detecta un diagnóstico claro y fundacional en el libro de Fanon que consideramos fundamental para los análisis posteriores, aquel en el que se afirma que a los colonizados – a diferencia de a los europeos – se les ha desprovisto de su humanidad. Ésta ha sido usurpada, aniquilada y precisan de volver a adquirirla o construirla. Aquello realmente significativo es ver cómo se ha conseguido desproveer de su categoría humana a un grupo de individuos. A partir de ahí, la violencia no puede más que perpetuarse. Es necesario “ver en esa prueba de fuerza el medio inhumano que los subhombres han asumido para lograr que se les otorgue carta de humanidad: que se les otorgue lo más pronto posible y que traten luego, por medios pacíficos, de merecerla.” (Sartre en Fanon 1999: 12)

El filósofo francés se percata de la pertenencia de la violencia a una esfera no completamente humana, entreviendo uno de los principales problemas para el ser humano, la ubicación de la violencia, su propia violencia, que le pertenece y lo supera. Sabe que la violencia de los colonizados es producto de las armas europeas que los han apuntado, creando sus ganas de matar. Es una forma de violencia invertida que pertenece a los colonizadores. La “locura homicida” es visualizada como “el inconsciente colectivo de los

colonizadores" (10). Nos encontramos ante una violencia que es reprobada por la moral pero a la que Sartre llega a considerar el último reducto de humanidad (10), por ello afirma que ese proceso de la revolución y su violencia son "el hombre mismo reintegrándose." (12).

La problemática se produce cuando, como observan Churchill y Fanon, se detecta que las consecuencias de dicha violencia distan mucho de un simple proceso de humanización. Incluso el mismo Sartre afirma "Esa furia contenida, al no estallar, gira en redondo y daña a los propios oprimidos" (10). Sería necesario añadir que cuando estalla también los daña, como se describe en el capítulo quinto de la obra de Fanon y en la pieza de Churchill.

Les Damnés de la terre tuvo una enorme influencia en la generación estudiantil de los años sesenta, la cual, como señala Arendt, estaba retóricamente inspirada en Fanon pero con argumentos teóricos que son un "batiburrillo de residuos marxistas" (2006 : 32). Los estudiantes universitarios veían, junto con Sartre, la violencia como la cura a todos los males. Arendt advierte de las dudas de Fanon respecto a la violencia, ignoradas por sus seguidores, a quienes acusa de haber leído sólo el primer capítulo del libro. Resalta, en cambio, el odio de Fanon hacia la sociedad burguesa y su ruptura radical con esas normas morales que se dedica a desenmascarar. Fanon pone en evidencia las manipulaciones y maquinaciones no violentas, *blandas* como las que se analizan en *Softcops*. Manipulaciones que son realizadas por dicha sociedad, la cual niega sus acciones creyendo haberse librado de la violencia al ocultarla.

Este es un terreno común a Churchill, quien se encarga de él en varias de sus obras. Concretamente los procesos de colonización y la violencia blanda ejercida por la sociedad burguesa son desmantelados en *The Hospital at the time of the revolution*, *Softcops* y en *Cloud Nine*. La autora inglesa dramatiza las conclusiones de Fanon, quien es categórico respecto a la violencia y el proceso de colonización, e incluso llega a señalar, "La violencia con la cual se ha afirmado la supremacía de los valores blancos, la agresividad que ha impregnado la confrontación victoriosa de esos valores con los modos de vida o de pensamiento de los colonizados hacen que, por una justa inversión de las cosas, el

colonizado se burle cuando se evocan frente a él esos valores” (Fanon 1999: 21). Fanon muestra la hipocresía de ciertos discursos en las colonias, donde los esclavos conocen la realidad de esos valores burgueses por las heridas físicas de sus cuerpos.

Fanon describe ese cosmos colonizado como un mundo dividido en compartimentos estancos, en el que se distribuye a los individuos a partir de su pertenencia a una especie u otra. En ese mundo se es colono o colonizado, hombre o mujer, heterosexual o homosexual. La división de los individuos en especies distintas permite la expoliación de los mismos. De nuevo aparece una de las grandes ocupaciones de Churchill, lo Mismo y el Otro. Ésta es otra formulación para ese gran tema de Churchill. Nos encontramos ante una nueva categoría jurídica que permite despojar a alguien de sus derechos al excluirlo de la humanidad y cometer actos que en otras circunstancias serían considerados criminales. Tratados como especies diferentes, los nativos pueden ser expoliados, despojados hasta de sus pertenencias más íntimas.

Como señala Fanon, los análisis marxistas deben ser reformulados ligeramente cuando se estudia el sistema colonial, como también deberían serlo cuando se aplican a cuestiones de géneros o tendencias sexuales. Por ello la última parte de este estudio se dedica a la configuración actual del sistema capitalista y sus consecuencias. A partir de nuevas biparticiones y diferencias se muestra la perversidad de los sistemas económicos y de producción, así como una nueva caída del ser humano, basada en la pérdida de humanidad de los individuos. Cualquier contexto en el que se creen especies diferentes, una inferior y otra superior crea una nueva formulación religiosa y legal. “El siervo es de una esencia distinta que el caballero, pero es necesaria una referencia al derecho divino para legitimar esa diferencia de clases” (19). Como puede observarse, nos adentramos en el terreno de lo religioso, tema que consideramos esencial para analizar la obra de Churchill. Lo religioso y sus formulaciones son necesarios para la bipartición del mundo y la creación de nuevas diferencias.

En este caso la bipartición creada posee unas características propias. “La especie dirigente es, antes que nada, la que viene de afuera, la que no se parece a los autóctonos, a “los otros” (19). En consecuencia ésta intentará reconstruir el lugar de origen y sus formas de vida en su nueva localización, sin percatarse de las contradicciones y violencias que esta empresa implica, necesitando recurrir a una justificación de orden superior. La separación de los individuos y de las cosas sigue un comportamiento religioso que se aplica, como observaremos, a partir de premisas consideradas “científicas”, al tratarse de conclusiones que han sido validadas con la ayuda de una parte de la “ciencia”. La “ciencia” y sus oficiantes vuelven a hacer uso de los mecanismos religiosos suplantándolos.

Si se pretende destruir el mundo colonial, la tarea principal consiste en hacer desaparecer una de las dos zonas de la bipartición, sepultándola bajo tierra o consiguiendo expulsarla del lugar donde se encuentra instalada. Puede observarse que no nos encontramos en el terreno de la confrontación racional. No se están enfrentando distintos puntos de vista, sino que como señala Fanon, “no es un discurso sobre lo universal, sino la afirmación desenfundada de una originalidad formulada como absoluta” (20). El mundo colonial es irreal por ser simplista en su maniqueísmo. Se trata de un mundo de absolutos, de buenos y malos, de mejores y peores, claramente identificados y divididos. Se considera a los colonizados como faltos de ética y valores, animalizados. “El colonizado sabe todo eso y ríe cada vez que se descubre como animal en las palabras del otro. Porque sabe que no es un animal. Y precisamente, al mismo tiempo que descubre su humanidad, comienza a bruñir sus armas para hacerla triunfar.” (21) En ese momento se desencadena una nueva violencia, una nueva revolución, inseparable de la concepción de aquello que significa un ser humano.

2.2. INDIVIDUOS DESPUÉS DE LA VIOLENCIA.

Churchill siempre centrada en la problemática del otro, vuelve a dar voz a los oprimidos, analizando los límites y secuelas de los procesos de liberación y revolución. No se centra en la vida durante la opresión, sino en las implicaciones que se dan en el ser humano tras y

durante la revolución y la liberación, poniendo así el foco en la violencia. Churchill detecta como los actos violentos realizados durante la revolución modifican al ser humano, y lo convierten en otra cosa de manera irreversible. Por esta razón escoge el capítulo quinto de la obra de Fanon, donde el foco principal son las secuelas psicológicas producidas por la dominación imperialista occidental y sus instrumentos de poder en el interior de los individuos, tanto en los dominados como en los dominadores. Es a partir de este análisis que empieza a detectar la caída que conllevan estos procesos, lo que convierte a la búsqueda de identidad y la caída que provoca en el individuo, uno de los principales focos de ocupación de sus obras.

En el quinto capítulo del libro, Fanon desarrolla su faceta médica psiquiátrica a partir de la descripción de los trastornos mentales relacionados con la guerra colonial entre los años 1954-1959. Fanon muestra su preocupación por las múltiples heridas, muchas indelebles, que se han infligido a los individuos a causa de la ruptura con el colonialismo. Centra su preocupación en el descubrimiento de las secuelas de la liberación y del imperialismo anterior, con la intención de conseguir extirparlas de los cerebros del pueblo argelino y de sus antiguos colonos. Considera a la colonización una "gran proveedora de los hospitales psiquiátricos" (196), y señala la dificultad de suministrar una "curación" a los colonizados, debido al medio social de tipo colonial. Este medio implica una "negación sistemática del otro, una decisión furiosa de privar al otro de todo atributo de humanidad. El colonialismo empuja al pueblo dominado a plantearse constantemente la pregunta: "¿Quién soy en realidad?" (125). Esta interrogación es fundamental en las obras de Churchill y coincide con el diagnóstico de esa caída producida en el interior del individuo, en este caso causada por los instrumentos de la colonización, donde los argelinos eran simplemente una parte del paisaje

"Hay, pues, en ese periodo tranquilo de colonización triunfante una patología mental permanente y copiosa producida directamente por la opresión". (125) De la misma forma, se detecta la eclosión de nuevos trastornos mentales con la guerra de liberación nacional o revolución - cuando Fanon escribe estas líneas la revolución dura ya siete años y continúa -

. Generalmente la psiquiatría clínica, como señala Fanon, agrupa los casos presentados en este capítulo como “psicosis reaccionales” (126), pero a excepción de uno de ellos, en el resto las causas son difusas. Más que un único acontecimiento motivador, el genocidio y la violencia de la guerra colonial con el quiebre de las lógicas y pensamientos son en su totalidad los desencadenantes. Se muestran patologías originales no asimilables a los tratados médicos ya existentes al respecto de las consecuencias de las guerras mundiales en militares y víctimas civiles.

En esta ocasión es el yo quien se ve atacado y la personalidad desintegrada (126). Son sujetos donde la fragilidad es perceptible a simple vista. Puede observarse como el precio de las acciones es pagado por las personas individuales, a las que se sacrifica en nombre de las grandes ideas o de un futuro. Se plantea de esta forma “el problema de la responsabilidad en el marco revolucionario” (127).

2.3. FRANÇOISE SE QUEDA SIN BANDO.

Françoise ha dejado de comer. Aunque su cuerpo se encuentra en perfectas condiciones, según indican todos los análisis y estudios médicos, su percepción y actitud rechazan dichos resultados, manifestando un claro sentimiento de muerte, “I’m dying.” (Churchill 1990b: 99). En una aparente y bienintencionada preocupación por su hija, Monsieur y Madame la han traído al hospital donde trabaja Fanon. Pero Françoise en su primer encuentro con el doctor se niega a responder a las preguntas de éste, lo que provoca la desesperación de su padre. La conversación descubre el supuesto incidente desencadenante de su extraño comportamiento, una taza de café caliente derramada sobre su madre. A partir de ese momento Françoise empezó a realizar toda clase de barbaridades. Su comportamiento anterior, asociado con la normalidad, se vio interrumpido y esa chica “perfectamente normal” desapareció, según relatan los padres a Fanon ante el silencio de su hija.

Françoise está inspirada en el caso 3 de la serie B del libro de Fanon (Fanon 1999: 139), el cual describe la actitud neurótica de la hija de 21 años de un alto funcionario francés que dirigía los centros de interrogatorio de la región. Tras la muerte de su padre, a la que la paciente se refiere con ligereza y una lucidez insensible, empezaron los comportamientos patológicos. El padre estaba al cargo de una inmensa región rural y, como describe la hija, “desde que empezaron a suceder cosas se lanzó a la caza de argelinos con una rabia furiosa. Llegaba a no comer, a no dormir: hasta ese punto lo excitaba el reprimir la rebelión” (139). Por las noches en la casa la despertaban los gritos que llegaban del sótano donde se realizaban las torturas y no paraban en toda la noche. Su padre era capaz de cualquier cosa para obtener información. “Algunas veces me pregunto cómo un ser humano puede soportar – no hablo ya de torturar –, sino simplemente oír esos gritos de sufrimiento” (139). La paciente observó la metamorfosis de su padre hasta que decidió no verlo más. Al final ya no podía ni besarlo. Había crecido con los niños de la aldea, jugando junto. Conocía a las familias. Daba la razón a los argelinos y si ella fuese argelina estaría en las guerrillas. Le repugnó el entierro de su padre y la exaltación de sus cualidades morales, cuando ella sabía que diariamente morían unos diez hombres debido a las torturas. La paciente siente que las palabras han perdido su sentido y valor. Se niega a recibir dinero de las autoridades y prefiere trabajar. Cuando visita al Fanon real tiene pequeños fenómenos de angustia: manos sudorosas, jaquecas nocturnas y opresiones torácicas, lo que le dificulta el estudio y las relaciones sociales. Este cuadro de síntomas contrasta con una enorme facilidad para el contacto físico.

En la obra de Churchill, Françoise aún vive con sus padres y es descrita como alguien a quien se ha tenido al margen de las dificultades de los tiempos. Su vida ha transcurrido plácida y tranquila como si viviera en otro lugar, como un pájaro enjaulado. La han protegido para que sus preocupaciones fuesen únicamente ir a la escuela y ocuparse de sus vestidos (Churchill 1990b: 103). Pero Françoise acusa a sus padres de haber estado envenenándola desde pequeña, dice que la comida que recibe está envenenada. Primero fue la leche que le daban de bebé y ahora ponen un poco de veneno en todo aquello que come. “All my life she’s been trying to poison me. It started in the milk when I was a baby. She puts just a little in everything

I eat.”³⁷ (112) Para Françoise todo lo que proviene de su madre está envenenado, todo aquello con lo que ha sido alimentada. Toda su cultura y raíces se descubren dañadas. Las torturas y asesinatos que ha visto junto al silencio al que se ha visto obligada han envenenado todo aquello en lo que había creído y de lo que se había alimentado hasta entonces. Siempre ha estado bien atendida, y ha ingerido tres comidas al día, lo que implica que una enorme cantidad de veneno ha sido introducida en su cuerpo. Françoise lo describe como un veneno que se queda dentro y que no puede ser evacuado.

En el mundo de la guerra colonial Françoise se ha quedado sin bando. Intenta vanamente utilizar las antiguas estructuras de justicia y vigilancia que conoce pero éstas han perdido su significación anterior. No obtiene respuesta cuando denuncia a su padre ante la policía por los asesinatos que comete. Esas muertes no son consideradas crímenes por la policía. La policía y el padre de Françoise trabajan juntos, se rigen por la misma clasificación legal. Se respaldan mutuamente, mostrando la proximidad entre la figura del asesino y el policía. En esta guerra, los policías protegen a asesinos como su padre, porque estos asesinos pertenecen a su bando.

Françoise se ha convertido en una paradoja a la que no se puede matar y de la que no se conoce la forma de librarse. Su lenguaje molesta en ocasiones y no se corresponde con su educación. “What does he do, fuck you with a bottle? Pump soapy water up your arse? I can keep mouth shut. I know who he loves and who he kills and who he’s going to kill now. But you can’t kill me because I was never born. There’s no girl of that name here. You can do what you like but she won’t speak”³⁸ (114). Aunque pueda callarse o hablar, las palabras le pertenecen. La hija de esos padres ha desaparecido como si nunca hubiera nacido. Las acciones realizadas se han encerrado en su cuerpo, de manera que pierde el sentido apelar a su identidad.

³⁷ “Toda mi vida ha estado tratando de envenenarme. Comenzó en la leche cuando era un bebé. Ella pone sólo un poquito en todo lo que como”.

³⁸ “¿Qué hace él? ¿joderte con una botella? ¿Meterte agua jabonosa por el culo? Puedo mantener la boca cerrada. Sé que a quién ama y a quién mata y a quién va a matar ahora. Pero a mí no puedes matarme porque nunca nació. No hay ninguna chicha con ese nombre aquí. Puedes hacer lo que quieras pero ella no dirá nada”.

Fanon no quiere que Françoise ingrese en el hospital. Está lleno y sólo puede atender emergencias. Pero sus padres, Madame y Monsieur, la han traído porque no pueden soportarla más, su presencia es una evidencia de su legado. No importa que no se mueva y que no hable la mayor parte del tiempo, cuando lo hace los hechos cometidos resuenan de nuevo acusándolos, "My father has killed far more people. I can't give you a list of names but I hear the screams all night."³⁹ (113)

2.4. COLONOS Y TORTURADORES, UNOS PADRES.

Monsieur, el padre de Françoise, se describe a sí mismo como alguien que termina aquello que empieza, y se jacta de ello. Esta descripción de sí mismo que él defiende como una cualidad positiva, es recibida con el terror que realmente amenaza al tratarse de la figura de un torturador. Monsieur considera la tortura como su trabajo, un trabajo que en ocasiones lleva de la comisaría de policía a su casa cuando los números han sido un problema (115). "Yes, I bring my work at home with me"⁴⁰ (115), afirma como si hiciera referencia a unos documentos. Se convierte en una clara personificación de la "banalidad del mal". Las descripciones que realiza de sí mismo corresponden a las de un funcionario extremadamente eficiente que conoce su trabajo. Éste consiste en administrar una amplia zona que comprende elementos urbanos y rurales, alguien que cree y lucha por el triunfo de la justicia al servicio de su país. Él cree saber dónde está, por ello todo lo que realiza no es más que su deber, tras el cual vuelve a su hogar, un espacio que no debe ser otra cosa que un refugio.

Cuando resulta evidente que policía y magistrados están enfrascados en una lucha sin fin con el objetivo de frenar, reprimir y pacificar, Monsieur se sitúa en el bando de la justicia.

³⁹ "Mi padre ha matado a mucha más gente. No le puedo dar una lista de nombres pero he oído gritos toda la noche".

⁴⁰ "Sí, llevo mi trabajo a casa conmigo".

Niega la existencia de una guerra y la revolución. "There is no war and no revolution"⁴¹ (110). Necesita decir en voz alta que todo está bajo control, sobre todo en su área. La palabra y el concepto de revolución son demasiado elevados para un francés como él, por ello no puede conceder ese grado de humanidad y de identidad francesa a los nativos. "The violence is committed by criminals. It is not part of any revolution."⁴² (110)

En una negación total de los hechos, defiende que la mayoría de los nativos buscan en los franceses la restauración del orden. Cree que tan sólo los franceses pueden recuperar la estabilidad perdida por medio de la "pacificación" en oposición a los nativos argelinos, los cuales poseen de forma natural tendencias criminales, incluso sus criaturas vienen al mundo como seres violentos y deshonestos (102). En el momento que acude a ver a Fanon ya no recuerda que su hija jugaba de pequeña con los nativos, en realidad, siempre se ha tratado de seres distintos. Se justifica apelando a una diferencia irreconciliable. El sistema de similitudes y diferencias impuesto por la estructura colonial está claramente interiorizado en el personaje, y es aquello que permite validar su comportamiento y considerar aquella violencia que ejerce como "justa" y "necesaria". Incluso intenta establecer una complicidad con el personaje de Fanon, respecto a sus concepciones de los nativos. En su opinión el psiquiatra sí pertenece a un grupo distinto al de los nativos al no haber nacido en Argelia, incluso llega a afirmar que un nativo del país jamás podría llegar a ser psiquiatra.

Monsieur lucha por Francia, un país al que convierte en su insignia. Se siente orgulloso de estar a su servicio. En estos momentos su país lo necesita y él se entrega a sus demandas ofreciendo su salud. Sabe que no va a poder continuar si Françoise está en este estado, por eso es tan necesario que Fanon se la quede en el hospital. Convierte un asunto privado en tema de estado, de la misma forma que los asuntos de estado han invadido la interioridad y privacidad de los individuos. Las distinciones entre público y privado durante la revolución han sido abolidas por la violencia.

⁴¹ "No hay una guerra ni una revolución".

⁴² "La violencia es cometida por criminales. No es parte de ninguna revolución".

La madre de Françoise es un ser adormecido por las pastillas que toma cada noche para dormir. Es gracias a ellas que no escucha los gritos de las torturas que realiza su marido. Siempre ha querido ser madre, desde que jugaba con sus muñecas en esa lejana infancia en Francia. Las referencias a Francia como lugar de origen e ideal son constantes, incluyendo los valores e ideales de la revolución. Aquella revolución es la única a la que se considera como verdadera y digna de llevar ese nombre. Madame se describe a sí misma como el clásico modelo de feminidad del patriarcado, "Right from when I was a little girl with my dolls back in France I knew I should love being a mother"⁴³ (102). Culpabiliza a Françoise de un comportamiento que considera desproporcionado y la describe con los mismos tópicos que utilizaría para nombrar a una común rebeldía adolescente totalmente injustificada. "Oh, it's not Françoise to be ungrateful. She knows your hard work is all for her. All the difficult things you have to do are only done to make this country a place where she can be happy"⁴⁴ (103). La lógica colonial lleva a unos padres a destruir aquello por lo que luchan y que es la finalidad de su existencia, su legado, Françoise.

Cuando Madame recuerda un atentado en un café donde una mujer lanzó una bomba, desvela su opinión sobre la violencia de las mujeres. No concibe que éstas puedan realizar actos violentos porque éstos no están en su naturaleza. Por tanto las mujeres árabes están excluidas de esa naturaleza femenina. Al lanzar una bomba resultan mucho más decepcionantes y perturbadas que los hombres. Su horror la lleva a recibir incluso la ayuda doméstica con disgusto. Desconfía de esas mujeres árabes que andan por su casa y no cree que nunca puedan llegar a ser francesas. Paradójicamente ambos, Monsieur y Madame, sienten y declaran que lo han hecho todo por los nativos, los cuales como Françoise, no se lo agradecen.

⁴³ "Desde que era una niña pequeña con mis muñecas allá en Francia, supe que me encantaría ser madre".

⁴⁴ "Oh, no es que Françoise sea ingrata. Ella sabe que todo tu trabajo duro ha sido por ella. Todas las cosas difíciles que has tenido que hacer han sido solamente para hacer de este país un lugar donde pueda ser feliz".

2.5. LA JOVEN MEDICINA CREADORA DE UN NUEVO OTRO.

El joven doctor que ayuda a Fanon, en cambio, es un ser atemorizado. Siente que vive en un entorno hostil poblado de seres distintos a él a los que no se les puede ayudar, lo que convierte en un sinsentido la tarea de salvarlos. "Every one of them whose life you save goes straight off and start killing. You might as well be a terrorist yourself"⁴⁵ (117). Cualquier gesto hacia los nativos se convierte bajo su mirada en un peligroso acto terrorista.

Venera a su padre, el cual posee la tierra verdaderamente y ha dedicado a ella su vida. Muestra una imagen del terrateniente similar a la de un padre de sus trabajadores. Éstos son infantilizados al considerarlos niños desagradecidos. Estas razones le llevan a justificar su intento de transformarlos en europeos. En su opinión los nativos quedarían desprotegidos si se fuesen los colonizadores. En sus discursos Churchill plasma las actitudes paternalistas de los colonizadores descritas por Fanon (118)

Los trabajos del psiquiatra francés Antoine Porot, fundador de la Escuela Argelina de Psiquiatría son citados por Fanon en *Les Damnés de la terre*. Antoine consideraba que "la vida del indígena norafricano está dominada por las instancias diencefálicas" (Fanon 1999: 154), por tanto éste era en su opinión un ser privado de corteza cerebral. Estas conclusiones llevaron a Sutter, profesor de psiquiatría en Argel cuando Fanon escribía este texto, a afirmar que, "El primitivismo no es una falta de madurez, una interrupción en el desarrollo del psiquismo intelectual. Es una condición social llegada al término de su evolución, se adapta de manera lógica a una vida diferente a la nuestra" (154).

Siguiendo estos estudios y respaldándose en ellos, el joven doctor ve en la desproporción entre la causa de la violencia y su respuesta por parte de los nativos la evidencia de características patológicas en los argelinos. Al minimizar la violencia producida por parte de los colonizadores y desconectarla en el tiempo con las violencias que desencadena, la nueva

⁴⁵ "Cada uno de ellos a los que salvas la vida, va directamente fuera y empieza a matar. Es como si tú mismo fueras un terrorista".

violencia producida se presenta como huérfana e irracional. En este sentido convierte a los argelinos en seres propensos al crimen, “it’s what Professor Porot says about the Algerians being born criminals” (Churchill 1990b: 119). De esta forma sus actos criminales no son consecuencias de ningún hecho vivido sino de su nacimiento como argelinos.

La violencia de los nativos es alejada del azar o de cualquier tipo de causas externas, como señala Fanon. Sus causas se encuentran en la configuración física y biológica de los mismos sujetos. Estas conclusiones respaldan las decisiones de los colonizadores de no confiar ningún tipo de responsabilidades a los argelinos. Excluyen así cualquier tipo de racismo y paternalismo por su parte y creen actuar de forma lógica y respaldada por los descubrimientos científicos.

Churchill llena sus diálogos con descripciones científicas que traslada del texto de *Les Damnés de la terre* a su texto dramático y con las que el joven doctor trata de sustentar toda la ideología colonialista en una pretendida objetividad científica en busca de la verdad. El pensamiento de la Ilustración y su diosa la Razón se alía con las nuevas estrategias de dominación del colonialismo del siglo XX. Las explicaciones para los comportamientos violentos de los argelinos se sitúan en la estructura de sus cerebros, mostrados por el profesor Sutter, quien como hemos visto describe a los argelinos como seres humanos sin córtex, lo que los obliga a estar dominados por la parte baja del cerebro. De esta forma los iguala con los vertebrados inferiores y los diferencia de los “hombres”, los cuales se distinguen del resto de criaturas precisamente gracias al pensamiento cortical. “We use the frontal lobes and Africans don’t. Don’t you agree there’s no need to enquire further?”⁴⁶ (119). Pregunta tácitamente el joven doctor pero Fanon, el personaje de Churchill, no lo escucha y continúa con la descripción del paciente que están tratando. La explicación y dedicación de Fanon lo significa como ser humano. Lo individualiza y presta atención a su historia. Sin adentrarse en ningún tipo de explicación ideológica, Churchill consigue que las actuaciones de Fanon y sus decisiones muestren aquello que piensa y se conviertan en un acto político.

⁴⁶ “Nosotros utilizamos los lóbulos frontales y los africanos no. ¿No te parece que no hay necesidad de investigar más?”

El paciente al que se refiere es un chico de quince años que ha matado a tres personas: a un amigo suyo, y a la madre y hermana de éste. Nunca se había metido en problemas antes. El desencadenante fueron unas olivas que el amigo del chico cogió de las tierras del padre del prisionero, tras lo cual éste lo atacó con un cuchillo repetidamente. Su madre y hermana salieron en su rescate y también las atacó. Después de eso se fue a casa a lavarse las manos calmadamente hasta que fue arrestado. No muestra emociones y tan sólo justifica sus actos aludiendo a que el amigo cogió unas olivas que no eran suyas. En este sentido vemos un caso de violencia contenida que se muestra de forma desproporcionada contra un ser querido en respuesta a un acto mínimo y desconectado.

El joven doctor continua imparable la citación de los trabajos del Doctor Carruthers del Work Health Organisation, quien trabajaba en el África central y oriental, pero cuyos estudios coinciden en sus conclusiones con los de la escuela norafricana, incluso establece en escena, como se describe en *les Damnés de la terre*, una comparación muy "viva", donde advierte que "el africano normal es un europeo lobotomizado" (Fanon 1999: 154). Las lobotomizaciones eran un tratamiento médico radical en el que se pretendía excluir una parte importante del cerebro. Causó graves trastornos de personalidad a los pacientes a quienes se les realizó. Por tanto los africanos son considerados por parte de la comunidad científica como europeos dañados o diezmados. Carruthers llegó a definir la rebelión de los Mau-Mau como "la expresión de un complejo inconsciente de frustración, cuya repetición podría evitarse científicamente mediante adaptaciones psicológicas espectaculares" (155).

La recepción que provocan estas teorías en la actualidad se corresponde con las creencias sobre las brujas analizadas en el apartado anterior dedicado a *Vinegar Tom*. Como afirmaba René Girard, la no creencia en la existencia de todas esas mujeres como brujas mostraba la falsedad del mecanismo de legitimación que se estaba utilizando. Esta idea lleva a Churchill a reproducir textualmente las conclusiones de Carruthers citadas por Fanon, en boca del joven doctor,

You must know the work of Doctor Carruthers of the World Health Organization. He says that since the African doesn't use his frontal lobes it is just as if they had been removed so that the African is like a lobotomized European. It accounts for the impulsive aggression, the laziness, the shallowness of emotional effect, the inability to grasp a whole concept – the African character. It's no wonder they behave as they do if that's what they're like. Don't know why we have waste our time making a report. A European might have to be mad to behave like this but it's just what we should expect of an Algerian.⁴⁷ (Churchill 1990b: 119)

La ciencia ha construido un nuevo Otro, como en el caso de las mujeres en *Vinegar Tom*, a quienes por medio de la histerización y de la hipersexualización del cuerpo femenino se despojó de su autoridad e identidad. Un Otro que se convierte en fantasma. Estas enseñanzas eran impartidas con normalidad en la escuela médica de Argelia, como muestran las afirmaciones del joven doctor. Se trataba de un conocimiento común. El joven doctor desafía al personaje de Fanon a no estar de acuerdo con él, lo considera un igual cuando afirma ridículamente “No one would know you weren't white except to look at you. No one would think you didn't use your frontal lobes.”⁴⁸ (120)

Gracias al respaldo de estos estudios los colonizadores se sentían domesticadores de la naturaleza. En oposición a un sistema donde la finalidad podría haber sido convencer a otro ser humano. Pacificar se convirtió en domesticar, disciplinar y reducir. En este caso la aplicación de violencia físicamente visible se realizaba simultáneamente a un proceso de borrado del otro a nivel conceptual. Mientras fuese posible mantener de alguna forma el dominio sobre los países coloniales la burguesía colonialista permaneció dedicada a ejercer su opresión en ámbitos diversos como el cultural, los valores o las técnicas (Fanon 1999:

⁴⁷ “Usted debe conocer el trabajo del Doctor Carruthers del World Health Organisation. Dice que ya que el africano no utiliza sus lóbulos frontales es como si éstos hubieran sido extirpados, por tanto el africano es como un europeo lobotomizado. Es responsable de la agresión impulsiva, la pereza, la poca profundidad de sus efectos emocionales, la incapacidad para captar un concepto completo – el carácter africano. No es de extrañar que se comporten tal como lo que son. No sé porque tenemos que perder el tiempo haciendo un informe. Un europeo tendría que estar loco para comportarse así, sin embargo, es lo que deberíamos esperar de un argelino”.

⁴⁸ “Nadie podría adivinar que no eres blanco excepto mirándote. Nadie pensaría que no usaste tus lóbulos frontales”.

21). En cambio cuando el contexto colonial desapareció por completo dicha burguesía perdió cualquier interés en permanecer en los países antes colonizados y coexistir (22).

2.6. LAS OTRAS VÍCTIMAS.

Los pacientes, A, B y C, se corresponden con casos descritos en el quinto capítulo de *Los Damnés de la tierra*. El personaje del paciente A de la obra de Churchill se basa en el caso de un antiguo miembro de la resistencia de unos treinta años, tratado por Fanon, que cada año por la misma fecha se veía afectado por insomnios, ansiedad e ideas fijas de autodestrucción. La fecha coincidía con el momento en que llevó a cabo un atentado con bomba en el que murieron diez personas. Se trataba de un patriota que no renegaba de los actos que había realizado para el FLN y que “sabía claramente el precio que su persona había tenido que pagar por la independencia nacional” (127). Fanon vuelve a mostrar cómo se sacrifican los insurrectos a nivel individual aunque continúen viviendo. La revolución se alimenta de sus propios revolucionarios.

El bar donde dejó la bomba era un lugar conocido y popular entre los sectores más reaccionarios. Sabía que existía el riesgo de que personas inocentes fuesen asesinadas y lo acepta. Aunque en el momento en que lanzó la bomba su única posibilidad fue no pensar en ello, sabe que renunció a una parte de él mismo imposible de recuperar. Separado de su mujer y su familia, e incapaz de reconciliar sus creencias y actos con lo que le sucede: ha tratado de suicidarse infructuosamente varias veces.

B, en cambio, es una víctima de las torturas. Churchill construye un personaje enigmático que apenas verbaliza un repetitivo “no” durante casi toda la pieza. Conocemos su historia gracias a la visita del Inspector de policía, un europeo de treinta y cinco años que acude al Hospital porque se siente débil. B ha sido uno de los torturados por el Inspector. Tras su visita tendrá una crisis en la que pedirá morir antes de volver con quien cree ha venido en su

búsqueda. "No no no. Don't let him take me back. Let me die. I can't go back there."⁴⁹
(Churchill 1990b: 146)

Al inspector de policía que visita el hospital le cuesta terminar el día y si se acuesta temprano tiene pesadillas. Siempre ha sido policía y no querría ser nada más pero en estos momentos aquello que vuelve a ser nombrado como "trabajo", como en el caso de Monsieur, se ha convertido en algo muy duro. "If you're conscientious, and I am, you can't go off duty when it's your turn to go off, you have to stay and see a thing through. If you don't, someone else might get the credit. It's competition like anything else"⁵⁰ (129) Su matrimonio y vida familiar siempre habían sido tranquilos pero en estos momentos cualquier pequeña nimiedad le convierte en alguien violento. En casa las consecuencias empeoran, incluso ha pegado a sus hijas sin poder parar una vez había empezado. La semana pasada dejó a la pequeña de tres años inconsciente durante diez minutos.

Churchill mezcla dos de los casos descritos por Fanon en sus análisis, el número 4 de la serie A, un agente de policía europeo víctima de depresión que se encuentra en el hospital a una de sus víctimas, en la obra dramática sería encarnado por el paciente B. Y el caso 5 de la misma serie, un inspector europeo que tortura a su mujer e hijos. Pero Churchill realiza significativas modificaciones, como el género de los niños que convierte en niñas. Conserva las descripciones del cansancio físico que conllevan las torturas y el espíritu de competitividad que se crea entre los torturadores, incapaces de dejar a un compañero que los sustituya porque piensan que están a punto de obtener los informes y no quieren que sea el otro quien reciba los méritos (Fanon 1999: 135). Resulta paradójica esa observación y atención a los deseos e impulsos de un ser humano que se está torturando para conseguir que hable. Pero se debe mantener su esperanza de salvar la vida. Las torturas son descritas con un sentimiento de total eficiencia sin observar nada anormal en todo ello, excepto el cansancio físico que le producen. El Inspector está más afectados por sus problemas

⁴⁹ "No, no, no. No dejéis que se me lleve de nuevo. Dejadme morir. No puedo volver ahí".

⁵⁰ "Si eres consciente, y yo lo soy, no puedes dejar el servicio cuando te toca salir, tienes que quedarte y ver algo más allá. Si no lo haces, otro puede llevarse tu mérito. Es una competición como cualquier otra cosa".

conyugales y domésticos. Sabe que existe alguna relación pero no llega a ser claro al respecto. “Pero lo que más me afecta es el problema de mi mujer. Sin duda hay allí algo trastornado. Usted tiene que arreglarme eso, doctor.” (135) Churchill explora estos dos polos en el discurso del personaje.

Es un personaje que se da cuenta de que su juicio se está viendo modificado. La percepción de los hechos y las personas no se corresponde con los datos que conserva. Cree que la confusión se debe a la falta de sueño y al cansancio. Considera que los cuerpos de su mujer y sus hijas son completamente distintos a los que trata en su “trabajo” pero la nuda vida se revela indistinguible en mitad de su aturdimiento. Pide unas pastillas para poder calmarse y seguir con su trabajo a un alto nivel, al tiempo que vuelve a disfrutar de su vida familiar.

En el siguiente encuentro, cuando Fanon le recomienda que deje su trabajo o que pida un cambio de área, que lo transfieran a otra rama de la policía, el inspector le responde: “You’ll have to find some other solution. What am I then if I’m not a policeman? I’ve always been a policeman. You’re asking something out of the question.”⁵¹ (Churchill 1985a: 144). Vemos como la pérdida de identidad asociada a la renuncia a su profesión le provoca tal horror que prefiere continuar apegado a los actos realizados. Es él mismo quien imposibilita de esta forma su curación.

Al policía del caso real se le negó la licencia, por tanto se vio obligado a continuar con las torturas mientras recibía tratamiento. Fanon resalta la precariedad de la fórmula. El paciente conocía la causa de sus trastornos y pidió a la ciencia médica que “lo ayudara a torturar a los patriotas argelinos sin remordimientos de conciencia, sin trastornos de comportamiento, con serenidad” (Fanon 1999: 135) Fanon considera, en un nota a pie de página a este caso, que nos encontramos frente a “un sistema coherente que no deja nada intacto. El verdugo que ama a los pájaros o goza en calma de una sinfonía o de una sonata, no es sino una etapa. Posteriormente, no hay más que una existencia que se inscribe totalmente en el plano de un

⁵¹ “Tendrá que encontrar otra solución. ¿Qué soy yo entonces si no fuera policía? Siempre he sido policía. Me está pidiendo algo que no puedo asumir”.

sadismo radical y absoluto” (135). El inspector reclama compasión por parte de los torturados, les pide que hablen para no verse obligado a torturarlos durante más de diez horas, un trabajo duro que le obliga a involucrarse.

El último paciente es C, basado en el caso número 2 de la serie B de *Les Damnés de la terre*. Se trata de un joven argelino de veintitrés años que padece delirios de culpabilidad y conductas suicidas que disfraza de actos “terroristas” (127). En 1945 era un dedicado estudiante de mecanografía sin convicciones políticas pero de pronto en una cena familiar cree ser considerado un traidor por sus padres. A partir de ese momento empieza a evitar el contacto familiar. Un día mientras paseaba, oye una voz en la calle que lo acusa de cobarde pero no ve a nadie, las voces en su cabeza se multiplican y entra en crisis. No abre la puerta a sus padres, sólo reza. Sale a la ciudad mal vestido y sin afeitarse. Camina sin rumbo y cree no ser apresado por parecer europeo. Cuando las patrullas son amables con él su delirio se alimenta, lo que lo lleva a lanzarse contra uno de los soldados a las puertas del edificio del Estado Mayor francés, arrebatarse la metralleta y gritar, “Soy argelino”. Es reducido e interrogado hasta ser considerado un enfermo mental pero él prefería los golpes porque así se convertía en su enemigo. “No soy un cobarde. No soy una mujer. No soy un traidor.” (138) Se trata de un caso común en Argelia, aunque no todos ellos vivieron y fueron hospitalizados. Sus vidas han dejado de importarles.

Churchill resalta su apariencia europea, su piel más clara, como desencadenante de su obsesión y productora de su desarraigo, tras el que siente haberse quedado sin lugar de pertenencia, como Françoise es un ser sin-lugar, un sin bando. Su única motivación es probar que no era un cobarde como oyó decir a alguien por la calle. Este hecho le provoca temor a transformarse en un europeo. Churchill asocia este proceso de europeización con la traición, lo que provoca el quiebre de la identidad unida a un comportamiento patológico. “Someone is always saying I’m a coward but I hope I have proved to his satisfaction that it is not the case and someone else is the coward I think I am. Is that clear?”⁵² (Churchill 1985a: 120). La

⁵² “Alguien siempre está diciendo que soy un cobarde pero espero haber probado para su satisfacción que ese no es el caso y que es otra persona el cobarde que creo que soy. ¿Está claro?”

identidad se halla destruida, lo que imposibilita que se reconozcan a sí mismos. Son interioridades enfermas que habitan cuerpos con vida, seres que se han convertido en unos desconocidos. Churchill muestra claramente en los pacientes el proceso de borrado del otro realizado por la colonización. Desconfían de ellos mismos y de quiénes son. Igual que Susan en *Vinegar Tom*, que incluso cree que se ha convertido en una bruja y duda de su propia identidad. Las nuevas realidades fantasmáticas del Otro desestabilizan la identidad.

2.7. ENTRE EL CAPITALISMO Y LA COLONIZACIÓN.

Existen nuevos métodos y avances técnicos que facilitan las torturas. En opinión de Fanon son debidos al avance del capitalismo global, que ha impregnado las interacciones humanas, como iremos viendo. Las colonias se han convertido en un mercado y los colonizadores en compradores de las materias manufacturadas. Este hecho ha distorsionado la relación con la violencia haciéndola más compleja. El vínculo entre violencia y capitalismo pertenece a la génesis del segundo, como veremos en la tercera parte de este estudio. Los grandes despliegues militares o las armas más elaboradas tienen en la actualidad el freno del mercado, al poner en la balanza la posibilidad de perder a posibles compradores y futuras ganancias. “El bombardeo de artillería, la política de la tierra quemada han cedido el paso a la sujeción económica” (Fanon 1999: 32)

En este sentido se ha desarrollado el suero de la verdad del que habla el joven doctor. Se trata de inyecciones de Pentothal que permitirán liberar a los pacientes del conflicto entre hablar o callar cuando están siendo torturados. Los daños físicos desaparecen pero la personalidad continúa siendo destruida. Al darse cuenta de la traición que han llevado a cabo sin siquiera padecer, los inyectados volverán al hospital. Sufrirán menos que con la tortura por electricidad pero sus consecuencias personales también serán devastadoras. El joven doctor cree que puede hacer que confíen en él, cuando les diga que es un médico y no un policía. En el momento en que estén tranquilos les administrará las inyecciones, y así los interrogatorios serán suaves y fáciles. El sistema gana en perversidad al esconderse.

En el sistema capitalista resulta de vital importancia que el colonizado aspire a ocupar el lugar del colono. No importa que la mirada que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono sea una mirada de lujuria, una mirada de deseo. Sus sueños de posesión son alimentados: sentarse a la mesa del colono, acostarse en la cama del colono, si es posible con su mujer. El colonizado es un envidioso (19) y conviene que así sea.

El intelectual colonizado, en cambio, se mueve simultáneamente en dos mundos. Por un lado, el del individualismo que fue introducido por los europeos en los espíritus de los colonizados y por otro, el de la colectividad de las asambleas de las aldeas en su lucha por la liberación. La burguesía colonialista les mostró la idea de “una sociedad de individuos donde cada cual se encierra en su subjetividad, donde la riqueza es la del pensamiento.” (23). Curiosamente sus maestros europeos les enseñaron que el individuo debía afirmarse. Los intelectuales colonizados aprendieron a hablar el idioma de los colonos, absorbieron su cultura y el contenido de su civilización.

Fanon descubrió la falsedad de esa imagen al contrastarla con su experiencia tras sumergirse de nuevo en el pueblo. La lucha revolucionaria se oponía a la afirmación del individuo. El individualismo del colono no tenía lugar en las comisiones del pueblo o las reuniones de los barrios. En esos espacios los asuntos de cada uno eran de todos: o se salvaban todos o todos eran descubiertos. Su lucha sólo era comprensible desde la fusión con el grupo. “La indiferencia hacia los demás, esa forma atea de salvación, está prohibida en este contexto.” (24)

El peligro del intelectual colonizado en opinión de Fanon es: “la ineptitud del intelectual colonizado para dialogar. Porque no sabe hacerse inesencial frente al objeto o la idea. Por el contrario, cuando milita en el seno del pueblo se maravilla continuamente. Se ve literalmente desarmado por la buena fe y la honestidad del pueblo. El riesgo permanente que lo acecha entonces es hacer populismo.” (22)

“El cálculo, los silencios insólitos, las reservas, el espíritu subterráneo, el secreto, todo eso lo abandona el intelectual a medida que se sumerge en el pueblo.” (22) Y eso es lo que se va descubriendo también en la segunda parte de *Cloud Nine*, la obra que Churchill dedica a la sexualidad, donde compara el Londres de los años setenta y el África colonizada de la época victoriana. En el segundo acto de la pieza, se descubre una forma de hacer, que destierra el individualismo para centrarse en la colectividad. Es ahí donde Churchill coincide con los análisis de Hannah Arendt en *La condición humana*, quien revela a la soledad como la gran arma del totalitarismo.

Arendt también considera extremadamente peligrosa la tradición del pensamiento orgánico en cuestiones políticas. Cuando poder y violencia son interpretados en términos biológicos la violencia puede llegar a ser justificada sobre la base de la creatividad (2006: 102). Arendt considera a las metáforas orgánicas, como “sociedad enferma”, promotoras de la violencia. En la naturaleza la creación y la destrucción forman parte del proceso natural. Las acciones violentas aparecen como naturales, “en calidad de prerequisite de la vida colectiva de la Humanidad como lo es la lucha por la supervivencia y la muerte violenta en continuidad de la vida dentro del reino animal.” (102) Las metáforas orgánicas son extremadamente peligrosas en los conflictos raciales, donde hay que distinguir entre la raza, que es una cuestión biológica y el racismo, que es ideológico. “La violencia en la lucha interracial resulta siempre homicida pero no es “irracional”; es la consecuencia lógica y racional del racismo, término por el que yo no entiendo una serie de prejuicios más bien vagos de una u otra parte, sino un explícito sistema ideológico” (103); que como hemos visto es un gran creador de fantasmas.

CAPÍTULO 3: LA HISTORIA COMO FANTASMA. (*HOTEL*)

To be inside that music, to be drawn into the circle of its repetitions: perhaps that is a place where one could finally disappear.

Paul Auster, *City of Glass* (citado por Orlando Gough en la introducción a *Hotel*.)

El análisis del fantasma en la obra de Churchill toma caminos diversos. La autora no sólo se ocupa de los sistemas ideológicos que llevan a la creación de realidades fantasmáticas del Otro, sino que también se interesa por la conversión en fantasma de la historia misma y la relación entre fantasma y presencia. Es paradigmática de esta última ocupación la singular pieza, *Hotel*, en la que nos centraremos en este capítulo.

En 1997 Churchill estrenó tres piezas. La primera de ellas, *Hotel*, se presentó el 15 de abril en el Schauspielhaus de Hannover, Alemania. Meses más tarde, en junio, se llevó a escena *This is a Chair* y en agosto, *Blue Heart*. Todas fueron concebidas alrededor de la misma época, entre 1994 y 1995 (Churchill 2008: vii). Las dos últimas exploran claramente el tema del lenguaje, y las analizaremos en la segunda parte. En *Hotel* el lenguaje también está reducido a su mínima expresión, pero la verdadera exploración de Churchill en esta pieza se produce a nivel ontológico en la identidad de los sujetos, con la creación de un tipo distinto de presencias escénicas. *Hotel* no es una obra dramática, sino un libreto de ópera. Escrita para el compositor británico Orlando Gough, fue dirigida por Ian Spink junto a Second Strike. Todos se conocían de trabajos anteriores. Ésta era la cuarta vez que formaban equipo junto a Churchill. *Hotel* es una obra dividida en dos partes, una primera llamada en un principio "Hotel" pero rebautizada como "Eight Rooms" cuando se añadió la segunda parte bajo el título de "Two Nights".

A Churchill nunca le ha gustado leer mientras escucha la música, "I've never liked too many words in an opera and don't want to be reading while I listen or straining to extricate sentences from the music"⁵³ (vii). Por tanto en esta ocasión decidió reducir el texto a unas pocas palabras sin frases, tan sólo residuos, restos de aquello que los personajes están pensando o diciendo. Su intención era que el espectador captase todo el significado a partir de ese breve pedazo. Las palabras reducen su función semántica y se convierten en sonido cuando son repetidas o combinadas apelando a sus características sonoras. Es la misma necesidad que recorre la escena "Hong Kong" de *This is a chair*; la "esencialización" de las palabras dichas, la reducción de toda una noche a cinco minutos a través de una acción de mermado del lenguaje articulado, pero no de su significación. Curiosamente el sentido no se reduce, sino que por el contrario se amplía y diversifica al existir un mayor número de posibilidades.

En la primera parte "Eight rooms" se observa como en un mismo espacio, una habitación de hotel, se superponen y coexisten sin verse seis parejas, dos huéspedes solitarios y un fantasma. Churchill coloca una multitud de presencias en un pequeño e impersonal espacio. En la segunda parte "Two nights", dos bailarines que interpretaban a la pareja silenciosa de la primera parte están en escena. Mientras, los cantantes convertidos en un coro cantan fragmentos de un diario encontrado en la habitación del hotel perteneciente a algún huésped que ya no está.

Hotel es la primera pieza de Churchill enteramente cantada. En la primera producción de la obra el reparto era numeroso – formado por trece cantantes, dos bailarines y tres instrumentistas – inversamente a la mayoría de óperas contemporáneas donde el número de cantantes es menor que el de instrumentistas. Churchill escoge una habitación de hotel por ser un espacio de transición, un lugar impersonal sin connotaciones en el que cualquier cosa puede suceder. Es un espacio que no pertenece a un personaje o a otro, como una página en blanco o un inicio donde inscribir una historia, un lugar que se va a abandonar y al

⁵³ "Nunca me ha gustado que haya demasiadas palabras en una ópera y no quiero estar leyendo mientras escucho o estar esforzándome para sacar frases de la música".

que no es necesario ni recomendable apegarse. Su punto de partida es la simultaneidad de distintas tramas, gente distinta hablando a la vez. Churchill considera que se simplifica y adquiere mayor facilidad la simultaneidad si los personajes están cantando. La función principal del lenguaje hablado en una ópera se convierte, para la autora, en la evocación o creación de una situación, una emoción o una imagen.

Los trece cantantes que en *Eight Rooms* interpretaban cada uno a un personaje distinto adoptan la identidad múltiple de un coro en *Two Nights*. El diario olvidado en la habitación es el texto épico y lírico – rapsódico, en tanto que memorias – que cantan. En *Eight Rooms* existe una pareja silenciosa, enigmática, en mitad del bullicio de todo el resto de habitantes de esa habitación múltiple. Ésta es la pareja que permanecerá en escena en la segunda parte, quienes pasarán distintas noches en la misma habitación. El punto de partida fueron las ideas coreográficas de Ian Spink, a las que se añadieron palabras y música. Se trata de dos personajes que desaparecen y se convierten en el relato de tres identidades ausentes. La ausencia del cuerpo del autor del diario inspiró a Churchill la idea argumental de alguien que empieza a desvanecerse, lo que la llevo a investigar distintos tipos de desapariciones: poblaciones preocupadas por ciudades que desaparecen en la niebla, un juicio legal canadiense donde los objetos se han perdido, magos que hacen desaparecer edificios, un anarquista usando la desaparición en lugar de la confrontación como una “opción lógica y radical” o un hechizo para ser invisible traducido de unos documentos griegos sobre magia (4). La desaparición como protagonista es también la presencia de una ausencia: las huellas del fantasma, los trazos. Todo ello fue investigado por Churchill en internet como punto de partida para la evaporación del autor del diario, la identidad del cual se convierte en una forma más de presencia fantasmática a partir de la palabra escrita.

3.1. PRESENCIAS FANTASMALES.

Los huéspedes de la habitación de *Eight Rooms* forman un conjunto variado: una pareja silenciosa, otra estadounidense, un hombre y una mujer que tienen un *affair*, una pareja francesa, otra pareja de lesbianas, una pareja de borrachos y el hombre de negocios o la mujer del libro de pájaros, que llegan solos. Existen dos personajes más interpretados por la misma actriz, la televisión y el fantasma. La televisión es un elemento común a *todas* las habitaciones. En un momento dado casi todos los personajes se sentarán en la misma cama viendo la misma televisión pero sin verse ni oírse los unos a los otros. La pieza está constituida por pequeños accidentes de este tipo: la llegada silenciosa de dos huéspedes a su habitación, una mujer solitaria que lee un libro, la discusión entre una pareja borracha, una mujer que sueña con un pájaro, el tranquilo encuentro entre dos amantes, un insomne que no puede dormir, pequeñas pesadillas nocturnas...

Nada es extraordinario, "the action is everyday, consciously undramatic"⁵⁴ (4). Pero el nivel de intimidad de todas esas pequeñas acciones conmueve al agolparse todas juntas, mostrando la fragilidad del alma humana. A la mañana siguiente todos se preparan para irse, hacen las maletas, se visten, la pareja mayor francesa toma el té, el hombre de negocios mira la televisión y llama a casa, la pareja borracha se levanta con resaca, el hombre de negocios pide el desayuno...Y finalmente, simplemente se van, desvaneciéndose sin hacer ruido. Tan sólo el televisor permanece encendido. El televisor persiste como figura fantasmal por excelencia.

La indicación de Churchill es superponer las ocho habitaciones en una y fabricar de esta manera una única habitación, un lugar único en el que experiencias muy diversas se podían fusionar en "un único flujo de experiencia humana". Mientras que en *Eight Rooms* un único espacio es un lugar múltiple, en *Two Rooms* un único personaje es una multiplicidad.

⁵⁴ "las acciones son cotidianas, del día a día, conscientemente no dramáticas".

Representar lo irrepresentable es una de las voluntades principales de Caryl Churchill en muchas de sus obras. En un intento de acercarnos a pensar lo impensable flirtea con lo sagrado. Para realizar esta tarea escoge figuras imposibles pertenecientes a otros campos como modelos para la construcción de sus piezas, una cinta de Moebius para *Traps*, o los objetos imposibles de Escher, los juegos visuales de Magritte, el contacto con lo real... En esta ocasión su reto imposible es plasmar en escena el "hacerse presente" y su opuesto dejar de estar presente, desvanecerse, desaparecer. A través del juego con la presencia y la ausencia construye estructuras que posibilitan y son equivalentes a "coralidades". Churchill en esta ocasión trata de llevar a escena la presencia, en el mismo sentido que señala Szondi durante la crisis del drama moderno, Ibsen trató de hacer con el *pasado* o Maeterlink hizo con la *muerte*.

Los procedimientos que realiza son diversos. Churchill mutila a sus personajes, los despedaza, los hace prescindir de su cuerpo, del lenguaje hablado, o de la sintaxis. Los convierte en sus complementos, en sólo cuerpo, sólo lenguaje hablado, o pura ausencia; en definitiva, en fantasmas. Las presencias no cumplen su función al no ser vistas ni oídas por aquellos que están junto a ellas. Ese cúmulo de sustracciones permite que surjan y se perciban reverberaciones hasta entonces invisibles, de forma que la percepción del espectador se expande. Churchill deconstruye el concepto de presencia indagando en sus implicaciones escénicas y textuales, un acto con resonancias a aquel que realizó Jacques Derrida, el filósofo francés nacido en Argelia, en relación a la filosofía como metafísica de la presencia.

3.2. DECONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE PRESENCIA.

La noción de "presencia" es admitida como "acto ficticio de expresión", e implica a la unidad y la identidad. Estos dos términos son dirigidos por la noción de presencia hacia sí misma. La unidad por su naturaleza está unida a la conciencia. No puede separarse de ella. Cuando la conciencia se percibe a través de la intuición interna o inmanente es cuando desarrolla

toda su complejidad. La identidad, en cambio, puede ser considerada como la unidad de la presencia, un uno que remite a sí mismo, la proximidad absoluta. Siguiendo los planteamientos de Heidegger, en *Identidad y diferencia*⁵⁵, toda cosa respecto a sí misma sería una. En esta mediación se revela la unidad y la independencia del resto, de esta forma se establece la identidad.

La metafísica de la presencia es una noción explorada dentro de la filosofía de la deconstrucción, como prejuicio metafísico implícito en la cultura occidental. La metafísica de la presencia es "a self-certifying or absolute structure or foundation which lies beyond the operation of language"⁵⁶ (Woods 1999: 4-5). Jacques Derrida, uno de los mayores exponentes del post-estructuralismo, cuyo trabajo originó el fenómeno de la deconstrucción, utiliza el término "metafísica de la presencia" en ocasiones para referirse a la filosofía occidental en general. Deconstruye la filosofía como presencia. A partir de la toma de distancia crítica que realizó Derrida con respecto al efecto de la presencia en *De la grammatologie* (1967), la metafísica, debido a los trabajos de Heidegger y del propio Jacques Derrida, se puede identificar como metafísica de la presencia (y de la ausencia).

En *De la grammatologie*, Derrida considera la inscripción como una operación secundaria producida por alguna otra cosa, por una operación originaria. Este es el rasgo identificador de la metafísica de la presencia. Derrida llama metafísica a aquel saber que intenta derivar lo complejo de lo simple, "y más concretamente de un origen que siempre es en última instancia una forma de presencia" (Cohen 2007: 121). Uno de los puntos centrales en el pensamiento de Derrida es la *différance*. La *différance* es un neologismo que juega con la palabra "différence", pronunciadas igual pero escritas de forma distinta. La "a" la podemos leer escrita pero no es audible, funciona como una huella o diferencia muda. Palabras y símbolos no pueden resumir nunca del todo aquello que significan, debido a que articulamos

⁵⁵ Este texto de Heidegger está formado por una conferencia en relación al principio de identidad y un seminario, donde relaciona el pasado más absoluto con el presente, gracias a su distinción.

⁵⁶ "una estructura o fundamento absoluto o de auto- certificación que está más allá de la operación del lenguaje".

los significados más tarde, de forma diferida. Se trata de algo que no existe en sí mismo. Es necesario definirlos constantemente con nuevas palabras. Esta articulación se realiza a partir de la diferencia con aquello que se define. La articulación de significados en diferido se realiza a partir de la diferencia.

La *différance* designa la cualidad de ser diferente y de estar diferido. Diferido está el autor del diario, que se convierte en una representación de la diferencia entre presencia y ausencia en relación al resto. Derrida considera esta cualidad equivalente al espacio entre el lenguaje y el habla o el significado interno y la representación externa. *Hotel* se articula a partir de la pérdida de la relación binaria de oposición entre presencia-ausencia. La presencia, usualmente considerada como falta de ausencia o no-ausencia aplicando dicha oposición binaria, ha primado tradicionalmente a nivel escénico, y ha impuesto dicha jerarquía sobre la ausencia. En esta ocasión Churchill explora distintas modalidades de presencias ausentes o de ausencias presentes, deconstruyendo ambos términos.

Los personajes de la habitación de *Eight Rooms* son simultáneamente figuras presentes y ausentes. Están presentes para sus parejas y para el público como corporalidades físicas y en la relación ficcional con sus parejas. Pero son figuras ausentes en relación a los otros huéspedes de la habitación, que no los ven ni los oyen, ausentes por tanto para los espectadores en su relación ficcional con los otros personajes. En consecuencia se ha construido un elemento diverso, un personaje presente y ausente a la vez, que por tanto no coincide con él mismo. Este personaje implica postergación y dilatación de igual manera que el verbo "diferir" en su forma transitiva significa discrepancia y ser distinto a otro. Vemos cómo expresa en forma *derridiana* un sistema de diferencias.

Las figuras de *Eight Rooms* implican postergación y dilatación al situarse en distintos espacios temporales o físicos. Existen dos posibilidades: o hay una única habitación de hotel y los huéspedes han llegado en momentos distintos, o son distintas habitaciones las que están presente una y ausentes el resto, para los huéspedes del hotel. Las dos existen como posibilidad. El sistema de diferencias donde existe una postergación temporal resulta

imprescindible ante la existencia de una única habitación. En el caso de existir simultaneidad temporal sería el espacio el que se encontraría postergado y dilatado. Churchill no resuelve en toda la pieza si se trata de una opción u otra. Existe un único momento en el que la pareja borracha se pelea ruidosamente, en un texto único compartido por los dos, y el resto se alarma por el ruido. El resto de personajes responden con un texto común, “shall we phone the desk?/ shall we bang on their door?/ are they hunting each other?/ shut the fuck up”⁵⁷ (Churchill 2008: 19). Es la primera vez que se produce la sensación de que las acciones podrían suceder simultáneamente, cuando gritan se escuchan pero no se ven.

Pero esta micro-secuencia no se resuelve hacia ninguna dirección. No tiene continuación. Por tanto podemos afirmar que se presenta como una contingencia o eventualidad del mismo mecanismo en un momento puntual. Y consideraremos que a nivel escénico, las dos suceden en escena y existen en tanto que posibilidad, por ello se tienen ambas en cuenta para la reflexión posterior. Aunque a nivel conceptual se puede recordar o analizar ese incidente como definitorio del resto, la visión constante de una única habitación es un signo extremadamente vigente durante toda la representación que muestra lo contrario. La discusión de la pareja se sitúa en el terreno fantasmal como el resto de “presencias”. También es un signo muy fuerte en su fisicidad la visión de casi todos los cuerpos de los actores en una única y misma cama, esa incomodidad y estrechez dificulta que el público piense en distintos espacios.

El espectador tampoco recibe en un sentido realista la manera en que los personajes de “habitaciones distintas” cantan juntos. No establece en ese momento que se oigan entre ellos. Por ejemplo, cuando de pronto dos parejas convergen, la pareja gay y la que tiene el *affair*, interpretando un único cuarteto. “your eyes/ do you like?/ this is so/ my angel/ skin/ so wet/ further and further/ always”⁵⁸ (18). Entendemos la escena como un artificio escénico que rompe con cualquier supuesto código realista y nos introduce en una nueva esfera y

⁵⁷ “¿deberíamos llamar a recepción?/ ¿vamos a golpear a la puerta?/ ¿se están cazando entre ellos?/ Cierra el pico”.

⁵⁸ “tus ojos/ ¿te gusta?/ esto es todo/mi angel/ piel/ tan mojada/ más y más/ siempre”.

convención. Sencillamente establecemos un paralelismo entre las tramas, reinterpretando una en función de la otra, y considerando sus relaciones como equivalentes en un cierto sentido, el del deseo.

3.3. EL PASADO COMO PRESENTE O PRESENCIA DE HUELLAS.

Fenomenológicamente, Churchill muestra cómo el pasado nunca desaparece del todo, siempre queda un resto, una huella. Las relaciones de los "otros" afectan a las nuestras y nos obligan a percibirnos como un todo conectado. Churchill materializa esta noción en escena a partir de la convivencia de estas parejas distintas y figuras solitarias que habitan una misma habitación de hotel en tiempos-lugares distintos. Por ello suponemos que todas ellas han habitado esa habitación, o en una similar que los afecta de la misma manera, en un momento u otro y ahora quedan los rastros que coexisten.

No poseen mayor cantidad de presencia, en tanto que presente, unos personajes u otros, al no pretender nunca en la trama una reconstrucción cronológica de la historia de la habitación. Churchill no marca la pertenencia de los actos de las distintas parejas a un pasado, presente o futuro, en relación a las acciones de los otros personajes. Cuanto menos ligadas a un tiempo concreto se anclan escénicamente las visitas, más se refuerza esta noción. Resultan superfluos y contraproducentes los signos que expresan diferencias temporales o que pretendan reconstruir una cronología que no existe en la pieza original.

De la misma forma el futuro se anticipa en el presente, se intuye, existe como semilla. Algunos de los pequeños accidentes necesariamente son futuros. Las consideraciones anteriores respecto a huéspedes pasados y futuros, muestran la falta de existencia de un presente puro; ponen en tela de juicio el "presente vivo". El tiempo del presente se pone en tela de juicio en la habitación del hotel perdiendo así su existencia. El espectador se encuentra en un no-tiempo, un no presente que coincide con un intento de retener distintos momentos y contrasta con la cotidianidad de las acciones realizadas. Por tanto la presencia

queda obstruida al no poder manifestarse en el presente, al estar éste ausente. Se asiste a la visión de presencias diferidas, postergadas, aunque existe la posibilidad de que alguna de ellas sea anticipada. Existen rastros o marcas en esa habitación que no son ni presencias ni ausencias. Se abre un nuevo espacio ontológico. Son como las marcas que se inscriben de forma impensable en el texto metafísico. Las mismas que Derrida describe como un “borrarse de la huella misma” (Derrida 1989: 76), al mismo tiempo que se crean, al tratarse de huellas, se borran. Les pertenece el mismo acto de su desaparición. Al no percibir al resto de huéspedes de la habitación, se borran a sí mismos, hurtándose sus propias presencias. No son ni perceptibles ni imperceptibles.

Es por ello que en esa habitación abarrotada de gente se produce también una enorme sensación de soledad, expresada en distintos momentos por los personajes. “US WOMAN hold you close because I’m lonely/ are you there? Because I’m lonely/ when I hold close it makes me lonely/ never close never there/ lonely”⁵⁹(Churchill 2008: 22) A continuación se le une el GAY 2, de forma que cantan juntos sin verse ni oírse. Expresan su miedo y soledad. La profunda escisión y separación que sienten hacia el resto de seres, con los que irónicamente comparten en ese instante una cama repleta de personas, toma en esta ocasión una nueva forma coral.

Todo ello se debe a que las acciones de los actores se crean con la misma rapidez con la que se desvanecen. No existe futuro para ellas ni reacciones que las recojan. Remiten éstas y ellos mismos, que de sujetos pasan a huellas. Pero su presencia escénica contradice aquello que expresa. La *trace*, la marca, no tiene realidad ontológica en un sentido derridiano, sino que es un camino a través del cual llegar a la diferencia. Por ello la atmósfera de la habitación es siempre algo irreal, repleto de fantasmas. Sus propias actuaciones son las que producen ese eterno borrarse que padecen. Por lo tanto no pertenecen a ningún lugar, y el acto de borrarse forma parte de su estructura (Derrida 1989: 156). Son las convenciones con que han sido creados. Irrumpen en el valor de la presencia.

⁵⁹ “US WOMAN mantente cerca porque estoy sola/ ¿estás ahí? Porque estoy sola/ cuando lo mantengo cerca me hace sentir sola/ nunca cerca, nunca ahí/ sola”.

Lo que el resto de huéspedes percibe lo remitimos a un origen que está sucediendo, no sabemos si antes o después, o en un presente ubicado en otro lugar. Los personajes y sus acciones son los que hacen posible la presentación de ese "presente", que se percibe como tal. En tanto que es el presente de la representación coincide con el de los espectadores, pero que como hemos visto muestra la imposibilidad del presente. Se presenta al tiempo que se tacha, al no existir respuesta o reacción. La huella no puede ser sometida a una simple cuestión onto-fenomenológica de la esencia, como diagnostica Derrida, "La huella *no es nada*, no es un ente, excede la pregunta *qué es y*, eventualmente, la hace posible" (98).

Cuando finalmente todos duermen aparece la figura del GHOST, "fantasma". Todas las figuras tenían algo fantasmal, al no ser vistas ni oídas por aquellos que estaban a su lado. Podría tratarse de una multitud de fantasmas o de una única pareja real y el resto fantasmas de la habitación pero no existe una diferencia excluyente entre ellos. La aparición del fantasma, que en otra ocasión mostraría una diferencia ontológica, aparece ahora debido a su corporalidad idéntica a las del resto. Pero existe la indicación de que se trata de un fantasma y sus palabras se corresponden al estereotipo del fantasma, "It's me / Let me into your sleep. / Let me in when you wake. / I've been dead so long / I've forgotten why / I've not gone away"⁶⁰ (Churchill 2008: 26). De esta manera, podemos concluir que todas las figuras se vuelven fantasmalmente idénticas en su constitución y convenciones de relación con el resto de actores. La única diferencia con el fantasma es de tipo argumental, en tanto que expresa que ha muerto hace mucho tiempo. Existe en él la conciencia de pertenecer a otra realidad que se muestra exacta en su funcionamiento escénico.

La presencia de los personajes en la habitación debe ser considerada en plural como presencias. Están en el terreno de la *différance*. Se construyen como una estructura relacional en la que se encuentran una pluralidad de diferencias. La primera entrada en escena de la pieza, la de la pareja estadounidense, es una entrada percibida como pura

⁶⁰ "Soy yo/ déjame entrar en tu sueño. / Déjame entrar cuando despiertes. / Llevo muerto mucho tiempo/ He olvidado porqué / No me he ido".

presencia, que se transforma en ausencia tras la entrada de la mujer del affaire que llega sola y no los ve ni los escucha. Al mismo tiempo que ella se convierte en una presencia ausente para ellos, la pareja estadounidense desaparece ficcionalmente para el espectador. Este efecto se repetirá con la entrada de la pareja mayor francesa y así sucesivamente. La diferencia entre presencia y ausencia se establece y posibilita únicamente a través de las relaciones con los otros personajes. Se crea una estructura relacional concebida por Churchill a partir de ciertas convenciones teatrales particulares. Unos personajes se ven y se escuchan, otros no, pero juntos forman un todo, una estructura. Los significados reverberan y crean formas arborescentes que, como diría el filósofo francés Gilles Deleuze: hacen rizoma.

Cuando el hombre del affaire dice "Miss me?"⁶¹ (13), después de que el GAY 2 haya dicho "you tell him" (12), el significado se ve modificado. En un plano realista el personaje no está contestando al otro personaje, pero desde el sistema estructural de diferencias, su réplica es una respuesta que responde y modifica la percepción del espectador respecto a la pareja GAY. A partir de ese momento no consideraremos su historia como un encuentro donde se han echado de menos. El mecanismo se reproduce de forma distinta en el despertar de la mujer del libro de pájaros que se sitúa como algo interior a las palabras que la mujer mayor acaba de verbalizar, "tous les matins/ très bonne heure/ j'ai peur de mourir/ les oiseaux/ j'ai peur." (27) Siguiendo este dispositivo los personajes se responden y dialogan, por contraste o acuerdo, unos con los otros. Como sucede en la vida, parecería que se escuchasen con más atención que en la cotidianidad. Respiran y habitan el mismo aire contagiado por las palabras y la presencia del habitante inmediatamente anterior.

Los huéspedes que aparecen en escena entran en el movimiento de significación al relacionarse con el resto. Sus reacciones o la falta de ellas imprimen la lectura en la acción o texto previamente dicho. Están igualmente marcados por sus relaciones con los elementos pasados y futuros, estableciéndose una pérdida cronológica en la que todos los elementos

⁶¹ "¿Me echas de menos? Díselo".

pueden establecer relación con cualquier otro elemento y todos ellos simultáneamente. La subjetividad implica un ente, alguien que expresa o posee una visión del mundo. En este sistema la subjetividad es puesta en entredicho. Se construye un todo orgánico, un gran organismo que es la habitación del hotel, que es quien lentamente parece adquirir vida propia.

3.4. UNA FORMA MÁS DE PRESENCIA FANTASMÁTICA.

En la segunda parte, *Two Nights*, un coro canta las palabras encontradas en un diario olvidado en esa misma habitación de hotel. El diario, que ha sido escrito en primera persona, muestra el flujo de una conciencia que asiste a su propia desaparición e invisibilidad. Ahora bien, ¿qué es la conciencia?, se pregunta Derrida, ¿Qué quiere decir “conciencia”? Y responde que la mayoría de las veces “en la forma misma del “querer-decir” no se ofrece al pensamiento bajo todas sus modificaciones más que como presencia para sí, percepción de sí misma de la presencia”. (Derrida 1989:51) Por tanto aquello que se considera pertinente para la conciencia también lo es de la existencia que se llama subjetiva en general. Y añade que “la categoría del sujeto no puede y no ha podido nunca pensarse sin la referencia a la presencia como *upokeimenon* o como *ousía*, etc., el sujeto como conciencia nunca ha podido anunciarse de otra manera que como presencia para sí mismo” (51). Esto plantea diversas cuestiones respecto al autor del diario y su presencia.

Entendemos la presencia como el ente en presente y el tiempo de la fenomenología, como el tiempo de la conciencia o subjetivo, un tiempo que se opone al tiempo objetivo y físico. En este la conciencia es el ente por excelencia, presencia pura, que puede recibir distintos nombres: yo, sujeto... La conciencia es el lugar donde se ancla la metafísica derridiana, emplazando un lugar para la identidad.

El diario es *logos* puro. La manifestación de una conciencia como discurso interior. Un hablarme a mí mismo que muestra la “vida solitaria del alma”. Aunque en la “vida solitaria del

alma” el signo nunca llega a materializarse sino que tan sólo está en el terreno de la imaginación y no en el de la expresión. El diario se mueve sigilosamente entre estos dos terrenos. Las palabras ejercen funciones indicativas en ocasiones pero el terreno también se corresponde a un curso de vivencias psíquicas que se van enlazado de forma asociativa.

El diario también tiene, en tanto que legado, una función trascendental. Existe en él la voluntad de perpetuarse, de existir más allá del tiempo que le es propio, de trascender. En este caso Churchill construye una paradoja al crear un autor de un diario que desea desaparecer al tiempo que intenta perpetuarse con la escritura de sus palabras, “wish I could disappear”⁶²(Churchill 2008: 33). En todo momento encontramos dos fuerzas que avanzan en sentidos distintos, uno hacia la existir, estar presente, y el otro hacia desaparecer, ausentarse. Pero la trascendencia termina por adquirir mayor relevancia que la comunicación. Lo fundamental en el diario es volver a traer a la presencia a ese autor ausente.

El autor del diario es presentado como una voz interior que se transforma en múltiple sobre la escena –al estar interpretado por un coro de cantantes–. La palabra existe sin necesidad del acontecimiento empírico al que hace referencia. Es un puro acto de la imaginación. Pero mientras se crea ese sujeto también se desvanece, cuando narra cómo se va desmembrando. Primero desaparece una mano. Después el lado izquierdo durante seis minutos y medio. Entonces nace el deseo de desaparecer por completo, y se dan desapariciones esporádicas. La voluntad se transforma en poder para desaparecer, mientras sólo quedan sombra y preguntas.

En *La voz y el fenómeno*, texto en el que Derrida se enfrenta a Husserl, Derrida considera la voz como la base metafísica del *logos*, la cual habilita la mentira. En vez de considerarla como sonido o materialización de la palabra, la considera una forma discursiva de presencia. Para Husserl, cuando me hablo a mí mismo no hay alteridad ni diferencia. La identidad es

⁶² “Ojalá pudiera desaparecer”.

pura proximidad, como conciencia en presencia, por tanto no es necesario comunicarme nada, pues ya lo sé. Derrida denomina a este acontecimiento hablar. La voz del autor del diario está en ese primer estadio que insufló el diario, cuando su autor se hablaba a sí mismo. Plantea la problemática de cómo mantener esa esencia al entrar en juego la expresión. La interioridad adquiere mayor importancia que el exterior. La conciencia del sujeto está por encima de la realidad del mundo. Se priman sus percepciones sobre sus desapariciones, “la voz es el ser cerca de sí en la forma de la universalidad, como conciencia. La voz es la conciencia” (Derrida 1995:138). Significado y sustancia significante se separan. Se produce una sensación de universalidad, de verdad, como dato de la conciencia. Consideramos ciertos todos los acontecimientos extraordinarios que el sujeto describe.

El autor del diario se convierte en un ideal, alejándose de un objeto empírico y real. Podría incluso no existir y el diario continuaría teniendo sentido. Su significado no variaría. Incluso se puede afirmar que el hecho de no estar presente, su ausencia o inexistencia, dota a las palabras de mayor objetividad. Pero en la figura del diario hay un fingimiento, el de decirme algo a mí mismo. Es un acto no necesario. Yo ya sé lo que digo. Se comunican unos pensamientos pensados por él mismo. El acto de expresar es puesto en entredicho.

La identidad se corresponde con la unidad de la presencia, es decir, la proximidad absoluta. El individuo se implica como una unidad indivisible que en este caso es puesta en entredicho. Por tanto, Churchill crea una nueva relación en el personaje teatral. Walter Benjamin consideraba el presente como tiempo-lleno y ausente, repleto de otros tiempos, pero desprovisto de presencias. Derrida en cambio concibe el presente lleno de los tiempos del pasado y del futuro, que se convierte en un tiempo dislocado, fuera de eje. En este caso, el pasado es presente o la presencia de huellas, es lo contrario del aura.

Churchill introduce nuevas complejidades a partir de la presencia de dos bailarines en escena, pura materialidad física sin lenguaje hablado. El contenido particular del diario, con la historia de una desaparición con la forma de una ausencia progresiva de corporalidad, contrasta con las dos presencias físicas y su corporalidad extrema.

En el intento de Churchill de librarse de la gramática y deconstruir la presencia, suprimiendo las frases y su estructura y reduciendo el lenguaje a su espectro. La identidad contemporánea se difumina y desvanece. No llega a desaparecer, pero una parte de la misma se esfuma. Pierde su corporalidad determinante, única. Y se transforma en una multiplicidad de sentidos anclados y pivotando entorno a un eje común. Al convertir la identidad en fantasmal, provoca la caída en el interior del individuo; un intento de catástrofe blanda que se desvanece. Churchill construye este nuevo mundo a partir de una exploración teatral de la "presencia", que es una deconstrucción de la presencia escénica.

Ha sido necesario expresar la identidad de forma coral. El ser humano se ha convertido en un coro, no únicamente el autor del diario, en el que la expresión de sus escritos ha sido asumida por un coro cantado como en la Grecia clásica, sino también esa estructura emergente de la primera parte, ese coro convertido en sujeto que construía al objeto habitación de hotel. Las estructuras emergentes se convierten en posibilidades de la "coralidad". Se trata de estructuras que no son permanentes sino que emergen tras el establecimiento de distintas convenciones particulares a partir de los signos escénicos. El establecimiento de la primera convención o convención original que dio lugar a la estructura nunca está presente ni es ni puede ser representada. Apela a esa convención general del teatro, en la que algo real es visto como ficción y es creído como real. Este lenguaje trata de un presente que nunca fue pasado y que por tanto nunca puede ser representado.

Para que exista una nueva estructura emergente es necesaria una nueva convención particular que disloca lo anterior y permite su emergencia. Y para que una convención particular rompa con los códigos creados hasta entonces, es necesaria esa estructura de códigos. Por tanto es imposible establecer el momento exacto en el que se origina la nueva estructura, sencillamente podemos marcar cuando comienza a emerger. Como señala Mark C. Taylor, "La eventualidad de la estructura implica una temporalidad extraña que disloca todo presente e interrumpe la presencia" (2011: 342).

Durante la representación de la obra, el espectador percibe un juego que se desarrolla en escena: un movimiento del juego que producen las distintas convenciones y juegos de presencia-ausencia de los personajes de los huéspedes de la habitación del hotel. En *Eight Rooms* asistimos a la emergencia de una estructura que se despliega y repliega con la salida del penúltimo actor. El autor del diario también desaparece cuando terminan las palabras cantadas por el coro, aunque la presencia en escena de éste permanezca. En conclusión, Churchill ha convertido a la historia en fantasma.

CAPÍTULO 4: EL INDIVIDUO COMO FANTASMA. CADA SER HUMANO ES UN CLON. (*A NUMBER*)

En una larga conversación dividida en cinco partes, en la que paulatinamente vamos identificando el contenido y su relato, un padre, siempre presente en escena y un hijo -que son varios "hijos"- nos cuentan su historia familiar. El planteamiento inicial es simple: dos actores en escena, uno de ellos encarna a Salter, El Padre, el segundo sería El Otro. Aunque en este caso El Otro son varios otros: B1, el hijo Bernard, el original, B2, un clon con quien ha vivido los últimos años y a quien ha educado, y Michael Black, uno de los representantes de esos otros clones que circulan por el mundo.

El argumento se va descubriendo a medida que avanza el diálogo. Tras el suicidio de su esposa, Salter decide clonar a su hijo, al que deja en manos de la Beneficencia mientras cría en solitario a su clon. Tras haber querido darse una segunda oportunidad, Salter crea un simulacro de familia, intentando remontar así su tragedia familiar previa. Pasados los años B1, el original, junto con B2, el clon con el que vive Salter, son informados por los servicios médicos de lo sucedido. En el hospital afirman que existen varios clones más, fruto de una investigación científica, y que todos ellos viven en la ciudad. B1 y B2 piden por separado explicaciones a Salter (su padre), para más tarde decidir conocerse. Este hecho provocará en B2 una fuerte crisis existencial, igual que en B1, aunque éste último tomará la decisión de matar a B2. B1 irá al encuentro de Salter para contarle lo que ha hecho, y después de ello se suicidará. Tras quedar solo, Salter decide conocer al resto de los clones, el primero de ellos es Michael Black.

A Number se estrenó en setiembre de 2002 bajo la dirección de Stephen Daldry en el Royal Court Theatre Downstairs de Londres. El éxito fue unánime por parte de público y crítica. La obra también se estrenó en Estados Unidos en el New York Theatre Workshop en 2004,

interpretada por Sam Shepard y Dallas Roberts, y dirigida por James Macdonald, que filmó en 2008 su adaptación para televisión, en HBO y la BBC.

En la primera escena Salter indaga hasta dónde ha llegado todo. Algo importante ha sucedido, pero desconocemos qué, aunque nos intrigan sus dimensiones. Infinidad de cosas, de órganos, de personas, de copias de un primer hijo corren por el mundo. "B2: you called them things. I think we'll find they're people."⁶³ (Churchill 2008: 166). Al primero de ellos se lo identifica como "el real", al que le siguen todos los otros, genéticamente idénticos. "B2: because they said that none of us was the original."⁶⁴ (171)

No sabemos quién los clonó. Ya no está ahí, murió. Fue un ser humano en la entelequia de lo que es el misterio de un hospital. Ese Creador ausente no podrá dar explicaciones, ni del primero, ni de la multiplicación de una identidad hasta casi borrar sus límites, a fuerza de repetirlos. En su ausencia, ese Creador, ocupa el lugar del sustituto de la mirada omnisciente que analizamos en *Softcops*, un ente invisible que con su gesto acaba creando una realidad difusa. En este caso volvemos a ver los efectos sin conocer muy bien las causas, lo que desencadena nuevas caídas, particularmente con la pérdida del sentido de la identidad individual y de su relación más inmediata.

La primera escena está compuesta por un diálogo que se confunde con un monólogo entrelazado, una especie de flujo de la conciencia donde uno termina las frases de su interlocutor colocando los giros donde son necesarios. De ese modo, a trozos, se esfuma cualquier forma de acción dramática entre ellos, convirtiéndose en un diálogo fingido que ya no se comporta como un diálogo dramático, sino como una voz con dos bocas que piensan al unísono en voz alta; vías disyuntivas que van chocando.

⁶³ "Los has llamado cosas. Creo que descubriremos que son personas".

⁶⁴ "Ellos nos han dicho que ninguno de nosotros era el original".

Una fuerza tratando de descubrir lo sucedido, eso representa el encuentro de esas dos voces. Entre tanto, en otros momentos de la escena -y del resto de la obra- el diálogo toma la forma tradicional de la esticomitia trágica, un juego de lanzas. Gramaticalmente faltan en las réplicas multitud de signos de puntuación y mayúsculas, lo que contribuye a esta sensación de enlace de réplicas o monólogos bífidos.

Las copias se han querido mantener separadas. Son iguales genéticamente pero nada sabemos de sus vidas, enfermedades, datos biográficos. Tampoco importa. Visto uno, vistos todos. Al menos eso es lo que al principio puede parecernos. Los personajes desconocen si son necesariamente idénticos aunque quizá sospechan ser en algo diferentes. Churchill plantea la diferencia entre biología y vivencia en un ser humano, ¿qué crea su identidad? Se pregunta constantemente en el subsuelo de esta pieza y de toda su obra, como estamos viendo. E interroga también sobre la paternidad, ¿a quién podemos llamar padre, al que engendra a un bebé o a quien lo cría ya nacido?

Todos son hijos de Salter. Y a excepción de B2, son hijos que jamás deseó. Pero B2 descubrirá que ninguno de ellos -ni siquiera él mismo- es el original. Si en un primer momento se cree que B2 nació gracias a la fecundación in vitro, por mucho que Salter reivindique su paternidad genética, no se trata más que de un clon, un sustituto.

Probablemente lo que Salter está torpemente reclamando (con esa reivindicación) es todo aquel tiempo pasado junto a él, la paternidad no biológica sino la vivida. Pero aunque se nombra, no siempre parece registrarse. Salter cuenta cómo existió otro hijo igual a B2, que murió junto a su madre en un accidente de coche, y cómo por deseo expreso de Salter de volver a tener a ese hijo ya muerto, u otro igual, provoca su repetición. En este laberinto de identidades, B2 es quién es y también es quien Salter desea.

La segunda escena es una conversación de Salter con B1, interpretado por el mismo actor que B2. Sí, a B1 tan sólo le extrajeron un pellizco, unas pocas células que resguardaron, sin lanzar lo que quedaba de él, con lo que finalmente hicieron uno nuevo. No murió, como Salter

había contado. Se encuentra ahora delante de él. Lo único que al parecer el padre desconocía era la existencia de todas las otras copias.

4.1. PATERNIDAD, UNA RELACIÓN ABSTRACTA.

Caryl Churchill explora en esta pieza la pérdida de individualidad de los seres humanos, y para ello elige a dos seres cuya relación es desde un inicio abstracta, como lo es inevitablemente la relación entre un padre masculino y un hijo masculino. La paternidad, ese fino lazo impalpable, parte de la confianza, de la credibilidad en las mujeres -en un primer momento de la historia-, y más tarde, en la obra de Churchill, se cree en la ciencia. La creencia de que ese ser humano que ha venido al mundo es hijo de ese padre es uno de los motores principales de la obra y de la historia. El tema de la disolución de la línea patrilineal también es explorado por Churchill en *Traps*, donde la maternidad de Syl es indiscutible, pero la paternidad fluctúa entre los personajes masculinos sin producir conflicto ni importar, en un retorno a la lógica y el sentir de la antigüedad.

En los pueblos más antiguos cualquier tipo de filiación se basaba en la línea femenina, en el derecho materno. Existió un primer estadio de promiscuidad sexual, al que Johann Jakob Bachofen, el antropólogo y sociólogo suizo y uno de los principales teóricos del matriarcado, considera el régimen más antiguo, y le dio el nombre de "hetairismo". La posibilidad de establecer con certeza la paternidad estaba excluida a los hombres y mujeres. Cualquier tipo de filiación se basaba en la línea femenina, en el derecho materno. Las mujeres, en tanto que madres, eran los únicos progenitores conocidos de la generación más joven. El enorme aprecio y respeto que recibían las madres provocaba un dominio absoluto femenino, conocido como ginecocracia. Cualquier tipo de intento de monogamia, estadio en el que la mujer tiene relaciones sexuales con un único hombre, implicaba una transgresión religiosa, basada en el derecho remoto que el resto de hombres tenían sobre la mujer. En el caso de darse, se castigaba o compensaba con el abandono temporal y la posesión de aquella mujer por otros hombres durante cierto tiempo (Engels 1996:17).

Friedrich Engels, el filósofo y revolucionario alemán del siglo XIX, autor de uno de los clásicos del marxismo, *El origen de la familia. La propiedad privada y el Estado*, escrito en 1984, analiza las relaciones entre la paternidad-maternidad, la herencia y la propiedad privada para el desarrollo de la institución de la familia moderna. Engels señala que el estudio sobre la historia de la familia comienza en 1861 con el *Derecho materno*, de Bachofen.

En los tiempos anteriores a la monogamia, hombres y mujeres mantenían relaciones sexuales con distintos individuos del otro sexo, lo cual no implicaba ninguna transgresión de los hábitos establecidos. Esta práctica no desapareció completamente. La mujer se entregaba durante un periodo determinado de tiempo a otros hombres, como precio por su derecho a un matrimonio único. Primitivamente la descendencia debía continuar siendo por línea femenina, de una madre a otra, únicas progenitoras ciertas de sus hijos, incluso durante la monogamia. De esta forma se aseguraba una posición social más elevada a las mujeres (20).

4.2. UN MUNDO DE HOMBRES. UN CAMBIO RELIGIOSO.

En la pieza de Churchill las mujeres han desaparecido, no existe ningún personaje femenino en la obra, tan sólo unas ciertas referencias a la "madre" de Bernard y del resto de copias. Pero ella ya no existía cuando éstas fueron realizadas o se les dio vida. Lo femenino está ausente de la escena.

La transición del "hetairismo" a la monogamia, y el consecuente paso del derecho materno al derecho paterno, no vino determinado por un desarrollo de las condiciones afectivas, sino que fue causado por una modificación en las ideas religiosas, nuevas divinidades con nuevas misiones, en los cerebros de los individuos (18).

El termino *Famulus* significa “esclavo doméstico”, y la palabra *familia* designaba a todos los esclavos que eran propiedad de un único individuo (75). En Roma, la familia designaba a un nuevo organismo social: el del líder, el cual tenía poder sobre la mujer, los hijos y los esclavos, lo que incluía la patria potestad romana y el derecho de vida y muerte. Marx estableció paralelismos entre este organismo y la familia moderna, “La familia moderna contiene en germen, no sólo la esclavitud (*servius*), sino también la servidumbre, puesto que desde el comienzo refiérese ésta a los servicios de la agricultura; encierra en miniatura todos los antagonismos que se desarrollarán más adelante en la sociedad y en su Estado” (75).

Roma, con este organismo, ejemplifica el tránsito del matrimonio sindiásmico a la monogamia, el cual asegura la paternidad de los hijos, obligando a la fidelidad de la mujer que es dada al hombre. Éste podía llegar a matarla al ejercer su derecho (75). A partir de aquí la historia de la familia está escrita gracias al derecho comparado.

La necesidad del hombre de procrear hijos cuya paternidad sea indiscutible provocó el paso de la familia sindiásmica a la familia monogámica, lo que marcó la transición entre los estadios medios y superior de barbarie y el inicio de la civilización naciente. La importancia de la herencia demandaba la certeza en la paternidad de los herederos directos, y establecía una solidez en el vínculo conyugal, que sólo podía ser rota por el hombre, como puede leerse en el Código Napoleón. Aunque no por ello la mujer deba serle fiel al hombre, pero castiga severamente el retorno de la mujer a las antiguas prácticas sexuales, en definitiva, la infidelidad femenina (79). A partir de ese momento la certeza en la paternidad de los hijos se basaba en cuestiones morales, el Código de Napoleón resuelve definitivamente esa cuestión con el siguiente artículo “Art. 312- El hijo concebido durante el matrimonio tiene por padre al marido” (86). Y finiquita así cualquier discusión posterior.

4.3. EL FRACASO DE LA INDIVIDUACIÓN. CLONACIÓN Y PÉRDIDA DE AURA.

Actualmente la paternidad biológica se establece a partir de la confianza en las mujeres y/o en la ciencia. Por un lado, Salter confía en que aquel primer hijo, B1, es suyo, se intuye que a partir de la confianza que tenía en su esposa fallecida. Más tarde, la certeza de que él es el padre de B2 se basará en la ciencia, en ese Creador del hospital que realizó la clonación, y en el parecido que él observa en B2 respecto a B1. La ciencia, y con ella también la técnica, es convertida de nuevo en algo sacro, fuente de toda certeza, base para la moral.

Pero a semejanza de la obra de arte que pierde su aura en la época de la reproductibilidad técnica, este clon o estos clones pierde(n) en su reproductibilidad los lazos auráticos de su relación filial. Pierden su alma, igual que sucedió con el presente en *Hotel*, al convertirse en huella. Teóricamente, y de manera extrema, una sociedad de clones podría acabar siendo una sociedad igualitaria. Pero esa forma perversa de igualdad rompe de raíz con la noción de fraternidad, del mismo modo que la fraternidad buscada en *Ice cream*, otra pieza de Churchill sobre los orígenes y el legado, rompe con la igualdad, o la búsqueda de disciplina en *Softcops* rompe con la libertad. Una vez más, esto significa el fracaso absoluto de los ideales de la Ilustración.

Es un consenso actual que la clonación no implica igualación, o simple repetición de lo mismo, sino al contrario. La clonación es también una desambiguación, es decir, una clarificación de la diferencia en la repetición, por mínima que ésta sea en el reconocimiento de la igualdad. Esa desambiguación es también frecuente en la obra de Churchill. Algunas de sus obras juegan incluso desde un inicio con términos literales que implican, sin embargo, significados diferentes. *Blue Heart*, analizada en la segunda parte, es una magnífica exploración de este procedimiento. *Blue Heart* está formada por *Heart's desire* y *Blue Kettle*, cuyos términos se repiten con significados siempre e inagotablemente distintos. Mientras que en la obra asistimos a la descomposición del lenguaje, este sin embargo nunca deja de significar.

En *A Number* este rastreo en la desambiguación se realiza a través de los clones. Una especie de gemelos aún más “exactos” que los naturales, producidos por el artificio del hombre. Relación que ya había sido explorada por Churchill en la pieza para radio *Identical Twins* de 1968, donde tras el suicidio de Clive su gemelo idéntico, Teddy, con quien siempre lo han confundido, adquiere su identidad, vive la vida del otro, ejerciendo de padre de sus hijos, y llevándose a la amante de su hermano. Los gemelos siempre han resultado inquietantes, incluso terribles para la humanidad, como lo muestran todos esos seres repetidos que han protagonizado innumerables piezas de teatro desde *Sosias y Anfitrión* hasta los personajes de Beckett o Pirandello.

En *Identical Twins*, al tratarse de una pieza para radio, los dos gemelos pueden ser interpretados por el mismo actor, aunque estos compartan escenas y parlamentos, la identidad se crea a partir de la voz. Es en esta obra donde Churchill empieza a experimentar con las réplicas superpuestas, simultáneas, y la marcación de la barra torcida “/”. En este caso, escribe monólogos idénticos donde tan sólo cambia el nombre de un gemelo por el otro, que son dichos simultáneamente por los dos personajes, e interpretados por un mismo actor. Clive y Tedd muestran el fracaso de su individuación, en su exploración de la adquisición de una identidad autónoma y separada de su hermano. La identidad se evidencia, en este caso, inseparable de los lazos familiares.

La falta de diferencia entre los hermanos provoca una crisis en busca de unicidad, lo que lleva a Clive al suicidio, lo cual se convierte en una falsa solución. Teddy continuará viéndose no como un todo, sino como una parte. De ahí su acto final de romper el espejo en un intento de destruir a la copia.

4.4. COPIA E IDENTIDAD. EL VALOR DEL ORIGINAL.

En su ensayo *C'est ci pas une pipe* (1973), un ensayo que, como se analizará, fue también germen de la pieza teatral de Caryl Churchill *This is a chair* (1999), Michel Foucault analiza la

manera en que Magritte enfrenta los conceptos de semejante y de similar. En Foucault el concepto de lo semejante se desarrolla cuando se parte de un elemento original del que se van realizando copias sucesivas. A medida que se efectúan copias de las copias, estas están cada vez más debilitadas. Es la misma idea de copia que formula Platón. Una Idea va encarnando copias cada vez menos esenciales, hasta llegar a la idea falsa, aquella que sólo es forma hueca. En el concepto de lo similar -en cambio- no existe la debilitación, no hay unas copias más valiosas que las otras, sino sencillamente una multiplicación. Si en la semejanza existe un patrón (el elemento original, entendiendo original en el sentido de origen), lo similar en cambio no tiene inicio. Es una serie sin inicio ni final, ni orden (es una pieza original, entendiendo original en su sentido de único o diferente), exactamente igual que los clones de Churchill, cuyo origen se pierde. Lo irrestricto y la multidireccionalidad de la repetición de los clones altera la causa de su efecto.

La identidad está basada en las diferencias, y si estas son aplastadas resulta imposible conocer nada, ni a uno mismo. De esta forma aquel detalle que a primera vista parece insignificante se revela ahora de vital importancia al verlo bajo una forma distinta. Este hecho permite que en las copias sucesivas de un elemento se pueda descifrar aquello que resultaría imposible si sólo se observara una única muestra.

Pero en su soporte más profundo, la noción de identidad viene conferida en la confianza de lo Uno. No hay ser más indivisible que Dios. No hay ser más idéntico a sí mismo que él, razón por la cual, por ejemplo, el epíteto de Idiota, cuyo sentido literal es el Indivisible, fue sólo atribuido a Dios. El desconcierto ontológico provoca malestar, sensación de lo terrible. "I feel terrible" (Churchill 2008: 167), declara B2 ante la duda de no saber si el resto son "cosas", si son distintos a él, si su realidad es la de un ser humano o la de una copia. Se produce la crisis de la representación.

Por eso Salter piensa en demandarlos, aunque B2 diga que no le hicieron ningún daño, Salter reclama una propiedad, un valor, considera al código genético, a esas células, como "it's you" (168). Y los otros deberían pertenecerle, o su materialidad, ya que están hechos de él. Y a

partir de ahí empieza a especular sobre el valor de las personas, suponiendo que cada uno valiese diez mil libras o cien mil, o un millón. Lo que siente que han dañado es la unicidad de B2, lo que implica que han debilitado su identidad. Por tanto la identidad se debilita ante la copia, ante la existencia de otros idénticos.

4.5. FILICIDIOS. LA HUMANIDAD BAJO EL SIGNO DE CAÍN.

En el fondo, toda la obra va clonando un mismo problema filial. Pero al tiempo que va creando trozos, los va fundiendo, disolviendo así la identidad. Finalmente B1 visita a B2, quien ahora aparece aterrorizado por la presencia del primero, B1 y la existencia de los demás. Se entera que jamás existió el accidente de coche, sino una madre que se lanzó a las vías del tren y un padre que quería un hijo diferente del que tenía, un hijo que fuera biológicamente igual, pero en todo lo demás diferente. La personalidad de B1 es oscura y perturbadora. B2, que parece un poco más claro, se admira más de las diferencias entre ellos que de su evidente parecido. En esta escena se descubre cómo Salter sometió a su hijo B1 a una tortura permanente a la hora de “educarlo”. Una peculiar “educación-castigo”. Por ejemplo casi no le hablaba, le echaba la comida bajo la cama, y, sobre todo, no respondía a las llamadas de auxilio del niño por la noche, hasta llegó a encerrarle en un armario.

B1 so when I was shouting what I want to know (...) I want to know if you could hear me or not because I never knew were you hearing me and not coming or could you not hear me and if I shouted loud enough you'd come⁶⁵ (183)

B1 aparecerá nuevamente en escena, tras asesinar a B2. Y amenazará con asesinar al resto de “sus” copias. Si ya es un ser vivo cuyo organismo ha ocasionado una serie de seres vivos (si ya es un “vivificador en serie”), no ve por qué razón no puede convertirse -con el mismo derecho- en un asesino en serie. Es ese perverso personaje que tanto ha fascinado a la

⁶⁵ “por tanto, cuando solía chillar lo que quiero saber (...) lo que quiero saber es si me podías oír o no porque nunca supe si me oías y no venías o es que no me oías y si hubiese chillado más alto hubieras venido”.

ficción de los últimos treinta años, en teatro, en danza, o en cine. B1 se vuelve un asesino en serie y desafía así el concepto -o al menos la dinámica tradicional- de un personaje, ya que asume feliz el riesgo de ser un ente exento de empatía, un ser al que nadie se le parezca, ni siquiera en el gesto, o en el gusto. Busca su unicidad acogándose a su comportamiento, como si emocionalmente no existiera. Emocionalmente B1 aparece como un vacío. Pero al mismo tiempo se convierte en el más peligroso de sus Yoes. Tiene una Identidad robada, pero absorbe una identidad redoblada con cada Yo que asesina. Es una patología inherente a su ser. Una patología unida de forma inseparable a su esencia, aunque racionalmente puede distinguirse de ella. B1 aparece de ese modo como un ser encerrado en su propio cuerpo, enjaulado en una envoltura con la que se confunde y de la que ya no desea separarse, porque es eso lo que le han hurtado: la envoltura, su cáscara o su máscara. Ya nada le es propio.

B2 tiene pesadillas, le inquieta saber cuánto se parecen, no tan solo físicamente sino sus decisiones y afectos, o encontrarse, verse a sí mismo en cualquier parte. Pero también se considera parte de la ciencia, y eso es una aventura, lo que le lleva a querer conocer a otros. Salter señala el terror que implica la posibilidad de verse a sí mismo por la calle, al girar una esquina, "walk round the corner and see yourself you could get a heart attack. Because if that's me over there who am I?" ⁶⁶(170). Tal vez por ello, como pregunta B2, uno muere si se encuentra a sí mismo; la identidad de uno se desvanece. "¿Quién soy yo?" Es la pregunta trágica, edípica, por excelencia. Un fondo trágico que late en toda la pieza.

En la última escena B1 y B2 ya están muertos (uno a manos del otro, como Abel bajo el peso de Caín, y el primero bajo las manos de sí mismo). Un hermano muerto a manos de otro se convierte en la venganza de un hijo hacia su padre, donde la paternidad es vista a través de la figura del hijo. Pero al tratarse de un clon, más que un hermano, se encuentra el asesinato

⁶⁶ "girar una esquina y verte a ti mismo te puede dar un infarto. Porque si estoy por ahí, ¿quién soy yo?"

de una copia por parte del original. Y es en éste sentido en el que Salter ve algo justo y necesario en ese asesinato, en el fratricidio.

SALTER I didn't feel I'd lost him when I sent him away because I had the second chance. And when the second one my son the second son was murdered it wasn't so bad as you'd think because it seemed fair. I was back with the first one.⁶⁷ (205)

Existe algo trágico en el sentimiento de Salter de haber cometido un error terrible, "is dealing with a terrible, a terrible mistake he tries to correct, and in trying to correct it he created an even worse disaster"⁶⁸. El error que cometió Salter es el maltrato que infligió a su hijo, el mal ejercicio de su paternidad. Esa es la corrección que se convierte en un desastre mayor, con la pérdida de la identidad y la muerte de B1 y B2.

Salter considera que su hijo es aquel al que ha criado, con quien ha crecido. Pero también piensa que su verdadero destino era su primer hijo, por ello siente algún sentido de justicia cuando B2 es asesinado y se encuentra de vuelta con el primero, porque de alguna forma percibe que ha transgredido algún tipo de ley. De ahí el sentimiento de justicia, hace referencia a algún tipo de justicia divina, más allá del hombre, emparentada con el destino. Él tenía un hijo y era el primero, debía ser su padre.

Cuando finalmente B1 se mata, siente que lo ha perdido, que ha perdido, "now I've lost him, I've lost"⁶⁹ (205). Ya no hay nada que arreglar. Existe en Salter un reconocimiento del dolor causado y del merecimiento de su sufrimiento cuando declara merecer su castigo "I did some bad things. I deserve to suffer. I did some better things. I'd like recognition."⁷⁰ (193)

⁶⁷ SALTER: No sentí que lo perdí cuando lo mandé lejos porque tenía una segunda oportunidad. Y cuando el segundo, mi hijo, el segundo hijo fue asesinado no fue tan malo como podrías pensar porque parecía justo. Volvía a estar con el primero".

⁶⁸ "se está haciendo cargo de un terrible, terrible error que intenta corregir, y tratando de corregirlo crea un desastre aún mayor." Sam Shepard, quien interpreto a Salter en la producción de Nueva York, describiendo al personaje (Roberts, 2008:152).

⁶⁹ "Ahora lo he perdido, he perdido".

⁷⁰ "Hice cosas malas. Merezco sufrir. Hice cosas mejores. Me gustaría que se me reconocieran".

pero también reclama un cierto reconocimiento que no recibe de B2 y busca desesperadamente en el resto de clones.

4.6. CIENCIA EL LUGAR DEL DIOS PADRE.

Churchill presenta la paternidad no sencillamente como una cuestión biológica sino como algo que se ejerce. Salter desea recomponer su historia, un hijo donde todo el dolor vivido no haya dejado huella. Pretende borrar el pasado, esas huellas de *Hotel*. Podría parecer que Salter lo que desea es que ese ser al que va a cuidar tenga sus genes, pero este planteamiento indicaría un apego y afecto hacia las otras copias que por mucho que intente nunca llega a sentir o descubrir. "B2 They're all your sons"⁷¹ (170) Pero Salter no los necesita, B2 es suficiente.

La paternidad puramente biológica como elemento estructurador se ve claramente cuestionada. Salter desea recomponer el mismo niño a quien hizo daño, "No but you are you because that's who you are but I wanted one just the same because that seemed to me the most perfect"⁷² (174).

En vez de fascinación por la cuestión genética lo que invade a Salter son la culpa y el remordimiento, que disfraza bajo enfado, negación y arrogancia. La vulnerabilidad humana ante aquello que ha desencadenado pone en cuestión los límites de la ciencia, y la capacidad del individuo para manejar esos límites sin destruirse. Churchill muestra la posibilidad de acabar con la propia identidad y los lazos entre humanos, los lazos familiares. Las relaciones entre individuos se ven afectadas por el cuestionamiento ontológico.

⁷¹ "Todos son hijos tuyos"

⁷² "No pero tú eres tú porque eso es lo que eres pero yo quería uno exactamente igual porque me parecía lo más perfecto".

Salter miente, evade la situación, lleva mintiendo años y negando los hechos. La verdad se va desvelando y cuando finalmente se conoce todo el relato, la figura que emerge muestra toda su vulnerabilidad. Durante años ha negado la pérdida. La pérdida de la familia, la pérdida de su hijo. Por mucho que existan muchos clones más, idénticos a su hijo, Salter no va a poder reconocer su conexión con ellos, su paternidad, como confirma la última escena con Michael Black, donde busca desesperadamente un rasgo en el que reconocerse. Pero la genética no determina la identidad. Por muy similares que sean los genes de una lechuga y un ser humano, ambos son tan distintos como todos los clones de B1, el buen hijo, el asesino en serie o el hombre feliz.

Esta es una obra sobre la paternidad y sus implicaciones, donde la figura del padre es presentada con paralelismos a ese Dios padre, aunque no ejerza como tal, ya que su lugar ha sido usurpado por la ciencia. Pero en los ojos de un hijo continúa siendo así:

B1 No because your father's not young when you're small is he, he's not any age, he's more a power. He's a dark dark power which is why my heart, people pay trainers to get it up to this speed, but is it because my body recognizes or because I'm told? Because if I'd seen you in the street I don't think I'd've stopped and shouted Daddy. But you'd've known me would't you. Unless you thought I was one of the others.⁷³ (176)

¿Cómo se puede dejar a un hijo, abandonarlo? ¿Cómo se puede dejar a un hijo solo o dejarlo chillar toda una noche? Esta visión de la paternidad de Churchill es devastadora. El padre parece más atento al resultado y a algunas cuestiones biológicas que a la humanidad o los sentimientos y bienestar de su hijo. Salter nunca parece preocuparse realmente por sus hijos, aunque le destroce su desaparición.

⁷³ B1: No porque tu padre no es joven cuando tú eres pequeño, no tiene edad, es más un poder. Es un poder oscuro, oscuro que es la razón por la que mi corazón, la gente paga entrenadores para llegar a esta velocidad, ¿pero es por qué mi cuerpo lo reconoce o por qué me lo han dicho? Porque si te hubiese visto en la calle no creo que te hubiese parado y gritado Papá. Pero deberías haberme reconocido, ¿no? A no ser que creyeras que era uno de los otros”.

Salter tiene una segunda oportunidad donde consigue ejercer con mayor éxito su paternidad, ser un “buen” padre, bajo la creencia de que la ciencia le ha dado otra oportunidad. En la pieza no es visto como un logro. En Churchill siempre están muy presentes las víctimas, los inocentes, el hijo abandonado y las copias. Ni siquiera B2 consigue perdonar y sentir lo mismo por su “padre”, por mucho que su odio sea distinto al de B1, “Except what he feels as hate and what I feel as hate are completely different because what you did to him and what you did to me are different things”⁷⁴(194), dice una vez conoce los hechos. Lo vivido continúa existiendo y forma parte de los personajes, junto con las consecuencias de sus actos, lo que imposibilita vivir de nuevo. De alguna forma Churchill plasta este hecho en *Traps*, obra que analizaremos en la segunda parte en relación al lenguaje, donde lo vivido no es recordado pero sí aprendido.

4.7. MICHAEL BLACK.

En la última escena, Salter, el padre, se encuentra por primera vez con su hijo Michael Black, uno de los otros clones que aún siguen vivos, y el único de ellos al que Caryl Churchill da un nombre propio. Se presenta a Salter con un nombre cuyo significado implícito contiene una “broma seria”. Se llama Michael Black, que etimológicamente ofrece una pregunta y una respuesta. Michael es un nombre de origen hebreo, cuya contracción expresa la pregunta: mi-ka-El: “¿quién es como Dios?” y Black es la respuesta. Black, por supuesto no tiene una referencia étnica.

Michael Black es un personaje que contrasta muy claramente con sus otros “yoes” de la pieza. Michael se considera a sí mismo un hombre feliz y satisfecho. Está satisfecho con su trabajo, con su mujer, con sus hijos. Hasta con la forma de sus orejas, y le resulta “encantadora” su condición de clon. Al continuar con el interrogatorio al que le somete Salter

⁷⁴ “Excepto que lo que él siente como odio y lo que yo siento como odio son completamente diferentes porque lo que le hiciste a él y lo que me has hecho a mí son cosas distintas”.

descubrimos en Michael a un ser incapaz de expresar sensaciones íntimas o personales. Churchill coloca en él la renuncia del personaje a sí mismo, en beneficio de esa felicidad externa de la que goza. Una felicidad que obedece a los preceptos de la narración social externa sobre la felicidad.

Es un yo que se ha construido obedientemente a través del Super Yo de lo social. Él es el ejemplo perfecto de los resultados de la sociedad disciplinaria.

SALTER And you're happy you say are you? you like your life?

MICHAEL I do yes, sorry.⁷⁵ (206)

La identidad se disuelve hasta convertir en similar a un ser humano y a una lechuga, lo que fascina a Michael

We've got ninety-nine per cent the same genes as any other person. We've got ninety per cent the same as a chimpanzee. We've got thirty percent the same as a lettuce. Does that cheer you up at all? I love about the lettuce. It makes me feel I belong.⁷⁶ (205)

Michael está entusiasmado con la nuda vida, con la vida biológica y los planteamientos que le permite la ciencia. Cuando Churchill decide que Michael sea un hombre de ciencias lo hace en relación a su optimismo. En el mundo de la ciencia Hegel aún no ha sido puesto en entredicho. Como señala George Steiner en *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. "Para un hombre de ciencia la curva del tiempo es positiva; en cambio el humanista inevitablemente mira hacia atrás" (Steiner 2006: 172).

⁷⁵ "SALTER: Y ¿eres feliz, dices, lo eres? ¿Te gusta tu vida?"

MICHAEL: Sí, mucho, lo siento".

⁷⁶ "Tenemos los mismos genes que cualquier otra persona en un 99 por ciento. Compartimos un 90 por ciento con un chimpancé. Y un 30 por ciento con una lechuga. ¿No te alegra? Me encanta lo de la lechuga. Me hace sentir que pertenezco a algo".

A Michael le gusta su vida y lo siente por Salter. Los lazos entre Michael y su padre o los otros clones son inexistentes, le divierten pero existe al margen de ellos. Son meros números y entes abstractos, proporciones. No es casual que Churchill lo convierta en un profesor de matemáticas, alguien dedicado a la abstracción de la vida.

Como señala Churchill en la introducción a la pieza, "Michael isn't a fool. It's easy to make him a laughing stock to the audience, because he fails to come up with something that satisfies Salter, but his answers seem to me good ones and a serious answer to Salter's search for some essence of a person. That doesn't mean there aren't laughs in the scene."⁷⁷(Churchill 2008: viii)

4.8. LÍMITES Y CATÁSTROFES.

Lo que se hace urgente para Churchill no es la exploración de los límites de la ciencia, a la que como a la sociedad disciplinaria de *Softcops* no se ha sabido poner freno. Es apremiante e inaplazable la preparación de la humanidad para los cambios que ésta va a producir, sobre todo sus implicaciones para la identidad y las estructuras fundamentales sobre las que nos soportamos.

Siguiendo el discurso de Steiner "bien pudiera ser que nuestra poscultura estuviera marcada por una disposición no tanto a soportar los riesgos del saber cuanto a reducirlos. Ser capaz de encarar posibilidades de autodestrucción y sin embargo entablar el debate con lo desconocido no es cosa de poca monta" (Steiner, 2006:180).

A diferencia de otras culturas, el desarrollo científico y tecnológico en nuestra cultura implica enormes desafíos. Mientras otras sociedades primitivas escogieron mantenerse en una

⁷⁷ "Michael no es un tonto. Es fácil convertirlo en un hazmerreír para la audiencia, porque intenta satisfacer a Salter, pero sus respuestas me parecen buenas y una respuesta seria a la búsqueda de Salter de la esencia de la persona. Eso no significa que la gente no se ría de la escena".

determinada quietud o en la circularidad mitológica, rechazando moverse hacia adelante o primar la idea de progreso, persistiendo en sus verdades inmemorialmente afirmadas; nuestra cultura padece una enorme presión debida a éste constante avance.

Y como coinciden Churchill y Steiner, "Bien pudiera ser... que la puerta siguiente se abriera a realidades ontológicamente opuestas a nuestra cordura y a nuestras limitadas reservas morales" (175). Esa nueva realidad es la que retrata *A Number*, con una vivencia trágica, lo que emociona y desafía al antiguo saber, emocionando a la ciencia y desafiando a la comunidad.

MICHAEL all these very similar people doing things like each other or a bit different or whatever we're doing, what a thrill for the mad old professor if he'd live to see it, I do see the joy of it. I know you're not at all happy.⁷⁸ (Churchill 2008: 204-205)

Michael describe su emoción y el desafío para el viejo y loco profesor, pero no resuelve la pregunta. Se mantiene en un estado de fascinación y anonadamiento ajeno a las consecuencias. "Jacques Monod preguntó públicamente lo que muchos se planteaban en privado: ¿debería continuar la investigación genética, si ésta conduce a verdades sobre diferenciaciones en las especies cuyas consecuencias morales, políticas y psicológicas no somos capaces de afrontar? ¿Tenemos la libertad de seguir pistas neuroquímicas o psicofisiológicas relativas a las formas parcialmente arcaicas de la corteza cerebral, si semejante estudio nos lleva al conocimiento de que los odios étnicos, la necesidad de la guerra o esos impulsos de autodestrucción señalados por Freud son hechos heredados?" (Steiner 2006: 175)

Se explora la naturaleza del libre albedrío, así como su componente genético o conductual, construido o determinado por el ambiente. La herencia es vista y percibida como algo

⁷⁸ MICHAEL Todas estas personas parecidas haciendo cosas como los otros o un poco distintas o lo que sea que hacemos, qué emoción para el viejo y loco profesor si a él le gustase verlo, yo veo alegría en ello. Sé que no eres completamente feliz.

numérico y numerable, cuantificable. Pero también como algo no cuantificable, incognoscible, que toma formas como “familia”, fundamental y problemática en la construcción de la identidad. Como en todo juego con la tragedia, los límites humanos son puestos en cuestión. La identidad contemporánea expone su inconsistencia y debilidad.

A *Number* no es una obra sobre la legitimidad o ilegitimidad de la clonación de los seres humanos, sino sobre las fuentes derretidas de la individualidad moderna. O dicho de otro modo, sobre las bases blandas de la identidad contemporánea que en este caso también disuelve a la familia, ablandando sus lazos y elementos. Las catástrofes en Churchill son blandas: se derriten.

CAPÍTULO 5: EL ESTADO COMO FANTASMA. (*MAD FOREST*)

En el análisis de la sociedad entera como realidad fantasmática, Churchill abarca distintos aspectos. En el capítulo anterior con *A Number* hemos podido observar como la individualidad misma se convertía en una Guerra Civil contra sí misma, a continuación nos centraremos en el papel de los Estados en tanto que fantasmas, escogiendo como obra clave *Mad Forest*. Con esta pieza dramática, Churchill inaugura la década de los noventa. Realizada con y para los estudiantes de interpretación de último curso de la Central School of Speech and Drama, es un proyecto sobre la revolución en Rumania. La autora lleva a escena la vida antes, con el régimen de Ceausescu, un caso de Estado comunista⁷⁹, y después, con el gobierno del Frente de Liberación Nacional, que es el inicio de un Estado capitalista. Primero el director, Mark Wing-Davey, y Churchill viajaron una semana a Rumania, después se les unieron el resto del equipo artístico y diez estudiantes para continuar realizando investigaciones, trabajo de campo y distintos workshops. Finalizado este proceso, Churchill escribió la obra en tres semanas. Su estreno fue en el Central's Embassy Theatre el 25 de junio de 1990. En septiembre fueron invitados a representarla en el Teatro Nacional de Bucarest y un mes más tarde la reestrenaron en el Royal Court Theater de Londres.

El proyecto empezó a principios de 1990, Ceausescu había sido derrocado en diciembre del año anterior. Cuando el grupo viajó a Rumanía, la memoria de los acontecimientos era reciente y las emociones aún estaban a flor de piel. Como señala Churchill en la introducción a la pieza, muy poco digeridas, "still raw", crudas. "The Romian students and other people we met helped us to understand what Romania had been like under Ceausescu"⁸⁰ (Churchill

⁷⁹ "Rumanía no era un Estado comunista al uso. Si Checoslovaquia era el más occidental de los países comunistas satélites, Rumanía era el más "oriental". Bajo el régimen de Ceausescu, el comunismo había dejado de ser una leninismo nacional para convertirse en una especie de satrapía neostalinista, donde un complejo entramado de nepotismo y de ineficiencia se sustentaba en las actividades de una omnimoda policía secreta" (Judt 2012: 763).

⁸⁰ "los estudiantes rumanos y el resto de personas que encontramos nos ayudaron a entender cómo había sido Rumanía bajo el poder de Ceausescu".

1998: vii). Muchos de los acontecimientos dramatizados aún estaban sucediendo cuando el equipo estaba en Rumanía. Otro de los factores que interesó a Churchill para involucrarse en el proyecto fue trabajar en este tema fuera de los teatros estatales y del *mainstream*, y que los estudiantes con los que trabajó tenían la misma edad que la gente que hizo la revolución (Hiley 1990).

La revolución de Rumanía derrocó en 1989 el régimen de Nicolai Ceausescu, el dictador, o “coducator”, como hacía que lo llamasen, y de la “número dos”, su esposa Elena. Ceausescu procedía de una familia campesina de Scornicesti. Emigró a Bucarest donde trabajó en la industria. Entró en el movimiento sindical y se unió a la Juventud Comunista. Debido a sus ideas y militancias fue encarcelado y llevado a diversos campos de concentración. Elegido diputado después de la Segunda Guerra Mundial, entró a formar parte del Comité Central del Partido Comunista en el año 1948. Por aquel entonces, Rumanía se convertía en un régimen comunista. Finalmente en 1955 Ceausescu accedió al Politburó y diez años después se hizo cargo de la Secretaria General del Partido, y más tarde con la Presidencia del Consejo de Estado. La dictadura de Nicolae Ceauscescu empezó entonces, en el año 1965. En 1974 se designó presidente de la República de Rumanía, gracias a una reforma realizada en la Constitución. Fueron veinte años de una de las dictaduras comunistas más implacables gracias a la Securitate, la policía política rumana.

5.1. UNA REVOLUCIÓN Y UNA SOSPECHA.

El 17 de diciembre, un mes más tarde de la caída del muro de Berlín, en Timisoara, se produjeron una serie de protestas y manifestaciones por el acoso al que estaba siendo sometido Lászlo Tökés, el pastor evangélico y disidente que había sido perseguido y sufrido violentos ataques. La amenaza de su deportación provocó la manifestación de más de 10.000 personas. Tókes había criticado las interferencias del gobierno de Ceausescu en los asuntos religiosos y su programa de sistematización.

Manifestaciones como las de Timisoara eran raras. La población de Rumanía vivía reprimida y llena de miedo hacia el ejército y la Securitate. Vivían en la miseria, puesto que todo lo que se producía se exportaba. El objetivo del dictador era generar divisas y reducir la deuda externa que ascendía a 12 millones de dólares. Pero durante la última etapa de la dictadura de Ceausescu la escasez era enorme. Las tiendas, propiedad del estado, estaban vacías. No estaba bien visto pasear por las noches. El alumbrado en las calles era inexistente. Vivían un estado de sitio cotidiano. Y nadie podía vivir en la calle. A las familias se les “asignaban” casas y las personas sin techo eran trasladadas a minas, fábricas o lugares parecidos por el gobierno.

Tras las protestas de Timisoara, con la intención de acallar a los manifestantes, Ceausescu ordenó disparar contra la población, ese fue el desencadenante de la rebelión armada. Parte del ejército traicionó a Ceausescu y se unió a los insurgentes. El 21 de diciembre, tan sólo cinco días más tarde, durante un discurso en Bucarest, Ceausescu fue abucheado. Al día siguiente el ejército se enfrentó a la población. Las batallas en las calles invadieron la ciudad.

Cuando Ceausescu y Elena, su mujer, estaban intentando huir del país en helicóptero, fueron apresados en Targoviste. En pocos días se organizó su juicio con un tribunal militar. El 25 de diciembre, el día de navidad, se les juzgó sumariamente, se les condenó por: “genocidio, daños a la economía nacional, uso de la fuerza contra civiles, y enriquecimiento injustificable”. Finalmente fueron fusilados. Los medios tuvieron una enorme importancia durante los días que duró la revolución. La sesión del tribunal, de dos horas, fue televisada a todo el país en directo por una renovada televisión, “Romania Libera”, que fue plataforma de la revolución. El proceso recordó a un típico proceso estalinista.

Tras la ejecución se creó un nuevo partido, el Frente de Salvación Nacional, procedente del Consejo del Frente de Salvación Nacional de Rumanía, que gobernó el país tras la caída de Ceausescu, liderado por Ion Iliescu. En el nuevo partido había muchos de los ex partidarios de Ceausescu. Las ideas sobre si había sido una revolución real o un acto orquestado en el que se manipuló a la población empezaron a surgir. El 20 de mayo el Frente de Salvación

Nacional obtuvo una amplia mayoría en las elecciones, de él surgieron los dos principales partidos políticos rumanos el PSD, Partido Socialdemócrata y el PD, Partido Demócrata.

En la revolución se creyó que habían muerto unas mil personas y que tres mil resultaron heridos, pero al final se demostró que esos números eran rumores. La cifra se aproximaba a cien víctimas según Tony Judt, el historiador y escritor británico, quien considera en *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, que la verdadera lucha había tenido lugar entre los “realistas” del entorno de Iliescu y la vieja guardia del círculo de Ceausescu. Con la victoria de los primeros, Rumanía abandonó el comunismo, de una forma “sospechosamente suave”. Estos cambios no implicaron una modificación de los abusos que habían tenido lugar durante el régimen de Ceausescu, la burocracia y la mayoría de representantes y estructuras del partido continuaron sin cambios. La Securitate fue disuelta pero sus prácticas permanecieron.

Mad Forest sucede entre los días previos a las revueltas y los inmediatamente posteriores a la ejecución de Ceausescu. De nuevo, a Churchill le interesaba investigar sobre los efectos de los Estados y la revolución en los individuos, así como sus secuelas. Muestra el cambio radical sufrido por la población rumana y también sus dudas, miedos y decepciones ante las consecuencias de la revolución. Como en el tratamiento de otros temas, Churchill se centra en la familia para mostrar las consecuencias de estos cambios en la gente común. Concretamente escoge dos familias, una de clase media y la otra de clase trabajadora, los Antonescu y los Vladu.

5.2. EL RELATO DEL ESTADO.

La obra está dividida en tres partes. La primera y la tercera llevan el título de “bodas”. La segunda es una enorme escena coral, donde distintos personajes explican en primera persona como vivieron esos significativos días de finales de diciembre de 1989. Todas las escenas de la primera y tercera parte están tituladas. El título es anunciado por uno de los

actores que lee un libro de frases, como si fuese un turista británico, primero en rumano, después en inglés y de nuevo en rumano. La cita brechtiana es evidente y encuadra la escena. Con este procedimiento se subraya el proceso de producción de la pieza. Un turista inglés lee el rumano, traduce al inglés y más tarde vuelve a decir la frase en rumano. La fórmula marca el respeto y la cautela de Churchill ante la posibilidad de estar juzgando a otros países o poblaciones, así como la dificultad para hablar que existía en Rumanía durante el tiempo de Ceausescu. Como indica la autora "the plays goes from the difficulty of saying anything to everyone talking" (Churchill 1998: 104).

Churchill analiza los procesos comunicativos y cómo estos afectan a la construcción de los relatos. Se centra en la forma de los relatos durante el régimen de Ceausescu y después de la revolución, a la vez que destaca las paradojas que imposibilitan la comunicación. Muestra como éstas coartan los actos políticos colectivos, así como la posibilidad de acciones políticas individuales. Nadie puede hablar con libertad al principio de la pieza. La primera discusión en casa de los Vladu, entre Bogdan, un electricista, e Irina, su mujer, no puede ser oída por la audiencia. Los personajes susurran con la radio puesta para no ser oídos por extraños. La siguiente escena en casa de los Antonescu, en quien rápidamente se reconoce una posición social más elevada, también está marcada por la dificultad de hablar libremente. Mihai, un arquitecto, Flavia, su mujer, y Radu, su hijo estudiante de arte, están en silencio. Cuando hablan no levantan la mirada de lo que están haciendo.

En cambio Flavia Antonescu es profesora y habla alto. Proyecta su voz con confianza (110). Se dirige a sus alumnos en clase. Pero no es un discurso propio, sino el discurso oficial que debe enseñarse en las aulas. El único discurso enteramente construido y posible de ser declarado en voz alta es el del dictador. Como la tía Harper de *Far Away*, esa pieza breve donde Churchill une su investigación sobre el lenguaje con las ideas de Foucault sobre las sociedades disciplinarias y los análisis de Hannah Arendt sobre la violencia; o como los padres de *Seven jewish children*, que analizaremos a continuación; él es el encargado de construir la historia, de dar el sentido a lo que acontece. Pero en esta ocasión la realidad no tardará en imponerse tozudamente. Toda la clase de Flavia es una canto al presidente de la

república Nicolae Ceausescu, con quien se inicia la historia de la tierra madre. Él es el fundador del país, incluso el fundador del hombre. Su lucha revolucionaria empezó en la adolescencia. Llama la atención el uso de la palabra revolucionario para el dictador. De nuevo, como en *The Hospital at the Time of the Revolution*, una misma palabra describe dos posiciones antagónicas, que se convierten en indiscernibles. En su lucha contra el fascismo y la guerra, Ceausescu se encargó de “to achive the ideals of freedom and aspirations of justice and progress”⁸¹ (110), según la descripción de su libro de texto. Esta exaltación mítica de la figura del dictador se ve puesta en duda una escena más tarde. En esa escena Radu Antonescu susurra “Down with Ceausescu”⁸² (111) mientras está en la cola esperando para comprar carne. Es una cola lenta y silenciosa. Después del alto susurro, Radu finge no saber quién lo ha dicho. Nadie reacciona. El miedo toma la forma del silencio.

Las sospechas por cualquier actuación que se salga de lo establecido por el régimen ponen en alerta a la Securitate, como muestra la escena entre Bogdan y el agente de la Securitate que cuestiona el amor de éste por su país al permitir y animar que su hija se case con un americano. Las relaciones con extranjeros, y en concreto con estadounidenses, eran muy mal vistas por su asociación con el capitalismo. Es una sociedad sin secretos, donde todos son vigilados. Infinidad de datos, hasta los más cotidianos, sobre la familia Vladu están en manos del gobierno, y son relatados en la escena en forma de amenaza velada: su hija formada como profesora de primaria que ahora quiere irse, su mujer conductora de tranvía, que tiene que desplazarse incómodamente para trabajar por el cambio de destino, y él un electricista. A su otro hijo, el ingeniero, le va bien, también tiene otra hija enfermera. La familiaridad del diálogo se opone a su significado. La cotidianidad se transforma en sospecha. El ambiente es tenso. Es necesario demostrar constantemente que uno es un patriota. La boda con Wayne, el americano, les acerca a gente con otras ideas, “people may confide their own shameful secrets. They may mistakenly think you are someone who has simpaty with foreign regimes”⁸³ (112). Por ello la Securitate va a utilizarlo, obligando a

⁸¹ “alcanzar los ideales de libertad y aspiraciones de justicia y progreso”.

⁸² “Abajo con Ceausescu”.

⁸³ “la gente puede contar sus propios y vergonzosos secretos. Pueden pensar erróneamente que sientes simpatía por los

Bogdan a hacer un informe semanal con todos los datos que escuche. La situación de vigilancia y encierro se muestra más tarde en el miedo de Lucia a no obtener un pasaporte. Han interrogado a Gabriel, su hermano, le han hecho firmar alguna cosa, pero él dice haberse mantenido firme y no haber dicho nada.

5.3. UN FANTASMA OPRESOR.

En Rumania, el poder se alió de nuevo con la medicina para adquirir control sobre los cuerpos de las mujeres. Las revisiones médicas mensuales eran obligatorias para todas aquellas mujeres en edad fértil. Se pretendía controlar la posibilidad de abortar y cumplir la histórica obsesión rumana de aumentar la población. La edad legal para contraer matrimonio en las mujeres se redujo a los quince años en 1984. A partir de 1966 se prohibió el aborto en Rumanía a mujeres menores de cuarenta años, con la excepción de aquellas que tuvieran cuatro hijos o más. Veinte años más tarde esa edad se amplió hasta los cuarenta y cinco años. Los abortos sólo eran posibles si contaban con la presencia de un representante del partido.

Según describe Tony Judt, la población rumana no aumentó. El índice de mortalidad causado por los abortos era mucho mayor que el de cualquier otro país europeo. Los abortos ilegales eran la única forma de control de natalidad al alcance de la población. Se considera que la ley de 1966 causó en veintitrés años la muerte de unas diez mil mujeres. El índice de mortalidad infantil también era elevadísimo, por lo que se no registraban oficialmente a los recién nacidos hasta pasadas cuatro semanas. Al final del régimen de Ceauscescu la mortalidad de los neonatos era del 25 por mil, y más de cien mil niños se encontraban internados en orfanatos.

regímenes extranjeros.”.

Churchill se hace eco de esta situación en una escena donde Lucia habla con un doctor. Ambos discuten y el doctor la insulta y le indica que el aborto es ilegal en Rumanía. Mientras, por medio de un sobre que le da Lucia al doctor entendemos que están acordando un aborto ilegal. El doctor le recomienda en voz alta, para que todos lo oigan, que es mejor que se case pronto. La obsesión de control de los cuerpos individuales por parte del Estado se convirtió en una constante.

No sólo la cotidianidad, también lo religioso debe estar ligado al régimen. Los aspectos más íntimos de la individualidad son convertidos en políticos, las libertades desaparecen. El Estado pierde materialidad y se convierte en un ente opresor que se infiltra por todas partes, has llegar a ser un doble de lo religioso. En una escena titulada "The sky is blue"⁸⁴ (115), un ángel y un sacerdote charlan sobre temas religiosos. Churchill introduce personajes de naturaleza distinta al ser humano. En esta ocasión se trata de un ángel pero también aparecerán más tarde una muerta, perros que hablan y un vampiro. El ángel trata de convencer al sacerdote que no hace falta avergonzarse apelando a la idea de libertad. "When people come into church they are free. Even if they know there are Securitate in church with them"⁸⁵ (115). Y proclama a la iglesia rumana como la iglesia de Ceaucescu y la libertad. "Not outer freedom of course but inner freedom."⁸⁶(115), mostrando como el ámbito de ésta se ha visto reducido y relegado. El sacerdote ya no puede hablar con nadie, tan sólo con esta figura del Arcángel Miguel que trabaja para la Securitate. Aunque el Arcángel dice ser apolítico, tuvo relaciones con la "Garda de Fier"⁸⁷, también conocida como la Liga del Arcángel Miguel, a quien llevaban en su estandarte. Por ello el sacerdote le pregunta por sus implicaciones políticas.

La "Garda de Fier" fue un movimiento rumano fascista fundado en 1927, ultranacionalista y antisemita. Su escudo es curiosamente una reja de hierro, indudablemente una prisión. Se

⁸⁴ "El cielo es azul".

⁸⁵ "Cuando la gente entra en la iglesia son libres. Aunque sepan que hay Securitate con ellos en la iglesia".

⁸⁶ "No libertad exterior, por supuesto, pero sí libertad interior".

⁸⁷ "Guardia de Hierro".

llamaban a sí mismos legionarios y tenían una sección paramilitar y política. Sus acciones eran violentas y su relación con la iglesia ortodoxa rumana ambigua. Estuvieron en el poder en Rumanía desde setiembre de 1940 hasta enero de 1941. Gobernaron con políticas antisemitas y asesinatos políticos. En 1941 los enfrentamientos con los legionarios provocaron una situación de guerra civil. Finalmente fueron derrotados. Durante el conflicto los legionarios mataron a docenas de judíos en un matadero, a los que acusaban de terrorismo colgando y mutilando sus cuerpos. Muchos de ellos se refugiaron en España y Alemania. "Ultrafascistas" o "místicos" (116), como son imprecados en la obra de Churchill, o probablemente ambas cosas. Lanzaron a los judíos por las ventanas en el 37, como recordaba el padre del sacerdote con frecuencia (116).

Churchill cita estos acontecimientos como justificación del miedo del sacerdote a la barbarie y su voluntad de no confiar en el Arcángel Miguel. Pero también muestra simultáneamente su soledad. No tiene a nadie más. Tan sólo le queda la vergüenza porque no cree que vaya a emprender ninguna acción. Se produce de nuevo el silencio entre ambos y se observa como al no encontrar otra salida, el sacerdote termina pidiendo consuelo al Arcángel. Las luchas religiosas salpican la fe y a los propios religiosos que se ven relegados a un estadio incomprensible debido a las acciones violentas y a la utilización de lo religioso como justificación de lo político y la masacre.

Churchill también introduce en la pieza lo fantástico, como es habitual en varias de sus obras. La convivencia de vivos con seres míticos o muertos permite a la autora introducir otros niveles de lectura. De esta manera traspasa la esfera del *entre* para adentrarse en una interpretación más amplia de la Historia, la tradición y lo trascendente. Los muertos conviven con los vivos en una aparente cotidianidad. No se trata de situaciones extraordinarias sino que se muestran como piezas necesarias para comprender la complejidad de la población rumana. La abuela de Flavia está muerta. Es una mujer elegante de unos 50 años y la única persona con la que habla realmente Flavia. Churchill sitúa el diálogo con los muertos como el único diálogo íntimo y verdadero de la primera parte. "You're pretending this isn't your life. You think it's going to happen some other time. When you are dead you'll realise you were

alive now”⁸⁸ (119). La negación del presente y postergación de la vida es propia de los momentos revolucionarios, pero en este caso destaca su apatía que la desvela como una renuncia.

Cuando ella era joven, como Flavia, la Guerra estaba empezando, “I welcomed the Nazis because I thought they’d protect us from the Russians and I welcomed the Communist because I thought they’d protect us from the German.”⁸⁹(119) Los cambios e invasiones fueron agradecidos y guiados por el miedo y por las ansias de librarse del régimen del momento. Prefiguraron lo que sucederá más tarde en la pieza con la revolución. Pero las ideas de la abuela resultan más claras, “I had no principles. My husband was killed. But at least I knew that was what happened to me.”⁹⁰(119), el personaje destaca la importancia de ser capaz de contarse a uno mismo el propio relato. Contrasta con la situación actual y la inmediatamente posterior a la “revolución” donde no se sabe realmente qué ha sucedido ni qué les ha sucedido a ellos. Se problematiza uno de los puntos definitorios de la postmodernidad, la dificultad en la construcción del relato individual debida a la imposibilidad de construcción de los metarrelatos o relatos colectivos. La abuela en alguna ocasión hizo cosas, cometió errores que asume como propios, incluso cuando fue ella misma sin hacer nada. Compara su situación con el inmovilismo que ha producido el régimen de Ceauscescu, donde nada parece cambiar ni nadie hace nada, es como si no vivieran. Esta negación de la vida es la marca del primer acto.

5.4. LOS MUCHOS QUE SON UNO.

En la segunda parte se describen los acontecimientos que rodearon al 25 de diciembre de 1989. Los personajes que hablan no se corresponden con ninguno de los personajes de la

⁸⁸ “Finges que esta no es tu vida. Crees que ocurrirá en otro momento. Cuando mueras te darás cuenta de que es ahora cuando estabas viva”.

⁸⁹ “Di la bienvenida a los Nazis porque pensé que nos iban a proteger de los rusos y di la bienvenida al comunismo porque pensé que nos iba a proteger de los alemanes”.

⁹⁰ “No tenía principios. Mi marido fue asesinado. Pero al menos sabía qué fue lo que me sucedió a mí”.

primera parte. Hablan con acento rumano y se comportan como si el resto de personajes no estuvieran ahí, como si aquello que les sucedió fuese único. Resaltan la diversidad de situaciones que la autora convierte en un coro dispar: El coro de inocentes culpables de la revolución. Un pintor, una estudiante, un traductor, un estudiante, un conductor de una excavadora, un médico, un agente de la Securitate, un soldado, un vendedor de flores, un pintor de casas... son igualados categóricamente por Churchill respecto a los días 20 y 21 de diciembre, hasta llegar a la ejecución el 25 de diciembre. Todos los relatos son ciertos pero ninguno relata la verdad. La caída de los metarrelatos se materializa en escena con la desaparición de ese punto de vista privilegiado desde el que se relataba la Historia y cualquier historia. Ya no existe un ser que conozca los hechos sino infinidad de individualidades que relatan "petit recits", vivencias y parcialidades, en una performance coral.

El día 20 no sucedió nada fuera de lo normal. Y el 21 todo parecía totalmente predecible cuando de pronto la radio murió, justo en el momento en que estaba radiando el discurso de Ceausescu y en el que se oyeron unos abucheos. La televisión también murió. Churchill muestra como el caos fue incorporándose a los acontecimientos y a su forma dramática. Las carreteras cortadas y una Securitate asustada se mezclan con el constante cambio de narrador y de perspectiva. Los puntos de vista se desdobl原因 al mostrar la huida de la gente y la falta de palabras hasta que finalmente alguien exclama: "Let's hope it has started"⁹¹ (124). El caos es relatado en la conducción de los automóviles y en la pérdida de sentido de los restaurantes que ya no sirven comida. Las direcciones son alteradas también en el relato, y los personajes ceden el paso a una multitud de sujetos épicos.

Se oye a la gente abuchear. Gritan contra Ceasuescu, "Today in Timisoara, tomorrow in all the country"⁹²(124). En los hospitales nada cambia. Había dos bandos, el ejército y la gente. Pero nadie dispara. Se construyen barricadas. La multitud está calmada, ¿qué quieren? Alguien grita: "Down with the Dictator"⁹³ (126). Algunos están confusos. Aquello es opuesto

⁹¹ "Esperemos que haya empezado".

⁹² "Hoy en Timisoara, mañana en todo el país".

⁹³ "Abajo con el dictador".

a la política de las fuerzas que lideran. La plaza se llena de armada y de tanques. La gente chilla “Jos Ceausescu” (126). El 99% de los civiles en la plaza son jóvenes. Queman coches y barricadas, más tarde la armada dispara a la gente y conduce los tanques hacia ellos. Hay Securitate que abandonan sus deberes, su obligación. Algunos lo esperaban debido a Timisoara. Se alegran de que alguien luche por su gente. Disparan. Al principio la gente no puede creerlo, van a disparar contra la multitud como en Timisoara. Un tanque aplasta la cabeza de un hombre. Cuando eso sucede más personas se dirige delante de los tanques. “It’s enough to see one person dead to get empty of feeling”⁹⁴ (128) .

Entre todos van construyendo un relato común, repleto de sus datos biográficos particulares y pequeñas acciones, algunas cotidianas, otras ligeramente extraordinarias. La radio, eco de la televisión de *Hotel*, es mostrada de nuevo como el punto de unión de los relatos individuales, ante el silencio que describen en los bloques de pisos. Las acciones de limpieza del ejército no borran a la gente asesinada, que permanece más allá del lavado de sangre de las calles, del nuevo pintado de las paredes y del alquitrán con el que se recubren las carreteras. Como señales difusas de la memoria se pueden ver aún la sangre y algún pedazo de piel entre el nuevo pavimento, restos de las rebueltas. La desindividualización del relato y de los muertos, convertidos en algo común, se ejemplifica en la descripción de las tumbas y recordatorios improvisados. Cuando alguien pone una tela blanca sobre la sangre la gente lanza dinero, flores y velas. Es el inicio de un sepulcro. Nadie sabe realmente que ha sucedido. La mañana siguiente el desconcierto es generalizado, pero los muertos y heridos con que se llenan los hospitales constatan la realidad en los cuerpos de combatientes y víctimas.

A las siete de la mañana del día siguiente, miles de trabajadores de las Plataformas Industriales salen a la calle formando una multitud que se extiende dos o tres kilómetros. Alguien sabe que ahora Ceausescu está acabado. Todo ha terminado. A las ocho, la gente con banderas se dirige a la Plaza Universidad. Las fotos de Ceausescu son descolgadas y la gente ovaciona. El General a cargo del ejército se dispara a sí mismo. Toda la población está

⁹⁴ “Es suficiente ver a una persona muerta para quedarte vacío de sentimiento”.

pendiente de la radio, que es de nuevo la encargada de unir esa realidad fragmentada. Se declara el estado de emergencia. "Come with us"⁹⁵ (129) se gritan los unos a los otros. Continúan los gritos de "Down with Ceausescu"⁹⁶ (130), que suenan como una liberación mientras ondean banderas agujereadas. En la multitud uno desaparece y se siente más fuerte. Se produce una fraternidad espontánea donde todos se abrazan y besan. La policía se desvanece. La gente chilla "The army is with us"⁹⁷ (131). La Securitate también se desvanece. Los tanques se vuelven contra el balcón de Ceausescu mientras la gente canta "Wake Up Romanian"⁹⁸ (132). Es la victoria. La gente llora y ríe. Compran champán. Por primera vez se sienten libres para reír. Tras el estallido, Churchill introduce la primera pausa en el relato.

Esa noche el terror de los disparos empieza. No hay ningún sitio tranquilo. De pronto las identidades se confunden, les dicen que no son húngaros sino terroristas. Por televisión piden gente para defender la estación de televisión que está siendo atacada. Se dirigen a morir porque no pueden hacer nada y lo saben. La policía está del lado del pueblo. Todos buscan pistolas. La mañana del 23 los hospitales están llenos de heridos que llegan. Los doctores permanecen sin salir hasta el 28. Las navidades pasan en mitad de este caos, casi sin comida. La ejecución de Ceausescu y su mujer Elena sucedió el 25 de diciembre. El 25 se oye hablar del juicio y de sus muertes. Se anuncia que la gente debe devolver sus armas. Churchill relata como la mayoría de los muertos tenían armas. Cuando vuelven al trabajo se les dice que esos días serán considerados parte de sus vacaciones. Churchill compara el momento de la revolución con un ritual o "fiesta" en el sentido religioso, donde las diferencias desaparecen y el caos indiferenciado se apodera de las instituciones, tras el cual el orden se restablece, como en el "carnaval" o en unas "vacaciones". Se ha asistido a un pretendido rito de paso, terminal e iniciático al mismo tiempo.

⁹⁵ "Ven con nosotros".

⁹⁶ "Abajo con Ceausescu".

⁹⁷ "El ejército está con nosotros".

⁹⁸ "Despierta Rumanía".

Puede observarse como el caos, la no forma, se ha apoderado de Rumanía. La población ha participado como un todo o se la ha hecho participar en un estallido de violencia colectiva. La distancia con los hechos al ser convertidos por Churchill en relatos y no en situaciones dramáticas, subraya el desconcierto ante lo sucedido. La autora muestra la imposibilidad de discernir y digerir los acontecimientos vividos por los propios personajes. Se ha reproducido el mecanismo de la víctima propiciatoria, descrito en el análisis de *Vinegar Tom*. Una multitud se ha transformado en un ente único, como muestra la forma dramática creada por Churchill para este segundo acto.

Ha existido la voluntad de repetir el mecanismo fundador a través de la unanimidad. Un mecanismo al que se le atribuye la capacidad de ordenar, pacificar y reconciliar. Se pretende llevar la violencia al paroxismo para olvidarla, al tiempo que iguala, pacifica y destruye. La intención es convertir esa violencia en el bien supremo del orden y la paz. Y aunque se lleva a cabo, la violencia retorna a los hombres, al no existir diálogo con lo sagrado que permita exorcizarla, como vimos anteriormente. Los sucesos de esta "revolución" reproducen un pensamiento de modelo mítico o religioso. Produce un sinsentido analizarlo desde un punto de vista moral o religioso. Se pretende restablecer el orden del mundo y para ello convierten a Ceauscescu en un chivo expiatorio al que es necesario sacrificar, junto con los revolucionarios.

Pero tras las crisis sacrificiales, cuando los sacrificios han perdido su sentido original y ya no suponen un diálogo con lo sagrado, se pierde también la diferencia entre la violencia impura y la violencia purificadora. Esta crisis de las diferencias es un proceso de invasión para la reciprocidad violenta. Si ya no existen las categorías de lo puro y lo impuro también desaparecen el resto de categorías. Ésta es la crisis del orden cultural, ya que eran esas categorías las que proporcionaban identidad al individuo y definían el modo de relacionarse. Así, al descomponerse lo religioso, el propio orden cultural también se descompone.

5.5. SIN DIFERENCIAS.

La tercera y última parte, de la pieza, lleva por título "Florina's Wedding"⁹⁹. En la primera escena de esta sección un perro hambriento se acerca a un vampiro que ha llegado oliendo la sangre de la revolución. Ha entrado sin ser visto. Nadie sabe quién estaba cometiendo la matanza. El perro tiene hambre, quiere un dueño, por ello pide al vampiro que lo adopte y hasta llega a suplicarle que lo convierta en un perro vampiro. Pero el mismo vampiro le advierte que lo único que sucederá es que empezará a desear sangre. Tratará de dejarlo atrás porque hasta la muerte sistemática llega a aburrir, pero ya no existe solución porque el descanso y la paz han desaparecido. Una vez se ha iniciado el mecanismo vampírico uno está atrapado en él, "your limbs ache, your head burns, you have to keep moving faster and faster, that eases the pain, seeking. And finding. ... And then it's over and you wander round looking for someone to talk to. That's all. Every night. Over and over."¹⁰⁰ (139). Ese es el mecanismo de la violencia, inevitable en la revolución tras el cual sólo queda la soledad y volver a empezar una y otra vez. Sin que existan diferencias no hay cambios.

Después de este descriptivo inicio se muestran las secuelas de la revolución. Gabriel, el hijo de Bogdan e Irina, está en una cama de hospital, contento por el triunfo de la revolución. Sus padres le traen huevos y manzanas, comidas que simbolizan un cambio. Él, como el resto de jóvenes, es considerado un héroe. Ha mostrado el camino. Los Antonescu también lo visitan. Dejan el pasado y los malentendidos atrás. La revolución también servirá para que las dos familias empiecen de nuevo. Pero vemos que Florina, su hermana, enfermera del hospital, no quiere hablar, y Rodica, la mujer de Gabriel no se atreve a salir de casa.

Por la noche se oyen los lamentos de los demás pacientes, y empiezan las sospechas. Dos semanas más tarde Gabriel está mejor y Rodica a su lado. Pero las preguntas e inquietudes aumentan, "Did we have a revolution or a putsch? Who was shouting on the 21st? And who

⁹⁹ "La boda de Florina".

¹⁰⁰ "las extremidades te duelen, la cabeza quema, tienes que mantenerte en movimiento cada vez más rápido, eso alivia el dolor, buscando. Y encontrar... Y entonces se acabó y paseas buscando a alguien con quien hablar. Eso es todo. Cada noche. Una y otra vez".

was shoting on the 22nd? ... Most important of all, were the terrorist and the army really fighting or were they only pretending to fight? And for whose benefit?... Why did no one turn off the power of TV?... And were they mutilated after they'd been killed specially to provoke a revolution?" ¹⁰¹(143). Aunque quien haga estas preguntas sea un paciente a quien han disparado en la cabeza, en lo que parece un delirio, las preguntas son válidas. Y son las que se hizo todo el mundo después de un tiempo. El desconcierto y la sensación de engaño y sospecha se generalizaron. Surgió un malestar difícil de sostener ante un acontecimiento en el que se reprodujo, inducido o no, el mecanismo del chivo expiatorio. Una vez la violencia ha sido unánime, todos han estado implicados y tienen las manos manchadas de sangre. Por tanto el acuerdo también es unánime. Ceauscescu fue un dictador bajo el régimen del cual la población pasaba hambre y miseria pero, ¿hasta qué punto fue un chivo expiatorio inducido o construido por alguien? Esta es la pregunta principal que se esconde en el texto de Churchill.

Lucía ha vuelto de América, aterrada por las imágenes que veía por la televisión durante los días de la revolución, avergonzada de no estar ahí. Describe las paredes de los supermercados americanos, repletas de frutas y verduras. La cantidad de comida que desperdician, "people live out of them"¹⁰² (144). No puede digerir esa extraña y fantasmal realidad y decide volver a Rumanía.

Radu repite algunas de las preguntas del paciente perturbado. Considera que la única noche "real" fue la del 21, después ya no sabe qué sucedió. Las dudas y la ficción van invadiendo lentamente la lectura de la realidad. "It was all a show"¹⁰³ (146). No importa que Lucia lo haya visto en televisión. Ello no implica realidad sino más bien ficción. Para Radu lo real es lo no manipulado, lo que hace un pueblo con un sentimiento verdadero, una reacción auténtica de

¹⁰¹ "¿Tuvimos una revolución o un golpe de estado? ¿Quién estaba gritando el 21? ¿Y quién estaba gritando el 22?... Lo más importante de todo, ¿fueron los terroristas y el ejército realmente los que luchaban o sólo fingían luchar? ¿Y por el beneficio de quién?... ¿Por qué nadie apagó el poder de la TV?... ¿Y fueron mutilados después de que los asesinasen para provocar una revolución?"

¹⁰² "la gente vive fuera de ellos mismos".

¹⁰³ "todo fue un espectáculo".

la población. Pero ese real se va evaporando a medida que avanza la pieza. Es imposible distinguir cuando un acontecimiento fundador desencadenante no ha sido manipulado. Y las preguntas del loco son repetidas por Radu. El permiso a la televisión para seguir emitiendo parece confirmar que la manipulación existió. Lentamente se descubren pequeñas corrupciones individuales.

5.6. LA IMAGEN FANTASMAL.

La imagen televisiva elimina la diferencia entre acontecimiento y copia. Y en este caso convierte la copia de una revolución en un acontecimiento, en una revolución real. Algunas de sus consecuencias son reales, las que hubiese tenido una revolución. Pero igual que Radu, Churchill se cuestiona su nacimiento real, en el sentimiento del pueblo, lo que la hubiese convertido por sí misma en un acontecimiento real. Gracias a la imagen televisiva la revolución pasó a las calles y las contagió. Esas imágenes se convirtieron también en un símbolo de una revolución real. Y como dice Lluís Duch, los símbolos tienen el poder de movilizar (2012: 37). Las imágenes que reproduce la televisión poseen una inmediatez de factum pero no se trata de informaciones neutras, sino de noticias. El consumidor de estas imágenes se convierte en un ser dependiente de un juicio ya formado que es el que las ha producido y seleccionado.

Curiosamente Günther Anders, el filósofo y pacifista alemán perseguido por el nazismo como colaborador de Bertold Brecht y primer marido de Hannah Arendt, en su libro *La obsolescencia del hombre* dedica un capítulo a reflexionar sobre la naturaleza de la radio y la televisión. Bajo el título *El mundo como fantasma y matriz*, Anders considera que la televisión crea un tipo de ser humano al que llama el "eremita masificado". Se trata de un trabajador en casa, que trabaja en la transformación de sí mismo para convertirse en un hombre masificado. Ello se debe a su consideración de que la televisión provoca una reducción de la actividad en el receptor de manera que esta actividad se convierte en pura percepción. Considera que este hecho provoca la infantilización del ser humano. Éste se convierte en un

ser irresponsable, no responde, no habla. Nos encontramos ante un ser sin boca. Si por ejemplo, la tradición romana se basaba en el ver y la judía en el oír, la tradición actual se basa en el comer. Se trata de una simplificación del mundo, un mundo que se simplifica para poder ser digerible. Esto provoca en el sujeto el sentimiento infantil de dominarlo todo, dominar a modo de un voyeur sobre los fantasmas del mundo. Nos encontramos ante la agonía de la realidad esa simulación perfecta, descrita por Baudrillard.

Ese es el mundo que describe Lucia, cuando acaba de volver de América, donde sólo existe lo que sale en televisión. Ese es su deseo, su certeza, aquella a la que quiere aferrarse en su visita a Gabriel en el hospital. Trata de controlar de esta manera el *horror vacui*, el miedo a la independencia y a la libertad. Otro hecho a tener en cuenta es cómo a partir de un momento es la realidad la que copia a la televisión. Eso es lo que sugiere Churchill que sucedió durante esas noches previas a navidad. El pueblo guiado por esas imágenes terminó la revolución que se había iniciado de forma fantasmal.

5.7. EL DESENCANTO DEL SIMULACRO.

Todos juntos visitan a los abuelos Vladu antes de la boda entre Florina y Radu. En esta escena se evidencian los antiguos odios y prejuicios hacia los húngaros y los gitanos. Prejuicios contra los húngaros que harán estallar a Gabriel escenas más tarde. Churchill evidencia que la revolución no los ha borrado y que la oscuridad no ha desaparecido. El "Mad Forest"¹⁰⁴ que da título a la obra no ha desaparecido ni se ha aclarado, aún se va a tener que lidiar con él en la nueva sociedad post-revolucionaria. Los rencores continúan y se buscan razones para mantener los existentes. Los hijos se sienten traicionados por los padres. Radu llega a casa y echa en cara a su madre que cuando tenía siete años le preguntó si amaba a Elena Ceausescu y ella respondió que sí. Flavia no recuerda ese hecho y Radu no recuerda el montón de veces que Flavia sí le dijo la verdad.

¹⁰⁴ "Bosque loco".

Nada ha cambiado realmente: se descubre que Lucia está enamorada de Ianos, de él era el niño que abortó, pero es húngaro y no sabe si los prejuicios permitirán que su familia lo acepte; a Lucia no le gusta Estados Unidos; Radu cree que gobernará Iliescu porque “the workers and peasants are stupid”¹⁰⁵ (Churchill 2008: 153), aunque rectifica, “Not stupid but they don’t think. They don’t have the information”¹⁰⁶ (153), pero se ha detectado como la información en sí no es confiable. Florina, en cambio, se sentía más libre antes. Ahora está en pánico, entonces “I could keep everything out”¹⁰⁷ (153). Y en la declaración que más escandaliza a Radu, Florina confiesa, “Sometimes I miss him”¹⁰⁸(153), entendemos que se refiere al dictador. Echa de menos odiarlo. Cuando todos ellos realizan la lista de deseos el que destaca es el de Lucia, “Not be frightened.”¹⁰⁹ (156), una de las frases leit motiv de Churchill en toda su obra.

La escena final es la fiesta de boda de Florina y Radu. En un hotel se encuentran las dos familias. El nivel de alcohol es elevado y aumenta a medida que transcurre la escena, sube la euforia y la agresividad. Churchill vuelve a construir una escena coral donde cada personaje se ocupa de sus miserias y cotidianidades. Las principales preguntas y obsesiones de los personajes aparecen de nuevo, todo aquello no resuelto. Este coro de celebración de la boda es un mural de la sociedad rumana post-revolucionaria, la pareja desaparece de la del inicio. Si antes la comunicación no se producía debido al silencio, en estos momentos el exceso de palabras la torna imposible. Nos encontramos ante su doble. De la falta de información pasamos a un exceso de la misma donde es completamente imposible discernir qué sucedió, qué está sucediendo.

¹⁰⁵ “Los trabajadores y los campesinos son estúpidos”.

¹⁰⁶ “No son estúpidos pero no piensan. No tienen la información”.

¹⁰⁷ “Lo podía mantener todo fuera”.

¹⁰⁸ “A veces lo echo de menos”.

¹⁰⁹ “No estar asustado”.

Durante unos instantes bailan en silencio, el ángel y el vampiro se les unen, bailan juntos. Existen unos pequeños instantes de diversión. En un momento dado empiezan a hablar en rumano. Después repiten frases ya dichas durante la obra, aquellas que definen a su personaje o a lo que piensan, o aquellas que han quedado grabadas en sus cabezas. Se citan a ellos mismos y repiten el desconcierto y la inmovilidad inicial. "People now don't want to tell stories about what happened (during the revolution). Before it seemed true, it was wonderful to say it, but now they don't know, they think perhaps it's a lie"¹¹⁰ (Roberts 2008: 121). Y tal vez no importa si es cierto o falso sino si la gente siente que es cierto o falso. Esa es la vida que les ha tocado vivir, edificada sobre algo que sienten como una mentira.

Churchill no centra su obra en los revolucionarios, ni en la gente que está en el poder. No se ocupa de los conspiradores sino de la población, de dos familias, de sus amores y el día a día, de las consecuencias de la revolución. Vuelve a centrar su pieza en los inocentes culpables, inocentes de no saber y culpables de creer. Son partícipes de sus consecuencias, incluso activamente, se convirtieron en asesinos accidentales, aunque inocentes de planearlo, idearlo o concebirlo. En la lucha por la libertad se han visto convertidos en masa manipulada. Ellos no son Marat, Sade o Robespierre, ellos son padres, madres, novios y novias. Ellos son de nuevo los otros de la revolución. La otra cara de la moneda de *Drunk enough to say I love you?*, sobre ellos es sobre quien caen las bombas.

Mad Forrest es una falsa revolución, orquestada por la misma gente que se encontraba en el poder. Un golpe de estado disfrazado de revolución, una suave conversión al capitalismo y a la democracia. Es el simulacro de una revolución, si utilizamos el término de Baudrillard, porque el cambio no se da. O como señala Anders, en este caso, la mentira se ha hecho verdad mintiendo (2011). La realidad ha pasado a copiar a la televisión en vez de a la inversa. La realidad agoniza (Baudrillard 1981: 69-70), como todos los participantes y heridos de la revolución, a la vista de una simulación perfecta. Nos encontramos ante la "agonía de lo real",

¹¹⁰ "La gente no quiere contar historias sobre lo que pasó (durante la revolución). Antes parecía verdad, era maravilloso hablar de ello, pero ahora no saben, piensan que quizá es mentira"

donde la historia no es más que nuestro "referente perdido", como señala Baudrillard (1981: 69-70). Recuperamos del pasado ese simulacro de lo que fue una revolución, junto con ideas e imágenes, estereotipos, en un acto nostálgico y repleto de fantasía. El Estado, sea cual sea su forma moderna, es presentado como un fantasma. Es como si el mal no fuera más que la encarnación institucional del Estado, esa Burocracia que señalaba Hannah Arendt. La desaparición de ninguno de los Estados, ni el comunista ni el capitalista ni el fascista de los Garda Fier, implica diferencia. Al contrario, lo que aparece es un margen de vulnerabilidad acentuado. La noción de trascendencia de lo civil es fantasmática, no importa su forma.

CAPÍTULO 6: UN UNO QUE SON MUCHOS. (*SEVEN JEWISH CHILDREN*)

David Hume analizó cómo en el origen de cualquier nación se hallaba una rebelión y diversos procesos de usurpación. Y cómo para que las civilizaciones puedan actuar con eficacia han de ocultar esos orígenes de usurpación y violencias. Por ello -como ya adelantara Blaise Pascal- es preciso destruir la propia génesis para alcanzar a vivir en paz. Cuando las naciones o cualquier trascendencia de lo civil, no consiguen olvidar sus orígenes resultan extremadamente inestables, como sucede en los casos de Israel e Irlanda del Norte, por sólo mencionar un par de ejemplos. Esta controversia late en el centro de uno de los últimos textos de Caryl Churchill *Seven jewish children*. Es una breve pieza que expresa un conflicto entre la necesidad de olvido y la necesidad de recordar, ambas relacionadas directamente con la violencia.

Seven jewish children, es una obra breve escrita para el Royal Court en enero de 2009. Caryl Churchill escribe la pieza en reacción a la operación "Plomo Fundido", llevada a cabo a finales del 2008 por las tropas del Tsahal israelí sobre la población civil de la franja de Gaza. En esta operación murieron trece israelís y unos mil trescientos palestinos. Estrenada dos semanas después, destaca por su rapidez de respuesta ante un acontecimiento de la actualidad. Fue dirigida por Dominic Cooke, en el Royal Court Theatre Downstairs, con entrada gratuita, y donativos para MAP, Medical Aid to Palestinians. Se trata de una pieza que tiene los derechos de autor libres y puede ser realizada por quien quiera tras contactar con la agente de la autora, si no se cobra entrada a los espectadores.

Esta obra -en un único acto y cuya destinataria genérica es la infancia (ausente del escenario)- está formada por siete escenas. Siguiendo la línea de las piezas didácticas de Bertold Brecht, el texto es una especie de canto u oratorio, un largo monólogo, quizá un poema en el que se percibe una disposición semejante a la de los coros griegos. Puede ser realizada por tantos actores como se desee, debido a que tanto el tiempo teatral como los

niños o niñas receptores del discurso son distintos en cada escena. Unos adultos, padres o gente relacionada con unas niñas, discuten y repasan la historia del pueblo judío. Estudian acalorada y nerviosamente qué conviene contar y qué no contar a unas niñas. Quieren que éstas comprendan la situación política y violenta que están viviendo. Desean comprensión y apoyo en los actos violentos que se realizan o se *deben* realizar en cada momento histórico. De nuevo se trata de definir la violencia, adjetivarla como buena o mala, justa o injusta, profana o sagrada. La obra realiza un recorrido por la historia del pueblo judío, cada escena corresponde a un momento histórico distinto y están ordenados cronológicamente, desde la segunda Guerra Mundial, pasando por la creación del Estado de Israel, la guerra de los seis días, la primera intifada hasta llegar a la masacre de Gaza, y pone el acento en los momentos más significativos de este periodo, sobre todo en los trances violentos que definieron la identidad de Israel como pueblo, teniendo en cuenta tanto la violencia realizada como la recibida.

Recordando a Szondi, podríamos advertir que la pieza en un acto es una parte del drama erigida en totalidad (Szondi 1988: 69). Su punto de partida es la situación. Es esto lo que tiene en común con el drama, no la acción. Este hecho se debe a que su tensión no la extrae de los comportamientos interhumanos. Por lo tanto es necesaria una situación capaz de crearlo todo. En este caso la situación implica una premura, una urgencia por dar explicaciones. Los actos violentos acaban de suceder, hay que aclararlos y con ellos a los cambios que conllevan.

La pieza en un acto utiliza situaciones límites, por ejemplo una situación justo antes de la catástrofe. La catástrofe es ya inminente cuando se alza el telón e ineluctable en todo lo que sigue. Siendo la catástrofe una realidad por venir no existe la lucha trágica del hombre con su destino (69). Los seres humanos ya no pueden realizar ninguna acción, su drama es el del hombre sin libertad (70). Quizá a lo que más se parezca es al Hombre ante las puertas de la Ley, que tanto ocupara a Franz Kafka. Por lo tanto no hay tragedia.

6.1. UN CORO TRÁGICO SIN TRAGEDIA.

Formalmente *Seven jewish children* es un coro trágico sin tragedia. Un coro solo. El personaje se diluye durante el monólogo, sus palabras se licúan en una difusa acción dramática. El cambio constante de pronombre termina convirtiendo a ese personaje en nadie. Es un ser que es más una fuerza que un personaje, es más danza que palabra. De todos modos, su voz, como la de todo coro, está construida en torno a una palabra épica y distanciadora, que comenta y expresa un pathos (Sarrazac 2009: 52), el cual matiza la relación del espectador con la fábula. La voluntad es que el espectador, en un claro efecto distanciador, juzgue y opine sobre la valoración de ese protagonista coral.

Una de las funciones del coro que encontramos confirmada en las voces dirigidas a estas siete niñas, es recordar al espectador que forma parte de una comunidad, aunque en este texto sea una comunidad cuestionada. Pero al tratarse de una pieza que dialoga directamente con la realidad, escrita como respuesta directa a los atentados de Gaza (algo que se hace constar), y teniendo en cuenta que la creación del Estado de Israel actual contó con la participación y propuesta de la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948, toda la comunidad internacional y sus decisiones, son las que se ven cuestionadas, una comunidad de la que el espectador occidental forma parte.

Este coro se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al proceso lógico de la acción (53), y escapan también a la importancia de la confrontación individual (53). Todo el espacio tiempo queda disuelto al transitar por toda la historia de este pueblo, con un tránsito más propio de la palabra lírica que de la palabra dramática. La urgencia que tiñe las palabras de *Seven jewish children* genera la sensación de que algo puede hacerse o algo se desea hacer, a pesar de ser palabras que reclaman una metafísica que tiene que ver con la noción misma de comunidad.

Tal y como ha sido visto en reiteradas ocasiones, la brevedad de las piezas genera un espacio de acogida a fuerzas capaces de sobreponerse a las fuerzas interhumanas (78). Estas

nuevas fuerzas, en el caso de Maeterlinck por ejemplo, hacen referencia a la muerte. En este caso se trata de una fuerza capaz de convertir todo en su opuesto; la fuerza de la alteridad, tan presente en la obra de Caryl Churchill. A medida que el texto avanza se observa cómo el pueblo judío, a consecuencia del miedo, se va transformando en el propietario del puño de hierro (Churchill 2009: 7). Y cómo al buscar defenderse pasa a ejercer la violencia, nuevamente en una disyuntiva perversa de “matar o esclavizar”. Como ya señaló Albert Camus, “¿Cómo vivir entonces, cómo soportar, cuando la amistad es para el fin de los tiempos? La única solución consiste en crear la regla, con las armas en la mano. Matar o esclavizar” (Camus 1978: 135).

Esta interrogación es clave a la hora de explorar la naturaleza, no únicamente de la situación y discurso de esta pieza, sino también la vemos latir como inquietud en gran parte de la obra de Caryl Churchill. El amor endeudado con su imposibilidad en el ahora.

6.2. TERRORISMO Y ESTADO

Los nihilistas y terroristas del siglo XIX intentarán resolver ese conflicto o bien mediante la contradicción y el suicidio filosófico o bien con el sacrificio y el asesinato. Escogieron matar, se consagraron a la muerte. Murieron para ser. O dicho de otro modo: Apuraron el trago de la muerte. Aceleraron el camino. Todo idealismo aparecía vacío si no se pagaba con la muerte. Esta fue la elección por ejemplo de los primeros revolucionarios rusos. Su fuerza y su virtud. Éste fue el papel, por ejemplo, de los protagonistas de *Los justos*, de Albert Camus. Un papel que aparecerá enfangado en la posterior adaptación teatral de *Los poseídos* de Dostoievski.

La dialéctica del amo y del esclavo es una dialéctica que se perpetúa. En el siglo XX y XXI los esclavos se convierten a su vez en amos, como parece intuir el texto *Seven jewish children*. Esclavizar será el sentido de su vida, un sentido que universaliza. En los siglos anteriores se esclaviza a Dios, se aniquila su trascendencia, sin otras consecuencias que la divinización de

la Historia y la materia, el terror individual y el crimen de Estado. Estas premisas fueron consideradas por Camus no sólo equívocas, sino culpables de sus resultados desmedidos, sobre todo la apropiación en su seno del terror. Y aquí surge una nueva pregunta, ¿considera Churchill las prácticas del Estado de Israel como terrorismo de Estado?

Camus divide el terrorismo de Estado en dos categorías. La primera es la práctica de un terror irracional (Hitler, Mussolini, los fascistas bajo cualquiera de sus modalidades). Pese a las apariencias, no es éste un terror de ambición universal, sino uno que se reduce a un puro dinamismo casi biológico. Algo que, a los ojos de Camus, convierte a Hitler en “un tirano que no ha dejado nada en su activo” (173). Hitler inventa el movimiento perpetuo de conquista sin darse cuenta de que el enemigo perpetuo era el terror perpetuo. Este movimiento perpetuo se realiza desde el Estado como conjunto de mecanismos de conquista y represión, que dirigido hacia el interior se convierte en propaganda y dirigido al exterior, en ejército. De ahí que la Segunda Guerra Mundial se haya convertido en un suicidio personal que provocó el de todo un pueblo. Y es que aunque Hitler pudo detener la guerra antes del desastre total, prefirió el suicidio general. Destruyó la política y materialmente a Alemania. Es notorio aquí el cambio operado en Camus respecto a la idea de suicidio y de sus repercusiones, y sobre todo de cómo éste se descalifica cuando lleva asociada la muerte y destrucción de otros seres. Mientras la revolución alemana era un impulso primitivo que causó estragos, el comunismo ruso -segunda de las categorías de terrorismo de Estado que examina Camus- posee una ambición metafísica, ambición que tiene como proyecto la edificación, tras la muerte de Dios, de una ciudad con un hombre divinizado.

Tras el paisaje de los importantes y hasta contradictorios acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, Camus replica la postura marxista (y la hegeliana), constatando que la realidad ya no es racional (si es que alguna vez lo fue), debido a la mirada ofrecida por la relatividad, la incertidumbre y el azar. En esta realidad descompuesta las acciones relatadas en *Seven Jewish children* resultan absurdas y carentes de sentidos, impresión reforzada por la brevedad de la pieza. La utilización de los mismos patrones anteriores a los acontecimientos de los siglos XX y XXI, provocan horror y absurdidad.

Contradiendo la exigencia ética de Marx (tan elogiada por otro lado por el propio Camus), según la cual un medio que necesita de medios injustos no es un fin justo, sólo se tendrá en cuenta la eficacia de un fin y no la justicia de sus medios. Ello conduce a un reino de los fines, al reino del sentido último según el alcance de ese fin. Siguiendo esta lógica, Lenin había instaurado el imperio militar, cercenando las libertades para conquistar la libertad. Y ésta es la lógica que impera en el coro hablante de *Seven jewish children*. La misma que para Camus era la larga e infausta sombra del estalinismo que crece bajo los pies de Lenin. Pues con esa estrategia, el camino a la unidad sólo puede pasar por su contrario, la negación de la libertad, la totalidad, el Estado real, que coarta, sujeta y restringe. De la misma forma que el Estado de Israel se construye en base a aquello contra lo que luchó. Su unidad restringe la libertad.

6.3. EL MECANISMO DE LA HISTORIA.

Los delitos en los que se funda un sistema han de ser olvidados si no se quiere legitimar con ellos a sus antagonistas vigentes. Cada vez que se recuerda un crimen fundacional, se le da la razón a sus opositores. Hegel considera resolver esta ecuación al narrar la historia de forma lineal. Pero Churchill emprende un camino contrario. En esta, como en varias de sus piezas, mezcla anacrónicamente tiempos históricos distintos. Un caso claro de ese procedimiento es el de *Cloud nine*. Esta breve pieza de apenas dos actos, que lleva como título una expresión inglesa que significa felicidad o incluso euforia, y que establece un paralelo entre la opresión colonial y la opresión sexual, muestra en su primer acto una escena que sucede en la África del siglo XIX, y en el segundo acto una escena que sucede en el Londres de 1979. Pero para sus personajes sólo han pasado 25 años, aunque no así para el resto del mundo. Churchill desactiva el mecanismo de la historia, lo desnuda de las capas de cronología para mostrar así el esquema de un dominio temporal (la historia lineal), en concurrencia al dominio colonial, pero enmascarada en el entorno de un dominio sobre la sexualidad.

Este anacronismo atenta contra el determinismo histórico, y expresa la intención de colocar el presente en el lugar de su relato genealógico, del que acaba alimentándose. Churchill cuestiona el progreso histórico y la linealidad temporal tan estimada por el pensamiento histórico inaugurado por Hegel. Y precisamente por ello, el origen que confiere razón de ser a la continuidad de un evento, no tiene en ellos un valor histórico ni menos aún causístico, sino un valor mítico. El origen de una nación, en *Seven jewish children*, es sin embargo un origen que no ha accedido a ese umbral. Es un origen no olvidado, sino situado en un presente continuo. Un presente lleno de muertos y de pasado que dominan el presente, como en la habitación de *Hotel*. Las huellas son las sombras de los muertos que pueblan ese país y su relato.

Por tanto para contar la historia del pueblo judío o del Estado de Israel, Churchill parte siempre de un núcleo familiar, como en *Mad Forest*, pero aquí utiliza la forma dramática de un canto coral en el que unos progenitores, educadores o un adulto al cargo, está explicando la situación a unos niños, en concreto a siete niñas judías. No utiliza una estructura dramática en esta pieza de teatro político ni recorre a formulaciones donde el devenir histórico se exprese linealmente construyendo cadenas casuísticas. Tampoco decide utilizar la forma del teatro documento, de clara herencia brechtiana, con la que Churchill ha sido siempre muy afín. A causa de su voluntad de crear un evento político, de rápida respuesta, no tan sólo un evento teatral (Brown 2009), escoge esta vez como forma teatral un canto coral y lo convierte en una situación didáctica, familiar y lírica a la vez, actualizando y reformulando una "antigua" forma para el teatro político.

En consecuencia, consigue mostrar los efectos de los acontecimientos históricos en la psique colectiva, en la familiar y social. A partir de este choque, se construye una identidad determinada, impuesta y defendida a la vez, al considerarla propia y definitoria. De nuevo como en *Mad Forest* se está construyendo un Estado fantasmático a partir del relato. Pero esta identidad y esta psique colectiva también retroalimentan y determinan los hechos históricos, lo que provoca nuevos acontecimientos que se perciben como inevitables. A partir de una filiación fantasmática se pretende incluir a las niñas, convertirlas.

6.4. EL RELATO A LA INFANCIA.

Ante la pregunta que late en el centro de la pieza, cómo explicar la realidad a una criatura, surgen inevitablemente nuevas cuestiones como consecuencia de nuestro conocimiento los acontecimientos históricos de los dos últimos siglos. ¿Cómo hacer entender a una niña el grado de violencia y destrucción al que ha llegado el ser humano? ¿Cómo traspasarle esa herencia de violencia y preservar su inocencia? Y más, ¿cómo hacerle partícipe y pretender su complicidad y participación sin destruirla? Esta última cuestión también es planteada en *Far away*, la pieza de Churchill en tres actos donde el mundo se convierte en violencia. Cuando la tía Harper tiene su conversación nocturna con Joan impone un relato sobre la realidad y su violencia. Porque la herencia también es la herencia de la violencia, de la venganza. Eso lo sabe muy bien René Girard cuando formula sus teorías sobre lo sagrado como administrador de la violencia humana colectiva.

En este caso también interviene lo sagrado. Se trata de un pueblo unido por una fe, una creencia con la que pretenden distinguir una violencia de otra, legitimar una en contra de la otra. Pero como reconoce el espectador ante la visión de los planteamientos expuestos en esta formulación por Caryl Churchill, ambas violencias se vuelven indistinguibles. Lo que deslegitima una, a causa de la anterior deslegitimación histórica de la otra. Y lo sagrado se pretende utilizar como una máscara para la legitimación y administración de la violencia.

De pronto los oprimidos tienen el poder y aquello que estaba reprimido se revela, la venganza enmascara al miedo. Lo público se mezcla con lo privado e íntimo nuevamente y determina su concepción como pueblo y su herencia. La escena se llena de réplicas en las que aparece lo familiar y la familia, lo cotidiano y el hogar, hasta en sus aspectos más banales, contemporáneos y cotidianos, lejos de connotaciones políticas y próximas a la diversión y lo banal.

Tell her she can watch cartoons

Tell her she can stay up late and watch Friends.¹¹¹ (Churchill 2009: 4)

Churchill escoge como destinatario a la infancia porque implica los no hechos. Por ello se trata de una infancia necesariamente ausente de la escena para no caracterizarla. *No children appear in the play.* (1) De esta manera resulta imposible su particularización y de esta manera puede apelar a la infancia de forma genérica. Pero el resultado, las convierte en indistinguibles de la infancia que muere, ellas y las niñas asesinadas son intercambiables.

tell her I look at one of their children covered in blood and what do I feel? tell her all I feel is happy it's not her.¹¹² (5)

No se trata de defender a las niñas judías sino a la infancia, la cual muere para proteger a la infancia misma. En cualquier momento de la pieza unas niñas u otras van a morir, israelís, judías, árabes... No es una situación particular del Estado de Israel o de los judíos, sino una situación de la raza humana, que de momento no sabemos resolver y que atañe a cualquier familia. "Matar o esclavizar" en este caso se convierte en: nuestras hijas o las hijas de los otros, sea el otro una familia o un estado, cualquier otro, de ahí la apelación a la alteridad.

La infancia está ausente y es un coro mudo, porque la infancia también es ese momento anterior al lenguaje, pura experiencia, como expresa Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, su ensayo sobre la destrucción de la experiencia. En este ensayo Agamben diagnostica que la humanidad ha perdido la experiencia. "Lo cual no significa que hoy ya no existan experiencias. Pero éstas se efectúan fuera del hombre. Y curiosamente el hombre se queda contemplándolas con alivio" (2007: 10). Tras la violencia que el hombre ha ejercido contra él mismo a lo largo de la historia y las aplicaciones científicas y guerras del siglo XX, "cuando la única experiencia posible es horror o mentira, el rechazo a la experiencia puede entonces constituir –provisoriamente- una defensa legítima" (12).

¹¹¹ "Dile que puede ver dibujos".

Dile que se puede acostar tarde y ver Friends".

¹¹² "Dile que miro a uno de sus hijos cubierto de sangre y ¿qué siento? Dile que me alegro de que no sea ella".

6.5. INFANCIA Y LENGUAJE.

Frecuentemente en las obras de Caryl Churchill aparecen niños o niñas en escena. En este caso se trata de siete niñas, quienes son la vida misma desposeída. Podemos observar en ellas ese espacio concentrado de todo lo simulacral. Son esas niñas que serán brujas, a las que se les impone un País que será Estado. Y su Infancia también será un Paraíso Perdido. Es a esa infancia, a quien quieren dirigirse los hablantes, los adultos, los poseedores del lenguaje. El adulto se presenta como portador de la verdad, y por tanto desarrolla también el papel de creador de un código moral. La educación se convierte en la imposición violenta de una lectura de la realidad, de la historia, de las imágenes y acontecimientos. Pero la verdad no existe, es escurridiza, inalcanzable, y lo que percibe el público es un adoctrinamiento de las niñas. Ese código moral que se les inculca con la pretensión de apoyarlas y sostenerlas, se convierte en una afrenta a la libertad. Como señala Vattimo “comprometerse con la libertad supone librarse de la (idea de) verdad. Después de todo, si realmente hay una verdad objetiva, siempre habrá quien esté más allá en posesión de la verdad que nosotros y, por tanto, más autorizado a imponernos su ley” (Caputo y Vattimo 2007: 62).

La infancia, las niñas, está ausente pero es el foco de atención, mientras que la audiencia está presente pero es obviada. Las niñas se presentan o suponen ignorantes, en cambio, la audiencia conoce los hechos a los que se hace referencia y los sitúa en el relato. Las niñas no tienen forma aún. La infancia es considerada por Agamben como esa experiencia que es el límite trascendental del lenguaje, la cual “excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad.” (Agamben 2007: 70). La infancia es también la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y habla. Es el punto de partida en el que se le abra a la historia su espacio (73).

Churchill parece querer recoger los movimientos anteriores a una “expresión primera”. Intenta recoger la experiencia muda o la infancia de la experiencia que reclama Agamben para una teoría de la experiencia (48). Por ello presenta una experiencia sin réplicas que aún no ha establecido relación con el lenguaje. La experiencia originaria no es presentada como

algo subjetivo, sino aquello que es antes de que se convierta en sujeto, antes de que la niñas sean individualizadas, por ello la apelación a la infancia genérica, y por ello la necesidad del no-lenguaje, para no dar forma a aquello que se mantiene como experiencia pura. El lenguaje se presenta como un límite.

Pero, Churchill como Agamben se preguntan ¿cómo es posible la infancia como hecho humano? (64), por ello sólo puede apelar a ella si no está nunca presente en el escenario. Éste es su intento de manifestarla al espectador. ¿Cuál es el lugar de esta infancia?

Churchill emprende la tarea imposible de acceder a la infancia en un intento de entrar en la patria trascendental de la historia (74), ese lugar del que tan sólo es posible caer, y en el cual el lenguaje y el habla aceleran y son su caída. Si consiguiéramos experimentar, necesariamente volveríamos a ese estado mudo que fue la infancia. La idea de historia como progreso de una comunidad hablante a lo largo de un tiempo lineal se desvanece, y como señala Agamben se convierte en “esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*. Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia” (74). De esta forma comprendemos que la sucesión de cantos corales, en las que el tiempo lineal avanza, no traerá un progreso de su comunidad, sino que al ser puro lenguaje, acrecentará su caída y por tanto, la teoría de la infancia es vista como la original dimensión histórico-trascendental del hombre.

El conflicto principal sucede entre aquello que se desea nombrar y lo que no se quiere verbalizar. “Tell her” y “Don’t tell her”¹¹³, las dos interlocuciones más repetidas en la pieza marcan la importancia de nombrar o no nombrar, son la expresión del conflicto, lo dicho y lo no dicho. Aunque para el espectador, tan presente resulta lo que imperativamente decide comunicarse a las niñas como aquello que se decide no decir. De esta forma Churchill verbaliza lo no dicho. La pérdida de la infancia y de ese Paraíso Perdido sucede al transformarse en lenguaje, la experiencia desaparece y con ella la infancia se evapora.

¹¹³ “Díselo” y “No se lo digas”.

La infancia son esas niñas ignorantes y mudas, en las que está la sombra de la mujer, las sombras de las brujas de *Vinegar Tom*. Es a ellas a quienes se les construye una historia completa, se les explica la realidad, dándole lectura a todo aquello que se ve. De esta forma Churchill evidencia como la realidad es tan inalcanzable como la experiencia y tan sólo queda la falsedad de su lectura inscrita y mediada por el lenguaje. Las respuestas o preguntas planteadas tienen que ver con la estructura de la pieza. A nivel estructural *Seven jewish children* plantea preguntas que decide no responder. Se convierte en un dispositivo cuestionador. La formulación escogida por Churchill lo aleja de cualquier tipo de púlpito laico adoctrinador, llenándolo de demandas y de urgencia, de dudas y alarmas.

Churchill vuelve a señalar a los cómplices o aquellos que callan ante los conflictos, a sus colaboradores, en este caso la complicidad inglesa y americana con el Estado de Israel. Lo individual y lo colectivo se retroalimentan y modifican, y la familia se convierte en el germen de ésta comunicación. La experiencia de los conflictos bélicos, como la experiencia de la muerte, se evidencia como imposible.

PARTE 2: EL LENGUAJE.

Las obras de Caryl Churchill poseen las mismas cualidades que el texto de Borges que inspiró *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1966), y producen esa “risa que, sacude al leerlo todo lo familiar al pensamiento – al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía –, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.” (Foucault 2001: 1). Aunque en ocasiones Churchill se vuelve mucho más oscura y aterradora que Borges, al provocar un acercamiento a la caída que explora en sus piezas.

Como señala el escritor y semiólogo francés¹¹⁴ Barthes, en la lengua, poder y servilismo se confunden, puesto que cuando enuncio algo soy simultáneamente amo y esclavo. Si consideramos la libertad como la capacidad de sustraerse del poder y de no estar sometido a nadie, la libertad precisa estar fuera del lenguaje. Ésta es la única posibilidad para la existencia de la libertad en el ser humano. Pero Barthes ve al lenguaje como un recinto clausurado para el individuo que no posee exterior. En ese caso las dos únicas posibilidades de salida rozan lo imposible. La singularidad mística descrita por Kierkegaard en su descripción del acto de Abraham o el “amén nietzscheano”, donde nos sacudimos del servilismo a la lengua, del “manto reactivo” que nombra Deleuze. Pero si no somos como Abraham o superhombres, “sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer *trampas* con la lengua, hacerle *trampas* a la lengua”, resuelve Barthes (Barthes 2007:55).

¹¹⁴ Gran parte de la obra de Roland Barthes pertenece a la escuela estructuralista, pero a partir de los años setenta realiza reformulaciones en las que se aproxima y permite influenciarse por Jacques Derrida, Jacques Lacan o Philippe Sollers, introduciendo pensamientos postestructuralistas.

Y trampas, “traps” en inglés, es el título que da Churchill a la pieza que sirve de inicio para nuestra exploración sobre el lenguaje. *Traps* es una obra dramática llena de trampas a la lengua y más concretamente al lenguaje teatral. Toda ella es concebida como una gran trampa. Churchill combate el lenguaje no combatiendo al mensaje sino al juego de palabras y signos; y en ese juego crea su teatro, desplazando en este caso a las normas habituales del lenguaje dramático y escénico.

Barthes llama *literatura* a aquello que nos da la posibilidad de escuchar la lengua librada del poder, en lo que debe ser una revolución “permanente” del lenguaje. Se trata de un acto rebelde, citando a Albert Camus. La literatura así entendida no son las obras, el comercio o la enseñanza de la misma, sino la grafía compleja donde se observan las marcas de la práctica de escribir. Y en *Traps*, al igual que en *The Skriker*, *This is a chair* o *Blue Heart*, las marcas coinciden con las trampas puestas por Churchill. De esa forma, la escritura de Churchill es aquello que elabora con el lenguaje, de lo que se hace responsable, porque en él halla la posibilidad de violentar aquello que se da por sentado. Realiza lo que Barthes llama un texto escribible –noción similar a la de hipertexto– en oposición al texto legible o clásico, y trabaja con la noción de “presente perpetuo”¹¹⁵.

¹¹⁵ “El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado);” (Barthes 1980: 2)

CAPÍTULO 1: HACER TRAMPAS A LA LENGUA. (TRAPS)

Traps, escrita en 1976 y estrenada un año más tarde en el Royal Court Theatre Upstairs de Londres, fue dirigida por John Ashford. La obra es un artefacto dramático y escénico que tiene como objeto de estudio el hecho teatral y sus convenciones. A partir de la voluntad de intentar liberar a la obra de las cadenas causales y temporales, Churchill escribe esta pieza en dos actos que sucede en un único espacio escénico, un simple piso. La obra parte del estudio del tiempo y de la posibilidad cuántica que diversos universos o conjunciones espacio-tiempo se den y muestren a la vez. Crea una cronología imposible que destruye nuestra percepción imperante de la realidad y sirve de base para su escritura.

En el proceso de escenificación de la pieza, Churchill explica como repetían las dos mismas premisas a los actores en el casting como introducción al trabajo. La primera premisa se basa en que la obra es un objeto imposible. Lo compara con una pintura de Maurits Escher, el artista neerlandés autor de fascinantes grabados xilográficos y litográficos donde aparecen figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios. Los objetos que se encuentran en sus obras, sobre el papel, tan sólo pueden existir en su apariencia, pero resultan imposibles en la vida en tres dimensiones. Desafían los modos habituales de representación y obligan a ampliar los modos de percepción. En el caso del arte escénico, Churchill aplica esta voluntad de construcción de la imposibilidad a las nociones de espacio, lugar, personaje y a las relaciones entre ellos. Éstas han sido construidas de forma que no pueden ser reconstituidas en la vida, tan sólo pueden suceder encima del escenario. "There is no other reality for them"¹¹⁶ (Churchill 1985a: 71), sentencia ella misma.

La segunda premisa para los actores hacía referencia al sentido en el que se había realizado la concepción del personaje. Ésta se convierte en algo múltiple, sin desdoblarse su

¹¹⁶ "No existe otra realidad para ellas".

personificación en escena. "The characters can be thought of as living many of their possibilities at once"¹¹⁷ (71). No existen *flashbacks* ni fantasía. Todo lo que sucede encima del escenario tiene que ser considerado como algo real y sólido, al igual que cualquiera de los otros signos o construcciones de la obra. Esa realidad y la solidez son una de las mayores trampas del lenguaje teatral. En *Traps* se obstruye la pretensión de una construcción coherente de la pieza donde imperen las relaciones causales, aquellas que se dan por sentado en la vida. La obra escapa a las concepciones usuales de tiempo y espacio.

Como las estructuras imposibles de Escher, *Traps*, tan sólo puede ser descrita en los mismos términos narrativos en que ha sido compuesta, lo que permite una narrativa que da espacio a lo múltiple y a la simultaneidad. Es una de las obras de Churchill con más acotaciones en las que se describen el espacio y las posiciones, las actividades e incluso las intenciones de los personajes. Estas explicaciones no están realizadas en un sentido de *gestus* brechtiano, como es característico en ella, sino como signos que componen la percepción total y sin los cuales algo estaría incompleto en algunos de los distintos niveles de narratividad propuestos.

El primero acto sucede en un lugar urbano, la habitación de un piso, con puerta, ventana, mesa y sillas. Churchill presenta como primera imagen uno de los espacios más utilizados en el teatro convencional. Pero lo llena con un montón de desorden, "Plenty of clutter: large jigsaw half done on the floor, large pot plant, newspapers in various languages, oil lamp, cards, airgun, cake, pile of clothes washed but not ironed, ironing board and iron, towels, broken bowl, guitar, suitcase, pictures, carrycot, clock showing the real time"¹¹⁸ (73). El reloj marcando el tiempo real crea el contrapunto. Es el enlace con la realidad del espectador, refuerza el artificio en escena y obliga a entrar en diálogo con él. La realidad, materializada en la forma de marcar el tiempo, existe como una cosa más dentro del mundo que se

¹¹⁷ "Los personajes se pueden plantear como si vivieran muchas de sus posibilidades de una sola vez".

¹¹⁸ "Un montón de desorden: gran rompecabezas en mitad del suelo a medio hacer, enorme maceta, periódicos en varias lenguas, lámpara de aceite, cartas, pistola de aire, pastel, montones de ropa lavada pero no planchada, tabla de planchar y plancha, toallas, cuenco roto, guitarra, maleta, fotos, cuna portátil, y reloj marcando el tiempo real".

despliega en el escenario. También está ahí pero no implica ninguna jerarquización. La marcación del tiempo perteneciente a la realidad del espectador se muestra como una opción más entre todas las posibles.

El segundo acto sucede en el campo pero la habitación es la misma que en el primer acto. Se establece un diálogo y comparación con el espacio y elementos del acto anterior o del “pasado” –pasado del espectador y de los personajes–. Espacialmente, en la realidad de la concepción del espectador, existe la imposibilidad de que una habitación exista simultáneamente en el campo y en la ciudad. Se rompe así el espacio ontológico y, en consecuencia, también el tiempo. En este segundo acto el suelo de la habitación se ha limpiado pero la planta se encuentra exactamente en el mismo lugar que en el inicio de la pieza. Invierte la temporalidad y la relación causal entre aquello roto y lo que no lo está; el cuenco de guisantes ya no está roto. Las cartas están encima de la mesa. La tabla de planchar está cerrada y la ropa planchada. Los periódicos y el pastel están donde estaban pero la guitarra y la pistola en lugares distintos. El cuadro de la pared ha cambiado. Y el rompecabezas y el reloj continúan la temporalidad establecida en el Acto I; el primero está tal y como lo dejaron y el segundo continúa avanzando y marcando el tiempo real del espectador.

Existen dos juegos más que están en funcionamiento mientras se representa la pieza. Uno es un “card trick”¹¹⁹ (71), un juego de cartas y el otro un rompecabezas. El montaje del “jigsaw”¹²⁰(71) está basado en una indicación que tienen los actores, en la que Churchill especifica que en ocasiones, cuando ponen piezas del puzle, lo hacen porque ella lo ha marcado. Pero existen otras ocasiones en que cualquiera que lo desee puede añadir nuevas piezas, en un lugar conveniente, con el objetivo que esté terminado hacia el final de la obra. De esta forma, ejemplifica que cada uno de los fragmentos de la obra puede ser comparable a una pieza del rompecabezas y que se puede colocar en cualquier momento. No existe un

¹¹⁹ “truco de cartas”.

¹²⁰ “rompecabezas”.

orden único para realizar un rompecabezas pero no señala si la figura resultante será figurativa, abstracta o una de las figuras imposibles de Escher.

1.1. LA FORMA DRAMÁTICA DE UNA CINTA DE MOEBIUS. UN ESTADO DE EXCEPCIÓN.

Una banda de Moebius es un objeto matemático estudiado en el campo de la topología que recibe este nombre en honor al astrónomo y matemático August Ferdinand Möbius el cual la descubrió en 1858. Ese mismo año, Johan Benedict Listing, fundador de la topología, realizaba investigaciones sobre objetos geométricos que no sufrían variaciones al ser sometidos a deformaciones continuas y halló la misma superficie, la banda de Moebius, de manera independiente. La banda o cinta de Moebius se caracteriza por poseer una sola cara y un solo borde, siendo un objeto matemático no orientable. Churchill define la estructura y construcción de una cinta de Moebius en las notas preliminares de *Traps*. Más tarde obliga a Del a fabricar una en escena y la convierte en metáfora de la pieza.

Utilizada en ingeniería y arquitectura, la banda de Moebius ha formado parte de infinidad de obras de arte plástico, literatura, música y diseño. Desde Lacan hasta Mercia Eliade, ha expresado distintos conceptos filosóficos, como el sistema consciente-inconsciente o la idea de la naturaleza cíclica de los procesos naturales observados desde los tiempos primitivos. Ha contagiado las ideas del eterno retorno, del "todo" como "uno", o la eternidad. Churchill une estas dos imágenes y convierte la obra en un mecanismo donde consciente e inconsciente se expresan y manifiestan sin priorizar la realidad de uno sobre el otro. La multiplicidad del deseo es el motor de la pieza. Suplanta cualquier lógica causal e ignora la ordenación temporal de los acontecimientos.

Churchill realiza deformaciones continuas a las coordenadas espacio-temporales de *Traps* y a sus figuras. Las retuerce, introduce giros y estiramientos pero conserva la continuidad sin cortar, pegar o pinchar puntos separados. Reconoce en todo momento los objetos

transformados puesto que son homeomorfos¹²¹. En ningún instante se pone en duda quien es el personaje. No existen intercambios de papel entre los actores equivalentes a aplicaciones discontinuas.

En el universo creado en *Traps*, como en una cinta de Moebius, aquello que se suponía como exterior, imposible de suceder en el futuro o que no había sucedido en el pasado, ahora reaparece en el interior. Se transforma en un pasado que sí ha tenido lugar. La vida en ese piso y la recepción del espectador, lidia con la imposibilidad de reconstruir una única historia para los personajes. De esta manera, *Traps* se convierte en un estado de excepción. No nos encontramos ante una suspensión espacio-temporal. La excepción se convierte en la regla, como ante una figura topológica compleja. Interior y exterior, pasado ocurrido y sucesos no vividos, son indistinguibles. No existen limitaciones ni reglas.

1.2. TRAMPAS TEMPORALES. TIEMPO DE EXCEPCIÓN.

La ruptura del tiempo y del espacio en *Traps* tiene dos consecuencias: la desaparición de la intriga, que cede su importancia al tema, en tanto que posibilidades, y la modificación de la identidad y por consiguiente del personaje teatral. Churchill muestra como varia la identidad y se desestabiliza cuando las coordenadas espacio temporales se ven modificadas. Se pierde el uso común de las mismas y se plantea un nuevo modelo ontológico. Los personajes, como en las obras de Beckett, no tienen memoria. No pueden ser considerados totalmente humanos. Aunque en este caso no lo son por exceso y no por defecto. La jerarquización de sus prioridades tampoco parece obedecer a los modelos establecidos por la sociedad contemporánea. Los personajes presentan en ocasiones un comportamiento de

¹²¹ Podemos transformar uno en el otro mediante una aplicación biyectiva, una aplicación continua cuya aplicación inversa también es continua. Conservan todas sus propiedades topológicas. Equivaldría a decir que son el mismo, lo podemos reconocer como al mismo objeto, tan sólo lo han estirado, doblado, deformado hasta cierto punto. Por ejemplo, la banda de Moebius es homeomorfa a una circunferencia, o una taza es homeomorfa a un donut.

apariencia errática o rozando la demencia y escapan al sentido común. Sus actos y reacciones sólo tienen sentido en el presente más absoluto sin importar su pasado o historia.

Pero *Traps* continua siendo una obra con un claro contenido político en la que Churchill investiga la representación teatral de la imposibilidad y la coexistencia de realidades alternativas. Plantea la posibilidad de una utopía. Una utopía que sólo es posible plantear en el lenguaje. El lenguaje es la utopía: el no lugar. Es un lugar más allá que no es el más allá. Las situaciones y conflictos de los personajes y aquello a lo que remiten como conjunto, presentan una alternativa a modelos imperantes y discuten temas o viven conflictos con un alto componente de crítica social.

En estos espacios y “jugando” a los juegos que Churchill propone, existe un grupo de figuras que componen una particular familia disfuncional. En ocasiones hablamos de figuras para marcar la propuesta de Churchill que escapa a la concepción habitual de aquel personaje que remite a un ser humano. Como veremos, son personajes sin memoria, como los planteados por Samuel Beckett. Por ejemplo, en *Fin de partida*, Ham y Clov juegan la misma partida desde un tiempo indeterminado y, confundidos todos los recuerdos, están condenados a recomenzarla sin fin como si no conocieran sus peripecias (Abirached 1996: 398). En cambio Churchill parece permitir a sus personajes un cierto aprendizaje, aunque los desposee de recuerdo.

En las obras de Beckett “el personaje puede así desplazarse sin trabas por el tiempo (que se le da completo y se le retira totalmente)” (398). En el caso de *Traps* la experiencia es diversa. Es cierto que Churchill le da el tiempo completo al personaje pero –esta es la principal diferencia– no se lo retira totalmente. Contrariamente le permite habitar todos los tiempos distintos simultáneamente, tal vez no recordarlos exactamente pero de alguna forma están presentes. Convierte a sus figuras y a ella misma en uno de esos exploradores que demandaba Ionesco en *Notes et contre-notes*, “en el interior de nosotros mismos el espacio es inmenso... Necesitamos exploradores, descubridores de mundos desconocidos que están

en nosotros, que están por descubrir en nosotros. Ese espacio es el otro nombre del tiempo” (398). De esta forma, Churchill se permite explorar la utopía en el lenguaje.

Las figuras de *Traps* tienen entre 20 y 35 años. Jack, Del y Christie tienen 20 años, Reg 30 y Albert 35. Su aspecto es el de un grupo de amigos pero los lazos que se establecen entre ellos flirtean con la idea de familia. Churchill constantemente nos remite a la idea de familia y a sus referentes para subvertirlos y cuestionarlos en un abierto diálogo comparativo con la familia convencional y sus expectativas. En este caso la construcción de una utopía va de la mano con el intento de creación de una nueva familia grupal. Churchill sólo marca dos lazos familiares, uno sanguíneo -Jack es el hermano menor de Christie- y otro legal -Regg es el marido de Christie-.

La idea de familia también es evocada por los personajes. En el segundo acto es tratada con una cierta nostalgia, “It would be nice to have a family. Aunts and grannies and great-aunts and grandpas and babies and second cousins once removed and black sheep and ones you can’t remember that suddenly look just like your dad. For Christmas. Nobody’s got that nowadays”.¹²² (Churchill 1985a: 92) Pero inmediatamente se cuestiona si esa familia no se reduce tan sólo a relaciones, relaciones que no gustan, a las que no se siente pertenecer. Se sueña con una familia de relaciones con personas con las que guste estar. Es su forma de defender los lazos del grupo. Aunque Del también pertenece al grupo, sin importar si a los otros les gusta o no (92), como si de un lazo de sangre se tratase (92). Pero en concreto lo que sucede es que todos se encuentran dentro de la cinta de Moebius y sus vidas están ligadas por esa razón. Ellos se tienen los unos a los otros, afirma Jack. Son otro tipo de familia. La suya es un lugar en el que puedes estar día a día hasta que te sientas mejor, como ofrece Syl a Christie (92), ignorando que no puede escapar.

¹²² “Sería agradable tener una familia. Tías y abuelitas y tías abuelas y abuelos y bebés y segundos primos desaparecidos y la oveja negra y aquellos de los que no te acuerdas que de repente se parecen a tu padre. Para Navidad. Nadie tiene eso hoy en día”.

1.3. UNICIDAD DE SENTIDO E IDENTIDAD.

En el Primer Acto, Albert, Syl y Jack viven de forma bastante precaria juntos en un piso en la ciudad. Albert ha dejado a su mujer e hijos –a los que aún ve–. Los ha dejado por Jack, por Syl o por venir a vivir en esta comunidad con Jack y Syl. No está claro quién ama a quién o por quién están formadas las parejas. Del, otro personaje de la obra, describe su situación de la forma siguiente, “There was every kind of aliance. Albert and Jack. Jack and Syl. Syl and Albert, Albert and Jack and Syl”¹²³ (87). Al final del primer acto, Albert describe lúcidamente a Syl, cómo ve él el matrimonio entre ambos (no tiene importancia que unas réplicas antes, Jack haya descrito su boda con Syl; en el instante que Albert habla, Syl es su esposa). “Possession doesn’t come in”¹²⁴ (97) Pero este desapego no implica que los conflictos o miedos desaparezcan. Por ejemplo, tras su declaración Albert teme que Syl y Jack estén a punto de hacerle sentir irrelevante; si éste se fuese, no se darían ni cuenta. Por ello pide a Syl que piense en el bebé. Aunque no pueden estar juntos sólo por la criatura, opina que en algún sentido, el bebé en tanto que futuro y legado, tiene importancia.

Albert está tratando de construir un mundo nuevo pero no encuentra a las personas para hacerlo y por ello demanda a Syl algo complicado e irrealizable en el mecanismo creado por Churchill. “So if you could be clearer”¹²⁵ (97). Pero la claridad es imposible y Syl lo sabe. Albert insiste, “I don’t want perfection. Just changes”¹²⁶(97). Y eso es lo que tendrán una y otra vez a lo largo de la obra, cambios, para, tal vez gracias a ellos, construir algo nuevo y quizás, de regalo, consigan un atisbo de luz.

De esta manera se prioriza el cambio sobre la perfección y se anhela la claridad. La claridad se concibe equivalente a la unicidad de sentido. Reconocen en todo momento que se trata de algo irrealizable al tiempo que sienten necesitarlo. No son capaces de aceptar el absurdo

¹²³ “Existía cualquier tipo de alianza. Albert y Jack. Jack y Syl. Syl y Albert, Albert y Jack y Syl”.

¹²⁴ “La posesión no tiene cabida”.

¹²⁵ “Si pudieras ser más clara”.

¹²⁶ “No quiero la perfección. Sólo cambios”.

del mundo, su deseo de unidad, de sentido, contrasta con el silencio y la multiplicidad. En un artefacto donde todas las lógicas se rompen para poder rozar otras concepciones, utópicas o inverosímiles, es necesario asumir como inalcanzable la estabilidad de los signos, del sentido. Y pese a ello, conseguir –al igual que Sísifo– sonreír. Churchill les permitirá acceder a esa comprensión o estado al final del segundo acto, dando forma a su utopía.

Pero en el primer acto Albert es aún un personaje con comportamientos ligeramente paranoicos, esquizofrénico e hipocondriaco. Cree que lo está siguiendo un hombre “There’s somebody following me. I could have said before. But I wanted to let it pile up till there’s no doubt”¹²⁷ (74). Lo ha observado hasta el más pequeño detalle. Lleva días jugando con él. “He keeps just the distance he thinks I won’t notice. He reckons he’s nondescript. Light Brown raincoat, medium height, between thirty and forty years of age, dark hair thinning on top, small face, doesn’t wear gloves”¹²⁸ (74). Eso le hace sentir superior, que controla la situación y que lo conoce a él. “I don’t want them to know I know, do I? Lose the advantage”¹²⁹ (75) Esta persecución es la ocupación principal en su vida. Albert tiene una visión del mundo donde sólo existen vigilantes vigilados. Es la paradigmática representación de la Guerra Fría.

Todo el primer acto cree que está a punto de enfermar, “I’m getting flu”¹³⁰ (74) repite con insistencia. Trabaja en una fábrica y tiene problemas de relaciones con el resto de trabajadores, donde duplica el mismo esquema del perseguidor perseguido. Cuando habla con sus compañeros cree poder ver en sus ojos lo que piensan, creen que es un bastardo que persigue alguna cosa, que tiene algún tipo de plan. Incluso si sólo propone jugar a dardos los demás ven en él a un agitador. “It’s got so if I go in the canteen and say “Terrible weather for the time of the year”, it’s “Oh, don’t talk politics, Albert”¹³¹ (76).

¹²⁷ “Hay alguien siguiéndome. Lo podría haber dicho antes. Pero quería esperar a que no hubiese ninguna duda”.

¹²⁸ “Se queda a la distancia justa en la que cree que no me voy a dar cuenta. Él cree que es indescriptible. Impermeable marrón claro, altura media, entre treinta y cuarenta años, pelo negro que clarea por arriba, cara pequeña, no lleva los guantes”.

¹²⁹ “No quiero que sepan que lo sé, ¿no? Perdería la ventaja”.

¹³⁰ “Estoy cogiendo la gripe”.

¹³¹ “Es así, si entro en la cantina y digo “Qué mal tiempo para esta época del año”, para ellos es “Oh, no hables de política, Albert”.

Es el único de todos ellos que tiene un sueldo y gana dinero. Pero eso no impide que los demás se den cuenta de su comportamiento. Syl le repite que se está volviendo un paranoico y Del le comenta que se ha convertido en un imán para los policías, los encuentra por todas partes porque tiene un magnetismo para ellos (88). Es su voluntad la que crea la realidad que vive y observa. Este planteamiento recorre toda la pieza y a todas las figuras, su voluntad y deseo guían los acontecimientos, y son la unidad escogida por Churchill como forma de progresión.

Personificando y parodiando a la vez la materialización de los deseos está la figura de Jack, quien llega a creer que tiene poderes psíquicos. "I was willing Christie to come. I got you. It's a near miss. And maybe she's on her way"... "I was not thinking about Chirstie. I was bringing her" (80). También se muestra un instante en el que Jack siente nostalgia por la vida en el campo – nunca llegamos a saber si el primer acto sucedió antes o después que el segundo en la ficción, ambas opciones son viables–, ya que cree que en esos tiempos podía leer la mente de las personas con mayor facilidad (83). Él siempre había creído en todas las religiones del mundo y en las sectas más minoritarias. Incluso llegó a creer también en la ciencia y la superciencia. Principalmente estaba convencido que cualquier visión podía realizarse. Todo era plausible de ser convertido en real. Aunque la formulación sea cómica y Churchill ridiculice a momentos al personaje, curiosamente, aquello que dice, cuando más fantasioso parece, más verdadero resulta en la pieza vista por el espectador. Sus historias son como los objetos de Escher, que se convierten en reales al ser concebidos, no en el universo al que deberían pertenecer, pero sí sobre la hoja en dos dimensiones. Por tanto su realidad es puro lenguaje y exclusivamente lenguaje. Antes del desayuno, Jack ocupa las mañanas pensando en cosas imposibles; ese momento está lleno de posibilidad para él (105), cuando todo pertenece únicamente al lenguaje.

1.4. REALIDADES. MATERNIDAD Y CARRERA.

Al inicio de la pieza, Syl tiene un bebé. No es una vivencia feliz de la maternidad, sino agobiada y superada por los deberes. La niña casi no la deja dormir. Tiene cólicos por las noches y Syl está agotada. Su vida se resume a estar con el bebé. Siente que todo aquello que tiene para contar es aburrido. Por tanto, el relato pierde sentido (75). No ve una salida a su situación. Desde la noche del domingo, Syl se pasa la semana esperando que llegue el sábado y echa en cara a Albert que pueda salir y relacionarse. Fantasea con la posibilidad de irse, huir. Se pregunta qué sucedería si sencillamente se ausentara. Este sueño de escapada es realizado más tarde mediante el mecanismo establecido por Churchill.

Distintas realidades son posibles sin contradecirse. El deseo de los personajes vuelve a guiar el acontecer. A partir de aquello que desean y anhelan, se construyen las nuevas posibilidades que habitarán más tarde. Pero este mecanismo no implica que Churchill simplifique la complejidad de los hechos y las decisiones. Por ejemplo, Albert considera que si no quiere ocuparse de la criatura, más vale que lo deje en la entrada de una iglesia o en las escaleras del ayuntamiento. Pero Syl se ríe sarcásticamente de él. Compara la solución que le propone a la de aquel que para curar un dolor de cabeza se corta la cabeza. Ella ama a la niña pero no puede más, "I do love her and all that. It's just..."¹³² (76). No se percibe otra solución en la lógica del fragmento de realidad que conoce y transita en ese instante. Por ello, Churchill utiliza el deseo como brújula para construir y explorar los intentos de utopías que seguirán; sin renunciar a la convención realista en los fragmentos que construye.

Por tanto, encontraremos a Syl, momentos más tarde, hablando de la frustración que siente en su carrera de bailarina. Incluso se plantea dejar de tomar la píldora para ser madre. En ese nuevo fragmento de ficción está a punto de cumplir los treinta y se cuestiona hacia donde está yendo su vida. No cree que sea tan buena bailarina y le da miedo que si no es madre en cinco años ya no lo va a ser nunca (82).

¹³² "La quiero y todo eso. Es sólo...".

Churchill ha construido dos posibles vidas para la figura de Syl. Dos universos en los que ha tomado decisiones distintas. La autora plantea de nuevo uno de sus temas recurrentes: la problemática entre el rol profesional de la mujer y la maternidad. La elección entre su carrera profesional o ser madre, fue también uno de los focos de preocupación principales durante la segunda ola de feminismo. Para la misma Churchill fue un problema real. Como mencionamos en la introducción, ella misma vivió la época en que cuidó de sus tres hijos pequeños como un acontecimiento que la posicionó políticamente.

En este caso Syl plantea también las bases de un discurso sobre el arte y la creación. Si ella fuese excepcional como artista, como bailarina, la renuncia tendría sentido. Pero si no tiene suficiente valor artístico, en su opinión se convierte en nada. "I'm talking about if my work's nothing and a child would be something"¹³³ (82). Ante esa segunda posibilidad, una criatura le parece un valor seguro, una creación indiscutible. Muy avanzado el primer acto, Jack le cuenta a su hermana Christie que Syl y él se casaron porque ella estaba embarazada, a lo que Syl añade que quieren una gran familia (93). Se crea una nueva posibilidad para la vida de ambos que se ha materializado por el mero hecho de ser nombrada.

Hacia el final de la obra, en un segundo acto que se acerca mucho más a las nociones de utopía, Syl habla de lo contenta que está con su carrera como bailarina y pregunta a continuación cómo se encuentra su bebé. "I'm tired tonight. I've worked hard this week. I'm a bit out of practice is the thing. I danced all right today though I think. It felt all right. Has the baby slept well?"¹³⁴ (122). De esta manera, Churchill presenta una posibilidad donde el conflicto se resuelve de forma positiva para el personaje. Ni la maternidad ni su carrera artística son excluidas. Esta es la particular visión de la utopía de Churchill, una en la que no se renuncia a ninguna de las dos posibilidades. Los deseos expresados por los personajes,

¹³³ "Estoy hablando sobre si mi trabajo no es nada y una criatura sería algo".

¹³⁴ "Estoy cansada esta noche. He trabajado duro toda la semana. Estoy un poco oxidada. He bailado bastante bien hoy, eso creo. Me sentí bien. ¿Ha dormido bien el bebé?"

se dirigen a un umbral en el que parecen haber aprendido de su experiencia en los universos o posibilidades paralelas para construir su presente.

1.5. METATEATRALIDAD.

Del, acusa al resto de figuras de haberlo echado de la comunidad. Su aparición en mitad del primer acto provoca una ruptura en el contenido de la pieza que refuerza su carácter metateatral. Del, se apropia del rol de la audiencia. Simboliza al espectador. Manifiesta su desconcierto y enfado ante la forma en cómo son presentados los hechos en escena. Sus comentarios y reacciones son los de un ser externo y ajeno a los acontecimientos. Observa la escena desde el exterior y se siente molesto por sus incoherencias. No le agradan los cambios y digresiones de las convenciones habituales de la representación. Se siente engañado. Acusa al resto de personajes de mentirle; a veces en grupo y otras individualmente (86). Ha hecho listas.

Del, describe la sensación de encontrarse en el interior de una cinta de Moebius de la que no puede escapar. "Coming back down a Mobius strip motorway ever since I left. You thought I was on the other side but all the time I was... Mobius strip, right?"¹³⁵ (86). Se siente como un habitante de Trilone en el relato de Arthur C. Clarke, *El muro de oscuridad*. En un universo en el que sólo existen estrellas y el planeta Trilorne, hay un muro que rodea a éste. Todo el mundo se pregunta qué hay al otro lado, pero como el muro es una banda de Moebius, al otro lado del muro está Trilorne. Así pues, cuando creen que finalmente han podido escapar, ir a otro lugar, siguen estando en Trilone.

Del, verbaliza esta imposibilidad de salir del mundo presentado en escena. Está en un camino infinito donde las dos caras son indistinguibles. No existe un lugar concreto en el que

¹³⁵ "Regresando, descendiendo por una cinta de Moebius desde que me fui. Piensas que estás en el otro lado pero todo el tiempo estaba... Cinta de Moebius, ¿verdad?"

cambiar de una cara a otra. Está dentro de la comunidad y permanecerá en ella para siempre. No importa el camino que recorra o lo que crea alejarse. En una cinta de Moebius, aunque no veas al otro, puedes estar exactamente en el mismo punto; uno en cada cara de la cinta. Los personajes están condenados a encontrarse. Recorren y habitan el mismo espacio aunque no siempre se vean. "You thought you'd get on the other side from me. But I can fly over spaghetti junction and speed up behind blowing my horn and crowd you buggers into the ditch"¹³⁶ (87).

La figura de Del es la audiencia y también la voz de la autora. Encarna a un personaje en tanto que creación dramática y al verbalizarlo, pone en evidencia la mecánica con que está construida la pieza. Emula a los personajes de Pirandello. Ha explicado sus referencias, como el mecanismo de la banda de Moebius. De esta forma, especifica sus características y las convenciones particulares utilizadas en la composición del personaje y de la construcción teatral.

Del rechaza su individualidad y la identidad que le adjudican. Y de nuevo como un personaje de Pirandello exclama a su autor: "I don't want individuality. But you gave me an individuality and the wrong sodding one. Who was this Del character you talked about? I never met him. You lived with him, not me."¹³⁷ (87) Muestra la escisión del ser humano respecto sí mismo, escisiones ya señaladas por Sarrazac (2009: 12), a nivel de teoría dramática, y por Camus¹³⁸, en el terreno filosófico. Debido a esa escisión, el ser humano no es capaz de reconocerse y se vive como a un perfecto desconocido, "separado de sí mismo, partido, estallado, troceado". Por ello, Del rechaza su individualidad. No le gusta ser cómo es ni la forma en la que lo han concebido. Desearía sentir armonía junto con un amor sincero y misericordia hacia todos, aunque fuese de esta "jodida forma" (Churchill 1985a: 88) en que se desarrolla

¹³⁶ "Pensabas que estarías en el otro lado de donde yo estaba. Puedo volar sobre el cruce de espagueti y acelerar desde atrás soplando mi cuerno y empujaros a la cuneta, cabrones".

¹³⁷ "No quiero una individualidad. Pero me diste una y estaba jodidamente equivocada. ¿Quién es este personaje Del sobre el que habláis? Nunca me lo he encontrado. Vosotros habéis vivido con él, no yo."

¹³⁸ Estas y otras escisiones son exploradas por Albert Camus en casi toda su obra. Considera que dichas escisiones son consecuencia del absurdo de la existencia. Este análisis destaca en *El mito de Sísifo*, como se vio en la Introducción".

la pieza. Su vida, como la de la audiencia, sucede mientras ve vivir al resto de figuras. "You think I like being like this? This is what I'm like. My ideal would be for me to feel loving kindness to you all and harmony with the sodding Way"¹³⁹ (88).

No soporta a ese mecanismo que le somete. "I can't continually wake up every day as if the day before hadn't happened. Sometimes, yes, but not every day"¹⁴⁰ (88). Ese continuo presente donde todo es olvidado, le parece una pesadilla. Siente que no avanza porque no puede prever los actos de los otros. Aquello que ha hecho parece no haber dejado rastro y le agota tener que crearse a sí mismo en cada nuevo día. Al contrario que en *Hotel* no hay rastros como presencias, los rastros del resto de posibilidades aparecen relacionados con la idea de utopía. Churchill muestra una de las principales características de la posmodernidad, donde lo líquido gana el terreno a aquello sólido que permanece. Las formas sociales ya no son una referencia para las acciones humanas y las estrategias a largo plazo se descomponen y derriten antes de que sean asumidas. No disponen del tiempo necesario para solidificarse¹⁴¹. Desaparecen las acciones y proyectos a largo plazo. Se colapsa el pensamiento de la planificación, sólo interesa el presente.

Esta idea está presente cuando Gilles Jobin crea su coreografía *The Moebius Strip* a partir de la cual Luc Peter realizó la película documental que es el principal retrato del coreógrafo, *Le voyage de Moebius* (2001). Esta pieza está concebida tomando como punto de partida el "movimiento orgánicamente organizado", donde los intérpretes, basándose en unas ciertas reglas pactadas, deben recomponer constantemente la pieza. En *The Moebius Strip* se renuncia a la verticalidad. Se reduce el movimiento y el escenario, y se investiga la horizontalidad con la intención de renunciar a la idea de progreso. Churchill también modifica la idea de progreso al despojarlo de la linealidad, convirtiéndolo en una forma arborescente.

¹³⁹ "¿Crees que me gusta ser así? Lo ideal sería sentir afecto hacia todos vosotros y armonía de esa puñetera Forma".

¹⁴⁰ "No me puedo levantar continuamente, cada día, como si el día anterior no hubiese sucedido. Algunas veces, sí, pero no cada día".

¹⁴¹ Ver Zigmund Bauman, el filósofo y sociólogo polaco, en *Tiempos líquidos* o cualquiera de sus obras en la que se repite el concepto de lo líquido como característica de la posmodernidad.

“Forgetting won’t get you out of it. I can put a date and place to everything”¹⁴² (88). Exclama Del en una ansia de control desmedida, que muestra su afán por retener el tiempo. Pero es una faena imposible. Churchill deshabilita la idea de progreso hegeliana, demuestra la irrealidad del proyecto de la modernidad y el fracaso de su afán catalogador, pero no por ello renuncia a una cierta lucha “rebelde” hacia la utopía. Churchill les obliga a olvidar a los personajes. Pero no los libera de lo vivido encima del escenario. De alguna forma esos acontecimientos y emociones sedimentan en ellos. Piadosamente les permite algún tipo de aprendizaje guiado por la fuerza de su deseo que les posibilite algún tipo de asimilación a un nivel más global que individual. En el caso de Syl, por ejemplo, le permite conjugar trabajo y maternidad. Esta sedimentación se produce a medida que avanza el tiempo de la representación, el cual no tiene por qué corresponder al tiempo de sus biografías. Estar en la cinta de Moebius les posibilita vivir más veces. Consiguen una mayor experimentación. Ésta es una de las características de esta superficie, se puede recorrer varias veces¹⁴³. De esta manera el pasado como en *A Number* no desaparece ni puede desaparecer del todo. Por ello aunque olvidado permanece como aprendizaje.

La pieza es de la década de los setenta y aún posee un cierto optimismo dentro de la obra de Churchill, quien se oscurece por completo en los noventa y presenta una nueva forma con el inicio del nuevo siglo. Para Churchill la utopía es un no-lugar, “Utopia means nowhere, right?”¹⁴⁴ (87) exclama Del, quién parece reconocer su naturaleza más que el resto. Por ello utiliza la banda de Moebius. Necesita un espacio imposible pero pensable para ampliar los límites autoimpuestos de los individuos o aquellos construidos por las estructuras y los metarelatos.

¹⁴² “Olvidar no lo va a resolver. Puedo poner fecha y hora a todo”.

¹⁴³ Este uso lo han aprovechado por ejemplo en las cintas magnetofónicas o de películas (patentada por Lee Forest en 1923), para poder grabar en ambas caras, pudiendo grabar el doble con la misma cantidad de cinta. Vivir el doble en la mitad de espacio. También se ha aplicado a las cintas de máquinas de limpieza (que sufren la mitad de desgaste) o a las bandas transportadoras de los aeropuertos o a las cintas de impresión.

¹⁴⁴ “Utopía significa ningún sitio, ¿verdad?”

El acto de resistencia de Del ante esta obligada flexibilidad constante, es el cuidado de la naturaleza. Del, se dedica a atender a la planta que hay en el piso. Habla con ella y la aprecia más que al resto de figuras por existir de la forma en la que lo hace. Evidencia cierto delirio de la posmodernidad. Por ejemplo, como señaló Frederic Jameson respecto a la creencia en la velocidad, quien afirmó que en su extremo ésta produce únicamente superficialidad. Como apunta Lluís Duch, el antropólogo y monje del Monasterio de Montserrat, la veneración de la velocidad produce fantasías porque el cuerpo humano se toma el mismo tiempo en hacer la digestión de los alimentos que hace siglos. Nuestra velocidad de digestión no ha aumentado, tan sólo lo queremos creer. La planta permite a Del otro tipo de relación que lo reconforta y que siente más real. "It doesn't ask where I was yesterday. Or if I'll be here tomorrow. It doesn't ask if I love it more than Jack does or more than I love Jack or anything. Totally here, every time, all the time"¹⁴⁵(93). Curiosamente con la planta admite ese presente absoluto porque no implica explicaciones sino sencillamente estar.

1.6. ANHELO DE REALIDAD.

En un momento del primer acto, aparece Reg buscando a su mujer Christie, la hermana de Jack. Christie, que dejó a Reg la noche anterior, se presenta tan sólo durante unos instantes para ver a su hermano Jack. A Reg no le gusta el grupo que habita en el piso, cree que tienen una actitud hacia él que le desagrada y los concibe como a una extraña tribu. Este pensamiento hacia los personajes se repite a lo largo de la obra por ellos mismos y por los demás. A Reg, esa actitud le ha dolido durante todos estos años, no cree que sea justificada y opina que no tiene relación con quién es él en este momento. El personaje pone de manifiesto la ignorancia del resto hacia su identidad actual, ciertamente desconocida hasta que no hable o accione, como sucede en cualquier pieza teatral en una primera entrada en escena. En *Traps* todos los instantes se asemejan al funcionamiento de esa primera entrada

¹⁴⁵ "No me pregunta donde estuve ayer o si estaré aquí mañana. No me pregunta si la quiero más que Jack o más de lo que quiero a Jack o a cualquiera. Totalmente aquí, siempre, todo el tiempo".

en escena del personaje teatral. Un completo desconocido hasta que no muestre los primeros signos. Reg cree que estarían completamente de acuerdo y no existiría conflicto entre ellos si fuesen capaces de actualizar quién es él en el presente; el aquí y ahora de la representación (79).

En opinión de Reg, la normalidad no existe. Por ello no se puede presuponer nada. La presuposición está ligada al concepto de normalidad. A partir de éste se pueden anticipar futuras reacciones o acontecimientos, pero en la actualidad, ese mecanismo se ha desintegrado tanto en la obra como en la sociedad posmoderna. "REG: You can't walk down a normal street now or eat dinner in a normal restaurant. There's no such thing as a normal Street"¹⁴⁶ (79). Por mucho que el discurso del poder intente continuar recorriendo a dicha noción, los tiempos la licuan constantemente.

En el segundo acto, Christie describe a Reg como alguien que necesita del dolor para saber si está vivo (103), aunque en este caso el dolor se infrinja en el cuerpo de Christie. Esta concepción del dolor ligada al hecho de precisarla para sentirse vivo también será explorada por Churchill en *Fen*, y es el núcleo central de la relación entre Ángela y su hijastra. El dolor se presenta como un anhelo de realidad, de búsqueda de lo real, de algo a lo que agarrarse en un mundo que se disuelve y provoca ahogo y desconcierto a los personajes.

El último personaje en aparecer es Christie. A causa de los trenes, le ha costado llegar y no podía avisar que venía porque no tienen teléfono. Esta circunstancia es citada muchas veces en la obra para reforzar la imagen de un mundo cerrado y hermético al que es necesario llegar corpóreamente para relacionarse.

Christie y Reg tienen una relación particular. Ella valora en él que le compre cosas. De forma muy sincera y descarada, manifiesta que no le gusta trabajar y prefiere estar con Reg que vivir del subsidio de desempleo (104). Expone sin pudor la lógica del capitalismo,

¹⁴⁶ "Ahora no puedes ir por una calle normal o cenar en un restaurante normal. No existe una calle normal".

preguntando retóricamente: "Tell me what you wouldn't do to get free food, housing, clothes, use of car, holidays on hot islands?" ¹⁴⁷(104). Pero el resto de figuras viven en los márgenes del capitalismo más voraz y la pregunta se queda flotando en el aire. De esta forma, Churchill marca su visión de cómo el capitalismo tiene influencia en las relaciones sentimentales y los acuerdos, como continuaremos explorando en la tercera parte de este estudio.

A Christie, sorprendentemente, pese a los golpes que le da; le gusta Reg. Prefiere no acudir a un hospital por miedo al tratamiento, "bruises are the least part"¹⁴⁸ (91), sólo quiere estar a salvo. Reg a veces la pega y no se vuelve porque él es más fuerte. Tampoco lo quiere dejar aunque ahora parece que lo haya hecho ya que su situación es confortable. Está asustada, no de Reg, sino de estar sola. La aterran el tiempo y el espacio, no saber qué va a suceder, ella misma y "el otro" (94). Sus respuestas son cada vez más abstractas ante la insistencia de Jack. La lista se extiende con los miedos del resto de personajes. Churchill muestra el temor a la miseria y a la entropía en la cual habitan; tal y como se ha mostrado constantemente en un primer acto repleto de disonancia. Los personajes temen estar anclados en el tiempo y el espacio. Les asusta quiénes son y aquello de lo que la cinta de Moebius no les permite escapar. Aunque se hable de utopía, el primer acto muestra la distopía de la Inglaterra de los años setenta, marcada por la decadencia a nivel social. Ese es el residuo de realismo de la obra.

1.7. EL CAMPO. LA UTOPIA.

En el segundo acto el grupo está empezando un nuevo tipo de vida. Se han trasladado al campo. Una nueva aventura colectiva. Al hablar los personajes con nostalgia de su anterior vida en el campo (89), existen evidencias tanto para suponer que el segundo acto sucede antes del primero como evidencias de que sucede después debido a la progresión en las

¹⁴⁷ "¿Dime que no harías por comida, casa, ropa, uso del coche y vacaciones en islas tropicales gratis?"

¹⁴⁸ "los moratones son lo de menos".

vidas de los personajes. Las dos posibilidades coexisten. También es posible concluir que no ha habido antes ni después al no existir una posible reconstrucción de la historia. Pero el movimiento del sol y el reloj de escena avanzan de igual forma que el tiempo de la audiencia.

Lo única evidencia que podemos asumir es que la vida en el campo, sucediese antes o después, es más feliz que la vida en la ciudad y las circunstancias de miseria que la rodean. De esta manera, Churchill ejemplifica una cinta de Moëbius "teatral". Los dos tiempos son posibles, las dos direcciones existen y coexisten sin que ninguno de los dos caminos prime sobre el otro jerárquicamente; uno no puede darse sin el otro.

Nos encontramos ante un experimento colectivo: un grupo de figuras encerradas viviendo una lógica espacio temporal deformada, dedicados a la construcción constante del propio yo en un permanente aquí y ahora. Unas figuras con consciencia de la diferencia de estar marcando un camino nuevo hacia algo distinto, tal y como señala Del, nuevamente portador de la conciencia y voz de la autora: "DEL: We will be new. The world will catch our perfection like an infection. Contagious joy will cause the entire population to levitate two feet off the ground perceptibly"¹⁴⁹ (105).

A partir de los juegos y las "trampas" espacio-temporales, Churchill construye un artefacto imposible en términos de relato. Pone en evidencia el final de los grandes relatos que ya había diagnosticado Françoise Lytoard como hecho característico de la sociedad postmoderna en su lúcido análisis sobre la legitimidad de esas narraciones titulado *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (*La condición postmoderna. Informe sobre el saber*), (1977). Lytoard analiza el cambio de estatuto del saber. Cambio que se produce al mismo tiempo en que las sociedades entran en la llamada edad postindustrial y en que, debido al crecimiento tecnológico y a la incursión de éste en el saber, las culturas entran en la edad postmoderna. Siguiendo la corriente post-estructuralista, crítica el autoritarismo de las grandes narrativas, las "metanarrativas", que tienen la pretensión de explicar la globalidad

¹⁴⁹ "Seremos lo nuevo. El mundo se va a tomar nuestra perfección como una infección. Alegría contagiosa que hará que toda la población levite perceptiblemente dos pies por encima de la tierra".

del mundo. Para ellas es para quien se han construido las *trampas*, que imposibilitan la construcción de un relato global. Churchill apuesta junto a Lytoard por las pequeñas narrativas, los *petit recits*, los cuales no pretenden tener la solución a todos los problemas de la sociedad y se mantienen el tiempo que son necesarios. En este caso, están vigentes mientras ella considera que son útiles para cumplir sus objetivos. Es una forma de diseminar y crear un conocimiento que rompe con la hegemonía de los metarelatos¹⁵⁰. Y para ello Churchill ha necesitado la construcción de objetos imposibles que, a su vez, como señalábamos en un inicio, han pasado a ser seres imposibles en un “presente perpetuo”.

JACK: Being impossible things. / DEL: Like? / JACK: Here. Now.¹⁵¹ (105)

Churchill muestra como la verdad no existe y el “ser” deja de ser estable; al menos como signo. La autora deja infinidad de cosas sin resolver, agujeros que el espectador debe llenar con sus propias imágenes y vivencias. Obliga a la audiencia a tener un papel activo que lo aleja de ser un mero consumidor y le impone la obligación de construir múltiples lecturas. La autora no se erige como una enorme conciencia con afán totalizador sino que revela la desconfianza hacia cualquier tipo de lectura guiada. Churchill cierra la pieza con una imagen conclusiva que no es un producto causal ni obedece a una linealidad. Por el contrario, aparece abruptamente. No es consecuencia de nada mostrado anteriormente pero resuelve el conjunto expuesto. Podía tener existencia en alguno de los espacios homeomorfos no explorados o mostrados hasta el momento y, Churchill, decide exponer ahora ese fragmento.

La última imagen es la de un baño colectivo donde terminan desnudos todos los cuerpos. Uno por uno, todos irán entrando en esa bañera colocada en mitad del escenario. El efecto es el de un bautismo o un útero desde el que renacer se tratase. Dota a la escena de un carácter

¹⁵⁰ “Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarelatos. Ésta es, sin duda, efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. (Lytoard 1990:10)

¹⁵¹ “Ser cosas imposibles. ¿Cómo qué? Aquí. Ahora”.

lúdico y ritual. En este acto fraternal y colectivo, se evidencia la presencia de un gran organismo al que se le han realizado todas las deformaciones que necesariamente se debían aplicar al conjunto para permitir el reconocimiento.

Todo parece ir bien, hasta Albert resucita después de haberse suicidado sin decir nada a nadie (111). Lo hace con una aparición cotidiana donde se disculpa por llegar tarde y exclama lleno de optimismo que las cosas se están moviendo. Christie acaba de expresar su sensación de plenitud final, "Full moon makes me a bit wary. I'd have to let go of so many things to make room. But I suddenly... I don't know what I did. I just stood there and the moon was up. I saw the first badger come out from behind the gorse. It wasn't dark yet in the west. I didn't fall short of anything. There were three badgers altogether"¹⁵² (123).

1.8. CONCLUSIÓN.

Carney ve la cinta de Moëbius como la promesa de una perfección que, debido a su imposibilidad, permite a los personajes traspasar sus ansiedades y llegar a la conclusión de la pieza afirmando sus existencias. Este hecho es el que convierte a la experiencia de lo imposible en un hecho fundamental para la subjetividad y que posibilita la transfiguración histórica del presente; una de las grandes voluntades de Churchill. De esta manera la cinta de Moëbius se convierte en la imagen de lo Absoluto o de lo Sagrado, porque permite una la posibilidad de una experiencia santificada al final de la obra. (Carney 2013: 192).

Distintas subversiones de lo sagrado han sido probadas y desestimadas, como el incesto entre Jack y Christie, porque consideran que no es la solución para ellos. Buscan y necesitan algo más allá de romper o superar tabús. Y eso que buscan y necesitan yace de nuevo en la comunidad, en algo que implica a ese organismo colectivo. Es en este sentido que se lee la

¹⁵² "La luna llena me hace sentir un poco preocupada. Tendría que dejar ir tantas cosas para hacer espacio. Pero de repente... No sé lo que hice. Me quedé allí y la luna estaba arriba. Vi al primer tejón salir de detrás de las aulagas. Todavía no estaba oscuro en el oeste. No sentí que me quedaba corto de nada. Había tres tejones en total".

última escena del baño y comida comunitarios, en donde hasta un personaje muerto, Albert, vuelve. Esta vez la clave viene por el personaje de Reg, ese extraño personaje fuera del grupo, que finalmente se les une. No se excluye a nadie.

Aun así, como señala Abirached al analizar obras en que se producen modificaciones espacio-temporales, el tiempo dramático no deja de ser considerado como una figura del tiempo vivido. Esto es así en un nivel similar a la mimesis aristotélica pero con la diferencia que en este caso, pertenece al imaginario y se muestra liberado de la verosimilitud; confiriéndosele así un valor nuevo (Abirached 1994: 397).

Las transformaciones realizadas al tiempo y al espacio, el juego de giros y estiramientos, llama a lo desconocido al suprimir aquello que nos permitía orientarnos. La seguridad se desvanece, todo es posible. Por ello es posible la distopía, la utopía o ambas. La organización más elemental ha sido sustraída y, por tanto, desaparecen las fronteras entre una cosa y su contrario; se modifica la habitual oposición de binarios. La realidad se vacía y se entrega a la anarquía. La arquitectura imaginaria propuesta, convierte los elementos en no cuantificables ni numerables.

CAPÍTULO 2: IMPLOSIÓN DE SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO. (THIS IS A CHAIR)

La portada del libro *This is a chair*, la pieza dramática de Caryl Churchill, es esta vez parte del cuadro "C'est ci pas une pipe" de Magritte –el pintor surrealista belga–. En ella aparece la imagen de una pipa, pero en esta ocasión, Churchill cambia la leyenda del cuadro por el título de su obra, "This is a chair"¹⁵³. Por tanto observamos la imagen de una pipa y leemos "Esto es una silla".

"This is a chair" se convierte en una frase imperativa. Es la imposición de una realidad. De la misma manera que el mapa precede al territorio según Baudrillard, Churchill nos impone el concepto a la realidad. Afirma que lo que tenemos delante es una silla, convierte lo que vemos en aquello que está afirmando. Este mecanismo se sucede durante todas las escenas de la pieza. Son escenas a las que da un título que nos parece alejado de lo que sucede en ellas, pero que modifica nuestra recepción de la escena y de lo que el mismo título de cada una significa. El significado semántico de "silla" o de cualquiera de los títulos de las escenas no se corresponde con la imagen que se presenta en el escenario. Significado y significante implosionan de nuevo, una vez y otra, a lo largo de la pieza.

De esta manera, como define Baudrillard en su clarividente ensayo *Cultura y simulacro* (1978), se genera mediante modelos un "real" que no tiene origen o realidad: un hiperreal. El espectáculo, la creación de ficción, suponía una diferencia entre la imagen, la apariencia de una cosa, y la cosa misma, la realidad. Con la precedencia de los simulacros se pone fin a la sociedad del espectáculo, al no existir en la hiperrealidad ningún referente real que sea origen del signo. Los significantes se suceden sin remitir jamás a un significado. Ya no existe un fundamento real, sino relaciones entre signos. El significado no es referencial sino relacional.

¹⁵³ "Esto es una silla"

Este hecho implica que si antes el significado relacional era diferencial, conocíamos la identidad de un signo por su diferencia respecto al resto, mientras que en este momento, lo conocemos por su relación con el resto de signos. De esta manera la identidad se convierte en algo indeterminado, como vimos llevado al extremo en alguna de las últimas piezas de Churchill, por ejemplo en *A Number*, donde estos signos son ya los mismos seres humanos, los clones “hijos” de Salter. La identidad ya no es ni fija ni estable, como tampoco los personajes de Churchill – como se acaba de observar en *Traps* – ni, en consecuencia, la concepción del ser humano.

Esta transición, de un tipo de signos que aún tienen la pretensión de disimular algo a otros que no disimulan, sino que extraen su sentido de las relaciones con el resto de signos, marca en palabras de Baudrillard un punto de inflexión decisivo.

Les premiers renvoient à une théologie de la vérité et du secret (dont fait encore partie l'idéologie). Les seconds inaugurent l'ère des simulacres et simulation, où il n'y a plus de Dieu pour reconnaître les siens, plus de Jugement Dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d'avance.

¹⁵⁴(Baudrillard 1981: 17)

Al desaparecer el referente real que aportaba significado, desaparece ese Otro que definía, aunque fuese ocultándose o disimulándose. Ese Otro del ser humano: Dios, se convierte en un algo que crea el signo mismo en relación a los otros para delimitar su sentido, sin que exista realmente el referente. Pasaría a ser aquel signo que creemos que existe para que el resto de signos tengan sentido.

¹⁵⁴ “Los primeros suponen una teología de la verdad y del secreto (a la que aún corresponde la idea de ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y la simulación que ya no cuenta con ningún Dios que pueda ser reconocido como propio, ni ningún Juicio Final para separar lo verdadero de lo falso; lo real, de su resurrección artificial, puesto que todo ya está muerto y resucitado de antemano”

2.1. UNA NUEVA FORMA DE TEATRO POLÍTICO.

This is a Chair se estrenó en junio de 1997 bajo la dirección de Stephen Daldry en el Royal Court's Duke of York's Theatre, lugar a donde se había trasladado el Royal Court durante la renovación que se estaba llevando a cabo en el edificio de Sloane Square. Está compuesta por ocho escenas con un título distinto cada una. Los títulos hacen referencia a la actualidad política y social del momento en que fue escrita, mientras que las escenas que suceden a continuación presentan situaciones cotidianas de la vida urbana. "*This is a Chair* is a series of impressive subjects that a play might address and the scenes don't address them"¹⁵⁵(Churchill, 2008: vii). El mecanismo resultante propone un estilo anti-narrativo donde se cuestiona la naturaleza y el propósito del teatro, en concreto del teatro político, al que se pone en duda buscándosele una nueva forma.

La primera escena lleva por título, "The War in Bosnia"¹⁵⁶. En ella aparece Julian esperando en una calle de Londres con un ramo de flores. Su cita, Mary, llega tarde y excusándose. Ha quedado con otra persona ese mismo día en otro lugar. Mary propone posponer su cita. La segunda escena, "Pornography and Censorship"¹⁵⁷, plantea una cena familiar, donde un padre y una madre tratan de convencer a la pequeña Muriel, amenazándola, para que se coma lo que hay en su plato.

A continuación en la tercera escena, tras el título, "The Labour Party's Slide to the Right"¹⁵⁸, encontramos a Ted y Ann, en el apartamento del novio de ésta última. Más tarde aparece John. Están en un tercer piso y por el balcón de la habitación desde donde hablan acaba de saltar un personaje sin nombre. Los dos iban a acusar a este personaje de haber metido a la hermana de ambos en el mundo de las drogas. Ann hace responsable a Ted del accidente, pero él no pensaba matarlo, tan sólo golpearlo. Se produce el caos entre ellos y ni se atreven

¹⁵⁵ "es una serie de temas impresionantes que una obra podría abordar y las escenas no se ocupan de ellos".

¹⁵⁶ "La guerra en Bosnia".

¹⁵⁷ "Pornografía y censura".

¹⁵⁸ "El Partido Laborista se desliza a la derecha".

a mirar para ver qué ha sucedido. Se trata de una escena que parece no tener nada en común con las anteriores pero podemos ver cómo en todas ellas se dan unos patrones de comportamiento que ejemplifican problemas de mayor alcance en las relaciones humanas. Son pequeñas secuencias, o pedazos de una obra más grande, que ponen el acento sobre ciertas formas de proceder. Las escenas dramáticas muestran una pequeña parte de un mundo, se inicia un camino para retratar a una sociedad. Churchill sabe plantear ese fragmento que le permitirá ir componiendo un mural de una comunidad determinada. En este caso retrata un universo urbano, con pequeños engaños y traiciones, coerción, obsesiones y desconexión.

La cuarta escena tiene por nombre "Animal Conservation and Third World Economies: the Ivory Trade"¹⁵⁹, en ella Deirdre comenta a Polly que va a ir al hospital el lunes, no se trata de nada serio pero tiene que tragarse un tubo. Como ha hecho otras veces y, como siempre, debe escoger si desea utilizar anestesia o no. Como puede observarse son escenas en las que no existe una relación evidente con el título enunciado previamente. Los signos flotan creando un significado inestable que es eliminado al momento. Da la sensación que algo escapa al espectador, la existencia de un sentido mayor que no somos capaces de percibir aún.

2.2. CONDENSACIÓN TEMPORAL DEL LENGUAJE.

La quinta escena es la más larga, lo que la convierte en el núcleo principal de la obra. Su título es, "Hong Kong" y en ella la puntuación desaparece de golpe. Churchill la reduce exclusivamente a tres signos de interrogación y cuatro puntos. Los puntos aparecen únicamente cuando se finaliza un bloque de pensamiento y da comienzo uno nuevo. Con este texto fue con el que Churchill inauguró un nuevo tipo de escritura que tuvo su máximo desarrollo en *Drunk enough to say I love you?*, que analizaremos en el último capítulo. Esta

¹⁵⁹ "Conservación de animales y las economías del Tercer Mundo: el comercio de marfil".

fórmula dio sus primeros pasos en *Hotel*, escrita el mismo año y estrenada dos meses antes (pieza ya estudiada en la primera parte).

En esta escena, como en *Drunk enough to say I love you?* también aparecen dos hombres, Tom y Leo. Discuten, pelean sobre una infidelidad. Llega Charlie y entre los tres hablan relajadamente sobre otra gente, sobre una futura cena de los tres, y de pronto se comportan de una forma más social y civilizada. Charlie se va y la última conversación entre Leo y Tom se compone de comentarios de complicidad y humor.

Después de haber escrito la pieza, junto al director Stephen Daldry, Churchill decidió incluir la escena "Hong Kong", en parte para hacer la obra más larga y en parte porque pensaron que sería divertido trabajar en ella. Lo fue, pero también implicó mucho trabajo y ensayos debido a que es una escena escrita en un código distinto al del resto. Existen en ella cortes temporales no explícitos, que son actuados con una aparente continuidad. "If time passes between every line, should the gestures and position of the actors change? And the scene has to go fast, of course, with no gaps for the missing time"¹⁶⁰ (viii). Es la misma dificultad que tendrán los dos amantes de *Drunk enough to Say I Love You?*, pero en esta ocasión se trata únicamente de una escena. Temática y formalmente es más sencilla, lo que permitió explorar este mecanismo de condensación y corte temporal físico de los actores.

En "Hong Kong" las réplicas se han seleccionado entre todas las frases dichas en un periodo más largo de tiempo y se han colocado una a continuación de la otra sin tener en cuenta los espacios temporales entre ellas. De esta manera varias horas o días quedan condensados en unos minutos. No sólo eso, sino también las mismas frases han sido cortadas. Churchill mantiene sólo su esqueleto. Se trata de pedazos de frases, aquella parte mínima que permite recomponer su sentido, establecer un punto de vista o una característica de un personaje. Las réplicas se suceden la una a la otra cronológicamente, pero no responden necesariamente la una a la otra, o ni tan siquiera hacen referencia a la anterior. Churchill

¹⁶⁰ "¿Si el tiempo pasa entre cada línea, deben los gestos y la posición de los actores cambiar? Y la escena tiene que ir rápido, desde luego, sin huecos durante el tiempo que falta".

advierde que, al ser "Hong Kong" una escena escrita de forma extraña y distinta que las anteriores, puede ser excluida de la representación, pero que a ella le gusta ahí (viii).

La sexta escena tiene por título, "The Northern Ireland Peace Process"¹⁶¹, y en ella vuelven a aparecer el padre y la madre de Muriel intentando que la niña se coma su cena. En la séptima escena, "Genetic Engineering"¹⁶², Churchill hace referencia en el título a un tema que desarrollará con fuerza más tarde en su pieza *A Number* (2002). En este caso aparecen Eric y Maddy yéndose a la cama y hablando de un ruido como de explosión de una bomba o de demolición de un edificio. Creen que se trata de un accidente de coche, algo que implica algo malo, algún tipo de destrucción que mezclan con el recuerdo de sus actividades diarias, el momento en el que sirvieron la sopa, irse a dormir, tomar un baño... En esta escena se filtra la forma de escritura de "Hong Kong" con frases inacabadas, pensamientos medio dichos y pequeños vacíos temporales en una apariencia realista, dada la complicidad que se establece entre la pareja que tiene un objeto de investigación común a resolver. Como puede observarse, las posibles agresiones y focos de temor provienen del exterior, están situados en un fuera lejano, *far away*, pero permanecen en el interior de los sujetos, que no son capaces de darles salida, donde estallan implosivamente.

Finalmente, la octava y última escena es tan sólo un título, "The Impact of Capitalism on the Former Soviet Union"¹⁶³, nada más. En la acotación aparece tan solo la palabra, *End*, (Fin). No hay palabras, nada dicho o que decir. Silencio.

¹⁶¹ "El proceso de paz de Irlanda del Norte".

¹⁶² "Ingeniería genética".

¹⁶³ "El impacto del capitalismo en la antigua Unión Soviética".

2.3. VIDA POLÍTICA Y VIDA PRIVADA.

Churchill indica, en la introducción a la pieza, que probablemente los títulos de todas las escenas en general deberían ser actualizados en las nuevas producciones y que está encantada de recibir propuestas (viii). La importancia de los títulos de las escenas radica en su referencia a la actualidad. Es ese encuadre el que permite cuestionarse acerca de cómo la vida diaria absorbe al ser humano y no le permite ocuparse de aquello que es más grande e importante, incluso de qué manera las ocupaciones y pequeños problemas del día a día impiden que se llegue a percibir la existencia de nada más. Respecto a la importancia de la actualidad de los títulos, en el momento de escribir la introducción a la pieza, en 2008, Churchill considera que el título "The War in Afghanistan"¹⁶⁴ probablemente podría cambiarse por "Climate Change"¹⁶⁵. Se trata de problemáticas que modifican las vidas de los personajes que aparecen en las escenas pero a las que no prestan atención y de las que no se ocupan; sencillamente flotan encuadrando sus vidas.

La ansiedad que provoca ese afuera amenazante por sus dimensiones y conflictos, por la violencia que manifiesta, entra en conflicto con el aquí y ahora de los personajes, donde reclaman protección y cotidianidad. Lugares conocidos que sepan dominar, donde sientan su papel como sujetos. El conflicto de la pieza se ha trasladado de un nivel dramático, perteneciente al dominio de los personajes y sus acciones, a un nivel global, perteneciente a la forma de escritura, a su dramaturgia. Como vimos, Churchill fue una gran lectora de Hannah Arendt. Arendt mostró en su sagaz ensayo *La condición humana* la distinción entre la vida pública y la vida privada en la antigua Grecia. Esta diferencia permitía a los ciudadanos griegos libres, una vez tenían sus necesidades cubiertas en su "vida privada", que comprendía todo aquello que implicase un condicionamiento material, desarrollar libremente una "vida pública" donde se podía ejercer la política. De otra manera, su vida política estaría condicionada. Es a partir de esta situación de ciudadanos libres que mediante la *acción*, en la relación libre con otro ser humano, podían conocerse a ellos mismos, hecho imposible de

¹⁶⁴ "La guerra en Afganistán".

¹⁶⁵ "Cambio climático".

conseguir en soledad. Ésta es la principal razón de que la soledad sea tan fomentada por los totalitarismos. Al borrarse las barreras entre estos dos mundos todo se confunde, y el ejercicio de la política se ve contaminado o imposibilitado, como muestra Churchill en *This is a Chair*.

Churchill plantea cuestiones fundamentales para el hecho teatral que impregnan su lenguaje y lo determinan. Por un lado se puede continuar viendo la voluntad política a partir de los títulos escogidos pero la descontextualización de los mismos parece demandar un nuevo rol para el teatro y para el dramaturgo, que siente la necesidad de establecer un vínculo entre lo cotidiano, aquello más mundano que perteneció al dominio de lo privado, y las situaciones globales, las grandes problemáticas pertenecientes al mundo público. Y es a partir de esta necesidad que se lanza a la búsqueda de un nuevo lenguaje dramático que amplía la mecánica teatral.

Existen, entre otros, dos posibles puntos de vista o planteamientos para leer la pieza. Uno que intenta encontrar un enlace, por ejemplo metonímico o metafórico entre los títulos de las escenas y la escena misma. Y otro, en el que precisamente el significado se desvela al poner en evidencia dicha desconexión. El segundo planteamiento se mueve en el territorio del surrealismo, hace referencia a Magritte y su pintura, y también a una sociedad urbana atormentada y enajenada, que es auto-obsesiva, escindida y ajena. Escindida de los grandes acontecimientos, rasgo definitorio del hombre del siglo XX. Los dos puntos de vista se dan simultáneamente y ninguno de ellos es completo, en cambio los dos se complementan, y van sucediendo simultáneamente ante los ojos del espectador. El primero corre el riesgo de no tener en cuenta el gran aparato formal, y el segundo, de obviar el mundo y personajes que presentan las escenas, como si no importara aquello que el público está viendo desarrollarse encima del escenario.

En conclusión, se está poniendo en funcionamiento un mecanismo más complejo, que si se analiza permite aclarar esta dicotomía. En *This is a chair*, Churchill realiza, desde un punto de vista post-estructuralista, una nueva lectura del ensayo de Michel Foucault "*C'est ci pas una*

pipe" (*Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*) (1973), traspasando los elementos pictóricos a la escena. Lo primero que hace Churchill en relación al lenguaje teatral, es considerar la palabra proyectada o los títulos de las escenas, como la palabra escrita o el título de una pintura. En cambio, la escena realista, en la que se representa una situación, funciona según el principio de semejanza, como la imagen pintada en un cuadro.

2.4. FOUCAULT, MAGRITTE Y CHURCHILL. PINTURA Y ESCENA.

En el prefacio al libro de Foucault, Guido Almansi señala que Magritte persigue "su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e icono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión" (Foucault 1997: 12). El filósofo francés considera que el mundo cultural se halla bajo el dominio de lo arbitrario del signo convertido en dogma, cuando en realidad lo que caracteriza al signo es precisamente su arbitrariedad. Magritte se dedica a explorar frenéticamente lo arbitrario de la imagen, también de la nominación, de la semejanza y de la titulación. Como justamente observa Suzi Gablik¹⁶⁶, la pintura de Magritte se asemeja a la investigación de Wittgenstein sobre el hechizo que el lenguaje opera sobre nuestra inteligencia. El lenguaje impone una dictadura sobre su consumidor, decide lo que los parlantes deben, pueden y quieren decir. "En cierto modo, la rebelión de Magritte es más epistemológica que pictórica" ...Su furia va dirigida contra la sintaxis de los conceptos más que contra la sintaxis de las formas. (13). "Magritte es un revolucionario reaccionario" (15).

Foucault considera que la pintura de Magritte, más que la de cualquier otro pintor, está destinada a separar, cuidadosa y cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico. En teatro Churchill se encargará de separar el elemento gráfico, correspondiente a los títulos de las escenas, del elemento dramático, las escenas realistas mismas que escribe. "Y si ocurre que están superpuestos en el interior del propio cuadro como lo están una leyenda y su

¹⁶⁶ Ver: *Magritte*, Thames and Hudson, Londres 1970

imagen, es a condición de que el enunciado impugne la identidad manifiesta de la figura y el nombre que uno está presto a darle” (51) De igual forma en *This is a chair*, los títulos de las escenas impugnan la identidad manifiesta de las mismas, el significado que les daríamos en una primera instancia, pero en este caso amplían sus sentidos e introducen nuevas reverberaciones.

La elección de los títulos impide que las escenas se sitúen en una región familiar para el espectador de teatro. Cuanto más fácilmente reconocible y tópica es la escena, cuanto más se cree conocerla y reconocerla, menos se permite el automatismo del pensamiento, y mayor inquietud se genera. Churchill obliga a vivir con esa inquietud, a ver la escena y permanecer en un lugar en el que aquello conocido deja de serlo. Como señalaría Foucault, la exterioridad del grafismo y lo dramático se simboliza por una no-relación o relación muy compleja. Como señalábamos anteriormente, o no existe significación de los títulos respecto a las escenas o a la inversa o ésta es tan compleja que no tenemos acceso a ella (53). Esa gran narrativa del mundo se nos escapa. No se nos permite ser lectores y espectadores simultáneamente. La escena emerge abruptamente sobre la horizontalidad del título. En Churchill consideraremos que la imagen comprende toda la escena dramática.

De esta manera se crean nuevas relaciones entre la palabra escrita, o la imposición del título, y aquel objeto al que parece designar. Las características del lenguaje escénico y dramático se precisan y amplían. Se establecen estas nuevas relaciones y reflexiones hacia la forma en que designamos sentidos en la vida cotidiana. Si en Magritte, en ocasiones, el nombre de un objeto puede ser imagen y la palabra estar en el lugar del objeto, también una imagen puede sustituir a una palabra en una proposición, sin implicar en absoluto una contradicción, “ya que se refiere a la vez a la red inextricable de las imágenes y de las palabras, y a la ausencia de lugar común que pueda sostenerlas” (58).

En un cuadro las palabras y las imágenes están hechas de la misma sustancia pero son vistas de modos distintos. De la misma manera el espectador de teatro, o su lector, aplica distintas convenciones a la visión y a la lectura de un título, respecto a la visión y lectura de

una réplica o a la interpretación de los movimientos y acciones de los personajes. En el primero de los casos, se sustrae a la sensación de ficción, a la convención general del hecho escénico, y, en un claro mecanismo brechtiano, lo percibe como la voz del autor. En el segundo caso se aplica la convención general y aquella forma ficcional se convierte en lo que representa. La convención teatral es el pacto tácito por medio del cual el espectador parte de unas normas conocidas y aceptadas por el autor y el espectador que permitirán una interpretación correcta de la representación (Pavis 1981: 330). Estas convenciones están interiorizadas hasta el punto que son olvidadas, como señala Pavis. Los distintos mecanismos brechtianos y relaciones de lenguaje que establece Churchill se encargan de recordar su existencia.

Como señala Foucault, en Magritte, nos encontramos un espacio donde todos los elementos obedecen al principio de la representación plástica y de la semejanza. La propuesta de Magritte lo que hace es incluir los signos lingüísticos en esta obediencia. En vez de excluirlos o apartar los títulos de la imagen, los acerca subrepticamente. De esta manera, se “han introducido en la solidez de la imagen, en su meticulosa semejanza, un desorden, un orden que sólo a ellos pertenece. Han hecho huir al objeto, que revela su delgadez de película” (Foucault 1997: 61). Curiosamente, Churchill rompe la hegemonía del texto en la escena teatral con la introducción de texto escrito en la escena, lo que provoca un desorden y una convivencia que evidencia lo endeble de la escena dramática.

De la misma manera que en el teatro existen lenguajes que se alejan del realismo, y proponen distintos tipos de estilizaciones, abstractas, metafóricas, metonímicas o simbólicas, por poner algunos ejemplos; en pintura Klee teje un nuevo espacio para disponer sus signos plásticos. En cambio, Magritte y Churchill recurren y vuelven a hacer reinar “el viejo espacio de la representación, pero sólo en la superficie, pues ya no es más una piedra lisa que porta figura y palabras: debajo, no hay nada” (61). Las figuras y las letras, las palabras y acciones sólo comunican por el vacío, construyen un no-lugar, que a la vez se oculta bajo la solidez de la escena ya conocida.

2.5. DISOCIACIÓN DE LA SEMEJANZA Y LA SIMILITUD.

En las pinturas de Magritte, la palabra adquiere la solidez de un objeto (62). Por ejemplo, cuando se inscribe en una pintura y se sitúa sobre distintas manchas de colores designándolas, o sobre ataúdes que se llenan de palabras. Si en su momento Kandinsky rompió con la antigua equivalencia entre semejanza y afirmación, a través de sus pinturas y escritos, liberando al arte pictórico de ambas, en el caso de Magritte el procedimiento utilizado, según Foucault, es la disociación. Ésta consiste en la ruptura de los vínculos, estableciendo su desigualdad, y sobretodo hace actuar a una de ellas sin la otra. Existe semejanza pero no afirmación. De esta manera se mantiene aquella que depende de la pintura y se excluye lo que pertenece o se acerca más al discurso. Este mecanismo es seguido de forma indefinida. La continuación de lo semejante se produce una y otra vez, con la finalidad de sustraer cualquier tipo de afirmación, hasta que resulte imposible afirmar a qué se parece. Una pintura de "lo "Mismo", liberada del "como si" (63). Se reproduce el mecanismo definido por Baudrillard al que hacíamos referencia al inicio del capítulo: desaparece el referente real. La apariencia de la cosa se lee de forma relacional, por relaciones entre los signos, y ya no de forma referencial ni diferencial.

En palabras de Foucault, "Me parece que Magritte ha disociado la similitud de la semejanza y ha puesto en acción a aquella contra esta" (64). En el campo de la semejanza existe un elemento original, un "patrón", a partir del que se producen todas las copias. Este patrón ordena y jerarquiza, ya que a mayor distancia del elemento original, más se debilita la copia. Se considera a la siguiente copia menos parecida al original que la anterior, al ser la copia de una copia. Lo similar en cambio "se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro" (64). Por tanto, en las series no existe ninguna jerarquía. Pero en ellas se propagan pequeñas diferencias sobre otras pequeñas diferencias. De esta manera, se considera que parecerse y asemejarse presuponen la existencia de una referencia primera, a la que le otorgamos un mayor valor, ya que prescribe y clasifica. Por tanto, "La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella" (64).

La semejanza no sólo se ordena a partir de ese modelo, sino que sobretodo y fundamentalmente tiene como misión: dar a conocer y acompañar ese modelo. En cambio “la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar”(64). En la similitud, el acento no se sitúa en el modelo, la cosa que habita en el terreno de la realidad, sino en el simulacro y lo relacional entre los signos. Esta disociación entre similitud y semejanza es la que Churchill realiza en el terreno de la dramaturgia, poniendo el acento por tanto en la estructura del lenguaje teatral y sus componentes.

Foucault ilustra esta disociación con un ejemplo existente en uno de los cuadros de Magritte, *La représentation*, donde hay dos imágenes situadas una a la izquierda de la otra y ligadas por una relación de similitud (66). Churchill utiliza este ejemplo cuando repite bajo títulos distintos la misma escena de la cena familiar, en dos momentos distintos de la pieza, correspondientes a la segunda y a la sexta escena. Esta repetición provoca que la referencia exterior a un modelo, que existiría generalmente por vía de semejanza, se vea inquietada y se convierta en incierta y flotante. Se deja de saber qué “representa” qué. La primera vez que se observa la escena, ésta funcionaba como un índice indicando un modelo. Hace referencia a ese “patrón” exterior. Al establecer una serie de similitudes (Foucault señala que basta que haya dos para que haya serie (66)) ya no existe ese reinado que hacía referencia a una realidad. “El simulacro corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible” (66) .

En el análisis de estas escenas Janelle Reinelt, en el volumen para The Cambridge Companion sobre Caryl Churchill, señala que en la escena etiquetada como “Pornography and Censorship” se muestra a unos padres obligando a su hija pequeña a comer su comida, amenazándola con consecuencias no mencionadas si ella no hace lo que le dicen. Reinelt define este escenario como de “disciplina y castigo”, el cual se repite más tarde bajo un nuevo título, “The Northern Ireland Peace Process”. En esta nueva ocasión, Reineld considera que puede leerse a EE.UU. como el padre, Tony Blair como la madre, e Irlanda del Norte como

Muriel, "in the feminized position of the child/fledgling/emergent entity"¹⁶⁷(Aston 2000: 33). Aunque señala que estas lecturas son muy literales y que esta es la causa de que la escena se repita con dos títulos distintos para "to make it clear how loose the associational links are while still making them"¹⁶⁸(33).

Foucault analiza otra pintura de Magritte, *Décalcomanie*, donde aparece la silueta de un hombre de espaldas con bombín y traje negro sobre un paisaje de mar y nubes. A su derecha hay una cortina donde se recorta la misma silueta de la imagen del hombre de la izquierda, pero en esta ocasión la figura está repleta del mismo paisaje de mar y nubes que se encuentra a la izquierda. En el interior de la silueta se ve el pedazo que no permitía ver la figura del hombre de la izquierda o aquel que pertenece al agujero que realiza esta silueta en la cortina o telón. Esta pintura, considera Foucault, permite comprender el privilegio de la similitud sobre la semejanza. Por un lado, la semejanza permite conocer lo que es bien visible, la similitud, en cambio, "da a ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, ocultan, impiden ver, hacen invisible" (Foucault 1997: 68). Así que la representación de lo semejante nos iguala cuerpo y cortina, mientras que las similitudes nos indican que lo que está a un lado está en el otro. Lo que está a la izquierda está a la derecha y a la inversa. Por otro lado lo que está oculto en un lado es visible en el otro. También aquello que está recortado está en relieve y lo trasplantado, se extiende hasta la lejanía.

Por lo tanto, mientras que la semejanza implica una única aserción y ésta es inmutable, afirmando que lo que aparece en el cuadro es tal cosa, que pertenece a la realidad, la similitud produce todo un campo de multiplicidad. Las afirmaciones son diferentes y estas afirmaciones "danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras" (68). Ser semejante pertenece al pensamiento, señalan Magritte y Foucault (68). No se trata de una propiedad que posean las cosas. Para poder afirmar que una cosa se asemeja a otra es necesario ver, oír o conocer, y por tanto precisa de la realidad para poder existir, de aquello que se encuentra

¹⁶⁷ "en la posición feminizada de la entidad infantil/ recién llegada/ emergente".

¹⁶⁸ "para dejar claro como los enlaces asociativos son poco precisos incluso cuando se están llevando a cabo".

en el mundo. Pero cuando la similitud aparece, la semejanza se tambalea y desaparece; se encuentra excluida de la relación entre los signos que remiten unos a otros indefinidamente. Por tanto, cuando Churchill introduce el juego indefinido de la similitud, la semejanza es expulsada de la escena.

“El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas excluye a la semejanza” (70). Y *This is a chair*, como las pinturas de Magritte, se encuentran en ese punto “donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud” (70). Escojamos cualquiera de las ocho escenas que conforman la pieza de Churchill, en las que claramente las escenas se asemejan a una situación de la vida cotidiana. Excepto tal vez, la escena “Hong Kong”, donde como la autora misma señala, la escritura es diversa. Y observemos también cualquiera de los títulos de las escenas, que se asemejan tan claramente a un título encargado de designar un hecho de la actualidad, a un titular de un periódico o de un libro de Historia. Al lanzar uno contra el otro, escena y título, o sencillamente al yuxtaponerlos, los dos elementos anulan la semejanza intrínseca que hasta entonces parecía que tenían; y lo que empieza a darse es una red abierta de similitudes.

Cuando el título, “The War in Bosnia” es mostrado o anunciado al espectador, la semejanza está servida. Pero cuando inmediatamente después aparece Julian esperando en una calle cualquiera de Londres con el ramo para Mary, y en la escena por semejanza tan sólo reconocemos una cita que no se da y se pospone por las excusas y mala organización de ella, sin que aparezca ningún acontecimiento bélico ni ninguna referencia a Bosnia o a la guerra, las semejanzas anteriores son invalidadas, suprimidas y una malla de posibles similitudes empiezan a aparecer.

Estas similitudes no buscan a la Guerra en Bosnia real, que se encuentra ausente de la escena. Están abiertas a todos los demás posibles elementos similares, entre los que se encuentran todas las guerras en Bosnia y todas las citas fallidas reales, con cualquier

particularidad que se les suponga, las cuales una vez entran en esa red de similitudes, como indica Foucault, “tendrían sitio y función de simulacro” (70).

Todos los elementos que aparecen en cualquiera de las escenas de la pieza mantienen un discurso aparentemente negativo. De alguna manera, niegan a partir de la semejanza la afirmación de realidad que implica aquello que manifiestan. Por tanto se trata de unos discursos negativos que en el fondo realizan una afirmación. Esta afirmación es la del simulacro. Aquello que confirman y declaran es la inscripción del elemento en la red de lo similar que se ha construido.

Existe otra pregunta que también se plantea Foucault respecto al cuadro de Magritte, después de establecer la serie de afirmaciones que rechaza la aserción de semejanza, concentradas en, “esto no es una pipa”. Foucault se pregunta quién es el sujeto de esta afirmación, ¿quién habla en esa enunciación? (70) ¿Existe ese alguien o son los elementos que hablan por turnos, ya que todos pueden hablar de sí mismos o de otro objeto diciendo, “esto no es una pipa”? Por tanto, ¿quién dice que no es Ted, Ann o la situación quien nos dice que no son “The Labour Party’s Slide to the Right”¹⁶⁹, o todos ellos? Los discursos se multiplican, “nada de esto es el partido laborista”, “yo no me deslizo a la derecha”, “soy un personaje” “esto es un escena de un accidente”, “esto es teatro”, “no es la realidad”, “no es político”... “un simulacro”, “representación”. Y todos los discursos son precisos para “abatir la fortaleza en la que la similitud estaba prisionera de la aserción de semejanza” (73).

A partir de entonces, en las siguientes escenas, la similitud es remitida a ella misma. Se repliega y deja de ser un índice para remitir a algo externo. Empiezan las referencias en la escena, que ya no afirman ni representan nada. Como Magritte, Churchill consigue un juego infinito, donde la similitud ya no desborda hacia el exterior sino que remite a ella misma, al interior de la escena. Y lúdicamente, al mezclar título y escena, la similitud las quiebra.

¹⁶⁹ “El Partido Laborista se desliza a la derecha”.

2.6. UNA NUEVA FÓRMULA.

Hacia el final del libro, Foucault plantea otra manera distinta a la utilizada por Magritte en su cuadro, para que la similitud se libere de su vieja complicidad con la aserción representativa. En ella propone mezclar pérfidamente (y, como él mismo indica, “mediante una astucia que parece indicar lo contrario de lo que quiere decir” (74)), un cuadro y lo que debe representar. Esta es la idea y metodología que recoge Churchill para escribir su pieza, lo que la lleva a mezclar “pérfidamente” esos títulos que exponen lo que se debería representar con esas otras escenas de la vida cotidiana. Bajo esta fórmula mezcla lo político y los grandes temas de actualidad, con la intimidad de sus protagonistas.

“En apariencia, ésa es una manera de afirmar que el cuadro es su propio modelo. De hecho, semejante afirmación implicaría una distancia interior, una separación, una diferencia entre la tela y lo que ha de imitar” (74). De forma opuesta a lo que sucede en los cuadros de Magritte, donde entre el cuadro y el modelo existe una continuidad en el plano, uno se desborda de forma continuada en el otro.

Con esta estrategia Churchill niega la misma representación que construye, haciendo desaparecer la dualidad o la distancia entre modelo y representación, realidad y ficción. Por un lado afirma que su pieza “es una silla” pero eso no se corresponde con lo que sucede en el escenario, según una esperada semejanza. La misma expectativa se ve truncada escena tras escena cuando se afirma que aquello es, por ejemplo, “ingeniería genética” y observamos a una pareja yéndose a la cama.

Mientras la representación permitía mostrar aquello visible, la similitud, como hemos observado, permite ver aquello que lo extremadamente conocido e inmediatamente reconocible esconde, al cortar cualquier otro posible significado. La similitud da lugar a la multiplicidad – en oposición a la unicidad de la semejanza -, las afirmaciones se multiplican. Churchill consigue que el lenguaje deje de significar unívocamente, presentando una postura crítica hacia el arte mimético, e inaugurando una nueva forma de teatro político que escapa

a la racionalidad opresiva y totalitaria. Una forma llena de ironía que consigue quebrar el poder de aquello impuesto.

CAPÍTULO 3: LA MARCA DE LAS COSAS. (*BLUE HEART*)

*Paradise / Is exactly like/Where you are right now
Only much much/ Better.
I saw this guy on the train / And he seemed to have gotten
stuck / In one of those abstracte trances. / And he was going:
"Ugh... Ugh... Ugh..."
And Fred said: / i think he's some kind of pain. I think it's a
pain cry. / And I said: "Pain cry? Then language is a virus."
Language! It's a virus! / Language! It's a virus!¹⁷⁰*

Laurie Anderson

En su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault realiza una historia de la semejanza, donde muestra las condiciones en las que el pensamiento clásico ha reflexionado sobre las relaciones de similitud o equivalencia entre las cosas, fundamento y justificación de las palabras, clasificaciones y cambios fundamentales en la definición de las identidades. Si la historia de la locura de Foucault era la historia de lo Otro – lo exterior y extraño a una cultura, considerado peligroso y por ello encerrado – “la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo – de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en identidades” (Foucault 2001: 9).

¹⁷⁰ Paraíso/ Es exactamente/Dónde estás ahora mismo

Solo que mucho, mucho mejor.

Vi a ese chico en el tren/Y parecía haberse quedado atascado/en uno de esos trances abstractos/Y empezó a hacer: UH, UH, UH

Y Fred dijo:/Creo que él tiene algún tipo de dolor, creo que es un grito de dolor/ Y yo dije: ¿Grito de dolor? Entonces el lenguaje es un virus.

¡Lenguaje! ¡Es un virus! ¡Lenguaje! ¡Es un virus!

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza desempeñó un saber constructivo en el saber de occidente, pero a partir de finales del XVII se desligará de esta pertenencia y desaparecerá en parte (26). Hasta entonces, señala Foucault, había habido sobre las cosas una signatura, una marca, que establecía entre las palabras y las cosas una relación de semejanza. Esa marca es exigida por las semejanzas, “ya que ninguna de ellas podría ser notada si no estuviera marcada de manera legible” (37). Las semejanzas significan algo en la medida que tienen semejanza, es decir similitud, con lo que indican.

Dios habría depositado esas marcas visibles en el mundo para permitir a los seres humanos conocer sus secretos interiores. De la misma forma, las palabras legibles de la Escritura o las de los sabios de la Antigüedad serían como esas marcas visibles depositadas por Dios sobre la superficie de la tierra. “La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos” (41).

Hasta el siglo XVII, por la forma de la similitud, los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban. Babel fue el castigo en el que quedó destruida esa transparencia entre los nombres y aquello que se designaban, separando los idiomas. En ese momento se borró la semejanza de las cosas. Una vez destruida esa primera razón del lenguaje surgieron las distintas lenguas. “Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y el espacio que ella dejó vacío” (44). Durante siglos se creyó que el hebreo escapó a esta pérdida pero más tarde la genealogía de las lenguas demostró que existían lenguas más antiguas, lo que desbanco al hebreo como lengua originaria. Ya no hay marcas en las cosas. La signatura que exigía la semejanza ha desaparecido. Esta desaparición es explorada por Churchill en *Blue Heart*.

*Blue Heart*¹⁷¹ es una obra dramática de Caryl Churchill estrenada en el Traverse Theatre de Edimburgo el 19 de agosto de 1997 bajo la dirección de Max Stafford-Clark, fue primero pre-estrenada y producida por Out of Joint y el Royal Court Theatre en el Theatre Royal, Bury St

¹⁷¹ Corazón azul

Edmunds, el 14 de agosto de 1997. Finalmente se estrenó en el Royal Court Theatre de Londres el 17 de setiembre de 1997. En *Blue Heart*, Churchill vuelve a oponer las nociones de similitud y semejanza, exploradas en *This is a chair*. Pero esta vez realiza esta oposición con secuencias enteras o con el lenguaje mismo, a través de las palabras y las letras.

Consta de dos partes, claramente diferenciadas, que en un inicio eran dos obras breves independientes, *Heart's Desire*¹⁷² y *Blue Kettle*¹⁷³. Las dos tienen en común los cuestionamientos que realizan sobre los mecanismos del teatro y por tanto, sobre el lenguaje. Siguen la línea de *This is a Chair* o *Traps*. Más tarde, Churchill, se dio cuenta que también existía una unidad temática entre los dos piezas breves, la primera podía ser descrita como “a family waiting for their daughter”¹⁷⁴ (Churchill 2008: viii) y la segunda como, “a son looking for his mother”¹⁷⁵(viii).

En la introducción de la pieza, Churchill describe las dos obras como McGuffins porque su principal intención era destruirlos (viii). Churchill hace referencia, en este caso, a la expresión acuñada por el cineasta Alfred Hitchcock. Un McGuffin es un objeto “irrelevante” alrededor del cual gira la acción, un elemento de suspense que permite que la acción avance, los personajes avanzan en la trama gracias a él pero no es relevante para la trama misma. Puede ser el conflicto o la excusa dramática a partir de la cual los personajes tienen una serie de motivaciones que permiten desarrollar una historia. Es una manera de expresar que la historia no es relevante en ella misma. Hitchcock explica un chiste sobre el nombre del objeto en el que se encuentran dos extraños en un tren: “What is the package on the rack?”/ “It’s a McGuffin.”/ “What is it for?”/ “To kill the lions on the Highlands.”/ “But there are no lions on the Highlands.”/ Punchline A: “Actually, this is not a McGuffin either.”/ Punchline B: “You see, it works”¹⁷⁶ (Zizeck 1992 : 44).

¹⁷² Deseo del corazón

¹⁷³ Tetera azul

¹⁷⁴ “una familia esperando a su hija”

¹⁷⁵ “un hijo buscando a su madre”.

¹⁷⁶ “¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?”/“Eso es un McGuffin”/ “¿Para qué es un McGuffin?”/“Un MacGuffin es un aparato para cazar leones en Escocia”/“Pero si en Escocia no hay leones”/ Opción A:

Slavoj Zizeck, en su punzante libro sobre Hitchcock y Lacan, aclara, “The McGuffins signify only that they signify, they signify the signification as such; the actual content is entirely insignificant” ¹⁷⁷(Zizeck 1992: 45). Por tanto, están en el centro de la acción pero son completamente irrelevantes, aunque se les dé el máximo grado de significado. Todo el mundo los persigue pero coinciden precisamente con la ausencia de significado. Este es el sentido que pretendía dar Churchill a la tan esperada llegada de Susy, la hija en *Heart's Desire*, o a la identidad de la verdadera madre en *Blue Kettle*. Son elementos equiparables a un punto de fuga o un espacio vacío. A partir del momento en que suceden o se resuelven se descubre su irrelevancia y el significado de la pieza se concentra en otro lugar. Puede incluso no ser necesario mostrarlos o que estén presentes, la simple evocación verbal es suficiente, como sucede en casi toda la pieza con Susy, que se transforma sencillamente en un sujeto nominal. Su materialidad no es esencial, basta con nombrar su existencia. Gran parte de la obra Susy es simplemente lenguaje.

Heart's Desire es una obra que no puede suceder, que obsesivamente se reinicia y reajusta, reconfigurándose después de cada nuevo inicio, mientras que *Blue Kettle* es una obra infectada por un virus (Churchill 2008: viii). Y en el reajuste y en el virus es donde yace su particularidad y significado.

3.1. SIMILITUD POR REAJUSTE Y REINICIO.

En *Heart's Desire* la acción se sitúa en un espacio doméstico cotidiano, la cocina de Alice y Brian, donde unos padres están esperando la llegada de su hija. La convencionalidad del espacio y de la situación se rompe tras las dos primeras réplicas. Churchill introduce la primera sorprendente acotación, “*They all stop, BRIAN goes out. Others reset to beginning and*

“Entonces eso de ahí no es un MacGuffin/ Opción B: “Lo ves, funciona.”

¹⁷⁷ “Los McGuffins significan únicamente que significan, ellos significan la significación como tal; el contenido real es del todo insignificante.

*do exactly what they did before as BRIAN enters putting on a tweed jacket*¹⁷⁸ (65). Una acotación similar que se irá repitiendo a lo largo de toda la pieza, *“Reset to top”*¹⁷⁹ (66), y creará micro-secuencias. Cada nueva secuencia es un poco más larga que la anterior. Antes de que reinicien de nuevo siempre se nos da un poco más de información, aunque Churchill también realiza pequeñas variaciones en el pedazo ya conocido. Brian se cambia el jersey por una chaqueta, por ejemplo, y algunas réplicas y acciones desaparecen y son sustituidas por otras. Esta operación se repite veintiséis veces. Nos encontramos ante una estructura matemática de repetición con variaciones. Los personajes han entrado en un bucle sin fin que se va repitiendo a sí mismo. En cada repetición hay intensidades y variaciones que se modifican, como una sombra de recuerdo o comentario de las anteriores repeticiones. Existe en la obra una suerte de memoria gigantesca que no pertenece a los personajes y que es la que guía la pieza. Es un mecanismo similar al explorado por Churchill en *Hotel*. En la mente del espectador la cocina está repleta de fantasmas de las secuencias anteriores, como la habitación del hotel.

Las acotaciones que Churchill escribe no se refieren únicamente a las acciones de los personajes sino también a la forma de realizarlas. Introduce elementos y signos que pertenecen a otro nivel de lenguaje, como indicaciones coreográficas o de dirección. Por ejemplo, algunas de ellas hacen referencia a la velocidad, *“This time do the repeat at double speed, all movements accurate though fast”*¹⁸⁰ (71) y las modifica en la misma repetición *“resume to normal speed”*¹⁸¹ (72). La autora resalta el artificio produciendo extrañamientos brechtianos que obligan al espectador a fijarse en la cualidad. Churchill convierte la pieza en un mecanismo al darle indicaciones que corresponden a las que se dan a las máquinas. En ocasiones, las repeticiones no implican volver a la situación de inicio de la pieza, sino que

¹⁷⁸ “Todos paran, BRIAN sale. Los demás vuelven al inicio y hacen exactamente lo que hicieron antes mientras BRIAN entra poniéndose una chaqueta de tweed”

¹⁷⁹ “Reinicializar hasta la primera posición”.

¹⁸⁰ “Esta vez lo repiten a doble velocidad, todos los movimientos exactos aunque rápido”.

¹⁸¹ “reanudar a velocidad normal”.

pueden empezar justo después de una réplica dicha anteriormente, “Reset to just after “all this waiting”¹⁸² (73).

En la pieza también se producen apariciones extrañas, fantasmales, que rozan lo onírico o surrealista y que contrastan con el realismo de la situación en la cocina y la temática inicial. Cuando “a horde of small children rush in, round the room and out again”¹⁸³ (74), el bullicio exterior y el descontrol infantil invaden el escenario. Más tarde, “Two GUNMEN burst in and kill them all, then leave”¹⁸⁴ (77), lo que devasta la escena y evidencia la fragilidad del núcleo familiar ante la violencia exterior. En una ocasión, “A ten foot tall bird enters”¹⁸⁵ (91). La pieza se sitúa a partir de ese momento en el territorio de lo surrealista y lo fantástico.

Son indicaciones en las que se hace evidente todo el tiempo que Churchill ha invertido en la sala de ensayo, escuchando dar indicaciones a los actores en los procesos de creación colectiva, que ocuparon gran parte de su carrera artística y marcaron fuertemente su escritura. “As far as possible keep the movements that go with the part lines”¹⁸⁶(77), “go as fast as possible. Precision matters, intelligibility doesn’t”¹⁸⁷ (88). Se trata de una partitura física y verbal. La conjunción del cuerpo – en tanto que posición y forma – con el lenguaje – considerado también como sonido – debe ser extremadamente precisa. En este sentido conviven en escena dos niveles, uno muy común y tópico, temáticamente hablando, una familia que espera a su hija, y otro escénico. El primer nivel está estructurado en líneas de conflicto y expectativas de resolución. El segundo nivel lo forman las relaciones espaciales, que se convierten en polisémicas y dialogan con el recuerdo de la repetición anterior, jugando con los rastros. En este caso, los rastros no son de unos sujetos, sino de ellos mismos y muestran sus decisiones anteriores. En *Heart’s Desire* la precisión se convierte en parte del

¹⁸² “Reinicializar justo después de “toda esta espera”.

¹⁸³ una horda de niños pequeños entra apresuradamente, dan una vuelta alrededor de la habitación y salen de nuevo”

¹⁸⁴ “Dos hombres armados irrumpen y los matan a todos, luego se van”.

¹⁸⁵ “Un pájaro de diez pies de altura entra”.

¹⁸⁶ “En lo posible mantened los movimientos que van con las réplicas”.

¹⁸⁷ “ir tan rápido como sea posible. La precisión importa, la inteligibilidad no”.

lenguaje. Ella establece la relación de similitud entre una secuencia y la anterior. Churchill prima la partitura física ante la sonora, al convertir el lenguaje en repetitivo, dicho y redicho, mientras las acciones físicas guían cada escena.

Existe otro claro y explícito juego de lenguaje. Churchill se cita a ella misma y las estrategias utilizadas en la escena "Hong Kong" de *This is a Chair*, al tiempo que prefigura su obra posterior, *Drunk enough to say I love you?*, "This time it is only last words that are said, mark gestures and positions at those points as far as possible"¹⁸⁸ (84). La diferencia es que en esta ocasión el lector espectador conoce el resto de la escena. La ha visto anteriormente, la secuencia se convierte en una suerte de citación o parodia de sí misma. La indicación en referencia a los movimientos y posiciones obliga al actor a disociar su comportamiento. Se introducen dos niveles independientes de comunicación con el espectador. Y se establece un nuevo juego temporal con una serie de puntos fijos que corresponden con las coincidencias entre el lenguaje hablado y el movimiento, que están en una relación de similitud. Son aquellas que coinciden con la secuencia inmediatamente anterior, la que está siendo citada y parodiada.

Churchill crea microsecuencias que tienen entre ellas una relación de similitud. En esta ocasión la copia de la copia, en vez de deteriorarse, se modifica, al introducir nuevas variaciones. Estas variaciones o perturbaciones del curso "normal" de la escena provocan que se rompan las relaciones de semejanza. De nuevo, como en *This is a chair*, la similitud ha expulsado a la semejanza. La unicidad de sentido se ha perdido y la marca que poseían las cosas ha desaparecido.

¹⁸⁸ "Esta vez tan sólo se dicen las últimas palabras (de las réplicas), marcar los gestos y posiciones en esos puntos tan rápido como sea posible".

3.2. LA AMENAZA EXTERIOR.

Churchill también introduce otro juego de expectativas en relación a las entradas desde el exterior. La familia espera la llegada de su hija Susy. Esa es la situación parodiada por Churchill que muestra así su absurdidad. Cualquiera cosa o persona puede aparecer, venir de afuera. En el hogar familiar no estamos a salvo, ahí menos que en ningún sitio.

El chiste y el aparente realismo de la primera aparición acompañada de Brian, "BRIAN returns followed by a young Australian woman"¹⁸⁹ (87), cuando todos esperan ver a Susy, se va pervirtiendo y oscureciendo la atmósfera de la cocina. "BRIAN goes off and comes back almost at once jostled by a man in uniform"¹⁹⁰ (88), el cual empieza a pedir los papeles a todos, lo que produce una descontextualización espacio-temporal. De esta forma, o nos encontramos en otro lugar, que no es la cocina de una común casa familiar inglesa, por tanto otro país, o tal vez en otro tiempo anterior, o en un aterrador tiempo futuro donde como en situación de guerra o excepción, pueden entrar de pronto en casa a pedir documentación y papeles. Tan sólo señalar que se trata de una obra anterior a los atentados del 11 de setiembre de 2001, donde el miedo al terrorismo, ha podido normalizar situaciones en la ficción que hasta entonces no formaban parte de ese contexto.

Los personajes se encuentran encerrados, capturados en una situación de espera, el retorno de su hija que viene de Australia. Las repeticiones y el bucle acrecientan la sensación de agonía. La hija, como sujeto nominal, aparece en las oraciones, a veces con su nombre propio, otras con un sustantivo o un adjetivo. Como en *Attempts on her life*, de Martin Crimp vamos conociendo su identidad por las referencias del resto de personajes, es una identidad cambiante. La aparición de la hija es cortada tras su primera réplica, "Mummy. Daddy. How wonderful to be home"¹⁹¹ (86). Parece que el gran mecanismo ha detectado un error y fuerza otro reinicio. Muestra una equivocación en lo dicho o en su entrada. En su siguiente aparición

¹⁸⁹ "BRIAN vuelve seguido por una joven mujer australiana".

¹⁹⁰ "BRIAN sale y vuelve inmediatamente siendo empujado por un hombre de uniforme".

¹⁹¹ "Mama. Papa. Que maravilloso estar en casa".

tan sólo se permiten dos cortas réplicas en su presencia, "Here I am"¹⁹², dicho por Susy, la hija, seguido por "You are my heart's desire"¹⁹³ (92), dicho por Brian. El deseo del corazón de Brian, Susy, como los McGuffins, permite que los personajes accionen. Es la excusa, una excusa que moviliza a partir del deseo del corazón, una frase cursi o de telenovela, tópica.

Su siguiente y última aparición se reduce a tres cortas réplicas. Instantes después terminará la pieza. La importancia de Susy se resume al acto de aparecer. Ese "aquí estoy" permite a su padre nombrarla como al título de la pieza. Ella es únicamente el sujeto nominal de la obra, el sujeto real, a quien se está construyendo en escena es a la familia. Churchill construye una nueva forma dramática en la que plasma la escisión entre sujeto y objeto, analizada por Peter Szondi en su tesis doctoral *Teoría del drama moderno*, el primero de sus grandes textos. En esta ocasión, ese gran tema de Churchill, la familia, se presenta bajo un aparente tópico o normalidad, su disfuncionalidad va surgiendo a medida que avanzan las repeticiones. Como en *El ángel exterminador*, de Buñuel, la realidad interna de los personajes y la situación van surgiendo inevitablemente a medida que avanza el encierro. Los padres, Brian y Alice se relacionan por medio de la discusión y el sarcasmo. El hijo Lewis aparece constantemente bebido. Las frustraciones y miedos afloran y las amenazas se materializan en escena.

3.3. LA DESTRUCCIÓN DE LO OTRO.

Heart's desire tiene un alto grado de metateatralidad. Tenemos la sensación de estar en una sala de ensayo, donde los actores repiten una vez tras otra la misma escena con pequeñas variaciones. Es un ejercicio de prueba y error en el que se trata de conseguir que la escena suceda. Ésta se va probando a pedazos, se intenta llegar a regularla, se cambia su género y se permite la entrada de lo fantástico. El mecanismo difiere del de *Traps*, en aquel las distintas posibilidades eran exploradas en universos paralelos que se encontraban

¹⁹² "Aquí estoy".

¹⁹³ "Tú eres el deseo de mi corazón".

simultáneamente en escena, sin que existiese ningún corte temporal o señal que implicase un reinicio. La función con la que se deformaba la realidad era necesariamente continua, por ello podíamos hablar de homeomorfismos. *Heart's desire* está compuesto de forma discontinua, con cortes abruptos. El reinicio se produce para todos los personajes. Ninguno de ellos recuerda nada de lo sucedido anteriormente ni existe ninguna señal de avance o acumulación de experiencias. Ha desaparecido la aproximación a una posible utopía o reconciliación. Los reinicios parecen producirse cada vez que hay algún error. Cuando algo se sale de la norma aparece ese tratamiento coercitivo auto-infringido que pretende corregir cualquier disfuncionalidad y obliga al reinicio.

Este mecanismo provoca una destrucción que proviene del interior del sujeto y que se enfoca hacia el sujeto mismo, como se ejemplifica en la perturbadora y potente imagen verbal de Brian comiéndose a sí mismo. Las escenas también se destruyen a sí mismas desde su interior. Para Brian el problema no es la espera, sino un hambre terrible que manifiesta de repente, y que le provoca la necesidad de comerse a sí mismo: "I'm telling you. I have this terrible urge to eat myself" ¹⁹⁴(81). Esa violenta necesidad de morder primero se dirige a las uñas y luego a todo el dedo. Como la imagen de la vaca¹⁹⁵ o de la serpiente con forma de cinta de Moebius, que se engulle a sí misma, Brian empieza el recorrido. Desea llenar su boca de sí mismo, mano, brazo, hombro... y a partir de ahí, engullir su cuerpo y su corazón. La voracidad llega también a todos los órganos, costillas y pene. Finalmente se traga su cabeza hasta convertirse únicamente en boca. "there's only my head and my big mouth wants it, my big mouth turns round and ahh there goes my head into my mouth swallow my mouth yes yes my mouth's taking a big bite ahh".¹⁹⁶ (82). La boca como el lenguaje se ha comido a todo el ser humano.

¹⁹⁴ "Te lo estoy diciendo. Siento este terrible impulso de comerme a mí mismo".

¹⁹⁵ *Flutterland* de Ian Stewart, en donde la vaca "Moobius" tiene un solo lado, una larga cola que se encuentra enganchada a su nariz.

¹⁹⁶ "Sólo queda mi cabeza y mi gran boca la quiere, mi gran boca se vuelve y ahh ahí va mi cabeza dentro de mi boca tragar mi boca si si mi boca va a tomar un gran bocado ahh".

La referencia a *Not I* (1972) de Samuel Beckett es inmediata. En *Not I*, la boca se presenta como un ente autónomo, el discurso repetitivo y desbocado del cual debe ser recompuesto. Remite a algún tipo de suceso traumático en el que se está buscando algo imposible. Produce una sensación maníaca, debida a las repeticiones, como en la pieza de Churchill. Beckett obliga a la boca a rechazar a la primera persona, que acaba siendo el propio sujeto. Los separa, escindiéndolos como Churchill. El uso de la tercera persona por parte de la boca le impide identificarse con quien habla, se escinde como Brian capaz del auto-cannibalismo. Ambos buscan el yo, el ser, en Churchill de forma voraz, ansiosa, alienando texto y actuación.

Mientras en Beckett se habla de una pequeña y diminuta niña que sale al mundo antes de tiempo, en *Heart's Desire* la única niña es Susy, quien ha salido del hogar familiar tal vez antes de tiempo y está expuesta a las amenazas del exterior, tan presentes en la pieza. Todos los miedos y desastres se enumeran antes de su llegada. Es un inicio repleto de terror hacia el afuera.

La boca en Beckett ya había aparecido en el innombrable, "Evocar en los momentos difíciles, en que amenaza el desaliento con hacerse notar, la imagen de una gran boca idiota, roja, hociocuda, babeante, incomunicada, vaciándose incansablemente, con un ruido de colada y de sonoros besos, de las palabras que la obstruyen" (Beckett 2007: 86). Porque aunque en Beckett la boca sea pura palabra y aquí en vez de expulsar palabras introduce en ella al propio sujeto, ese acto es tan sólo nombrado, producto del lenguaje. No existe acotación sino pura réplica. Es una boca obstruida por las palabras, obstruida por el lenguaje. Y toda la destrucción se coloca en el interior del sujeto que la infunde, la caída vuelve a permanecer en el interior.

3.4. MUERTE Y REINICIO.

Para Brian esperar no es el problema, en cambio Masie considera que es una de las cosas más duras que existen. No importa si se espera una llegada o se está esperando para una

despedida. La espera ante las cosas tristes o terribles se convierte en algo peor. En ella uno revisita el pasado y desea haber hecho las cosas mejor, haber aprovechado un tiempo imposible porque ya se ha escapado. El otro está a punto de irse y ella no ha logrado estar con él, conocerlo, sentirse parte. Su percepción ahonda en la separación, "I think that's far worse than when they've gone though of course they've gone you think why didn't I make better use of them when they were still there, you can't do right in those situations"¹⁹⁷ (Churchill 2008: 83).

Maise recuerda al personaje de Betty en *Cloud Nine*. Está asustada del exterior, pendiente de los otros, con quien no consigue conectar y a quien, en todo momento, intenta agradar. Se despierta por la noche asustada pensando en la muerte. La existencia de otra vida después de esta la aterra. Preferiría que no existiese. Maise expresa el miedo en un estado puro. La sensación de estar asustado sin saber muy bien porqué. Le asusta por igual la muerte que seguir viviendo en otro estado y encontrarse su propio cuerpo muerto. Igual que Brian, se escinde de ella misma. El primero para devorarse y ella para observarse en la muerte. Como las figuras de *Traps*, están tratando de conocerse, y de saber quién es el otro. Pero se trata de una observación que tan sólo produce perplejidad ante la visión de sí mismos como unos desconocidos.

Maise descubre un significado a los reinicios y reajustes del mecanismo en el que están metidos. Ella cree que la muerte se parece a una de las paradas, compara estar muerto con un stop "but really I think we just stop"¹⁹⁸(92). Piensa que en un cierto sentido continúan vivos porque no saben que han muerto. El sistema se ha reiniciado y ellos se detuvieron pero lo ignoran "I think either we're alive or we know nothing so death never really happens to us"¹⁹⁹ (92). Pero aun así, aunque no recuerde nada, la sangre se le hiela por las noches y tiene miedo. Está asustada. Pone en evidencia que los mecanismos y tratamientos coercitivos

¹⁹⁷ "Creo que es mucho peor que cuando se han ido aunque cuando se han ido piensas, por qué no los aproveché más cuando aún estaban aquí, no se pueden hacer bien las cosas en esas situaciones".

¹⁹⁸ "pero realmente creo que sencillamente paramos".

¹⁹⁹ "creo que o bien estamos vivos o no sabemos nada, de modo que la muerte realmente nunca nos llega".

que se infringen sobre los individuos dejan huella aunque no sean conscientemente recordados. Producen seres humanos asustados, al mismo nivel que uno se asusta de la muerte, "but still sometimes in the night there's a chill in my blood and I think what is it what am I frightened of and then I think oh death that's what it is again and I-"²⁰⁰ (92). De pronto otro corte, una nueva muerte y todo se reinicia de nuevo.

A los personajes de *Heart's Desire* el tiempo se les escapa. Son incapaces de actuar en el presente debido a las múltiples repeticiones. Esas veintiséis muertes²⁰¹ les obligan a llegar a ese correcto desarrollo de la escena. Separados de los otros con quien no consiguen conectar ni llegan a conocer y escindidos de ellos mismos, se observan con perplejidad.

3.5. UN VIRUS EN EL LENGUAJE.

Blue Kettle, la pieza breve que acompaña a *Heart's Desire*, plantea la historia de Derek y cinco mujeres mayores. Derek se presenta a cada una de ellas como su hijo, aquel que dieron en adopción años atrás y que finalmente ha conseguido encontrarlas, lo que parece convertirlo en un cruel estafador sin corazón. Churchill también construye dos escenas donde Derek se encuentra con su verdadera madre que está senil en un psiquiátrico. Cada una de las mujeres a quien Derek intenta engañar tiene una reacción distinta. La primera, Mrs Plant, intenta recomponer sus rasgos a partir de parecidos con sus familiares, trata de rastrear su genealogía. Ella era muy joven cuando lo dio en adopción, y había pasado su vida en el campo, solo tenía dieciséis años y el padre veintidós. No se casaron porque vio al "padre" de Derek con otra. Entonces el aborto no era una opción. Finalmente, le pregunta si la odia. Ante la amabilidad de Derek le contará que tenía un nombre para él, "Tommy", y lo llamará así el resto de la obra. Este nombre indica cada vez que es usado una cierta familiaridad y apropiación. Está contenta de haberlo reencontrado.

²⁰⁰ "pero todavía a veces por la noche se me enfría la sangre y pienso a que se debe, de que tengo miedo y entonces pienso oh la muerte, eso es de lo que se trata de nuevo y yo".

²⁰¹ La escena se reinicia veintiséis veces siguiendo las acotaciones de la autora.

La segunda, Mrs. Oliver, le trae fotografías de su familia en un intento de reconocimiento y recomposición genealógica. Sus primeras réplicas son una verborrea de distintos nombres de familiares, extremadamente particulares y llenos de recuerdos para ella, pero irreconocibles y no asimilables para Derek o el resto de la audiencia. Se muestra la imposibilidad de traspasar a otro la propia historia o apropiarse de los conocidos ajenos. Su familia no sabe que él existe. Nunca se lo contó a su esposo y ahora está muerto. No se siente orgullosa.

La siguiente, Mrs. Vane, quiere que Derek y su novia cenén en su casa, pero sin que su marido conozca su historia, ya lo engañó bastante en su momento. Podía haberle hecho creer que el niño era suyo pero prefirió no hacerlo. Tampoco quiso conservarlo en la familia. Se muestra muy interesada por conocer los detalles de la vida de Derek.

La cuarta y última es Miss Clarence, la única soltera. Intenta traer al presente todo aquello que recuerda, quiere recomponer la historia, en un intento de revisitación y tal vez de perdón o comprensión. Se fue un verano de vacaciones para que nadie supiera nada y ya está. No le gustan los niños.

No hablan sólo de la adopción. Todas ellas rememoran sus vidas, en quien se han convertido, lo que hicieron. Realizan un ajuste de cuentas con ellas mismas y la vida. Lo comparten todo generosamente con Derek, porque lo creen su hijo. Esta información las obliga a establecer algún tipo de lazo inmediato, aunque irreal a nivel biológico o histórico. La verborrea de todas ellas es compulsiva, en un intento de llenar con palabras aquello que no existe o no ha existido. Es su forma de pedir perdón.

Existen también en la obra unas escenas en las que Derek habla con su novia Enid, donde se cuestionan las verdaderas razones de su comportamiento. El dinero no es su motivación principal, aunque éste es una excusa que también se transforma en válida para un comportamiento que queda en un terreno ambiguo. En conjunto parece más un niño

desvalido buscando una figura que lo reconforte y proteja que no a un despiadado e insensible personaje. Su fragilidad es extrema, como la de las mujeres mayores a las que visita y esta fragilidad se expresa y materializa a través de la fragilidad y volatilidad del lenguaje.

Blue Kettle es una obra que tiene un virus, como señala Churchill, un virus en el lenguaje. Un virus es un agente infeccioso que necesita de las células de los otros organismos para vivir y multiplicarse dentro de ellas. A nivel informático un virus se crea para alterar el funcionamiento de un ordenador o programa. Esta alteración se realiza sin el permiso ni conocimiento por parte de los propietarios o usuarios del ordenador. Su funcionamiento se basa en reemplazar archivos ejecutables con otros que tienen un código distinto, “infectados” por el virus. En muchas ocasiones destruyen los datos que se encontraban almacenados en el ordenador. Su funcionamiento coincide con la voluntad de destrucción del lenguaje y del discurso explorada por Churchill hasta el momento.

En esta ocasión son las palabras las que son modificadas, cuando son sustituidas en primer lugar por una de las dos palabras que forman el título “bleu” (azul) y “kettle” (tetera, también puede ser traducido como “cacharro”). Es ese calentador de agua típicamente inglés que está en todas las casas para hacer el té). La primera actuación del virus se produce en la segunda escena “You don’t have to blue anything up”²⁰² (103), cuando Mrs Oliver desea modificar su pasado y se siente culpable. A partir de ahí lentamente y de forma difusa comienza a infectar las réplicas. Está cada vez más presente, hasta invadir por completo el lenguaje.

Más tarde ya no serán las palabras enteras, “blue” y “kettle”, sino tan sólo las letras que forman esas dos palabras. Churchill construye un lenguaje balbuceante, infantil y senil. Pero no destruye las frases sino que conserva su estructura y resto de componentes. En un inicio el significado no se altera y la audiencia o el lector pueden comprender perfectamente qué están diciendo los personajes, tan sólo se percibe una cierta anomalía, una pequeña

²⁰² “Usted no tiene que azul nada”.

“equivocación”. El lenguaje normativo es substituido pero el sentido permanece. La ausencia de lenguaje verbal estructurado no implica la perdida de coherencia.

Hacia el final de la pieza, sabemos que el balbuceo de letras, esas “t”, “b” y “l” remiten a un lenguaje estructurado pero no llegamos a ser capaces de entenderlo o reconstruirlo. Como en *Heart's Desire*, los personajes no perciben las anomalías. Aunque el lenguaje se descomponga, ellos continúan actuando con “normalidad”. Entienden lo que el otro personaje les está diciendo, como si el virus no existiera y ni siquiera perciben el cambio. Entran en un código de teatro del absurdo. La liberación de la lógica se produce en las consecuencias, donde aquello inesperado adquiere sentido *a posteriori*²⁰³. Ha dejado de imitarse la lógica de la vida, en lo que al lenguaje hablado se refiere, pero se conserva la interioridad convencional del personaje. El comportamiento de los personajes continúa siendo reconocible y se mantiene la acción dramática y la verosimilitud.

3.6. LENGUAJE Y EXPERIENCIA.

Las experiencias pasadas de las posibles “madres” de Derek pierden su naturaleza y se convierten en puro lenguaje. En todo momento asistimos a la rememoración de unas vivencias, de una separación, que es verdadera y falsa simultáneamente. La vida de estas mujeres, su historia, porqué dejaron a sus hijos recién nacidos es puro lenguaje. Está encerrado en un pasado al que no podemos acceder. Churchill pone en evidencia la existencia de un territorio impenetrable. En este caso se trata de un territorio cercano a una experiencia traumática.

Churchill vuelve a uno de sus temas recurrentes, la relación madre-hijo, y las circunstancias por las que una madre se ve obligada o decide abandonar a su recién nacido. En este caso

²⁰³ Veure Abellan, Joan. La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual. Institut del Teatre, de Barcelona. Pàgines 77-78

todas ellas lo dieron en adopción. Como en el caso de *Drunk enough to Say I Love You?* Churchill recurre a una “escansión significativa”, señalada por Lacan en el trabajo de Freud, para acercarse a lo real. Pero en esta ocasión, la escansión es realizada por la autora externamente por medio del virus. Se evidencia la inaccesibilidad a ese real y a su significado. Ese trauma nunca llegará a ser conocido realmente. Ante nuestros ojos, los sujetos, esas mujeres, sufren un vuelco. “En ese vuelco donde el sujeto ve zozobrar la seguridad que le daba ese fantasma donde se constituye para cada quien su *ventana* sobre lo Real, se percibe que el asidero del deseo no es más que un des-ser” (Lacan 1987: 35). Se des-hace su identidad.

La existencia se presenta confinada al lenguaje, y es ahí donde se introduce el virus, como protesta, lo que muestra su vulnerabilidad. La dominación del texto teatral vuelve a verse subvertida como en *Heart's Desire* o *This is a chair*, poniendo de manifiesto la relatividad de las palabras en cuanto a los signos. Desafía al lenguaje fragmentando su forma y evidencia la arbitrariedad de la identidad que se sustenta en ella. El personaje se desestabiliza. Se elimina la oposición binaria entre palabras y letras, en una estrategia deconstructiva, y se libera de la tradición logocéntrica. El sistema se evidencia basado en la diferencia y no en la identidad. El lenguaje ha perdido, de nuevo, su uso referencial con la realidad. El uso y sentido del lenguaje es el tema de la obra.

Existe una escena, la número 8, que transcurre en el geriátrico. En ella, Derek habla con su verdadera madre. Curiosamente su madre está senil y casi no puede oírlo. El contacto y comunicación entre ellos, paradójicamente, es mucho más complicado que en las escenas anteriores. La dificultad en la comprensión pertenece en esta escena al código realista. Derek cuenta a su madre como espera hacer un montón de dinero gracias a todas esas mujeres/kettles –teteras o cacharros – (Churchill 2008: 119) que ha encontrado. Pero ella se acuerda de cuando lo perdió en el parque y no era capaz de mirar a su espalda, de saber que había detrás de ella. El virus se ha introducido en la escena pero los cambios temáticos y asociaciones realizados por su madre senil, que viaja en el tiempo, suponen un nuevo cambio de código. Este es un código que resulta complicado entender. Se pone en evidencia la

importancia del contexto de las palabras y sus sustitutos para la comprensión. La madre cambia el significado que Derek da a las palabras. Por ejemplo, cuando él le habla de un país distinto, - a different country (120) – su madre le responde que le encantaría viajar al campo. En inglés campo y país corresponden a la misma palabra, “country”. En esta escena Derek se atreve a manifestar la verdad de sus intenciones, tal vez porque sabe que la otra persona, no lo comprende y no recordará, o tal vez porque es su madre.

3.7. INFORMACIÓN Y HERENCIA.

“Do you believe in heredity?”²⁰⁴ (103) El tema de la herencia es discutido en casi todas las escenas. Se oponen herencia e identidad, la genética y lo vivido, los padres biológicos y las experiencias con aquellos con quienes has crecido. Mrs Oliver señala a Derek, “I mean I look at you and you could be anyone”²⁰⁵ (103), como ciertamente es, un cualquiera y no alguien de su familia. Pero el hecho de creer lo contrario, y considerarlo uno de los suyos, le permite de repente darle toda su confianza. Confiesa no amarlo pero respira aliviada al oír que sí que ha sido amado. Churchill consigue que la maternidad adquiera el mismo estatus que la paternidad, basarla en la confianza en el lenguaje, en informaciones a partir de aquello que dice una persona o la ciencia. En el caso de la paternidad, como hemos visto anteriormente, siempre han sido las mujeres o la ciencia quienes la han confirmado, y ahora la maternidad se basa en la palabra de Derek y unos papeles. La evidencia es clara, cuando Mrs Vane que está siendo engañada al respecto de su maternidad, fantasea con que podría haber engañado a su marido haciéndole creer que Derek era hijo suyo. La verdad y la mentira se plantean como lo dicho o lo no dicho, lo que se ha obviado de las historias personales, como no contarles a tus hijos que tienen un hermano, “But if I don’t tell my children that will be the same as a lie”²⁰⁶(104).

²⁰⁴ “¿Crees en la herencia?”

²⁰⁵ “Quiero decir que te miro y podrías ser cualquiera”.

²⁰⁶ “Pero si no se lo digo a mis hijos eso sería lo mismo que una mentira”.

Existen también las escenas de Derek con su novia Enid, que permiten plasmar esa identidad múltiple y esquizofrénica propia del hombre posmoderno, incapaz de determinar una única identidad para la persona – una de las reivindicaciones del post-estructuralismo- debido a la vida en las grandes ciudades y a la coexistencia de múltiples escenarios independientes. Enid no quiere mentir. Conoce lo que está haciendo Derek pero no le gusta. En el inicio de la escena se vuelve a plantear la realidad como aquello de lo que se nos ha informado. Enid ha llamado a su tía, que había muerto hace tres años pero para ella es como si hubiese muerto hoy. Nadie le había dicho nada. Por tanto es la información lo que construye la realidad. Churchill evidencia que vivimos en una vida mediada por aquello que se nos da a conocer.

Al principio de la escena 7, cuando Enid ha ido a cenar a casa de Mr y Mrs Vane junto a Derek, tiene un parlamento en el que mezcla el lenguaje especializado sobre arte, con el virus “blue-kettle” de la obra. Recuerda como antes conocía la diferencia entre impresionistas y post-impresionistas, y ahora no puede diferenciar a Renoir de “Blue Fogh” o “Van Blue” o “Van Gogh”. Churchill reconfigura sonoramente el lenguaje. Pasa de la dislexia a un tartamudeo de signos. Crea un silogismo meramente sonoro. Recuerda los nombres de las cosas, las palabras, pero no su significado. El tiempo ha provocado la pérdida del referente. Mrs Vane en cambio recuerda perfectamente los nombres y apellidos de todos los chicos de su escuela, de todos sus antiguos alumnos, pero se trata de un conocimiento totalmente inservible. “Impressive but alas useless” ²⁰⁷(115). Son nombres vacíos, recuerdos de personas que ya no tienen ni las mismas caras. Aun así cree que sus recuerdos forman quien es ella “My memories are definitely what I am”²⁰⁸ (116).

La crítica al estructuralismo²⁰⁹ en toda la pieza es evidente. Churchill rompe sus anhelos de transparencia y catalogación, al mostrar que los fundamentos no son estables ni pueden llegar a serlo. Existe algo que se escapa. Es ese acontecimiento originario, que reclama

²⁰⁷ “Impresionante per por desgracia inútil”.

²⁰⁸ “Mis recuerdos son definitivamente lo que soy”.

²⁰⁹ El estructuralismo, basado en el “Curso general de Lingüística” de Ferdinand Saussure establece la existencia de una relación directa entre significado y significante. El significante, para un sistema de significados, sería siempre el mismo.

Jacques Derrida²¹⁰, y que nunca es presente porque pertenece siempre al pasado. Lenguaje, identidad y verdad se desestabilizan. El planteamiento de la pieza coincide con la crítica nietzschetiana a la metafísica. En la exploración de los límites de la textualidad, Churchill utiliza su ambigüedad. En lugar de enmascarar la multiplicidad de significados de las palabras y las letras, junto con su ambigüedad, las extrema para desenmascararlas. Critica el discurso como forma para catalogar, nombrar y discernir la realidad. La narrativa pierde su legitimación.

Junto con la pérdida de legitimación de la narrativa, la marca de las mismas palabras es la que se ha esfumado a medida que avanzaba la pieza. Ha desaparecido la condición de semejanza que las unía a sus significantes al ser intercambiadas por "blue" y "kettle" y continuar significando al conservar su sentido. Las trampas que ha puesto Churchill en *Blue Heart* en forma de virus o de reinicio y reajuste pretenden imposibilitar su existencia como obra dramática, pero al mismo tiempo la crean, al ser la forma dramática de la pieza.

²¹⁰ Pensador post-estructuralista, para quien el sentido es inestable y variable, quien considera que la construcción de un sistema estructuralista implica la exclusión de la diferencia, de aquello que se sale de la norma. El post-estructuralismo asocia el autoritarismo estructuralista a la modernidad.

CAPÍTULO 4: EL LENGUAJE DEL MUNDO DAÑADO. (*THE SKRIKER*)

Con la intención de estudiar la relación entre la lengua y la palabra e investigar las consecuencias de mezclar lo histórico con lo ancestral. Exploraremos una pieza de Churchill donde se dedica a la creación de un nuevo lenguaje hablado. Analizaremos las consecuencias de este proceso para el lenguaje dramático y su relación con otros lenguajes escénicos. Investigaremos así, la supremacía del lenguaje hablado. Para ello nos centraremos en la obra dramática *The Skriker*, por ser una pieza donde Churchill pone el grito en el centro del lenguaje, el grito situado en una prehumanidad comunicativa, no *logos*.

En 1994, Churchill debutó en el Royal National Theatre de Londres con la obra dramática *The Skriker*. Dirigida por Les Waters y con el movimiento a cargo de Ian Spink, es una pieza compleja formada en gran parte por indicaciones escénicas escritas para que Spink las desarrolle en el escenario. Ésta convivencia de lenguajes textuales y físicos, es una de las principales particularidades de la obra.

La pieza se inicia con la aparición de Johnny Squarefoot, “a giant riding on a piglike man, throwing stones”²¹¹ (Churchill 1998: 243), quién desaparece inmediatamente y da paso a la Skriker, “a shapeshifter and death portent, ancient and damaged”²¹² (243). La presentación de este personaje fantástico consiste en un monólogo de casi diez minutos construido con un lenguaje propio y particular. El lenguaje de la Skriker es utilizado exclusivamente por este personaje. Está formado por fragmentos de frases y palabras cambiadas de contexto que rompen la lógica (“and she was dustbin”²¹³ (290)) o, muestran una lengua averiada, y crean juegos de sonidos o de palabras (“Jung men and Freud eggs”²¹⁴ (272)).

²¹¹ “un gigante que monta sobre un hombre porcino, lanzando piedras”.

²¹² “una cambia-formas y presagio de muerte, anciana y dañada”.

²¹³ “y ella fue cubo de basura”.

²¹⁴ “jóvenes hombres y huevos fritos” que tiene una fonética parecida en inglés a “hombres Jung y huevos Freud”, en referencia a los dos médicos, Sigmund Freud, el neurólogo austriaco y padre del psicoanálisis y Carl Gustav Jung, el psiquiatra suizo, fundador de la psicología analítica.

El personaje de la Skriker, que da título a la pieza, tiene sus orígenes en el folklore popular inglés. Según Churchill, el nombre proviene de un término de Lancashire para “a shrieker, a screamer”; un gritón. La Skriker es un grito de auxilio y desesperación representante del submundo y de la tierra. Ella es más que “lo natural”. Es el grito enfermo de “lo natural” a causa de las acciones humanas. Un grito doloroso y aterrorizado. Enfermo y asustado como ella. Dañino. La Skriker es puro grito pura deformación de la lengua. En esta ocasión, Churchill sitúa el grito en el núcleo del lenguaje.

Ese lenguaje personal y abstracto que Churchill crea para la Skriker recuerda al que crearon Gertrude Stein, la escritora estadounidense y su amiga y confidente, Alice B. Toklas. Ambas sentían pasión por la palabra. El suyo era un lenguaje privado, que dificultaba la comprensión de quien no estaba habituado a leerlo. La presencia e importancia de Alice Toklas en la vida de Stein se plasmó magistralmente en *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1934), escrita por Stein. Como veremos, las ideas de Stein y su aplicación al lenguaje escénico y dramático están muy presentes en esta pieza de Churchill.

El lenguaje de la Skriker se ha comparado también con el de escritores como James Joyce pero, en opinión de Churchill, el lenguaje de la Skriker proviene del discurso fracturado de los esquizofrénicos. En *The Skriker*, es únicamente ella quien está dañada y tiene un lenguaje particular, propio, en oposición a *Blue Kettle* donde el virus había infectado a la obra entera. En tanto que Churchill considera a la Skriker como una cosa dañada, en consecuencia, su capacidad de hablar también está dañada. Al ser un lenguaje basado en cuestiones rítmicas y musicales, utiliza elementos asociados a la danza y la música. En él confluye lo público y lo privado, el dolor provocado a la naturaleza y a los seres humanos. Churchill convierte en lenguaje todo aquello que está vivo. Naturaleza y humanidad resultan igualmente letales. “Nobody loves me, and the sun’s going to kill me” (282-283), exclama el personaje. “Spring will return, but nothing will grow”²¹⁵ (283).

²¹⁵ “Nadie me quiere, y el sol me va a matar. La primavera volverá, pero nada crecerá”.

En un sentido distinto que *Blue Kettle*, el lenguaje de la Skriker también trabaja la similitud y la semejanza. Lo hace como el poeta, tal y como lo describe Foucault en *Las palabras y las cosas*:

es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos. (Foucault 2001: 56)

Y como señala Foucault, “De allí proviene, sin duda, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento entre la poesía y la locura” (56). Por ello la Skriker se enfrenta a la locura y se nos presenta dañada. Muestra esa nueva experiencia en la relación entre el lenguaje y las cosas. Y lo hace lejos de las antiguas concepciones platónicas donde era considerado un delirio inspirado. Alumbra la separación entre la realidad, los signos y las similitudes. Pone en funcionamiento el *homosemantismo*, “junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar” (56). En cambio, el poeta utiliza los *alegóricos*: “bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el “otro lenguaje”, sin palabras ni discursos, de la semejanza” (56). Existe una nueva pretensión en el poeta en la que “hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella” (56). Contrariamente, el loco satura a los signos con tal nivel de semejanza que los borra. Entre el loco y el poeta hay un nuevo espacio que pertenece a un saber que, “por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará de similitudes, sino de identidades y diferencias” (56).

4.1. OTRAS DISCIPLINAS O LENGUAJES. OBRA PAISAJE.

Durante casi toda la década de los ochenta y principios de los noventa, mientras daba forma a *The Skriker*, Churchill empezó a trabajar con coreógrafos, bailarines, cantantes y compositores. Nunca se le hubiese ocurrido escribir la obra con la forma final a la que llegó si no hubiese trabajado en creaciones con equipos formados por gente proveniente de disciplinas varias (Churchill 1998: viii).

Esa forma a la que llegó finalmente, con un claro protagonismo de la textualidad, se basa en la invención de tres personajes interpretados por actores. El resto de los personajes estaban interpretados por bailarines, concretamente doce bailarines y cantantes, más un andador de zancos. De pronto, lo que hasta entonces habían sido mundos y lenguajes separados, encontraron una manera de fusionarse en *The Skriker*. Esta confluencia permitió a Churchill ir un paso más allá en su proceso de liberación de las imposiciones y estructuras gramaticales, que la llevo a incluir distintas categorías y disciplinas junto al lenguaje. Fusionándolas o enfrentándolas, creo nuevos tipos de narratividad. "A number of stories are told but only one in words"²¹⁶ (viii). Por ejemplo, la sección que sucede en el inframundo, fue escrita como un libreto para la compositora Judith Weir. Y una gran parte de la pieza, como comentamos, está formada por indicaciones para que Ian Spink, con quien Churchill ya había trabajado en *A Mouthfull of Birds* (1986), las desplegara encima del escenario. Mientras se sigan con precisión las indicaciones dadas, cada nueva producción puede desarrollar de forma distinta el movimiento. Churchill escapa a la jerarquización habitual del teatro donde el texto se imponía al resto de lenguajes escénicos.

Hans-Thies Lehman, en su libro *Postdramatic Theatre*, utiliza el término *landscape play* de Gertrude Stein para definir las creaciones donde no existe una jerarquía clara entre los lenguajes utilizados. Lehman considera que en la prehistoria del teatro postdramático están las concepciones de "landscape" de Gertrude Stein, y su pensamiento sobre el teatro, el

²¹⁶ "Distintas historias son contadas pero tan sólo una con palabras".

escenario y el texto; junto a las de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, en la que el teatro es una construcción que deforma la realidad (Lemhan 2006: 62).

Los rasgos que Stein anticipa para el teatro son: “a *defocalization* and equal status for all parts, a renunciation of teleological time, and the dominance of an “atmosphere” above dramatic and narrative forms of progression (...) the conception of theater as a *scenic poem as a whole*”²¹⁷ (63). Y hacia ahí es hacia donde apunta Churchill en *The Skriker*. En la obra ninguno de los lenguajes está ilustrando aquello que otro construye. Cada uno de ellos avanza libremente dialogando de forma asociativa con lo que encuentra encima del escenario. De esta manera, componen un gran poema como un todo que va modificando su atmósfera.

A nivel textual, aunque en *The Skriker* existe una trama que evoluciona y líneas de conflicto que se van desarrollando, la relación con los otros lenguajes responde a relaciones espaciales multivalentes. La escenificación de la pieza sigue la dinámica de un paisaje, donde cada pedazo o detalle del mismo tiene una relación espacial multivalente con otro. Este deseo para su teatro es expresado por Stein en su ensayo *Plays*, que forma parte del volumen de conferencias impartidas en Estados Unidos en 1935. En este texto se recoge la teoría teatral de Stein, quien rechaza el realismo del teatro norteamericano que considera superado por los dramaturgos europeos. Stein prima el aspecto visual y atribuye a la vista la excitación que causa el hecho teatral debido a que las acciones continúan aunque el espectador no las haya asimilado. Y detecta la imposibilidad de ver, sentir y escuchar simultáneamente.

The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees that hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then

²¹⁷ “Una defocalización y el mismo estatus para todas las partes, una renuncia de tiempo teleológico, la concepción del teatro como un poema escénico como un todo”.

any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell o like to hear a story but the relation is there anyway.²¹⁸ (Stein 1995: xlvii-xlviii)

El lenguaje propio de la Skriker también funciona como un paisaje. Sus parlamentos no tienden a una resolución. Éstos no están estructurados en líneas de conflicto sino que se construyen como paisajes con un ritmo particular que modifica la semántica y escapa a sus concepciones más obvias. Las réplicas de la Skriker están repletas de variaciones, analogías, aliteraciones y repeticiones, con lo que adquieren una estructura musical. No es un capricho. A Stein y a Churchill las exasperan las incongruencias de la política y sobre todo, esa flexibilidad del lenguaje que permite a políticos y grandes oradores apropiarse de discursos y dominar al pueblo. Ambas cuestionan aspectos de la vida pública en la forma de sus piezas. Con este intento de huir de las historias tratan de llegar a la esencia de aquello que las ocupa. En algún sentido pretenden aproximarse a lo real.

I tried to tell what happened without telling stories so that the essence of what happened would be like the essence of the portraits, what made what happened be what it was²¹⁹ (Churchill 1998: xlvi).

4.2. DEL MUNDO DEL AVERNO AL MUNDO MODERNO.

La Skriker no es el único personaje principal de la pieza. Las otras dos protagonistas son Josie y Lily, dos madres adolescentes y mejores amigas. Josie está en un hospital mental por, aparentemente, haber matado a su bebé y su amiga embarazada, Lily, ha venido a visitarla. Cuando finalmente Josie sale del psiquiátrico, Lily ya ha dado a luz. Ambas tratan

²¹⁸ “El paisaje tiene su formación y después de todo una obra dramática tiene que tener formación y estar en relación una cosa con la otra y como la historia no es la cosa y como uno no está siempre contando algo, entonces el paisaje no se está moviendo pero está siempre en relación, los árboles con los montes los montes con los campos los árboles con cada uno de las otras piezas de ello con cualquier cielo y entonces cualquier detalle con cualquier otro detalle, la historia solo tiene importancia si te gusta contar o escuchar una historia pero la relación está ahí de todos modos”.

²¹⁹ “Intenté contar qué pasó sin contar historias de manera que la esencia de lo que sucedió sería como la esencia de los retratos, lo que hizo que lo que pasó sea lo que fue”.

de conseguir salir adelante pero la insistente presencia de la Skriker marca el curso de la acción. Aparece ante ellas una vez tras otra, con distintas personificaciones que desbaratan sus vidas. Es imposible desembarazarse de ella. La Skriker pretende convencerlas para que la acompañen a su inframundo por voluntad propia, para ello utiliza todos los medios a su alcance. Hacia la mitad de la pieza, Josie cede a sus peticiones pero consigue escapar más tarde y volver con Lily. La Skriker las sigue manifestándose a través de desastres de índole diversa hasta que Lily decide ofrecerse ella misma a la Skriker a cambio de la tranquilidad de su bebé; con la esperanza de salvarla, "You'll leave everyone else alone if I do that, I'm not bringing the baby so don't ask, you're to leave her alone always. And Josie alone. Because if I go it'll help, won't it?"²²⁰ (289). Lily cree que va a volver en un "no-tiempo". Cree que va a pasar tan sólo unos instantes en el averno. Conoce la experiencia de Josie, para quién pasaron años en su percepción pero tan sólo unos instantes en el mundo de arriba, el de los seres humanos.

En el primer viaje de Joyce al inframundo, ésta sufrió un cambio en su experiencia del tiempo y del espacio. Cuando vuelve al Londres contemporáneo, Josie cree haber pasado mucho tiempo en el inframundo, "Because it's years. I think I've lived longer than they do up there. If I don't go now I won't know anyone"²²¹ (272) Pero tan sólo han pasado unos segundos. Josie ha desobedecido a la Skriker, ha tocado el agua de la fuente y el inframundo se ha desvanecido. A partir de ese momento se encuentra lanzada a una vida que se le define como la suya cuando su interioridad le devuelve otra realidad, otro relato de ella misma.

Years and years, longer than I lived here, I wasn't much more than a child here hardly. I've got children there, Lily, and they're grown up but I didn't mean to leave them, I thought I'd just die, won't I ever see them? I don't want to go back. How can I live now? ²²²(274).

²²⁰ "Vas a dejar a todos los demás tranquilos si hago eso, no voy a llevar al bebé así que no me lo pidas, siempre quieres dejarla tranquila. Y Josie sola. Porque si me voy va a resultar de ayuda, ¿no es así?"

²²¹ "Porque son años. Creo que he vivido más de lo que ellos lo hacen ahí arriba. Si no me voy ahora no conoceré a nadie".

²²² "Años y años, más que lo que he vivido aquí, no era mucho más que una niña aquí. Tuve hijos ahí, Lily, y ahora han crecido pero no pretendía dejarlos, pensé que me moriría, ¿no los volveré a ver? No quiero volver. ¿Cómo puedo vivir ahora?"

Esa es la gran pregunta, cómo vivir a partir de ahora, después de haber bajado al inframundo, después de haber vivido toda una vida y dejado unos hijos atrás. Se ha dado la “compresión espacio-tiempo”. Como señala el geógrafo y teórico social británico David Harvey, debido a las nuevas tecnologías los viajes físicos se han acelerado y han disminuido nuestra percepción de las distancias. Si sumamos el hecho que las telecomunicaciones nos permiten invertir en la bolsa de Tokio, ver una serie de televisión norteamericana situada en Chicago o comer en un restaurante brasileño, concluiremos que el mundo nos ha modificado la percepción espacio temporal. Pero como le sucede a Josie, eso no significa que la vida se haya simplificado. Existe ahora una problemática de la experiencia para digerir todo aquello que consumimos o “vivimos”.

Como se observará en el análisis de *Serious Money*, el sistema financiero se ha desvinculado de la producción y la materialidad. Harvey cree que se debe a la compresión espacio-tiempo. En palabras de Baudrillard, ella también es quien provoca el simulacro. Distintas experiencias se producen simultáneamente. Visito varios mundos a la vez sin llegar a tener una experiencia real de ellos. En opinión de David Harvey, la “compresión espacio-tiempo” es también la causa de la pérdida de referencia y de contacto con la realidad.

Pero cuando Lily vuelve del inframundo, el resultado no puede ser más perturbador. A su vuelta se encuentra “*An OLD WOMAN and a DEFORMED GIRL sitting together. They see LILY appear. The GIRL cries out. The candle goes out and LILY sees them*”²²³ (290), acompañada por la explicación de la Skriker, la mujer mayor es la nieta de Lily, para ella tan sólo han pasado unos segundos, pero para la humanidad han pasado muchos años, cientos de años, todo el mundo ha muerto y sólo quedan ellas. El paisaje que presenta Churchill en esta escena es un paisaje post-catástrofe.

²²³ “Una VIEJA y una NIÑA DEFORMADA sentadas juntas. Ven aparecer a LILY. La NIÑA grita. La vela se apaga y LILY las ve”.

Lily cree estar en la tierra de las Hadas pero la vieja le contesta que esto es el mundo real. Su hija murió hace años. Como en un agujero negro, ha desaparecido el mundo que conocía. Churchill construye un final de cuento de terror. Lily se siente traicionada y engañada. Ella pretendía salvar al mundo, ser una heroína o una mártir. Creía poder dirigir sus emociones hacia la furia, pero a su vuelta tan sólo encuentra la desolación. Cuando sus descendientes, todas de género femenino, saben quién es, una rabia muda se apodera de la NIÑA, quien considera no mala pero sí idiota a esa antigua clase impotente y estúpida. El sacrificio individual de Lily no ha sido suficiente. En la obra de Churchill, un acto individual de amor nunca es suficiente para salvar al mundo. La figura del héroe individual se desvanece.

Aunque los personajes que coloca en la trama provengan del mundo de la literatura maravillosa, de los cuentos de hadas tradicionales ingleses, consideramos que Churchill se introduce en el ámbito de lo fantástico y no de lo maravilloso. Según la distinción realizada por Roger Caillois en su *Antología del cuento fantástico* de 1958, el mecanismo que pone en marcha se asemeja al de lo fantástico. Caillois considera que lo maravilloso, en oposición a la cotidianidad, corresponde a un mundo que posee sus propias reglas. En cambio, lo fantástico es la irrupción de un elemento incongruente en nuestro mundo, el cual provoca terror, sorpresa y desconcierto. Eso es lo que produce la Skriker en el mundo de Joyce y Lily. En cambio cuando Joyce y Lily son introducidas en el mundo de la Skriker y viajan al ultramundo nos encontramos en el terreno de lo maravilloso.

Las relaciones entre los tres personajes principales son crueles. Sus interacciones están dañadas, magulladas. Son el reflejo de la ira y las crueldades a las que se ven expuestas. Nunca llegamos a conocer realmente las razones por las que Josie mató a su bebé, tan sólo percibimos el dolor y el daño producido y recibido. *The Skriker* es un cuento de género fantástico sobre el daño. Sobre cómo se daña a la naturaleza y a las personas. Como hemos apuntado anteriormente en este estudio, el deseo de Churchill no era adentrarse en el género de los cuentos de hadas, sino en el deterioro y la destrucción en la Inglaterra

contemporánea²²⁴. Quería mostrar lo que está dañado en ella. Churchill pasa de lo ancestral a lo histórico, de lo anacrónico a lo temporal y observa aquello dañado. La Skriker está damnificada, deteriorada, las dos chicas jóvenes también. Las sitúa a ambas en un momento de extrema vulnerabilidad, justo antes o después de dar a luz, de traer una vida al mundo. Pero una destruye a esa nueva vida e inicia la obra rota en un estado de perturbación, encerrada en un psiquiátrico. Y Lily por su parte será ese atisbo de esperanza al que veremos cómo se daña en escena.

La obra se convierte en un artefacto político sobre las consecuencias del comportamiento contemporáneo de la humanidad hacia el planeta y hacia ella misma. Presenta a la ecología como uno de los límites del capitalismo. Ese es el umbral que no puede ser traspasado por ese capitalismo avanzado que se muestra ciego ante la cantidad de recursos y el frágil equilibrio necesario para que la vida sea posible. De nuevo Churchill explora los límites del mundo, su fin, su muerte por asfixia, que es lo antiecológico. Y ésta exploración la realiza a partir de su frontera: el submundo. La Skriker y las dos jóvenes madres con sus criaturas son las víctimas, las inocentes culpables. Joyce mata a su bebé. Lily percibe perfectamente el mundo que le rodea y actúa guiada por su miedo. Y la Skriker es responsable y consciente del mal y dolor que provoca, aunque esté asustada, como ella misma le dice a Lily, "Anyone would think you were frightened of me. I'm frightened of you"²²⁵ (257). Quedan los bebés, esas criaturas inocentes, que aún creen en los cuentos de hadas, como las dos jóvenes madres. Todos ellos son los únicos que aún están en comunicación con el inconsciente pero son incapaces de salvar al mundo.

²²⁴ Ver la entrevista de Caryl Churchill en *The New York Times*: "I was certainly wanting to write a play about damage -- damage to nature and damage to people, both of which there's plenty of about," "To that extent, I was writing a play about England now. Where this didn't come from was any desire to write an escape into the airy-fairy." (Sin duda estaba con ganas de escribir una obra de teatro sobre el daño - daño a la naturaleza y el daño a las personas, del que hay un montón ", " En ese sentido, yo estaba escribiendo una obra sobre Inglaterra ahora. De lo que la obra no vino fue de un deseo de escribir un cuento de hadas) Wolf, Matt. THEATER; "A Damaged World In which Nature Is a Weirdo Killer". *The New York Times*, May 5, 1996. [<http://www.nytimes.com/1996/05/05/theater/theater-a-damaged-world-in-which-nature-is-a-weirdo-killer.html>]

²²⁵ "Cualquiera diría que me tienes miedo. Tú me das miedo a mí".

4.3. UNA DÉCADA.

The Skriker es una obra compleja donde se encuentran multitud de temas y lenguajes. Existen distintas razones para ello. La principal tiene que ver con el tiempo dedicado a su creación. Generalmente los procesos de escritura de Churchill son bastante cortos y las obras se materializan con rapidez. Pero en esta ocasión Churchill dedicó diez años a madurar la idea que tenía para una obra a la que más tarde dio el nombre de *The Skriker*. Durante todo ese tiempo, como ella misma cuenta, por alguna razón no pudo hacer que funcionase, “A lot of the energy and feeling of what it was about kept turning up in completely different plays, which apparently nothing to do with each other”²²⁶ (Roberts 2008: 129). Era una situación extraña para ella, la primera vez que le pasaba algo así.

Durante esos años, Churchill escribió y estrenó un gran número de piezas con temas y formas dramáticas diversas. Si observamos las temáticas exploradas por Churchill en esa década, nos sorprenderá su diversidad pero, sorprendentemente, la mayoría de ellas encuentran su lugar de nuevo en *The Skriker*, lo que convierte a esta obra en una de sus piezas más vastas y agudas.

En 1983, Churchill estrenó *Fen*, basada en la lectura del conmovedor libro de no ficción de Mary Chamberlain, *Fenwomen: A Portrait of Women In An English Village* (1975). El libro de Chamberlain es un duro retrato de la vida en un pueblo aislado de los Cambridge Fens. Escrito mayoritariamente en primera persona a partir de historias orales, muestra la relación de las mujeres con el entorno y la naturaleza; principal tema de *The Skriker*. En *Fenwomen* el trabajo de las mujeres no impedía su desprotección y la exposición y problemática de la maternidad a la que se ven expuestas. El libro contiene unos ciento cincuenta años de historias no escuchadas de mujeres que han pasado su vida ahí. Muestra a una comunidad sin clase media o profesionales especializados. Gentes que se casaban entre ellos y donde la tierra pertenecía a una sola familia. Chamberlain pretendía escribir o reescribir la historia

²²⁶ “Mucha de la energía y la sensación de lo que trataba, seguía apareciendo en obras completamente distintas, que aparentemente nada tenían que ver las unas con las otras”.

dando voz a las silenciadas, desde los de abajo hacia arriba. Tomó como punto de partida a las mujeres trabajadoras, aquellas que eran la mano de obra y las esposas de los jornaleros. El libro sigue la tradición de Ronald Blythe, con *Akenfield: Portrait of an English Village* (1969) o de George Ewart Evans con *Ask the Fellows Who Cut the Hay* (1965), pioneros de la historia oral inglesa. Ella misma habla de un *Akenfield* feminista. El mundo que retratan las mujeres entrevistadas está conformado por un enorme y duro trabajo, condiciones de vida insalubres, matrimonios indiferentes y en general, un enorme aislamiento físico y emocional donde destaca el imperativo “No hablar”, que Churchill retrata y recoge como leitmotiv de su obra.

There was no joy in my life, looking back. I don't remember anything, only the love Mum and I had between us.²²⁷(Churchill 1998: 45)

Es una de las piezas de Churchill más próximas a la tragedia. Una obra que plasma el inmovilismo y la no delimitación espacial entre lo público y lo privado, entre la familia y el trabajo, entre lo íntimo y lo social. Val, la protagonista, desea algo más, se atreve a soñar, a reclamar o intentar tener aquello que desea; en este caso en el amor con Frank. Se pone en pie en mitad del campo, deja de trabajar y decide irse. Ese es el factor desencadenante de la acción. Lo que sucede en esos instantes en el interior de Val, la modificará tan enormemente que será incapaz de vivir la vida que le ha tocado. Ese primer acto de rebeldía, esa no conformidad, irá probando distintas estrategias en busca de una salida. Val, busca una posibilidad y la pieza será la comprobación trágica de esa imposibilidad. En el mundo de los Fens, Val nunca podrá vivir aquello que desea, aquello que siente. La familia no será un apoyo, un sistema de soporte. Prefigura la no existencia de familiares de Joyce y Lily. La familia de Val se convertirá para ella en la muestra de una incompreensión, en un sistema y estructura que la oprime y la obliga a la enajenación de quien es y su deseo.

Churchill se centra en la relación de los individuos con el entorno, como en *The Skriker*; en concreto de las mujeres. Excluye a los hombres de ese mundo y vuelve la mirada hacia la relación de las mujeres con sus hijos, a las dificultades que dicha relación presenta en el

²²⁷ “No había alegría en mi vida, si miro atrás. No recuerdo nada, solo el amor que mamá y yo compartíamos”.

Londres contemporáneo. En ambas piezas el concepto de escenificación como paisaje está muy presente.

Su siguiente obra, *Softcops*, como hemos comentado anteriormente, dramatiza la creación de las estructuras panópticas, las cuales han sido adoptadas por los estados y con su disciplina hacia al cuerpo, responden a las demandas del capitalismo. Éstas conforman nuestro principal sistema de vigilancia y control como ya señaló Foucault en *Vigilar y castigar* en 1975; la lectura de referencia de Churchill para la creación de *Softcops*. En esta pieza se presenta la imposibilidad de cualquier oposición al poder, debido a la disolución de la identidad a la que se ven sometidos los sujetos. Esa es la posición de indefensión en la que se encuentran Josie y Lily. El universalismo de la economía y de la tecnología y del dispositivo liberal-democrático, no excluye la posibilidad de la barbarie. Esta sería la caída en Churchill, una vida humana pacificada, domesticada, que en este proceso, al perder su libertad, ha perdido la capacidad de actuar y por tanto su humanidad; la cual coincidiría con su capacidad de crear, con su fuerza creadora. En *The Skriker* el futuro también se presenta deforme y yermo. Las consecuencias de la sociedad panóptica son devastadoras.

En *A Mouthful of Birds*, Churchill toma como punto de partida *Las Bacantes*, de Eurípides. Escrita junto con David Lan en 1986, explora la posesión y la violencia femenina. En concreto la violencia que se ejerce contra la identidad. Ésta se convierte en algo múltiple en contacto con el Dios Dionisos. Esas bocas llenas de trinos, no de logos, estallan como presencia irracional, de la misma forma que lo hace la Skriker. El trino es visto como una pre-humanidad comunicativa y no logos, pura animalidad. Es otra forma de grito. En esta versión, Churchill y Lan exploran la política del éxtasis, los meandros del deseo de seguridad, las seducciones del poder, las vanas pretensiones de suprimir el caos y algunas de sus consecuencias como el deseo de posesión y la violencia femenina. El personaje de Dionisos se introduce en la existencia de siete personajes distintos poseídos por su espíritu y el de las Bacantes. Son personajes que se vuelven locos al ser sometidos a sus pasiones, a sus deseos. Al final de la pieza después de las posesiones, han olvidado su identidad pero también sus miedos cotidianos. Josie también olvida o modifica parte de su identidad. Ésta

también se convierte en múltiple después de su contacto con el submundo. Al ser un no-tiempo, funciona como una posesión, pero todos sus miedos no desaparecen. Churchill exhibe así una violencia que se ejerce sobre la identidad y describe los intentos para suprimir el caos con resultados opuestos, devastadores. Parte de unos personajes a los que la locura les lleva a ver quebrada su identidad social y su género. Churchill vuelve a introducir de nuevo uno de sus grandes temas, el tema del Otro y sus amenazadores avances sobre lo Uno. En *The Skriker*, el Otro, es un otro dañado al que se pretende anular; lo fantástico y lo maravilloso, el inconsciente y lo natural.

En *Owners* y *Serious Money*, como veremos en la tercera parte de este estudio, Churchill muestra una época difusa donde los signos han perdido su referente real, como ejemplifica la abolición del patrón oro. Nos encontramos ante un sistema de relacional entre los signos que ha pasado a regir todas las economías internacionales, y que construye nuestro imaginario, con consecuencias claras en nuestras vidas. Los excluidos de ese sistema, los damnificados, son figuras como Josie o Lily. En *The Skriker* observamos las consecuencias de ese capitalismo y de la pérdida del referente real en las vidas de Josie y Lily y también en el dolor y lenguaje de la Skriker.

Icecream, otra de las obras de este periodo, se centra en la importancia del legado sobre la búsqueda de respuestas en los orígenes. La despersonalización de toda identidad, que se teje sobre las interrogaciones respecto al Otro, es un tema explorado en distintas piezas de Churchill. En *The Skriker* a partir de lo fantástico. Y en *Icecream*, en cambio, representa un acercamiento grotesco lleno de paradojas. *Icecream* es una pieza en la que se nos muestra la búsqueda de los orígenes pero ajena por completo a los ecos románticos que este tema pudiera aún evocar. El legado es el mundo que les dejamos a nuestros hijos, a esos descendientes de la última escena de *The Skriker*. En este caso un mundo dañado, post-catástrofe, donde las nuevas generaciones nos miran con desprecio.

Finalmente en *Live of the great poisoners*, destaca la idea del veneno a nivel global y familiar; la intoxicación, relacionada con el matricidio. Ese primer matricidio de Josie se

mezcla con el veneno que, hasta llegar a afectar al lenguaje, ha sufrido la *Skriker*, el entorno y lo natural.

Churchill sobreimprime varias capas en la obra: el mundo contemporáneo de Londres, con todas sus dificultades materiales; y un mundo oscuro de espíritus, hadas y monstruos provenientes del folklore inglés. Utiliza un código naturalista para la Inglaterra actual sobre el que imprime la danza, el movimiento, la ópera y la música; que son los lenguajes utilizados para el tratamiento del mundo fantástico y del inconsciente. Crea un lenguaje inventado para la *Skriker*, que es el personaje que se mueve entre los dos mundos. El mundo fantástico es presentado como la Otredad del ser humano. Un mundo al que como representación del inconsciente y de lo natural se ha dañado al no darle su lugar. En vez de reverenciar esa parte desconocida se la envenena. Este comportamiento produce una avería que se expresa en el lenguaje. La *Skriker* maldice. Nos desafía. Su lenguaje está deformado por la maldición. Sus palabras han dejado de corresponderse con los referentes reales que pretendían indicar. Aunque siempre queda la duda de si se trata de un juramento o una maldición. De si nos está bendiciendo o mintiendo.

4.4. DEL BUEN DECIR AL MALDECIR.

La frontera entre juramento y maldición es explorada por el filósofo italiano Giorgio Agamben en *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento. (El sacramento del lenguaje)* (2008). La especie humana, señala, aún vive en la estela de una escisión producida por la distinción entre vida y lenguaje, acciones y palabras, las cuales articula a diferencia de los animales. Esta escisión también conlleva una promesa, por tanto trascendental, donde el hombre al oponer su lengua a sus acciones se pone en juego en ella, se promete al *logos*. El ser humano expuesto a la posibilidad de verdad o mentira se comprometió a responder de sus palabras con la vida. Testimonia en primera persona por ellas, a través del juramento. El animal hablante pone en juego su naturaleza en el lenguaje, vinculando en un nexo ético y

político palabras, cosas y acciones. Y como señala Agamben, "Toda nominación es, en efecto, doble: es bendición o maldición" (2011: 104).

Si existe correspondencia entre significante y significado, se tratará de una bendición, si se pierde la correspondencia entre las palabras y las cosas, entre lo semiótico y lo semántico, si existe un vacío o separación, entonces la nominación se convierte en maldición (104). Ésta es una de las características sobre las que se construye el lenguaje de la Skriker. Las dos posibilidades se encuentran inscritas en el *logos* y las dos son exploradas por Churchill a lo largo de la pieza. En muchos momentos dudamos de los parlamentos e intenciones de la Skriker, quién toma simultáneamente el rol de víctima y de verdugo. Se produce sincrónicamente una bendición y una maldición o, precisamente por dicha coincidencia y sincronía, se anulan ambas. "Juramento y perjurio, bendición y maldición, corresponden a esta doble posibilidad inscrita en el *logos*, en la experiencia a través de la cual el viviente se ha constituido como ser hablante." (105) Y a diferencia del resto de seres del ultramundo, mudos y danzantes, es tan sólo a través de la experiencia del lenguaje que el personaje de la Skriker se construye y particulariza.

La Skriker, con su lengua, pone en jaque a las instituciones de la religión y el derecho al desestabilizar la experiencia antropogenética de la palabra en el juramento y la maldición. Ambas, religión y derecho, como instituciones históricas se han encargado de tecnificar dicha experiencia a partir de la separación y oposición de lo verdadero y lo falso, enumerando punto por punto los nombres verdaderos y los nombres falsos, las fórmulas eficaces y las fórmulas incorrectas (105). La Skriker "dice mal". Construye maldiciones en un sentido técnico. Y lo realiza a través de la experiencia performativa de la palabra. De esta forma la palabra "se constituye y se separa así en un "sacramento del lenguaje" y éste, en un "sacramento del poder" (105). Lo que está en juego es la "fuerza de la ley" que rige a las sociedades humanas. La ley se basa en enunciados lingüísticos estables. Al deformarlos, pierden dicha estabilidad, la línea que separaba la transgresión de la observación de la ley se encuentra dañada y los intentos por fijar la fuerza performativa originaria de la experiencia antropogenética, dejan de ser posibles, lo que imposibilita el "epifenómeno del juramento y

de la maldición que le acompañaba.” (105) Impiden una distinción que ha dejado de ser válida. Este mecanismo es repetido por Churchill en *Blue Heart*, donde las escenas de *Blue Kettle* y *Heart's Desire*, con su virus y repetición, son también una traición y una desestabilización de las mismas instituciones; se pierde la posibilidad del juramento y se roza la maldición.

Churchill reafirma formalmente el diagnóstico de Prodi en su historia del “sacramento del poder”, quién constataba que las generaciones contemporáneas viven la vida colectiva sin la vínculo del juramento, lo que modifica las modalidades de asociación política. Existe “un aflojamiento del vínculo que, a través del juramento, unía al viviente con su lengua” (105). Cuando Lily se compromete con la Skriker intenta traicionar ese juramento desde el momento en el que lo está realizando. Pretende “hacer trampa”, unas trampas que intentan realizar las dos jóvenes desde el principio, tratan de robar pastillas y mienten a una sociedad que no las tiene en cuenta.

Como explora Churchill en otras de sus obras dramáticas como: *Love and information* (2012), *Far away* o *A Number*, si por un lado el ser humano como ser viviente se reduce a una realidad biológica, a nuda vida, por otro lado, la vida contemporánea está invadida por una multitud de tecnología y dispositivos técnico-mediáticos que nos rodean, que median con la realidad y banalizan la experiencia de la palabra. Limitan y empobrecen la posibilidad de una conciencia política. Como señala Agamben, “se rompe el nexo ético –y no simplemente cognitivo– que une las palabras, las cosas y las acciones humanas” (106), crece y prolifera espectacularmente el número de palabras vanas y de dispositivos legislativos para intentar controlar hasta los aspectos más mínimos de la vida.

La edad del eclipse del juramento es también la edad de la blasfemia, en que el nombre de Dios abandona su vinculación viva con la lengua y sólo puede ser proferido “en vano” (106).

Cuando Churchill introduce un virus en el lenguaje, plasma su vulnerabilidad. Pone en jaque su supremacía respecto otras formas, como la danza o el canto. Pero también respecto a los sonidos del mundo animal o el campo visual. Ya no tiene porqué ser el instrumento privilegiado del poder o de la cultura. Cede terreno y se cuestiona su eficacia.

Cuando esto sucede, el lugar del hablante se ve modificado. Existe una relación ética entre el hablante y su lengua. *"El hombre es ese viviente que, para hablar, debe decir "yo", es decir, debe "tomar la palabra", asumirla y hacerla propia.* (107). Cuando habla el hombre, se la juega en la palabra, se define como perjuro, maldiciente o bendecidor. El hombre, a través del lenguaje, pasa a ser un animal hablante y político. La filosofía comienza, como señala Agamben, cuando se duda de la primacía de los nombres, en el momento que Heráclito opone *logos* y *epea*, el "discurso" a las "palabras". Aquí es donde se sitúa Churchill, opone discurso y palabras. Reconocemos un significado en el discurso, éste mantiene una cierta coherencia, pero las palabras que lo constituyen, como tales, se vuelven inciertas. Deja de existir la correspondencia exacta entre el nombre de la cosa y la cosa nombrada. Como diría Agamben "aproxima onomástica y legislación, experiencia del *logos* y la política" (107-108). Churchill filosofa y cuestiona el vínculo sacramental entre el hombre y el lenguaje, sin producir verborreas carentes de sentido, banales o gratuitas. De esta forma, consigue que el teatro se aproxime a la filosofía, en el papel que Agamben considera fundamental, aquel de donde puede venir, "la sobria conciencia de la situación extrema a la que ha llegado en su historia el viviente que tiene el lenguaje, la indicación de una línea de resistencia y de transformación" (108)

La política es entonces el gobierno de la palabra vacua sobre la nuda vida. Agamben, a partir de la obra de Foucault, plantea una filosofía del lenguaje que serviría de modelo para superar la metafísica y los dispositivos creados por la biopolítica, tema central de *Softcops*.

Agamben, en *Homo sacer*, también cita a Foucault en la Voluntad del saber: "Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en

entredicho su vida de ser viviente” (Agamben 2003: 11) Agamben considera a la politización de la nuda vida, el ingreso de la *zôê* en la esfera de la *polis*. La politización de la nuda vida como tal, “el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (13). Y señala la correspondencia entre la nuda vida y la política, donde el nexo que las une, es el mismo que la definición metafísica del hombre como “viviente que posee el lenguaje” y busca la articulación entre *phoné* y *logos*. (17)

Por tanto cuando Churchill presenta el lenguaje de la Skriker dañado, el lenguaje de lo natural y de la tierra y lo fantástico deforme, pone en evidencia que el destino de la nuda vida dentro de la política o de las políticas de la nuda vida, sigue el mismo curso que el destino del lenguaje. Coincide con Agamben cuando señala: “Tal es la fuerza y, al mismo tiempo, la íntima contradicción de la democracia moderna: ésta no suprime la vida sagrada, sino que la fragmenta y disemina en cada cuerpo individual, haciendo de ella el objeto central del conflicto político”. (158) La vida de Josie, Lily y sus bebés, son ese objeto central del conflicto político. Y la Skriker es como la nuda vida dañada por la intromisión de la biopolítica; por ello su lenguaje está dañado. La Skriker mantiene operativos dos niveles indistintamente: el de la lengua, un sistema ordenado, y el de la palabra, puro caos multiforme. Pero la palabra es donde se concreta el discurso y la lengua se construye a partir de palabras. El silencio acerca del origen de la distinción entre lengua y palabra, es el acontecimiento fundamental de la metafísica.

PARTE 3: CAPITALISMO Y RELACIONES DESPERSONALIZADAS.

CAPÍTULO 1: PROPIEDAD Y REVOLUCIÓN. (*LIGHT SHINING IN BUCKINGHAMSHIRE*)

La última parte de este estudio está dedicada al capitalismo y a las relaciones despersonalizadas que crea. Para ello nos centraremos en cuatro momentos clave de la Historia de Inglaterra y Occidente en relación a la formulación del capitalismo. Lo que nos permitirá continuar con el proyecto de Churchill de buscar en los orígenes para comprender y alumbrar nuestro presente. El primer hecho histórico al que atenderemos y analizaremos corresponde con la fallida revolución inglesa del siglo XVII.

Light Shining in Buckinghamshire es una obra de Caryl Churchill dedicada a la revolución inglesa del siglo XVII, aunque un punto de partida fue una propuesta de Stafford-Clark para realizar un obra sobre las Cruzadas. Más tarde esta primera idea se vio modificada por los materiales a los que tuvieron acceso. Mientras realizaba el proceso de documentación, Churchill leyó *The Worl Turned Upside Down* del historiador marxista Christopher Hill, especialista en el proceso de la revolución inglesa. Dicho libro dedica un capítulo entero a las cruzadas y otro a las religiones extáticas y a la Guerra Civil inglesa. La lectura de ese nuevo material convenció a Churchill de que se trataba de un momento fascinante en la historia de Inglaterra, donde se hallaba el germen de la posterior configuración ideológica y política inglesas; un momento clave y olvidado. Por ello convenció a Stafford-Clark que ese era el gran tema para la nueva pieza.

Finalmente, el primer taller que Churchill realizó en mayo de 1976 con Max Stafford-Clark y Joint Stock, fue sobre la revolución del siglo XVII. En ese primer taller se debatieron y trabajaron sobre distintas ideas y temas: "un mundo perfecto", la idea de Utopía, los Quakers, sus deseos, y la idea del paraíso. En verano, Churchill escribió *Light Shining in Buckinghamshire*, que se estrenó en el *Festival de Edimburgo*, realizó una gira y se presentó más tarde en el *Royal Court Theatre Upstairs*.

More Light Shining in Buckinghamshire es un panfleto político de 1649 escrito por los Diggers y citado por Churchill en la introducción de *Light shining in Bunckinghamshire*, su pieza en la que se hace eco del título (Churchill 1985a: 183), "You great Curmudgeons, you hang a man for stealing, when you yourselves have stolen from your brethren all land and creatures"²²⁸ (183).

Light Shining in Buckinghamshire es la primera pieza dramática que Caryl Churchill realizó en colaboración con Joint Stock Theatre Group. Producida durante los mismos años que *Vinegar Tom* y estrenadas ambas en 1976, marcan el inicio del trabajo de la autora en colaboración con compañías de teatro experimental establecidas. *Joint Stock* fue fundada por los directores William Gaskill y Max Stafford-Clark, a partir de un taller que realizaron para compartir sus técnicas de dirección y que marcó su forma de trabajar. Sus procesos de creación se dividen en tres etapas: una inicial compuesta por unos *workshops*, seguida de un tiempo dedicado a escribir la pieza y finalmente los ensayos propiamente dichos. En esa primera ocasión adaptaron *The Speakers* de Heathcote Williams, que se estrenó en enero de 1974. Cuando fundaron la compañía, Gaskill había sido siete años director artístico del *Royal Court*, hasta julio de 1972, y Stafford-Clark acaba de dejar la dirección artística del *Traverse Workshop Company* de Edimburgo.

El dramaturgo, también asiste a esos talleres, que duran unas cuatro semanas. Su principal función es aportar ideas y contribuir con distintos materiales que puedan servir de inspiración, materiales que puedan transformarse en elementos escénicos. Después, el dramaturgo, tiene autonomía absoluta durante el periodo de escritura. No tiene importancia si más tarde hay modificaciones en el periodo de ensayos, el cual se extiende unas seis semanas. Este tipo de experiencias, aunque en la actualidad nos parecen perfectamente naturalizadas, lógicas y razonables, en aquel momento, en Inglaterra, eran totalmente innovadoras.

²²⁸ "Tú, gruñón, cuelgas a un hombre por robar, cuando tú has robado a tus hermanos toda las tierras y criaturas".

En las notas de producción a la pieza, Churchill comenta que es complicado explicar la relación existente entre el trabajo de improvisación e investigación en los *workshops* y el texto. “The play is not improvised: it is a written text and the actors did not make up its lines. But many of the characters and scenes were based on ideas that came from improvisation at the workshop and during the rehearsal”²²⁹ (184). Existen multitud de ejemplos de cosas dichas o hechas por los actores que están conectadas con algo del texto final de la pieza.

1.1. LA FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO DOCUMENTAL.

Light Shining in Buckinghamshire tiene lugar en el siglo XVII durante la Guerra Civil Inglesa. En ella, los Diggers y los Ranters explotan un último intento revolucionario antes de la restauración. No se trata de un drama histórico en un sentido estricto. Churchill se centra en la precariedad y dureza de la vida de esos revolucionarios, en sus ideales y verdades y en el optimismo sobre el milenio que inspiró esa Guerra y revolución.

Churchill se aproxima a la forma dramática que ha tomado el teatro documental en muchas de sus escenas, tal y como la describe Jean-Piere Sarrazac. Pone en tensión dialéctica una gran variedad de materiales históricos extraídos directamente de la realidad política (Sarrazac 2009: 181). Pero no lo hace con la intención de reproducir la realidad sino que, como puede observarse en la escena “Purney Debates”, somete a los acontecimientos históricos a una explicación estructural (181). Dichas escenas están yuxtapuestas a otras en las que se utilizan formas dramáticas varias, desde el soliloquio, a escenas dramáticas realistas. Aplica a la obra en conjunto una técnica de montaje de raíces claramente brechtianas. El acento está siempre puesto en el comentario de la escena anterior y

²²⁹ La obra no se improvisa: es un texto escrito y los actores no componen o descubren sus réplicas. Pero muchos de los personajes y escenas se basaron en ideas que surgieron de las improvisaciones en el taller y durante el ensayo”.

“The world of millenarian exaltation and the world of social unrest, then, did not coincide but did overlap” (Cohn 2015: 14).

precedente. De esta manera consigue un extrañamiento que tiene como finalidad instaurar en la audiencia una actitud crítica. Los acontecimientos son presentados crudamente, sin sentimentalismos, a través de escenas, de las cuales la mayoría son muy breves y simples. Algunas presentan un único acontecimiento sin dar explicaciones.

El potencial utópico de los revolucionarios ingleses, durante la guerra civil inglesa y la revolución de 1640, en concreto de los Ranters, los Levellers y los Diggers, se muestra en veintiuna escenas cortas divididas en dos actos. Son escenas que tienen entidad por ellas mismas y pueden ser consideradas de forma independiente. La estructura episódica se opone al naturalismo de algunas de las partes. En la pieza aparecen veinticinco personajes pero fue estrenada por seis actores. "This seems to reflect better the reality of large events like war and revolution where many people share the same kind of experience"²³⁰ (Churchill 1985a: 184). Su intención es presentar a grupos, no a individualidades. Por ello, "The characters are not played by the same actors each time they appear. The audience should not worry exactly which character they are seeing"²³¹ (184). Las nociones de ficción y de personaje se ponen en crisis, el personaje es presentado por una multiplicidad y la acción estalla en "mini-faulas anónimas soldadas por la estructura dialéctica de la demostración política y ya no por un principio de enlace orgánico" (Sarrazac 2009: 182). Churchill considera que la práctica de utilizar distintos actores para interpretar al mismo personaje en distintas escenas, produce el efecto de estar observando un gran acontecimiento que envuelve a mucha gente. Este hecho permite a los personajes adquirir mayor complejidad y una composición poliédrica que resultaría imposible si éstos estuviesen particularizados en la individualidad de un solo actor. Su indefinición multiplica los sentidos e identificaciones, se disuelven las jerarquías y el trabajo compositivo y de creación de sentido y del personaje se transforma en colectivo.

²³⁰ "Esto parece reflejar mejor la realidad de grandes acontecimientos como la guerra y la revolución donde mucha gente comparte el mismo tipo de experiencia".

²³¹ "Los personajes no son interpretados por los mismos actores cada vez que aparecen. El público no debe preocuparse por quien es exactamente el personaje que están viendo".

A partir de episodios clave se muestran los acontecimientos históricos e ilustra el fervor religioso del momento. Una revolucionaria creencia en el milenio, que había recorrido la Edad Media, se desarrolló plenamente en Inglaterra en el periodo de la Guerra Civil. En la introducción a la pieza de 1978, Churchill señala, "Soldiers fought the King in the belief that Christ would come and establish heaven on earth"²³² (Churchill 1985a: 183). Durante unos instantes parece que existe la esperanza. Un grupo de rebeldes imagina un nuevo mundo, una nueva Jerusalén, un paraíso en la tierra. Son rebeldes, soldados, pastores religiosos y disidentes. Son aquellos hombres y mujeres que intentaron una revolución. Pero lo que se estableció en su lugar, señala Churchill, "was an authoritarian parliament, the massacre of the Irish, the development of capitalism"²³³ (183). En esos breves momentos en los que el rey fue depuesto, todo parecía posible. La pieza se centra en esta excitación, "people taking hold of their own lives, and their gradual betrayal as those who led them realised that freedom could not be had without property being destroyed"²³⁴ (183).

Se observa a gente que se hace cargo de sus vidas pero la libertad no sucederá sin que la propiedad sea destruida. Es una revolución que pone en duda al capitalismo, o una revolución más contra la propiedad que contra el rey. Tal vez por eso no pudo tener lugar. El sentido de propiedad – inevitable creadora de desigualdades – estaba muy arraigado en los seres humanos, hasta llegar al extremo de intentar dotarlo de un carácter sagrado. El resultado fue fallido. Churchill presenta una revolución que no sucedió.

Churchill quiere recordar y llevar a escena a todos esos hombres y mujeres que formaron parte de esa revolución pero que no son recordados por la historia ni enseñados en las escuelas. Para ello, escoge situaciones esenciales de ese periodo como: Los debates de Putney de 1647, las argumentaciones del General Ireton sobre la propiedad, donde considera

²³² "Los soldados lucharon contra el Rey con la creencia de que Cristo vendría a establecer el cielo en la tierra".

²³³ "fue un parlamento autoritario, la masacre de los irlandeses, el desarrollo del capitalismo".

²³⁴ "Personas haciéndose cargo de sus propias vidas y la traición gradual a medida que les hicieron ver que la libertad no podía tener sentido si la propiedad no era destruida".

que ésta debe ser una cualificación vital de sufragio. Gerard Winstanley permitiendo a los Diggers tomar el control de las tierras comunales. Levellers y Digger aplastados por el ejército. En definitiva, el idealismo de los Diggers, Levellers y Ranters que sintieron cómo el ejército y el parlamento sencillamente sustituyó a la monarquía autoritaria, lo que provocó la desilusión y desesperación en soldados, utópicos fervientes y predicadores errantes.

Los Levellers, Diggers y Ranters fueron tres grupos distintos que surgieron en la década de 1640, y que se convirtieron, una década más tarde, en los cuáqueros o la Quinta Monarquía. El primero de ellos, los Levellers fueron un movimiento político asociado a la guerra civil inglesa, que promovía la abolición de la propiedad. En cambio los Diggers, que contaban en sus filas con protestantes radicales, fue un fenómeno localizado, con una ideología de comunismo experimental, y asociado a un socialismo agrario. Estuvieron liderados por Gerrard Winstanley. Finalmente los Ranters fueron el grupo más reducido, produjeron textos fascinantes y tuvieron gran notoriedad.

Simultáneamente al desarrollo de estos tres grupos, vemos cómo se va cediendo terreno al Nuevo Modelo de Ejército de Oliver Cromwell, defensor de la causa parlamentaria. De esta manera los sectores más radicales defensores de la república son silenciados. Mientras un Parlamento lucha contra el rey demanda estabilidad y compromiso; observamos a una población hambrienta de cambio. Churchill considera que en esos años Inglaterra perdió un momento histórico para que la gente se hiciera cargo y se apoderase de sus vidas, por eso es una obra sobre la revolución, pero es una revolución fallida.

A diferencia de la posterior revolución francesa, en esta revolución no se pretende asesinar a Dios, sino procurarle otro lugar. Churchill se dirige hacia un momento anterior a la revolución de la Razón y del Terror con la esperanza de visualizar algún mecanismo que escape a ambos. Detecta que una revolución en el interior del ser humano es la única capaz de producir algún tipo de modificación mientras los esquemas políticos parecen perpetuarse con nuevos disfraces. Se dan distintos nombres para los mismos roles e individuos, en una fusión de forma y contenido que coincide con el reparto de personajes.

Es un momento de exaltación y de visibilidad del “yo” de las clases populares como muestra una de las escenas más precisas de la pieza que lleva por título “Two Women Look in a Mirror”. En ella, unas mujeres se descubren a sí mismas enteras por primera vez en un espejo. Al principio no se reconocen a sí mismas. Una de ellas ha entrado en la casa de un propietario y sale con un espejo roto. Ahora todo aquello es suyo. Han entrado en la cocina, los dormitorios, se han estirado en las camas, no saben ni que coger. Están quemando los papeles normandos que le dieron esas tierras. “There’s an even bigger mirror that we didn’t break. I’ll show you where. You see your whole body at once. You see yourself standing in that room. They must know what they look like all the time. And now we do”²³⁵ (207). Es la primera vez que tienen la posibilidad de observarse a sí mismas como un todo. Churchill vuelve a plantear la importancia de la mirada como forma de apoderarse de uno mismo. Si en el caso de *Vinegar Tom* esta mirada y autoridad eran hurtadas por el médico hombre a Betty, por el hecho de ser mujer y no cumplir los parámetros establecidos por la sociedad, en este caso es la miseria la que roba la posibilidad de apropiarse de uno mismo y verse de cuerpo entero.

1.2. RECLUTANDO RELIGIOSAMENTE A LOS POBRES.

Star es un comerciante de maíz que se dedica a reclutar soldados para el ejército de Cromwell. Su deseo es cambiar al rey por uno nuevo de otra naturaleza; Cristo. En 1649 en Inglaterra los pobres fueron reclutados y el lenguaje de Cristo sirvió como propaganda para ello. Se prometía la liberación a los más desprotegidos. El esquema propagandístico se basaba en convertir a los revolucionarios en Santos –no tanto en oficiantes de lo sagrado, a diferencia de otras revoluciones, sino en modelos ejemplares, hombres y mujeres elegidos, destacados–. A diferencia de unos simples oficiantes, aquellos que darán sus vidas

²³⁵ “Hay un espejo más grande que no rompimos. Te enseñaré donde. Ves todo tu cuerpo de una vez. Te ves a ti misma de pie en esa habitación. Ellos deben saber que apariencia tienen todo el tiempo. Y ahora nosotras también”.

convirtiéndose en mártires de la revolución, lo harán en comunicación con lo Sagrado y dedicados a acelerar el proceso de llegada del Cielo a la Tierra.

Star llama al reinado del rey "Babylon". Es el reino del Anticristo y de la pobreza. Y debe ser destruido. En Babylon, la vida es muy dura porque son esclavos todos los que en él habitan. Cuando esta destrucción se haya dado, entonces podrá venir el reino de "Jerusalem", donde los elegidos serán libres. Ésta es la razón por la que deben convertirse en soldados del nuevo ejército, para destruir al Anticristo y luchar con el parlamento para la llegada de ese nuevo Jerusalem. Los santos, a los que reclaman, son la gente pobre de Inglaterra, porque Cristo vino para los pobres no para los ricos, y eso es lo que hará de nuevo. "If you join the army now you will be one of the saints. You will rule with Jesus a thousand years"²³⁶ (195) El lenguaje religioso y de las Escrituras impregna los diálogos y discursos de los líderes revolucionarios. De esta manera se contagia a toda la población.

Simultáneamente, se produce de nuevo un intento de recreación del ser humano. En este caso, los pobres son los excluidos, los considerados *nadie*. Ellos son quienes mediante la lucha, con su pertenencia al ejército, van a ser convertidos en *alguien*. "You are nobody here. You have nothing. But the moment you join the army you will have everything. You will be as important as anybody in England"²³⁷ (195), les señala Star. Como se observó en el análisis del prólogo de Sartre a Fanon. La autora muestra de nuevo la falsedad hacia la misma condición humana demandando en este caso unirse al ejército o tener propiedades como la base para su recreación como seres humanos. La identidad unida a la propiedad prefigura el final de la pieza. Aunque hayan luchado en el campo de batalla y dado su vida por el nuevo parlamento, cuando a todos aquellos que son *nadie* se les niegue el derecho a votar, continuarán sin ser considerados *alguien*.

²³⁶ "Si os unís al ejército ahora seréis uno de los Santos. Gobernareis mil años junto con Jesús".

²³⁷ "Tú no eres nadie aquí. No tienes nada. Pero en el momento que te alistes en el ejército lo tendrás todo. Serás tan importante como cualquiera en Inglaterra".

Star apela a la lucha de los Sajones contra los Normandos. Convierte la batalla en una guerra contra un enemigo extranjero; los enemigos se convierten en invasores. Da una nacionalidad clara a Cristo. "Parliament is Saxon. The Army is Saxon. Jesus Christ is Saxon. The Royalists are Normans and the Normans are Antichrist. We are fighting to be free men and own our own land"²³⁸ (199). Como en toda lucha religiosa se han convertido en el ejército de Dios. Churchill parodia también el lenguaje de la guerra y pone en evidencia la manipulación llevada a cabo. El lenguaje religioso se mezcla con el gastronómico para producir una nueva y maniquea fábula de la guerra. "And Jacob the younger brother is the Saxon herds the pigs. And Esau the older brother is the Norman eats the pork"²³⁹ (199).

1.3. LOS POBRES.

Thomas Briggs, un pobre trabajador que no tiene nada para dar a su mujer y al hijo que acaba de tener, es reclutado por Star para el ejército. Briggs se marcha tras pedir a un amigo que cuide de su familia. Su preocupación exclusiva por la paga y el dinero contrasta con los exaltados y apocalípticos discursos de Star. Como señala Norman Cohn, "el mundo de la exaltación milenarista y el mundo del descontento social no se fusionaron exactamente, sino que se solaparon" (Cohn 2015: 15).

El número de pobres embarcados en misiones de este tipo fue muy elevado, como muestra Norman Cohn en su libro *The Pursuit of the Millenium*; otra de las fuentes a partir de la cual Churchill realizó el proceso de documentación para la pieza. *The Pursuit of the Millenium* es una obra clave sobre los movimientos quiliásticos, un clásico traducido a más de once idiomas, donde Cohn investiga la tradición del milenarismo revolucionario y del anarquismo místico en Europa occidental. En el libro relata cómo entre los siglos XI y XVI proliferaron

²³⁸ "El Parlamento es sajón. El ejército es sajón. Jesucristo es sajón. Los monárquicos son normandos y los normandos son el Anticristo. Estamos luchando para ser hombres libres y poseer nuestra propia tierra".

²³⁹ "Y Jacobo, el hermano más joven es el sajón que reúne al rebaño de cerdos. Y Esaú el hermano mayor es el normando come carne de cerdo".

distintas sectas milenaristas en Europa. En la edición revisada de 1970 se incluyeron unos apéndices dedicados a los Ranters, los cuales inspiran claramente la obra dramática. La tradición milenarista medieval es presentada como “una variante de la escatología cristiana”, en la que existe la creencia de un nuevo reinado del Mesías que durará mil años tras los cuales tendrá lugar el Juicio Final. Parten del Apocalipsis (20, 4-6) y afirman una Segunda Venida de Cristo. Este nuevo reino pertenecerá a los mártires cristianos, los cuales resucitarían mil años antes que el resto de los muertos. “Christ will come in person, God and man, and will rule over England for one thousand years. And the saint will reign with him”²⁴⁰ (Churchill 1985a: 195).

Con mensajes como los anteriores, lo religioso se convertía en un sustituto que daba sentido a la lucha y prometía un cambio necesario. El diagnóstico de Churchill coincide con las conclusiones de Cohn: “En estas ocasiones el deseo de los pobres de mejorar sus condiciones materiales se empapaba con las fantasías de un mundo renacido a la inocencia a través de la última masacre apocalíptica” (Cohn 2015: 15). Este hecho permitió ampliar el alcance de las reivindicaciones campesinas, generalmente más limitadas a ciertas consecuencias inmediatas ligadas a sus condiciones materiales.

La salvación para los milenaristas descrita por Cohn debe ser: a) colectiva, en el sentido de que debe ser disfrutada por los fieles como colectividad; b.) terrenal, en el sentido que debe realizarse en la tierra y no en un cielo más allá de este mundo; c) inminente, en el sentido que debe llegar pronto y de modo súbito; d) total, en el sentido que transformará totalmente la vida sobre la tierra, no siendo ya una mera mejora de las condiciones del presente sino la perfección en sí misma; e) milagrosa, en el sentido que debe realizarse por, o con la ayuda de, agentes sobrenaturales(13-14)- Los movimientos milenaristas descritos por Cohn tienen en común su carácter revolucionario y su surgimiento entre las clases más bajas de la sociedad, aquellos que estaban al margen del sistema o fuera de él. Hobsbwan, en *Rebeldes*

²⁴⁰ “Cristo vendrá en persona, Dios y hombre, y gobernará sobre Inglaterra durante mil años. Y los santos reinaran con Él”.

Primitivos, consideró a estos grupos como los precursores de los movimientos revolucionarios de los siglos XIX y XX.

El personaje de Briggs se politiza rápidamente, se une a los Levellers y acaba siendo elegido como el agitador por su regimiento. Aunque al final de la pieza, él es el personaje encargado de secularizar el discurso de la revolución tras detectar que la guerra con Irlanda es una manipulación que sirve a intereses coloniales. Briggs es un personaje que se distingue por sus características terrenales que le permiten localizar manipulaciones y contradicciones básicas. Pero su lucidez no le servirá para salvarse ni salvar a otros, contrariamente, al final de la pieza, lo conducirá al absurdo.

Churchill describe la confusión de la batalla a partir del personaje de Briggs. El personaje describe como golpeó a un chico en la cara con su mosquete y después tuvo miedo de que fuese uno de los suyos. El desconcierto es tal, que desconoce a quién debe atacar. Aparece una única violencia indiscernible solamente justificable por estar luchando contra el Anticristo. En este sentido se produce una contradicción, Briggs también lucha, pos por la salvación de los soldados del otro bando. Pero lo hace matándolos. Cuando el paraíso llegue, será para todos.

1.4. EL ATAQUE A LA IGLESIA OFICIAL.

En este momento de la historia, caracterizado por la reapropiación de la propia vida y la recreación del "yo", los ataques y desautorización de los poderes eclesiásticos eran frecuentes. Churchill lo muestra claramente a partir del personaje de Hoskins, una predicadora errante, que se enfrenta en la iglesia con el pastor calvinista. Hoskins interrumpe al pastor en su sermón y cita la Biblia (201). En esta escena se muestran dos tipos de oposición: la de una mujer alzando la voz y la de las sectas milenaristas hacia el poder establecido de la iglesia. Los dos son señalados por Cohn como "casos extremos y excepcionales: en la historia de la disidencia religiosa representan la facción más radical y

anárquica” (10). Ante ambas, el pastor calvinista recurre a la misma cita de San Pablo, “I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence”²⁴¹ (Churchill 1985a: 201), con la pretensión de hacerla callar. Hoskins muestra su conocimiento del texto sagrado y le responde con el segundo capítulo de Joel, “And it shall come to pass that I will pour out my spirit upon all flesh; and your sons and your daughters shall prophecy, and your old men shall dream dreams and your young men shall see visions. And also upon the servants and upon the handmaids in those days will I pour my spirit”²⁴²(201). Señala que esos días ya han llegado. El personaje muestra y demuestra públicamente ese conocimiento y la apropiación de las Escrituras por parte de la población. Éstas han dejado de estar únicamente en manos de los representantes de la Iglesia. Este tipo de personas hacían extensivo su saber a las clases más populares, permitiendo el uso y manipulación del saber a cualquier ser humano, antes considerado exclusivo de la Iglesia oficial. Pero el pastor no quiere interrupciones ni discrepancias y echa a Hoskins de la iglesia cuando éstas continúan. No quiere oír como lo compara con el rey.

Claxton, basado en Laurence Clarkson o Claxton (1615-1667), conocida figura de los Ranters, el grupo radical protestante, se lleva a Hoskins a su casa junto a su mujer. En la siguiente escena, vemos que no soporta ver como la golpean después de echarla de la iglesia. Las diferencias entre géneros vuelven a surgir en la conversación entre Hoskins y la mujer de Claxton, quien expresa las ideas imperantes del momento: “But women can’t preach”²⁴³ (204). Esta exclusión del género femenino está basada en su culpa por el pecado original, el de Eva. Ésta es la razón por la que las mujeres paren a sus hijos con dolor. La mujer de Claxton cree que son seres sucios y por ello deben obedecer y los hombres tienen derecho a golpearlas. “We have blood, we’re shameful, our bodies are worse than a man’s. All bodies

²⁴¹ “Porque no concibo que la mujer pueda enseñar, ni usurparle la autoridad al hombre, sino que esté en silencio”.

²⁴² “Y acontecerá que derramaré mi espíritu sobre toda carne; y vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán y vuestros ancianos soñaran sueños y vuestros jóvenes verán visiones. Y también sobre los siervos y sobre las siervas en aquellos tiempos derramaré mi espíritu”.

²⁴³ “pero las mujeres no pueden predicar”.

are evil but ours is worst. That's why we can't speak"²⁴⁴ (204) El dolor sufrido es utilizado como prueba de los pecados cometidos.

A partir del intercambio dialéctico con Hoskins asistimos a un proceso de toma de conciencia y de responsabilidad ideológica de Claxton. Lentamente el personaje va adquiriendo un discurso y terminará uniéndose a los Ranters. Se produce el paso de figuras subordinadas a agentes activos, nuevos sujetos; y para ello necesitan modificar y elaborar nuevos discursos, encontrar las palabras. La búsqueda de un lenguaje propio es una constante en la pieza. Churchill vuelve a mostrar la importancia de la palabra y del discurso en la definición y creación del ser. Claxton parte de las Escrituras y va desentrañando nuevos significados que compara con su situación actual, "I can explain this. I see into it. I have something for God. The sea is water (...) Fish can live in it. Men can't. Now men can't live here either. How we live is like the sea. We can't breathe"²⁴⁵ (205). Animado por Hoskins, continua desarrollando su incipiente y primaria argumentación, cuya interpretación horroriza a su mujer por oponerse a aquello que había aprendido.

1.5. EL PECADO.

Laurence Clarkson, el Claxton histórico, conocido por su promiscuidad sexual, se oponía a la idea de pecado, a la que consideraba una fórmula inventada por los ricos para mantener a los pobres en orden. El personaje dramático Claxton vive su iluminación tras escuchar a un predicador en la montaña. A partir de ahí camina en soledad por el mundo. Hasta entonces todo había sido duro, a partir de ahora se siente con certeza dirigiéndose hacia Dios. Su mujer no ha podido seguirle y él le manda dinero cuando puede mientras entrega su cuerpo a otras

²⁴⁴ "Tenemos sangre, somos avergonzantes, nuestros cuerpos son peores que los de los hombres. Todos los cuerpos son malos pero el nuestro es peor. Es por eso que no podemos hablar".

²⁴⁵ "Puedo explicar esto. Veo dentro de ello. Tengo algo para Dios. El mar es agua (...) Los peces pueden vivir en ella. Los hombres no. Pero los hombres tampoco pueden vivir aquí. Cómo vivimos es como el mar. No podemos respirar".

mujeres. Está convencido que no existe más pecado que aquel que los hombres consideran que es pecado (221). En ocasiones incluso roba o miente para demostrarse que esos conceptos tan sólo existen en su mente. Es rebautizado, él es el Capitán de los Rant.

También Cobbe, personaje basado en el Ranter histórico Abiezer Coppe (1619-1672), autor de proféticos panfletos religiosos, se ocupa del tema del pecado. Churchill presenta a Corbe como un personaje a la vez obsesionado y culpable por lo que sucede fuera de las puertas de su casa. Cobbe utiliza un lenguaje de exaltación religiosa repleto de visiones. En este caso, los mensajes apocalípticos se mezclan con las exaltaciones de la figura de Cristo como Salvador. En la primera escena de la pieza lo vemos rezando. Corbe pide a Dios que le perdone sus pecados. El pecado se presenta como algo escurridizo y engañoso. Corbe llega a tales argumentos siguiendo una lógica donde incluso consigue afirmar que es pecado no pecar. Churchill construye de nuevo planteamientos que conducen al absurdo tras oponer pecado y humanidad. El pecado es una idea que se infiltra en el interior de algunos personajes de Churchill y se transforma en una obsesión. Es algo que se opone a lo que sienten y son, que les hurta de nuevo su identidad. Como el personaje de Alice en *Vinegar Tom* quien decidió pertenecer al mundo del Caos y las no-reglas por voluntad propia. Alice sentía que cada vez que era feliz aquello era pecado, todo lo que le producida alegría era considerado un pecado por la comunidad. En este sentido decidió abrazar ese escurridizo pecado como forma de afirmar su individualidad. El personaje de Corbe en cambio escoge una vivencia del pecado que lo aproxima a Margery, de *Vinegar Tom*, y sus visiones apocalípticas y demandantes de ayuda a Dios.

En la siguiente aparición de Cobbe, Churchill, en un claro mecanismo brechtiano, hace anunciar pomposamente a uno de los actores –sin que interprete a ningún personaje– un panfleto de Abiezer Coppe. Instantes más tarde, aparece el personaje de Cobbe y describe su visión de la luz. Ésta era un fuego aterrador que lo mandó a Londres a anunciar la llegada de Cristo y su nuevo Reino. La obsesión de la primera escena se transforma en una ferviente lucha religiosa donde el personaje se percibe a sí mismo como Salvador de la humanidad y canal de un mensaje divino.

1.6. LA TRAICIÓN CAPITALISTA.

El primer acto finaliza con una larga escena que lleva por título: "The Putney Debates", donde se asiste a la traición de los ideales revolucionarios. En esta escena la propiedad privada será considerada un derecho básico, y requisito necesario para el sufragio. Sólo aquellos que sean propietarios podrán ejercer su derecho a voto, para evitar que quienes no poseen propiedad la puedan abolir.

La escena se inicia con una presentación de los asistentes y el anuncio de la disolución del parlamento. A partir de ese momento, se propone que: la gente elija un parlamento cada dos años, se desvinculen los temas de religión de los poderes humanos, y que se dictamine que el servicio en las guerras va contra su libertad, por ello aquello dicho o hecho durante las últimas guerras no será tenido en cuenta. Pero Cromwell pone el primer freno, considera que son unas ideas demasiado nuevas y quiere comentar cada una de ellas por separado. No importa que Wildman crea que es deshonesto no acordarlas y que no tiene sentido discutir las de nuevo después de haberse comprometido a ello con sus compañeros del ejército. Pero Ireton apoya a Cromwell y apela a obligaciones ya adquiridas y aún más antiguas. Rainborough se opone y señala que todo hombre honesto puede declinar una obligación cuando ve el mal en ello.

El miedo a las consecuencias de las nuevas ideas, con el peligro de anarquía y disolución de cualquier tipo de gobierno que comportan, llena a los asistentes del temor a perder aquello que poseen y empapa los discursos de Ireton. La anarquía es vista como la disolución del mundo que conocen. Un mundo que sustentan en su derecho a la propiedad. Llegan a considerar que quien no sea propietario de un pedazo de tierra no va a ocuparse de los intereses de Inglaterra. Un emergente capitalismo pone fin a los ideales revolucionarios. "Sir, to say that because a man pleads that every man hath a voice that it destroys all property – this is to forget the law of God. That's there's property, the law of God says it, else why hath

God made that law, Thou shalt not steal?"²⁴⁶ (213). Se basan en el mandamiento "No robarás" para establecer la propiedad como derecho divino.

"When I see the hand of God destroying king, and lords, and commons too, when I see God has done it, I shall, I hope, comfortably acquiesce in it. But before that, I cannot give my consent to it because it is not good. The law of God doth not give me property, nor the law of nature, but the property is of human constitution. I have property and this I shall enjoy."²⁴⁷ (215)

Las consecuencias de dichos acuerdos son devastadoras para la concepción del yo. La modificación y traición de la causa revolucionaria invierte los roles de sus participantes. Los soldados se convierten en mercenarios una vez degenera el concepto de libertad. El deseo de adquirir iguales privilegios a partir de su derecho de nacimiento, que se extendería a todos los ingleses, se esfuma tras todos los argumentos expuestos. Una infinidad de soldados, que no tenían propiedad (o muy poca) y que han dado sus vidas en nombre de unas ideas, han sido traicionados. Su lucha se sitúa ahora en un limbo extraño de definir.

El debate sobre la propiedad se extiende. Todos creen en la democracia, en el sentido que deben ser gobernados por representantes elegidos democráticamente pero el desacuerdo es profundo en un punto fundamental, el que atañe a la cuestión de quién debe tener derecho a voto. Ireton defiende la constitución. Ve en ella enormes dosis de justicia, razón y prudencia, por lo que manifiesta su temor hacia los cambios y lo desconocido. Incluso iguala el derecho a voto por nacimiento con la abolición de la propiedad. Rainborough le da curiosamente irónicamente la razón y concluye que es imposible que exista la libertad mientras la propiedad continúe existiendo. Resalta la absurdidad de la lucha de los soldados. Éstos han

²⁴⁶ "Señor, decir eso porque un hombre declara que todo hombre tiene voz, que destruye toda la propiedad – eso es olvidar la ley de Dios. Esto significa que hay propiedad, la ley de Dios lo dice, de lo contrario ¿por qué Dios hizo esa ley? ¿no robarás?"

²⁴⁷ "Cuando veo la mano de Dios destruyendo al rey, y a los lores, y también a los bienes comunes, cuando veo que Dios lo ha hecho, espero, aceptarlo cómodamente. Pero ante eso, no puedo consentirlo, ya que no es correcto. La ley de dios no me dio la propiedad, ni la ley de la naturaleza, pero la propiedad es una constitución humana. Tengo propiedad y la voy a disfrutar".

luchado absurdamente para esclavizarse a sí mismos y dar el poder de las riquezas a los hombres; a los hombres de los estados. Se han convertido a ellos mismos en esclavos perpetuos.

Pero Ireton defiende que la libertad se basa en haberse alejado del peligro que supone que un único hombre fuese la ley, responsabilidad que ahora puede ser repartida entre aquellos que tienen interés en el reino, los propietarios del mismo. Considera que de esta forma la libertad podrá existir sin que la propiedad sea destruida. En definitiva, defiende el gobierno de unos pocos sobre el resto. En Inglaterra, la clase de los propietarios se convierte a partir de ese momento en la clase gobernante. Este nuevo concepto de libertad se proclama a sí mismo como el fin último de la lucha, desbancando a Cristo. Finalmente Cromwell decide que es mejor crear un comité. A partir de entonces existirá en el ejército un consejo de oficiales el cual sustituirá a los agitadores de los regimientos.

1.7. EL EFECTO DOMINO.

En el inicio del segundo acto, en la escena llamada "Diggers", Winstanley anuncia en un discurso extraído de "The True Levellers Standard Advanced, 1649"²⁴⁸, que Inglaterra no es propiedad de gente libre y por ello los Diggers reclaman que el uso de la tierra sea común. Se trata de un último intento de llevar a la práctica sus ideas, próximas al comunismo. "For freedom is the man that will turn the world upside down, therefore no wonder he hath enemies. True freedom lies where a man receives his nourishment and that is in the use of the earth"²⁴⁹ (219). Los Diggers creen que la libertad universal no existirá hasta que se establezca una comunidad donde cada hombre tenga comida y disfrute de la tierra. En este sentido el planteamiento de Churchill vuelve a tener coincidencias con las ideas de Arendt,

²⁴⁸ Editado como "The True Levellers Standard Advanced, or the state of the Community opened, and presented to the Sons of Men" (1649)

²⁴⁹ "Por la libertad el hombre pondrá el mundo del revés, por lo tanto, no es de extrañar que tenga enemigos. La verdadera libertad radica donde un hombre consigue su alimento y esto es en el uso de la tierra".

quien consideraba que los hombres pueden accionar con libertad y dedicarse a la vida política una vez su vida privada está cubierta; lo cual incluye sus necesidades básicas y el trabajo de la tierra.

Los distintos grupos van siendo vencidos. Primero, en el parlamento, se traiciona a los Levellers, más tarde a los Diggers y finalmente a los Ranters. Sólo quedan las ideas, como deshechos en el interior de los seres humanos, lo que provoca su desestabilización y dificultad de relación con el entorno. De nuevo, Churchill no pone el acento en la violencia exterior o ejercida sobre otros sino en el quiebre de la interioridad y de las creencias tras el engaño. Es una violencia interna que expelle deshechos humanos, mediohumanos, como el Briggs de la escena final. Tras ese primer momento de exaltación y de libertad, donde el tormento y culpabilidad de las ideas cristianas y del pecado se transformaron en una exaltación luminosa de la vida y en una integración del entorno, el desencanto político enfrenta a los excluidos a una realidad que no pueden asumir. Las chispas se apagan junto con su interioridad.

El segundo acto, entre otros ámbitos, está dedicado en su mayor parte a mostrar las consecuencias de los acontecimientos y decisiones expuestos anteriormente: en el ejército, en la propiedad y en las relaciones madre-hijo. En el ejército debe haber disciplina y obediencia, señala Star, no puede existir un ejército donde cada individuo es su propio comandante. Cuando todos deseaban lo mismo, el ejército estaba unido, recuerda Star a Briggs. Las órdenes de Star provenían de Dios. Todos oían al mismo Dios y luchaban como un solo hombre. Ahora son una multitud de individuos separados, ya no son un ejército de Santos. Ambos se consideran traidores, uno de traicionar al ejército, el otro a las ideas que defendían.

El motín se realizó contra el pueblo y contra Dios. Pero Briggs se da cuenta del engaño y de la nueva forma que ha adquirido la estructura de poder. "Because now the officers have all

the power, the army is as great a tyrant as the king was"²⁵⁰ (223). Muestra la no transformación de la sociedad y demuestra que se trata de una revolución que no llegó a producirse, al ser ahogada por sus mismos revolucionarios en defensa de la propiedad, a la que se diviniza.

El parlamento vende las tierras confiscadas a los parlamentarios y Star se convierte en "squire"²⁵¹ (224). Aunque le disguste esa palabra, se escuda en el pensamiento que los parlamentarios gobernarán mejor que los monárquicos. Churchill construye una satírica escena entre Star y el vicario de las tierras que ha comprado. El primero cree estar cambiándolo todo y el segundo está de acuerdo con él por hacer las cosas como siempre se han hecho. Ambos están ocupados en conservar sus puestos. Incluso las relaciones con los estamentos eclesiásticos, anteriormente puestas en duda, se mantienen basadas en una situación de interés mutuo. Todo parece volver al cauce anterior.

1.8. LOS OLVIDADOS. LA CREACIÓN DE LA MARGINACIÓN.

En la escena siguiente la pobreza continua y muestra a aquellos que Churchill considera las grandes víctimas del capitalismo. Una mujer se debate entre abandonar a su hijo recién nacido para que no muera de hambre o conservarlo poniendo su vida en peligro al no tener nada que darle de comer. Ésta es una problemática que se repite en la obra de Churchill y que muestra la parte más frágil del sistema, como se mostró a partir de los personajes de Josie y Lily en *The Skriker*. Es un mundo que obliga a romper uno de los vínculos que escapan a su comprensión, como veremos con más profundidad en el siguiente capítulo a través de la pieza *Owners*, donde el hijo se convierte directamente en una propiedad con un precio de compra y venta.

²⁵⁰ "Porque ahora los oficiales tienen todo el poder, el ejército es tan sumamente tirano como lo fuera el rey".

²⁵¹ "terrateniendo".

En los Putney Debates, la traición encuentra en el segundo acto la forma dramática de una discusión entre borrachos, los cuales durante unos instantes se permiten soñar en una nueva utopía. Conocen la realidad pero deciden continuar luchando en un intento desesperado por existir. La desilusión de Hoskins, Cobbe, Margaret Brotherton, Briggs y Claxton en la taberna, es transformada por el alcohol en aquello que pudo haber sido. Es la penúltima escena de la obra y resalta por su gran extensión. Recrea un encuentro de los Ranters, los cuales creían en la libertad sexual y económica de una forma anárquica y ecstática, como señala Churchill en la introducción de la pieza (183). En esta escena se muestra su último y desesperado estallido, el último impulso del sentimiento revolucionario antes de la restauración. Primero fueron traicionados por el parlamento, después por el ejército.

Hoskins aún cree que se encuentran entre el tiempo de Cristo y el del Anticristo, por eso todo es tan confuso. Es un tiempo excepcional, que no se va a volver a repetir. No importan las circunstancias, ni el parlamento, ni la comida ni el trabajo, todo es temporal, en un año el mundo mutará y los individuos brillarán. En medio del sentimiento de traición se produce un momento de comunión mística caótica y exaltada, que apela a cada relación individual con lo Divino. Esta comunión contrasta con el canto de Isaías de la primera escena, donde toda la compañía lo recitaba ordenadamente, siguiendo lo escrito. Pero Briggs, soldado y Leveller, ya no cree en la venida de Cristo. No cree en nada de lo que ha aprendido en los últimos siete años. Sus experiencias y los acontecimientos le han demostrado lo contrario. Todo ha sido en vano. La gente continuará trabajando sin descanso. Briggs es la única voz secular que no se contagia del lenguaje de exaltación de la figura de Jesús. No cree en ningún Dios. Mientras, Cobbe, Hoskins y Claxton apuestan por los bienes comunes. No creen en ningún tipo de propiedad ni de objetos ni de personas. Están fuera del sistema y nadie los escucha, no importa que dieran sus vidas en la lucha. Se ha construido un nuevo Otro, esos nuevos olvidados de un sistema basado en la propiedad. Ellos son los pioneros de los nuevos excluidos por el sistema. En el siguiente análisis, a través de la pieza de Churchill, *Owners*, podremos observar su versión contemporánea, en el Londres de los años setenta.

La última escena, "After", muestra la Restauración. Es un final en el que Churchill modifica de nuevo el lenguaje. A partir de ahora éste será práctico y ordenado, adquirirá un rol utilitario. Los ánimos se han calmado y los hechos se muestran, ahora sí, como consumados e inevitables. Hoskins cree que, sencillamente, Jesucristo vino pero que nadie se percató. El tiempo para los cambios existió pero lo dejaron pasar. Su desconcierto es completo así como su resignación. Algunos han tenido que cambiar sus nombres tras la Restauración, como Cobbe, coincidiendo con los hechos históricos.

La historia más particular es la de Briggs. Durante un tiempo trabajó en una tienda, pero empezó a regalar cosas y a no decir nada a los chicos que robaban, por lo que lo dejó e intentó que el precio del maíz bajara. Su nueva estrategia consiste en no comer. Intenta controlar el precio del maíz disminuyendo la demanda. Primero dejó la carne, el queso y los huevos. Vivía únicamente de vegetales y gachas de avena. Más tarde pasó a vivir sólo de las bayas que encontraba. Actualmente su cuerpo se ha acostumbrado a alimentarse únicamente con hierba. Se ha convertido en una especie de atracción de feria que la gente acude a observar. Un hombre animalizado que vive en un prado que pretende continuar con la lucha.

Claxton es el encargado de expresa un último sueño. Cree que sólo les quedan las Barbados, algo lejano e inalcanzable. Ahora tan sólo quiere mirar y no decir nada. Se han quedado sin palabras, tal vez porque estas palabras pertenecían a otros. "Los pobres no crearon ellos mismos su fe milenarista sino que la recibieron de ciertos autoproclamados profetas y mesías" (Cohn 2015: 15). Todos ellos creían en un Dios personal y trascendente. Ese Dios omnisciente, omnipotente y omnipresente, era el encargado de instaurar los principios absolutos. En esos momentos los revolucionarios tenían la creencia de que los hombres están en un presente oscuro y lleno de pecado, entre ese pasado perfecto del que cayeron y un futuro perfecto y luminoso por venir. Todos se hallaban en ese momento intermedio donde se podían ver las primeras chispas y destellos de luz hacia las cuales es necesario moverse para alimentarlas. Ahora no ven nada.

CAPÍTULO 2: LA PROPIEDAD, UN NUEVO ÍDOLO. (OWNERS)

Onward Christian Soldiers,
Marching as to war.

Christian hymn.

Sitting quietly, doing nothing.

Spring comes and the grass grows by itself.

Zen poem (Churchill 1985a: 3)

Las estructuras religiosas y el capitalismo, poseen en la obra de Churchill un vínculo significativo, como hemos visto en el capítulo precedente y como continuaremos observando a continuación. Aunque en esta ocasión nos trasladaremos al Londres de los años setenta. En esta tercera parte las obras se han ordenado según la cronología de sus ficciones, que corresponde con la maduración del capitalismo y sus efectos. El sistema va ganando en complejidad y perversidad, al tiempo que se esconde y globaliza. Es importante destacar la relación entre la forma dramática de Churchill y los cambios en política económica y social del gobierno inglés de Margaret Thatcher.

Onward, Christian Soldiers es un himno inglés del siglo XIX escrito por Sabine Baring-Gould en el año 1865 y con música de Arthur Sullivan, compuesto a partir de referencias provenientes del Antiguo Testamento y adoptado por el Ejército de Salvación, crea una nueva identidad para la figura del cristiano. El himno se apropia de las cualidades de un soldado en plena guerra y transforma a un buen cristiano en el equivalente a un soldado de Cristo²⁵².

²⁵² II Timothy 2:3 (KJV): "Thou therefore endure hardness, as a good soldier of Jesus Christ." (Tú, pues, sufre penalidades como buen soldado de Jesucristo).

Caryl Churchill abre la edición de *Owners* con dos citas que son el lema y motor principal de sus dos protagonistas. Estas citas le permiten convertir a la pieza en una interesante reflexión sobre los reflejos de ambas dentro del sistema capitalista y cómo el significado de las citas se trastorna en contacto con dicho sistema. Dos estructuras religiosas marcan y condicionan el comportamiento de los dos personajes protagonistas. El choque entre estas dos fuerzas es el motor principal de la trama. Pero el primer conflicto, en términos de historia, viene generado por la insatisfacción que vive Marion ante sus circunstancias físicas y sociales.

Marion es una mujer de treinta y tantos años, delgada, nerviosa, que se mueve continuamente. Su comportamiento es un recuerdo constante de la importancia de la actividad en este sistema productivo. Trata de calmar su ansiedad con la ingesta compulsiva de chocolate, fruta y cualquier elemento comestible que esté a su alcance. Es un intento de engullir al mundo y poseerlo, muestra de su objetivo en la pieza. En oposición, Alec, también de treinta y tantos, es un hombre alto y bastante común pero con un cierto atractivo; para subrayar el deseo que despierta en Marion. Él es el representante del espíritu zen.

Era necesario, como explica Churchill en la introducción a la pieza del año 1984, que el personaje activo fuese una mujer, con la actitud de *Onward Christian Soldiers*. Y el otro, con la actitud del poema zen, "sentado quietamente sin hacer nada", un hombre, para así poder mostrar con claridad sus creencias. De otra forma sus comportamientos hubiesen podido asociarse con los comportamientos tradicionales femeninos y masculinos. Escapar de la convencionalidad del género desvela otros sentidos y lógicas del mundo en el que se inscriben los personajes más allá de sus implicaciones reivindicativas.

En esos momentos Churchill estaba muy impactada por la lectura de *Patriarchal Attitudes: Women in Society*, escrito en el año 1970 por Eva Figes, la novelista y crítica literaria inglesa destacada por sus ensayos sobre feminismo. Figes ofrece una visión sociológica de las diferencias fundamentales entre los dos géneros a partir de cómo éstos se inscriben en la vida en sociedad. Resalta la importancia del ambiente para las relaciones interpersonales y

establece diferencias mucho más profundas que cualquier disparidad basada en el hecho de ser hombre o mujer. El texto examina los factores que han contribuido a situar a la mujer en roles serviles en muchas sociedades. Y analiza la influencia de la religión -en concreto del judaísmo y el cristianismo-, el capitalismo, el psicoanálisis freudiano y los tabús sexuales. Figs demuestra que al margen de la existencia de actitudes y actos explícitos de discriminación femenina, también existe y ha existido una devaluación de la mujer que afecta al lenguaje, al pensamiento y a construcciones capitales dentro de la cultura occidental. La Biblia y sus traducciones son los principales exponentes de este hecho. El marido de Marion, Clegg, es un ejemplo diáfano de las actitudes patriarcales que Figs expone en su ensayo.

Owners es la primera producción profesional en teatro de Caryl Churchill. En ella desarrolla temas presentes en sus piezas radiofónicas de la década anterior. Probablemente ésta sea la razón que le permite escribirla en tres días. En esta ocasión, al tratarse de una pieza de mayor extensión, se puede permitir analizar con mayor detalle las repercusiones y conexiones de las acciones individuales en la sociedad y explorar sus consecuencias. Podemos observar una mayor politización y preocupación por el contexto social.

Estrenada en 1972 en el prestigioso Royal Court Theatre Upstairs de Londres, teatro que, como hemos visto, se convertirá en un hogar para la autora inglesa a pesar de sus desavenencias en distintos momentos de la historia del Court. Churchill será la primera mujer dramaturga residente del mismo, hecho que marcará una línea divisoria en su carrera, como ella misma describe, se podría dividir su vida en un antes y un después de ese año 1972 y *Owners* fue la primera obra de la segunda parte (Churchill 1985a: xi).

Es la primera aproximación explícita de la autora al tema del capitalismo y de la economía, donde realiza una dura y ácida crítica sobre el significado de la propiedad y de cómo ideas como éstas afectan a los seres humanos y estructuran la sociedad. El estilo de la pieza toma

como referencia *Entreteniendo al señor Sloane* (1964) (5) de Joe Orton²⁵³. Este hecho se puede observar en la concepción de los personajes. Se trata de figuras carentes de una profundidad psicológica explícita, los conocemos a través de sus acciones que tienen una clara voluntad cómica, construida en la mayoría de casos a través del contraste y la simplificación.

La obra posee un claro realismo social. Recurre a un planteamiento claramente reconocible: una familia con pocos recursos económicos es intimidada por un agente de la propiedad inmobiliaria. Pero se trata de una sátira social imbuida de un emergente expresionismo con una pátina cómica en el tratamiento del género y la sexualidad, que lentamente se transforma en una cruel mirada a las consecuencias de ciertos comportamientos “normalizados”. Los principales ejes temáticos, la posesión y la propiedad, se convierten en estructuradores de una interioridad psíquica enferma y de un deseo erótico deformado, definitorio de unos personajes que se muestran como reflejo de toda una patológica sociedad capitalista occidental.

Marion, una agente de la propiedad, casada con Clegg, un carnicero, desea comprar y vender una casa, el piso de arriba de la cual está ocupado por Alec, su ex amante, Lisa, la mujer de éste, que está embarazada, sus dos hijos y la madre de Alec. La voluntad de Marion es demostrar a Alec el poder que tiene sobre él y poseerlo en el terreno sentimental. Cuando no lo consigue, manipula a Lisa comprándole a su hijo. Lisa desesperada intenta recuperarlo, accediendo a los deseos sexuales y manipuladores de Clegg. Marion se venga de la indiferencia de Alec ordenando a Worsely, su hombre de confianza, que queme la casa. Un incendio que provocará la muerte de Alec, cuando éste entre de nuevo en el edificio en llamas al tratar de salvar al bebé de unos vecinos.

²⁵³ En opinión de Christopher Innes en *Modern British Drama*. Joe Orton fue uno de los mayores autores satíricos de la década de los 60 en Gran Bretaña, el primero en dramatizar el estilo psicopático de esos años, un estilo rudo, inquieto, despiadado y con el único propósito de la satisfacción.

La primera inspiración que tuvo Caryl Churchill para escribir esta pieza se la proporcionó una irrupción inesperada cuando se encontraba visitando el piso de una mujer mayor. En un momento dado, apareció un hombre ofreciendo dinero a cambio de la casa. Ésta fue la primera imagen que tuvo del personaje de Worsely (3), el ayudante de Marion. Esta primera impresión se encuentra extremadamente estereotipada a lo largo de la pieza, lo que construye un personaje portador de gran parte de la comicidad de la misma. Una comicidad que en este caso permite construir una comedia negra. Los personajes, libres de complejidades psicológicas, son aquello que hacen. Se expresan a partir de la acción. Trabajan para que las cosas sucedan y por tanto, no se paran a observar o analizar las causas o razones de sus acciones. Sólo se muestran las consecuencias, sin filtro. Churchill potencia el delirio en que se hallan, como se puede observar en la construcción del personaje del ayudante de Marion.

Worsely es un hombre alto y delgado, de pelo graso, que intenta una vez y otra suicidarse pero no lo consigue. Aparece en escena cada vez más mutilado. Estos distintos intentos de suicidio nunca se producen encima del escenario. De esta forma el foco de atención se coloca en la persona de Worsely y no en la espectacularidad que podrían llegar a tener sus distintas tentativas de suicidio. Este mecanismo fuera de escena permite aumentar el delirio de sus fantasías e intentos sin perder la verosimilitud.

Worsely aparece en el primer acto con las muñecas vendadas, el cuello vendado en el segundo y más tarde las muñecas, el cuello y el brazo continúan llenos de vendas mientras se presenta con la pierna izquierda enyesada. Para coronar esta ascensión, Worsely cerrará la pieza con una pistola apuntando a sus sienes y una acotación donde se lee: "dispara", para oír inmediatamente al ayudante de Marion exclamar: *misses*, perdido o herrado.

2.1. LO RELIGIOSO.

Churchill, como venimos observando, se caracteriza por realizar profundos estudios de campo o bibliográficos de los temas que desarrolla en sus piezas. Esta característica se extremará cuando empiece sus procesos de creación de forma colectiva junto a distintas compañías de teatro. En este caso se dedicó a realizar el trabajo de campo con un grupo en Islington, donde dramatizó la situación del mercado inmobiliario. Churchill plantea una visión curiosa e incisiva del mercado inmobiliario, movido por fuerzas religiosas. Marion constantemente impulsa y justifica su trabajo en este sector con palabras que provienen directamente de la religión. No realiza ningún tipo de suplantación sino sencillamente un cambio en el campo de aplicación. Su lema la lleva a considerarse un soldado. Basta identificar la batalla. Escoger una buena batalla es la clave fundamental en su vida, unida al trabajo duro, como ella misma declara en distintas ocasiones: "Everything I was taught -be clean, be quick, be top, be best, you may not succeed, Marion, but what matters is to try your hardest. To push on. Onward Christian soldiers, marching as to war. That was my favourite song when I was seven. Fight the good fight"²⁵⁴ (30).

El uso que hace el personaje de estos conceptos espirituales aplicados al mundo tangible los transforma en un deseo voraz por poseer. Trata de obtener dinero a través de la especulación inmobiliaria, un dinero que ve, ahora sí, como el vehículo de toda eficacia en un sentido religioso y de suplantación; como puede observarse más adelante.

Marion, en un sentido ético, no tiene en cuenta las consecuencias de sus actos a largo plazo. En ella no existe ningún sentimiento hacia la comunidad o hacia el bien común. Presentada como una alegoría de la avaricia, concibe la vida como una competición donde devorar todo aquello que esté a su alcance: comida, propiedades y personas. Probablemente su fascinación por el personaje de Alec proviene de la falta de respuesta de éste a cualquiera

²⁵⁴ "Todo aquello que se me enseñó -ser limpia, ser rápida, ser superior, ser mejor-, es posible que no lo consigas, Marion, pero lo que importar es intentarlo más duramente. Seguir adelante. Adelante Soldados de Cristo, marchando como en la guerra. Esa era mi canción favorita cuando tenía siete años. Pelea la buena batalla".

de sus insinuaciones o juegos de poder. Alec muestra una completa indiferencia hacia los logros capitalistas de Marion.

Siguiendo el pensamiento de Caillois²⁵⁵, el sociólogo y crítico literario francés especialista en el análisis de los mecanismos religiosos como elementos de cohesión social, quien considera que aquello sagrado se corresponde con lo que se opone a lo profano, veremos que se establecen *tipos* de relaciones a partir de las cuales el mundo se ordena en esta categoría de oposiciones. El hombre religioso sería aquel para el que existen dos medios complementarios: uno donde puede actuar sin angustias y donde tan sólo se ve comprometida su persona externa y otro donde su sentimiento de dependencia íntima retiene, contiene y dirige todos sus impulsos y donde se encuentra comprometido sin reservas. Esta última opción es un *verdadero dato inmediato de la conciencia*. Por tanto aquello sagrado aparece como una categoría de la *sensibilidad*. En este caso la religión sería la administración de lo sagrado.

Lo que se administraría en este caso es la propiedad. La divinización que realiza Marion del dinero a lo largo de la pieza –del hecho de poseer por medio de un contrato–, es lo que le permite creer que las cosas y también el resto de seres humanos pueden llegar a pertenecerle. Desde el inicio de la obra verbaliza su concepción del mundo. Marion en su perversa ingenuidad cree que, “... animals are ours. The vegetables and minerals. For us to consume. We don't shrink from blood. Or guilt. Guilt is essential to progress. You'll tell me next you don't feel guilt. I don't know how you know you're alive. Guilt is knowing what you do”²⁵⁶ (30).

Una primera representación de este hecho es esa escena inicial donde su marido Clegg corta carne, la sirve a sus clientas y le ofrece una parte a Worsely. Este sentimiento de posesión

²⁵⁵ Principalmente estos análisis son expuestos por Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica de España, 2009

²⁵⁶ “...los animales son nuestros. Los vegetales y minerales. Para que los podamos consumir. No nos encogemos por la sangre. O la culpa. La culpa es esencial para el progreso. Lo siguiente que vas a decirme es que no te sientes culpable. No sé cómo sabes que estás vivo. La culpa es saber lo que haces”.

se irá ampliando a medida que avanza la pieza hasta llegar a considerar como suyos y adquiribles a través de transacciones económicas a otros seres humanos, en concreto al hijo de Alec y Lisa. A partir de este mecanismo simple y denostado por la historia, los seres humanos se asimilan con objetos, animales, vegetales o minerales, en una fraternidad impuesta.

Marion considera que cuando posee algo también posee los atributos que se asocian con aquello de lo que es propietaria. Por ejemplo, el amor asociado a un matrimonio, el instinto maternal o el amor filial con un hijo, más concretamente con el hecho de ser su madre legal. El amor romántico –personificado en la posesión de un amante–, con la existencia de alguien con quien tiene relaciones sexuales. La seguridad a través de la posesión de bienes materiales, el dinero con el poder, la vivencia de un hogar con la posesión de un edificio.., por señalar algunas de sus confusiones. No se trata de un pensamiento original. Como veremos, su marido Clegg, basado en el texto de Eva Figes *Patriarchal Attitudes*, realiza las mismas consideraciones cuando habla de mujeres.

Clegg es un hombre de cuarenta años, desaliñado, que está engordando. En estos momentos no es muy atractivo pero es posible imaginar que en un cierto momento lo fue. Al menos, suficientemente atractivo como para que alguien como Marion decidiese casarse con él. La vida de Clegg ha transcurrido en la carnicería que heredó de su padre y que querría dejar en herencia a ese hijo que tanto desea tener. Esta carnicería es el espacio escogido por Churchill para iniciar y finalizar la pieza. Marca una estructura circular donde aquello que en un inicio parecía apelar a unos valores de tradición, materialidad y solidez, se ve transformado a través de la compra y venta en un simulacro de propiedad, familia y descendencia.

La carnicería de la primera escena, donde se compra y vende carne, es el espacio que representa a la familia de Clegg y su funcionamiento. Hace veinticinco años que trabaja en ella. Pertenece a su padre, quien mataba él mismo su propia carne, y la quiere compartir con el hijo que no ha podido tener con su mujer Marion. Clegg detesta a Marion cuando se inicia

la trama, por sus comportamientos *masculinos*. Llega a fantasear con la idea del asesinato de ésta con la ayuda del ayudante de Marion, Worsely. Al final de la pieza, en cambio, la carnicería donde Clegg trabaja, es el local que Marion ha comprado al *hijo* que también ha comprado para Clegg y ella misma. Se produce un traspaso de una posesión que tiene un referente real y que representa unos *valores*, a una posesión fantasmal o simulacro. Ni la carnicería ni el hijo pertenecen realmente a Clegg. No es su verdadero propietario. Hasta él conoce esa mentira. Nada es como él deseaba en su juventud pero también en este sentido ha llegado a un acuerdo *comercial* consigo mismo.

Esta aparente estructura circular de la pieza, que acaba con una escena reflejo de la primera, subraya el carácter aparente de Clegg como carnicero, padre y propietario de la tienda. Un Clegg que inicia la obra cortando costillas, que define a la mujer como su propiedad, "You make a big mistake about Marion. She's not like other women in just one important respect. She is mine"²⁵⁷ (56). Si en el *Contrato social* Rosseau afirma que el hombre no ha de ser nunca vendido ni comprado, Rosseau también se encarga de excluir de esta consideración a la mujer. Ésta es concebida como una propiedad del hombre, como expone Figes. Y Churchill va más allá, la convierte en la mentalidad de Clegg, en una inversión. "I have invested heavily in Marion and don't intend to lose any part of my profit. She is my flesh"²⁵⁸(56). Igual que la carne que corta, la costilla cristiana. O como señala Figes "Lejos de ser madre de todas las razas de hombres, el orden natural se ha trastocado y la mujer ha surgido del hombre, reducida a mera costilla masculina" (Figes, 1972: 42).

Este sentido de la propiedad permite que Clegg se sienta más cercano a Otelo que a Hamlet. Cuando apela a la posesión legal de Marion (Churchill 1985a: 11). Como el falso oráculo en el que lo convierte Churchill, predice que ella un día lo sabrá. Ignora que en un futuro cercano será él, personificado en su negocio, quién se convertirá en una propiedad de Marion. La autora se ríe de los personajes al dotarlos de la función de falso oráculo. Y los obliga a realizar

²⁵⁷ "Cometes un gran error sobre Marion . Ella no es como las demás mujeres en tan sólo un aspecto importante . Ella es mía".

²⁵⁸ "He invertido mucho en Marion y no pienso perder ninguna parte de mi beneficio. Ella es mi carne".

aquello que declaran que nunca llevarán a cabo, "I would never give my name to another man's child"²⁵⁹ (11), repite Clegg. Acabará traicionando esta declaración de la misma forma que permitirá que Marion pague sus bebidas. En la primera salida a un club que realizan Marion, Worsely y Clegg, este último proclama con satisfacción que no permite que su esposa le compre ni una simple bebida (9). Cuando escenas más tarde, Marion, finalmente pague por primera vez las bebidas a Clegg, éste reclamará su orgullo. Reconoce que se trata de una noche especial, pero junto con el dolor sabe que es el final de *Clegg e hijo*, la cual cosa vaticina su final (21). Asocia de nuevo su persona con su propiedad.

2.2. ACTITUDES PATRIARCALES.

Patriarchal Attitudes: Women in Society dedica un capítulo entero al estudio y análisis de la religión. Parte de las tradiciones judía y cristiana, analizando los mitos de Adán y Eva, incluye la figura de Lilith, y continua con la Virgen María. Figs extiende su análisis a los siglos XIV y XVII y a la quema de brujas en Europa, hechos históricos a los que también hará referencia Churchill en su pieza posterior *Vinegar Tom*; ya analizada en este estudio. En opinión de Figs, el cristianismo es "una religión creada por hombre y para los hombres" (1972: 68). Dentro del cristianismo, concluye Figs, la imagen de la mujer se halla escindida en dos: una positiva que corresponde con la maternidad y los ideales de pureza, y otra que carga con todas las connotaciones negativas y se asocia a una sexualidad incontrolada. Esa mujer extremadamente buena sería la figura que representaría la Virgen María (45). En la figura de la Virgen María, la virginidad se convierte en una condición fundamental. Este es el hecho que garantiza que su hijo sea un hijo "fuera de lo común" (42) y que por tanto pueda ser el hijo de Dios. No se mancha en ningún momento esa imagen pura y positiva con la experimentación o consumación del deseo sexual. En definitiva, *Patriarchal Attitudes: Women in Society* es un análisis de la ideología patriarcal cristiana que sirve a Churchill para situar dicha ideología dentro de un punto de vista cultural y ponerla en relación con los

²⁵⁹ "Nunca le daría mi nombre al hijo de otro hombre".

estudios sobre la sociedad a la vez que éstos se posicionan con relación al papel de las mujeres.

Cuando Clegg asocia a Marion con la costilla bíblica, también la ve como la fuente bíblica del pecado original, "She's told you, has she? She said she wouldn't. Woman's like that. Deceit is second nature. Due to Eve. But I'm too crafty for them by half"²⁶⁰ (Churchill 1985a: 55-56). En definitiva, una mujer definida con relación al hombre y a los ideales masculinos; a las estructuras patriarcales. Como Simone de Beauvoir, Figs cree que la imagen de la mujer dibujada por el Antiguo Testamento continua vigente y Churchill ratifica ese pensamiento y lo convierte en la base de múltiples actitudes filosóficas y culturales.

Churchill continua escarbando en el tópico y estereotipando al personaje de Clegg cuando, previsiblemente, se descubre que su ideal femenino es su propia madre. Ideal femenino por excelencia del patriarcado al cual representa. Clegg describe a su madre de rodillas, en posición de limpieza y sumisión, pero al mismo tiempo, mostrando modales graciosos y ligeros. Era una mujer físicamente débil y entusiasta, constante animadora de su padre. "Apart from the physical weakness a lady has a squeamishness which is very proper in the fair sex but shame-ful in a man. We were taught to look up to my father. My mother literally worshipped him. I've seen her on her knees. And he would raise her up, very gracious"²⁶¹ (9). Aunque la frase que destaca como definitoria de esta figura es aquella en la que Clegg afirma: *sabia como dar a un hombre el respaldo adecuado* (9). Completa la descripción que realiza Figs del pensamiento de Rousseau en referencia a la mujer, donde ésta tenía que ser educada para el placer del hombre. Su papel fundamental se reduce a la maternidad. Contra este hecho se rebela Marion en su confusión, tomando anticonceptivos pero comprando un bebé. Para Clegg, el probable engaño de su mujer no parece ser un problema mientras no se ponga en duda su virilidad, "And another satisfaction of my shame is the proof that it's she

²⁶⁰ "Ella te lo ha comentado, ¿no es cierto? Dijo que no lo haría. La mujer es así. El engaño es una segunda naturaleza. Debido a Eva. Pero soy demasiado astuto para ellas".

²⁶¹ "Aparte de la debilidad física, una dama posee unos remilgos que son muy apropiados en el bello sexo, pero vergonzosos en un hombre. Nos enseñaron a mirar hacia arriba, hacia donde estaba mi padre. Mi madre, literalmente, lo adoró. Yo la he visto en sus rodillas. Y a él levantarla graciosamente".

who is infertile. WORSELY: But Marion's on the pill. I daresay"²⁶² (11). Aunque llegamos a dudar que comprenda los hechos, porque Clegg ya no lo escucha o no lo quiere escuchar.

El personaje de Clegg muestra nostalgia hacia la figura femenina como figura materna y de soporte al marido. Siente frustración cuando Marion, su esposa, rechaza comportarse según los estándares femeninos que él considera adecuados y desea en una mujer. Como él mismo describe, Marion se puede sostener sobre sus dos pies, ella sola. Este hecho le resulta abominable (8). Marion no muestra nunca debilidad o fragilidad, en oposición a lo que él considera natural en una mujer real. La representante de esa "realidad" es Lisa. Ella llora y muestra su desesperación por la pérdida de su hijo, ante un insensible Clegg que tan sólo es capaz de exclamar que un buen llanto es lo que hace a una mujer real, y esa mujer es la mejor de las cosas. "Igual que Rousseau, Darwin asocia las características de la mujer con las razas primitivas, siendo una de ellas la capacidad maternal de solicitar ternura" (Figs 1972: 120), como si la ternura fuese una cualidad propia de los animalitos en oposición a la figura del hombre.

2.3. PATRIARCADO Y CAPITALISMO.

Figs también argumenta que aquello que las mujeres han desarrollado hasta el momento es el resultado de lo que estaba permitido, unido a lo que se esperaba de ellas (24). Su género las marcaba desde su nacimiento. Es con estas expectativas en relación al género con las que Churchill juega con su audiencia para crear personajes significativos y analizar sus roles dentro del capitalismo, donde conviven dinámicas varias.

En opinión de Figs, una de las principales consecuencias del capitalismo es la discriminación económica y social de la mujer. El aumento simultáneo del puritanismo y de

1. ²⁶² "Y otra satisfacción para mi vergüenza es la prueba de que es ella la que es infértil. Worsely: Pero Marion toma la píldora. Me atrevo a decir".

la industria ha ido relegando a la mujer al interior del hogar o llevándola a su explotación laboral. La división que produjo el capitalismo entre la esfera de lo público y la de lo privado situó a los hombres en la primera permitiendo a las mujeres únicamente el segundo espacio. Como consecuencia, los hombres obtuvieron una situación privilegiada en términos económicos y ellas se convirtieron en responsables de las cuestiones domésticas.

Con el objetivo de resaltar dichas características ante la mirada del espectador, Churchill sitúa a Marion en la esfera pública y la dota de un comportamiento extremadamente activo y ejecutor. Como señala Figes, de igual manera que el poder masculino y la opresión femenina no toman la misma forma en los distintos periodos, en esta era post-freudiana, desde la introducción del capitalismo, la posición de la mujer se ha visto deteriorada. Y ahora como en *Softocps*, la pieza de Churchill basada en *Vigilar y castigar* de Foucault, las formas de coerción y control resultan menos evidentes, más blandas, pero precisamente por ello más perversas. De la misma forma que han dejado de existir castigos físicos, visibles, a la mujer se le ha permitido visibilizarse en la esfera pública.

Cuando en la última escena Clegg vende pollo, una carne blanca, su dignidad también se ha ablandado y clareado. Aquel orgullo que sentía por su trabajo ha desaparecido. El ejercicio de la fuerza ya no es realizado por él. Una máquina ha tomado su lugar y lleva a cabo la mayor parte de sus tareas. En esta última escena su única propiedad es Marion. Ella es aquello con lo que espera definirse orgullosamente, "I look at her sometimes and think I am the one this powerful rich property developer swore before God to honour and obey"²⁶³(Churchill 1985a: 11). Reclama a Dios aquello que siente que no posee y que vive como una promesa que le fue hecha.

El personaje adquiere la voz de su colectivo. Es el portavoz del imaginario reconocible de un grupo humano. Churchill destaca la faceta tipo de todos los personajes de la pieza. Los convierte, además de en seres individuales, en representantes de toda esa clase o grupo

²⁶³ "A veces la miro y pienso yo soy aquel a quién esta rica y poderosa promotora inmobiliaria prometió honrar y obedecer delante de Dios".

social. Pero también los estereotipa en alguna de sus facetas. Se trata de una estrategia para acentuar la comicidad de la pieza. El uso del tipo es un mecanismo que Churchill utiliza habitualmente porque le permite dar una lectura social a sus obras, al conjugarlo con el uso del *gestus* brechtiano.

De esta forma se observa como el matrimonio de Marion y Clegg conforma la dupla de personajes que poseen los *owners* –propietarios–. Mientras que por otro lado, Lisa y Alec, asumen el rol de las víctimas, los poseídos y desposeídos. Esta posición se extrema cuando Marion y Clegg pretenden extender sus posesiones a través de las transacciones económicas hasta límites insospechados.

2.4. LOS OTROS DEL CAPITALISMO.

Alec es un personaje marginado dentro del sistema de categorización capitalista. Su concepción de la vida lo sitúa en otro nivel. En este esquema, las creencias de Alec lo convierten por elección propia en el Otro del sistema. Por mucho que trate de sentir distinto, ve banal el intento de llenarse y poseer: “Nothing at all. I try to want things for Lisa. For the boys. For mum even though she’s past wanting anything she can have. I don't know what I could lose that would make any difference to me”²⁶⁴ (28). No es tan sólo poseer. Ni siquiera perder aquello que tiene le provoca la más mínima emoción o sentimiento de venganza. Como puede observarse en la segunda escena después del robo en su piso. Alec no cree que tenga ningún sentido llamar a la policía o poner una denuncia. Considera que si alguien les ha robado aquello que tenían, será porque lo debe desear mucho más que él. Para Alec la vida se resume en: “Sitting here quietly. Doing nothing. The day goes by itself”²⁶⁵ (14).

²⁶⁴ “Nada de nada. Trato de querer cosas para Lisa. Para los chicos. Para la mamá, aunque ella quiere cualquier cosa que ella puede tener. No sé lo que podría perder que significase alguna diferencia para mí”.

²⁶⁵ “Estar sentado quietamente. Haciendo nada. El día pasa por sí solo”.

Pero cómo considera Sean Carney en *The politics and poetics of contemporary English tragedy*, a propósito del personaje de Alec: estar libres del deseo y de su carencia significa necesariamente estar libres de la negatividad. Alec se convierte en una individualidad sin anverso, la otra cara o uno inferior. Pasado y futuro están ausentes, Alec es alguien que es “perpetuamente ahora” (Carney 2013: 189). Cuando Alec declara “Here I am now”, aquí estoy y soy ahora, “is an early, linguistic image of Churchill’s self-as-Möbius-strip”²⁶⁶ (189), figura topológica que Churchill utiliza también en *Traps* y que ya analizamos en esa ocasión.

De esta manera Alec se convierte en un personaje en el que no existe ningún deseo de posesión como promesa de beneficios en un futuro que está por venir. Colapsa el sistema capitalista que se fundamenta en la idea del progreso, la proyección en un futuro y el cálculo de las ganancias que están por venir. Llega al punto de no sentir deseo de poseer ni hacia su propia vida cuando en la penúltima escena, entra a la casa en llamas para salvar al hijo de unos vecinos. No ve ni a su vida como una posesión que le pertenece a él. Tampoco siente ningún sentido de propiedad hacia aquello que entra a salvar dentro de la casa en llamas, sea un objeto o un hijo. En este sentido Alec se acerca, en opinión de los otros personajes, a un Santo, aquel distinto, alguien no-humano. Alguien carente del deseo de poseer, es catalogado por el sistema como también carente de cualquier otra fuerza motora, incluso de vida. Este hecho permite a Worsely considerarlo el equivalente a un muerto viviente y preguntarle si ya está muerto. Incluso su mujer, Lisa, se muestra desesperada por su estado y le genera confusión. Llega a exclamar sobre Alec: “And really I’d rather have him unfaithful than like what he is now. It’s half what you expect from a man”²⁶⁷ (Churchill 1985a: 24), lo considera medio hombre.

Imprevisiblemente Alec realiza un último acto heroico en el que debe implicarse físicamente, en vez de permanecer sentado sin hacer nada. Churchill lo acerca a la figura de un héroe en la escena de su muerte. Es un héroe capaz de realizar el principal acto totalmente

²⁶⁶ “es una imagen lingüística temprana de Churchill del self-como-cinta de Möbius”.

²⁶⁷ “Y prefiero verlo falto de fe que como está ahora. Es la mitad de lo que se espera de un hombre”.

desinteresado de toda la pieza. La muerte de Alec representa una expiación, o algo que permitirá ahorrar una gran cantidad de aburrimiento, como expresa cuando desconecta a su madre de las máquinas que la mantienen con vida (48). Curiosamente, en esta réplica, Churchill utiliza el verbo *save*, ahorrar, al que da connotaciones distintas a las de su significado económico, pero que no por ello pierde dichos enlaces. Si hay alguna cosa a ahorrarse en esta vida es, en opinión de Alec, el aburrimiento. Aunque este pensamiento nunca lo ha llevado a matarse: "There wasn't any point in killing myself" ²⁶⁸ (47).

No hay que entender este último acto de intento de salvación del hijo de unos vecinos como una inmolación o un suicidio. Hay que comprenderlo como el hecho desencadenante. Es el primer motor de movimiento real y tangible que encuentra Alec. Este impulso se despierta en él en un momento de estrés, en mitad de un accidente y del caos, como Hamlet al final de la obra de Shakespeare cuando finalmente consigue matar a Claudio. La vida sigue reclamándolo y se lanza y lo hace en pro de la comunidad. Alec no ama a Lisa, a sus hijos o a Marion más que a cualquier otro ser humano (47). Es un individuo que ha encontrado dificultades deseando cosas varias o personas hasta llegar al punto de aceptar y escoger su falta de deseo de posesión (47). Incluso él se sorprende de no desear volver a tener a su bebé con él. Exclama que tendría que quererlo pero concluye que puede estar sin él (62). Es el único instante donde la lógica capitalista lo captura. Concluye que estará mejor con Marion y su marido ya que ellos tienen los recursos económicos adecuados.

Las razones por las que Alec entra de nuevo a la casa en llamas no tienen importancia para el resto de personajes. Permanecen desconocidas para ellos, principalmente para los "owners" Clegg y Marion. Y es necesario que sea así. La muerte de Alec reproduce el esquema de chivo expiatorio expuesto por René Girard en *La violencia y lo sagrado*, donde plantea sus tesis sobre el sacrificio, el deseo mimético y la víctima fundadora y analizado en los capítulos dedicados a *Vinegar Tom* y *Mad Forest*. Se repiten aquí también la reproducción

²⁶⁸ "No tenía sentido matarme a mí mismo".

y las consecuencias de la repetición de este patrón en particular dentro de los esquemas y relaciones que el ser humano mantiene con lo sagrado. En este sentido, tan sólo señalar, que la utilización de Alec como chivo expiatorio por parte de Marion, Clegg y Worsely, los cuales son y se sienten cómplices de su crimen y del incendio de la casa, permite reforzar sus vínculos, sobre todo los del matrimonio protagonista. El crimen acaba siendo la tabla de salvación de la pareja, su complicidad en el homicidio.

Alec, el único personaje que inicia la obra liberado de su deseo material, encontrará en su muerte su triunfo, su camino y definición. La muerte, con ese enorme poder de fijación terrible que tiene, definirá a Alec como a un héroe incomprensible, incomprendido y alieno al resto de humanos. Como expresa Carney, "He becomes a tragic figure in the form of a burnt offering, one that must be mediated by language rather than perceived directly by the audience"²⁶⁹ (Carney 2013: 188). Por esta razón su muerte es explicada por Worsely, no mostrada en escena. Es necesario que "The sublimity of the event remains tied to the fact that it must be imageless, must transcend the imaginary and reside in the realm of abstraction"²⁷⁰ (188).

Alec encuentra su libertad en el misterio de la muerte y define su sentido vital en la comunidad. Aunque se trate de una de las primeras piezas de la autora, Churchill ya sitúa como figura nuclear a la comunidad, una comunidad que irá tomando presencia en su obra dramática y convirtiéndose en política a medida que avanza el tiempo. El sentido de comunidad se opone al sistema capitalista más extremo. Es en este momento que las creencias o la religión de Alec se convierten en un hecho político. Churchill situará posteriormente la mística en su obra y el sentido de trascendencia en la comunidad de una forma más clara y explícita, dando forma a distintos coros.

²⁶⁹ "Se convierte en una figura trágica en la forma de una ofrenda quemada, una que debe ser mediada por el lenguaje en vez de ser percibida directamente por la audiencia".

²⁷⁰ "Lo sublime del evento es que permanezca ligado al hecho que no tiene imagen, debe trascender el imaginario para residir en el reino de la abstracción".

A los personajes de *Owners* la vida los arrolla y los traiciona sin ningún tipo de piedad. Sus creencias y deseos se ven frustrados y manipulados repetidamente. No entienden el mundo en donde les ha tocado vivir. Lisa lo expresa con una claridad diáfana: "I never thought we'd still be here. I saw my life quite different"²⁷¹ (Churchill 1985a: 19). La vida no ha sido lo que ella esperaba. Como el resto de personajes, no creía que se encontraría jamás en una situación similar. Tampoco Clegg podía imaginar que caería hasta donde ha caído. Él siempre había imaginado que sería grande por él mismo (9).

El mundo que se ha ido construyendo alrededor de ellos les provoca una enorme desconexión entre quien son y su imaginación. Su percepción no halla correspondencia con su interioridad. No reconocen sus vidas ni en quien se han convertido, ignorantes de lo que ha provocado que lleguen a esa situación vital en la que son incapaces de percibirse como sujetos activos y de accionar y modificar su realidad circundante. Intentan rebelarse ante este hecho y ese es el germen del comportamiento de Marion que llega a convertirse en una patología donde es incapaz de incluir el amor romántico y la maternidad.

2.5. MATERNIDAD Y CAPITALISMO.

La separación entre un hijo y su madre es un tema recurrente en Caryl Churchill. Muchas de sus piezas continúan la exploración inaugurada por Bertold Brecht a la que dedicó gran parte de su obra: el amor de los niños y hacia ellos en la sociedad capitalista. Ambos muestran las deformaciones psíquicas que provocan la cosificación de los seres humanos. Churchill por ejemplo, construye la imagen de la mujer que no puede alimentar a su bebé y lo deja en la iglesia, en *Light Shining on Buckinghamshire* o Val en *Fen*, que se separa de sus hijos. Incluso todo el argumento que sustenta *Blue Heart* se centra en esta problemática, madres que dan a su hijo en adopción. Existen en esta pieza algunas consideraciones a tener en cuenta, que proporcionan una cierta luz sobre la estructura que Churchill está planteando y aportan

²⁷¹ "Nunca pensé que aún estaríamos aquí. Veía mi vida bastante distinta".

matices y complejidad a las patologías producidas por el sistema capitalista planteadas por la autora. En *Owners*, Churchill desarrolla el tema de la posesión de un hijo como si de un objeto se tratara. El único personaje que no lo ve como un objeto es Lisa, su madre.

Para Marion el bebé es una parte de Alec que desea poseer con la esperanza de modificarlo, llegar a afectarlo de alguna manera. Marion ve al niño como una mercancía y por ello le aplica la ley de la oferta y la demanda. Tan sólo tiene intención de conservarlo porque es suyo, y cómo ella misma explicita "The more you want it the more it's worth keeping"²⁷²(63). Realiza una fusión entre la ley del mercado y el deseo mimético, definido por Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), donde expone su teoría del deseo mimético que desarrollará en libros y ensayos posteriores y que será el eje principal de su análisis literario y social. Este sentir de la maternidad de Marion se expresa con contundencia cuando ni tan siquiera percibe que el niño ya no está. Estaba a su cuidado y desaparece sin que ella lo descubra, hasta el día siguiente, cuando se lo reclaman. Este es el motivo que lleva a Worsely a devolver el bebé a Lisa. Hasta al ayudante de Marion le conmueve la situación. La ve injusta, y apela a una cierta ética que conserva en algún lugar escondido de su interior. Se apiada de esa víctima inocente que es la criatura recién nacida.

En la concepción del mundo de Clegg, un hijo es el vehículo para su legado. A partir de un momento no le importa que el hijo no sea suyo. Ese hecho es incuestionable al inicio de la pieza pero se ve modificado por el sistema de posesiones a medida que avanza la trama.

Finalmente, para Alec no es distinto de ningún otro niño. En este sentido la soledad de Lisa es enorme. Alec la deja sola en todo lo que concierne al vínculo filial. Es desde esta soledad y desconcierto que hay que entender el instante en que Lisa "vende" a su hijo. La lógica del mundo que ella siente, con la que ha crecido y que palpita en su interior, ha desaparecido. Como un rey Lear que enloquece momentáneamente cuando los lazos del amor dejan de significar, Lisa se desprende de su hijo. Esta lectura se impone para conservar la

²⁷² "Cuánto más lo quieres más valioso es conservarlo".

verosimilitud del personaje y de toda su lucha posterior por recuperarlo. El mundo que circunda a Lisa ha conseguido durante breves momentos que pierda aquello que la define como ser humano y madre. Ha entrado durante unos instantes en la lógica del mercado. Por todo ello se puede considerar a Lisa como la fuerza que se opone a Marion con mayor contundencia. Supera a Alec en complejidad y está vinculada a instintos ancestrales. Es en este sentido que el sistema de propiedad devasta los lazos humanos conocidos hasta ese momento por los personajes suplantándolos por una nueva categorización del mundo y de sus habitantes.

2.6. EL SISTEMA DE DIFERENCIAS RELIGIOSO.

Es la propiedad la que define el sistema de diferencias en el interior del capitalismo. Aquellos objetos o personas que nos son propios, que “poseemos”, son los que son diferenciados. Les otorgamos una categoría similar a aquello sagrado. Por ellos tiene sentido poner en peligro la propia vida. La entregamos para salvarlos. No sucede lo mismo con los bienes ajenos.

En palabras de Callois, aquello sagrado es la fuente de toda eficacia. El creyente, en este caso Marion, espera de aquello sagrado toda la ayuda y éxito. Le produce terror y confianza. Es una fuerza que se reconoce y con la que siempre es necesario contar. Es en este sentido que a través del hecho de poseer algo legalmente, a través de un contrato, Marion, como se ha observado, aspira a poseer los atributos que le son propios; a los que realmente aspira y desea. Precisamente por ello, ignora su naturaleza y la de su propio deseo.

Mientras que aquello profano, únicamente presenta cualidades negativas y aparece como totalmente pobre y desprovisto de existencia, como la nada ante el ser. Esta es la visión que tiene Alec del dinero y la propiedad. Por ese motivo no les da ninguna importancia. Le son completamente indiferentes. Los personajes invierten aquello que consideran sagrado y aquello que es profano. El diálogo entre estos personajes y sus deseos, está imposibilitado e impide cualquier tipo de transacción entre ellos.

De esta forma, Marion y Clegg, son los representantes a pequeña escala de la parte más extrema del sistema capitalista a nivel local. Siguiendo el paradigma presentado por el matrimonio, se nos expone que la sociedad se divide en dos grupos: aquellos que poseen y los que no, que a su vez, en la mayoría de casos son poseídos. Según las consideraciones de Callois, se ha dado lugar a un nuevo esquema de prohibiciones y de bipartición de la sociedad, propios de cualquier esquema religioso. Pero se trata de una bipartición adulterada y de una eficacia ficticia que es incapaz de obtener los resultados esperados tanto si nos referimos a los anhelos de Marion como a los de Clegg. Pero esta evidencia no modifica sus creencias ni tambalea su sistema de valores, sobre todo en lo que respecta a Marion, quién cree que en la persistencia terminará por hallar la eficacia. Ciega ante la naturaleza del dinero y las posesiones, radicaliza su posición.

2.7. LOS ORÍGENES DEL DINERO.

Cuando se analiza el origen primitivo del dinero y sus usos iniciales, el antropólogo estadounidense David Graeber observa la proximidad existente entre el uso del dinero, la esclavitud y la violencia. Realiza este análisis e historia a partir de la deuda, origen del dinero. Su libro, *En deuda. Una historia alternativa de la economía* (2011), plantea a nivel analítico e histórico una correspondencia con las intuiciones de Churchill en *Owners*, que desarrolla en su obra posterior: *Serious Money*.

Graeber advierte del principal peligro existente al estudiar la historia económica: la tendencia sistemática de ignorar el rol de la violencia y el papel absolutamente fundamental que han tenido la guerra y la esclavitud para la creación y la formación de las que son hoy las instituciones principales de la *ciencia* que se llama actualmente *economía*. Graeber reivindica los orígenes y reclama su importancia. Considera que la violencia puede haberse vuelto invisible pero que permanece inscrita en la lógica fundacional del sentido común económico. A lo largo del libro, expone como las principales instituciones económicas se crearon como

formas de gestión de la violencia y la deuda. Éstas resultaron imprescindibles para obtener el monopolio de la violencia a través de su ejercicio o de la amenaza sistemática de la misma; como es el caso del Estado contemporáneo.

Esta enfatización de los orígenes, expone Graeber, se debe a que esta lógica existe actualmente en nuestra sociedad contemporánea, en todos nosotros. Para Graeber cuando hablamos de una sociedad, posea la nacionalidad que posea, tácitamente nos estamos refiriendo a un grupo de personas organizadas bajo un solo estado-nación. Pero realmente considera a las "sociedades" como estados. Y la lógica de los estados es la conquista, la cual está fundamentada en la lógica de la esclavitud, por lo que resultan idénticas y dando lugar a una noción pretendidamente más benévola de lo que significa "deuda social".

En la pieza de Churchill, la esclavitud es explorada en varios momentos, desde la venta de un hijo o desde la relación sexual que se produce entre Clegg y Lisa, la cual nos recuerda al antiguo derecho de pernada de la sociedad medieval, en la que los vasallos tenían una deuda con sus señores lo que les obligaba a entregar a su ser más íntimo a través del acto sexual, en esa primera noche de virginidad. Lisa también se asemeja a las esclavas de la antigüedad las cuales subyacen a disposición total de su amo. Para Lisa es un acto de prostitución, un intercambio comercial con el cuerpo como moneda. En este grupo también se incluye al mercenarismo de Worsely, que llega a cometer actos criminales y matar ante las órdenes de Marion.

Actualmente estas consideraciones pueden abarcar ámbitos de índole diversa, como señala Churchill al mostrar la similitud entre la esclavitud que implica el pago de una hipoteca o de un alquiler abusivo. Como aquel con el que al inicio de la pieza, Worsely amenaza a Lisa. Ese es el factor desencadenante de las acciones de Lisa. Ésta ve como estos pagos condicionarán sus decisiones y le aterroriza verse condenada a dichas mensualidades por un tiempo indefinido.

Graeber desmonta el mito del trueque y demuestra que jamás existió una sociedad anterior al uso del dinero donde aquel se diera; al contrario de lo que se supone comúnmente. El trueque tan sólo se ha dado en comunidades que ya conocían el uso del dinero. El trueque es una formulación y una forma de relación posteriores. El dinero no es la evolución del trueque sino a la inversa. La visión del dinero queda desvinculada de la idea de evolución y el dinero como tal, queda desmitificado como portador de progreso, modernidad y mejora de relaciones comerciales dentro de una comunidad.

El dinero nació de la deuda y de la esclavitud. Servía para regular las relaciones entre extraños. El dinero no se usaba entre seres humanos pertenecientes a un mismo grupo sino que únicamente se utilizaba para regular los intercambios entre desconocidos, extraños, aquellos en los que no se confiaba y por los que no se sentía ningún apego. Y en eso se convierten los protagonistas de *Owners*, en desconocidos entre los que desaparecen los lazos familiares o emocionales. Este es el hecho que desencadena el miedo de Lisa y la confronta a su soledad.

Graeber resalta la importancia de los orígenes del dinero y los ilustra con otro supuesto mito fundacional que refleja el sentir contemporáneo y del que es imposible librarse, ya que se halla anclado hasta en la estructura familiar. Este mito es el origen de la deuda. Esta nueva invención se basaría en una deuda que es infinita desde nuestro nacimiento, contraída con la sociedad que nos ha criado, alimentado y vestido. Esta deuda no se limita sencillamente a nuestros progenitores sino que se remonta a todos aquellos que existieron antes que nosotros y que desarrollaron desde el lenguaje a todas nuestras tradiciones. Nos consideramos en deuda con aquellos que dieron forma y posibilitaron nuestra existencia y la vida en sociedad. Graeber considera que en la antigüedad esta deuda era contraída con los dioses y a ellos era a quienes se les pagaba con los sacrificios; a los que considera *el pago de intereses*. La cancelación final y real se producía con la muerte. En las múltiples substituciones históricas de lo Divino, la deuda pasaría a ser adoptada por el Estado. Se considera al Estado como una institución divina donde los sacrificios son sustituidos por los impuestos. Incluso se llega a sustituir la deuda de la vida por la vida misma con el Servicio

Militar. En conclusión, en esta leyenda, el dinero sería simplemente la forma concreta de esta deuda social, la manera en que es manejada (Graeber 2012: 78).

El hecho que la deuda se pase a saldar con otros hombres y no ya con los Dioses, nos presenta un sistema sacrificial desprovisto de toda eficacia. No importa que se pretenda continuar recorriendo a él y a sus formas y rituales. Este tipo de asociación entre deuda y dinero o voluntad de eficacia trascendente, marca el comportamiento social y las expectativas contemporáneas respecto a su significado y alcance.

Graeber opina que esta lógica fascina a los seguidores de Keynes y también a algunas variedades de socialistas, de socialdemócratas o incluso a cripto-fascistas como Auguste Comte, como él los llama. Considera que donde este mito ha tenido mayor calado es en el sentido común de la población que establece deudas con la sociedad, el país, la familia y la humanidad. Una lógica que si desaparecen el Rey y Dios, nos iguala como deudores absolutos de un ente invisible. Por tanto se reafirma el hecho que las divisiones y conexiones entre los miembros de la sociedad se realizan con relación a aquello que se debe. La deuda es la conexión que existe entre los seres humanos y los grupos. Se reafirma la concepción de bipartición entre aquellos que poseen (los *owners*) y aquellos que no, los cuales llegan a ser poseídos identificándose con un nuevo tipo de esclavitud contemporánea.

Las deudas entre personas y la deuda como establecimiento de relaciones y conexiones o como huida de ellas, es explorada también en otras piezas de Caryl Churchill como *Top girls*, *The Skriker* o *Vinegar Tom*. La deuda es fundacional en la relación entre las hermanas Joyce y Marlene, protagonistas de *Top Girls*. Si bien Marlene es la mujer de éxito, poseedora de una montón de dinero y estatus, la deuda que tiene con Joyce es enorme al haberse hecho cargo ésta de su hija durante 13 años. Es este hecho el que aleja y acerca a Marlene de Joyce. La deuda nos produce vergüenza y provoca rechazo hacia aquel que en su momento nos ayudó o prestó algo. La deuda es una conexión que no podemos obviar hasta que sea saldada. Construye relaciones ambivalentes con la persona que nos proporcionó aquello que necesitábamos en un primer momento.

2.8. ACUÑACIÓN Y RELIGIÓN.

Puede resultar sorprendente la necesidad de Churchill de tomar distintos esquemas religiosos como punto de partida en la construcción de los dos principales personajes. Sobre todo si pensamos que el funcionamiento del dinero y del capitalismo en sus orígenes constituye un esquema religioso. Este hecho puede explicarse siguiendo el mismo análisis que realiza Graeber a continuación.

Graeber considera que la aparición de nuevos medios de intercambio, fuesen cuales fuesen sus orígenes, se dio simultáneamente en Grecia, India y China, donde la acuñación empezó a darse. A este hecho vinieron asociadas profundas implicaciones intelectuales. Incluso la filosofía griega no hubiese podido desarrollarse como lo hizo sin las innovaciones conceptuales derivadas de este acontecimiento. Pero Graeber señala como el suceso más sorprendente la temprana aparición de la acuñación durante el mismo momento histórico que nacieron las religiones más importantes e influyentes para el mundo moderno. El judaísmo profético, el cristianismo, el budismo, el jainismo, el confucianismo, el taoísmo y, eventualmente, el Islam; aparecieron en los mismos lugares donde la expansión de la acuñación iba produciéndose. Aunque reconoce que los vínculos precisos todavía no han sido explorados completamente, concluye que, hasta cierto punto, estas religiones parecen haber surgido como una reacción directa a la lógica del mercado.

En otras palabras, lo que concluye de forma más radical es que al dedicar un tiempo y espacio social en exclusiva y sin ninguna otra finalidad a la acumulación egoísta de cosas materiales, ese hecho terminará provocando que alguien llegará para cubrir otro espacio desde donde predicar un retorno a los valores fundamentales. Y precisamente, a la no importancia de las cosas materiales proclamando que “el egoísmo (o incluso el ego) son ilusorios; y que dar es mejor que recibir”. (Graeber 2012: 328) Por tanto, tras un tiempo de dedicación exclusiva a la acumulación egoísta de cosas materiales en el caso de Marion, Worsely y Clegg, se asistirá a la aparición de nuevos o antiguos esquemas religiosos que completen el espacio creado. Ese vacío deberá ser llenado inevitablemente por algún tipo de

predicación sobre los valores fundamentales. Este hecho se produce a dos niveles, uno a través de Alec y el otro en la misma Marion. Por un lado encontramos al personaje de Alec y su creencia en la no importancia de las cosas materiales, aunque la creación del personaje excede a esta situación, éste es sin lugar a dudas su punto de partida. Excede porque Alec nunca tiene la necesidad de poseer a Marion ni a las cosas que ella posee. Tampoco tiene necesidad de destruir esas cosas. Alec siente indiferencia hacia los valores y la forma de vivir de Marion. No se trata de una oposición donde "el Otro" es necesario para definirse. En ningún caso es comparable, por ejemplo, al radicalismo islámico, como comenta Zizeck, que necesita destruir cualquier crítica o caricatura de sus principios o referentes y que en gran medida es esta oposición la que lo define al haber interiorizado esos valores. Por ello necesita reprimirlos, censurarlos y castigarlos, incluso alcanza distintas formas de represión.

Por otro lado, la aparición de esquemas religiosos después de un tiempo de acumulación egoísta también se da en el interior del personaje de Marion, que debe sustentar y justificar su comportamiento en valores fundamentales y eternos que provienen de una religión establecida e indiscutible socialmente. Recurre a lo que es considerado un sistema de creencias, aunque ella misma reconozca: "I know the bible stories aren't true but that makes their meaning matter most"²⁷³ (Churchill 1985a: 30).

Marion reconoce el significado simbólico de las "historias" de la Biblia pero el uso que ella hace de estos conceptos espirituales, aplicados al mundo tangible, se transforman en un deseo voraz por poseer, y en una guerra donde obtener dinero a través de la especulación inmobiliaria. Marion no ve las consecuencias de sus actos a largo plazo o en un sentido ético. En ella no existe ningún sentimiento de comunidad o hacia el bien común. Concibe la vida como una competición donde devorar todo aquello que esté a su alcance y, como lo hace la Biblia, considera que la evolución se basa en dicha competición, "Doesn't evolution say the same? Keep on, get better, be best. Onward. Fight."²⁷⁴(30). Asocia los descubrimientos

²⁷³ "Sé que las historias de la Biblia no son verdad pero eso hace que su significado tenga más importancia".

²⁷⁴ "¿No dice lo mismo la evolución? Continúa, hazlo mejor, mejora. Hacia adelante. Lucha".

científicos con esta lucha, y se compara con los grandes artistas y exploradores. "Columbus, Leonardo de Vinci, Scott of the Antarctic. You would be content on a flat earth"²⁷⁵ (30).

2.9. USURPANDO EL LUGAR DE LOS HÉROES.

Churchill presenta una posible lectura de algunos fragmentos de la Biblia que radicaliza hasta llegar al delirio pero en los que resuenan discursos reconocibles. Se asocian partes del Antiguo y Nuevo Testamento con la evolución y el esfuerzo desalmado con la culpa como motor. A partir de esta lógica, llegamos a una escena final donde es posible considerar el asesinato y el haberse convertido en una asesina, como un logro que la va a convertir en un ser imparable. Marion personifica ese pensamiento de Albert Camus en *El malentendido*, donde el inicio de un comportamiento letal se sitúa en el primer asesinato, ahí es donde comienza todo. Marion se da cuenta de este hecho pero le otorga un significado positivo que la llena de poder. Su imaginación se desborda y construye una escalofriante escena final en la que ni ella misma ni el espectador, son capaces de imaginar a donde será capaz de llegar.

A partir de un momento concreto al final de la pieza, Marion percibe la importancia de la violencia. Se sacude cualquier sentimiento asociado a la feminidad o al amor materno y proclama que puede ser tan terrible como cualquiera. El hecho de ser mujer no la define ni la hace más dócil. Amenaza que al igual que un soldado puede clavar su espada contra los inocentes, ella también puede masacrar en los hornos. Se compara con Genghis Khan (63). Reconoce que ninguno de los que la rodean la ama, pero ese hecho parece no importarle ante la promesa que el hijo comprado lo hará. Apuesta por la trascendencia y la continuación de su legado.

MARION: Guilt is essential to progress. You'll tell me next you don't feel guilt. I don't know how you know you're alive. Guilt is knowing what you do. I see children with no shoes and

²⁷⁵ "Colon, Leonardo da Vinci, Scott de la Antártida. Estarías contento en una tierra plana".

socks in the houses I buy. Should I buy them socks? It would be ridiculous. But I feel it. That gritty lump is the pearl. Swine. And what would happen to work without guilt? I was never a lazy girl, Marion tries hard. I work like a dog. Most women are fleas but I'm the dog²⁷⁶ (30) .

Marion se ve a ella misma como una heroína romántica y tópicamente proclama sentirse una posesión de Alec. Es el esquema que reconoce, donde el romanticismo se coloca en la posesión (31). Lo dejaría todo por su amado. Sueña con esos imperios que se perdieron por amor. Ambiciona la destrucción para renacer y esa es la declaración de amor con la que pretende seducir a Alec. Esta pulsión trágica que anhela, unida a sus sentimientos románticos, es la única emoción de Marion que pretende escapar al sistema de categorización capitalista. Pero sus conceptos son tratados en términos de posesiones. Vemos como el imaginario del personaje se sitúa en los cuentos medievales, con soldados, cruzadas, caballeros y damas enamoradas dispuestas a perderlo todo por su amado.

Pero Alec no responde a estos estímulos. Cuando Marion reclama que él también es suyo porque apela a un pasado juntos, Alec le explica que ha cambiado en términos biológicos y científicos. Su piel y todo lo demás, células incluidas, se renuevan cada siete años. Y cuando Marion proclame la permanencia de la mente, Alec no sabrá a qué mente se refiere (31). La no respuesta e indiferencia de Alec la enervará hasta el punto de, como Salomé, desear su destrucción.

Marion: I'm not sorry at all about Alec. Or about that other baby. Not at all. I never knew I could do a thing like that. I might be capable of anything. I'm just beginning to find out what's possible.²⁷⁷ (67)

²⁷⁶ “La culpa es esencial para el progreso. Lo siguiente que vas a decirme es que no te sientes culpable. No sé cómo sabes que estás vivo. La culpa es saber lo que haces. Veo niños sin zapatos y calcetines en las casas que compro. ¿Debo comprar calcetines? Sería ridículo. Pero lo siento. Ese nudo arenoso es la perla. Porcina. Y, ¿qué pasaría al trabajar sin culpa? Nunca fui una chica perezosa, Marion se esfuerza mucho. Yo trabajo como un perro. La mayoría de las mujeres son las pulga, pero yo soy el perro”.

²⁷⁷ “yo no lo siento en absoluto por Alec. Ni por ese otro bebé. De ningún modo. Nunca supe que podía hacer una cosa así. Yo podría ser capaz de cualquier cosa. Sólo estoy empezando a descubrir lo que es posible”

Una declaración de intenciones aterradora para alguien que acaba de ordenar su primer asesinato. Ese alguien que durante todas las escenas ha desplegado un sistema de valores exento de cualquier valor ético; aunque lo disfrace con un lema religioso. Un personaje voraz y con un exclusivo deseo egoísta de satisfacer sus impulsos sin tener en cuenta a los demás, no es capaz de sentir ningún tipo de empatía en toda la pieza. Aunque se esconda bajo un halo de cómica estupidez, probablemente se trate de uno de los personajes más despiadados de Churchill. La herencia de los personajes de Orton, permite al espectador digerirlo mejor sin escapar a la observación de sus actos y las consecuencias de estos.

Marion es una posible precursora de Marlene de *Top girls*, personaje mucho más conocido con el que se han establecido innumerables paralelismos con Margaret Thatcher. Pero ésta nunca llegará a los niveles de perversión y crimen de Marion, a quien en ciertos momentos podemos considerar una psicópata dada su incapacidad de sentir dolor ante el dolor de otro ser humano. Ninguna emoción que no provenga de sus propias circunstancias se produce en el personaje. Acabada de salir de un internamiento mental cuando se inicia la pieza y parece necesitar volver a él debido al peligro que comporta para la sociedad. Pero ha conseguido enmascarar sus ansias, como se ha podido observar, bajo los peores comportamientos y lógicas derivadas del capitalismo.

Churchill resalta las dificultades con que se encuentra el ser humano para construir su identidad en un mundo capitalista marcado por fuertes polaridades: entre aquellos que son propietarios y los que son poseídos, entre lo femenino y lo masculino y todos los valores asociados a cada una de estas categorías. Aunque Marion haya aniquilado al personaje de Alec, podemos observar como no ha conseguido destruir la alteridad "del Otro" mediante ninguna proyección. Probablemente por ello, ante la impotencia que le provocaba no poder realizar esa imposible fusión o identificación incorporativa, ha necesitado matarlo físicamente. Para Marion, Alec siempre será "un Otro" externo que la excede como construcción psíquica, porque nunca llegará a entender siquiera su comportamiento ni sus sentimientos. Como también la exceden los sentimientos de Lisa hacia su bebé y escapan a

las posibilidades conceptuales y emocionales de Marion. La concepción de los dos personajes va más allá de construirse a través de una complementariedad.

CAPÍTULO 3: LA PROVIDENCIA DEL MERCADO. UN MUSICAL. (*SERIOUS MONEY*)

El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad – es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna. El simulacro es cierto. Eclesiastés

Si en 1972 Churchill se aproximó con *Owners* a las connotaciones y repercusiones que el dinero y la propiedad podían tener para la vida humana y la concepción del ser humano, en 1987 cuando retoma el tema con la pieza *Serious Money*, el panorama se ha visto modificado considerablemente. En los años ochenta emergió el capitalismo financiero que dominó también toda la década siguiente y sentó las bases para el capitalismo avanzado posterior.

Serious Money retrata el mundo internacional de las finanzas a finales de la década de los 80. Gran parte de la acción se desarrolla en el parqué del *London International Financial Futures Exchange* (LIFFE). Churchill realiza un juego semántico y sonoro con las siglas *life*, “vida” en inglés, y explota el doble sentido en numerosas réplicas. Existen dos motores para la trama: un primer motor que corresponde al intento de absorción de una gran compañía, Albion Products, propiedad de Bill Collman, un codicioso y despiadado hombre de negocios y un segundo motor correspondiente a la trama principal que se centra en la misteriosa muerte de Jake Todd y las investigaciones de su hermana Scilla para descubrir las circunstancias de esta muerte. Estas investigaciones permitirán ir conociendo las relaciones entre los principales agentes de finanzas y retratar un mundo con unas leyes y lógicas particulares. La búsqueda del asesino de su hermano será una investigación que quedará interrumpida cuando Scilla focalice sus intereses en encontrar la enorme cantidad de dinero que se supone que Jake había conseguido o, en su defecto, establezca contactos con quien puede proporcionarle una suma similar o mayor.

Scilla sigue los pasos de su hermano sin importarle el peligro que pueda comportar la situación. Como Scilla le expone a Mary Lou, la arbitrajista americana con quien hacía negocios Jake, en un inicio, aquella se había preguntado si ésta había matado a su hermano. Pero ahora ya no le importaba, eso no lo iba a devolver a la vida, lo fundamental ahora es conseguir su parte del pastel. Cree que su padre y su hermano la dejaron fuera de ese negocio por ser una chica y se rebela ante eso. Mary Lou había empleado a Jake, a quien pagaba enormes cantidades de dinero y ahora es ella, Scilla, quien quiere entrar en el juego. Por eso llega a chantajear a Mary Lou mediante la amenaza de mandarla a prisión, "You'll find me quite a dangerous enemy. I'm greedy and completely amoral"²⁷⁸ (Churchill 1990: 305), resultando la mejor forma de venderse en este mundo que retrata Churchill. De esta manera, Scilla consigue el puesto de asistente personal de Mary Lou. La pieza describe como las fortunas fluctúan y los intentos de toma de control de Corman se mezclan con las ansias de un diputado conservador por evitar un escándalo que lo podría perjudicar políticamente.

Serious Money es una excepción dentro de la obra de Churchill. Junto con *Drunk enough to say I love you?*, son las dos únicas piezas en las que los personajes principales son los poderosos, aquellos que mueven los hilos del mundo y en este caso concreto, los poderosos de las altas finanzas. Dos piezas en las que los personajes juegan a ser Dios. Desapegados emocionalmente, tratan de manejar el destino del mundo decidiendo sin piedad sobre las vidas de otros seres humanos y del planeta en general.

En septiembre de 1986 Stafford-Clark organizó un workshop de dos semanas, con ocho actores, el compositor Colin Shell, el manager literario del Royal Court, Philip Palmer i Mark Long de The People Show, Caryl Churchill y él mismo. El título del proyecto era LIFFE -London International Financial Futures Exchange-. El equipo se encontró con todo tipo de profesionales del mundo de las finanzas y realizaron distintos ejercicios basados en noticias del *Financial Times*, para entender el sector y su lenguaje (Roberts 2008: 103-104). Después de dos semanas de trabajo en sala de ensayo, Caryl se encerró a escribir la pieza. El resultado

²⁷⁸ "Vas a verme como un peligroso enemigo. Soy codiciosa y completamente amoral".

fue una obra en dos actos escrita en verso. El verso es raro en el teatro británico moderno y en este caso es utilizado por Churchill para reflejar la extrañeza y hermetismo del mundo de las finanzas. Como veremos, el lenguaje alcanza otro nivel más allá de su significado semántico. Como escribe el mismo Stafford-Clark en su diario el 7 de febrero: "Caryl's bravery and boldness to the fore: she's written it in rhyming couplets. I mean, verse of all kinds, which sometimes doesn't give it much room to stop and be serious. It's caricature and it's funny"²⁷⁹ (Churchill 1990: 102).

Mientras Churchill se dedicaba a la escritura de *Serious Money*, se produjeron varios escándalos económicos. Ivan Frederick Boesky, uno de los agentes de bolsa más ricos e importantes de Nueva York, fue descubierto por los inspectores federales en 1986 en posesión de información privilegiada. Boesky fue condenado por fraude y se le prohibió el ejercicio de las finanzas. Gracias a un acuerdo no llegó a cumplir ni tres años de cárcel, aunque tuvo que pagar una fianza de 100 millones de dólares.

3.1. EL BIG BANG DE MARGARET THATCHER.

A finales de 1986 y principios de 1987, el escándalo Guinness también sacudió a la City lo que provocó una cadena de dimisiones y despidos que llegaron a afectar a algunos de los miembros más respetados de Londres, y puso en evidencia la política del Gobierno de Margaret Thatcher, al desregularizar el mercado con el *Big Bang*, lo que permitió operaciones financiera y fusiones de cualquier clase. Saunders, entonces presidente de Guinness, había iniciado una política de absorciones para convertir a la marca en el primer grupo de bebidas del Reino Unido. Saunders utilizó unos 100 millones de libras esterlinas para subir artificial y fraudulentamente las acciones de la cervecera.

²⁷⁹ "La valentía de Caryl y audacia a la palestra: está escribiendo en pareados. Quiero decir, todo tipo de verso, que a veces no deja mucho espacio para detenerse y ser graves. Es una caricatura y es divertido".

El *Big Bang*, producido en octubre de 1986, es el nombre que recibió el inicio de la desregulación de la bolsa de Londres. De pronto las rígidas separaciones entre compartimentos y operadores desaparecieron y se pasó a una Bolsa universal donde sólo rigen las reglas que el propio mercado o sus agentes decidan. A partir de ese momento desapareció la diferencia entre operadores por cuenta propia y operadores por cuenta ajena. El mercado del Tesoro dejó de ser un mercado aparte con sus propias reglas. La principal consecuencia de las decisiones del gobierno de Thatcher fue la posibilidad que entidades y empresas extranjeras poseyeran el cien por cien de firmas de LIFFE en lugar de estar limitadas al 29,9 por ciento.

A partir de ese momento el uso de los ordenadores resultó inevitable y el ritmo de las transacciones aumentó exponencialmente. Nos encontramos ante un mercado globalizado y continuo. Este hecho provocó la desaparición de un gran número de intermediarios ingleses y la irrupción en el mercado de los gigantes mundiales los cuales invirtieron grandes cantidades de dinero en la City de Londres. Las viejas casas de intermediación fueron absorbidas.²⁸⁰ Desaparecieron los "jobbers" y los "brokers" para fusionarse con bancos nacionales y extranjeros. Este hecho permitió formar creadores de mercado con una sólida base de capital.

La negociación pasó del parqué de la bolsa a un sistema donde todo se realizaba a través de pantallas y ordenadores. El "Big Bang" se debió a la liberalización internacional de los flujos de capital y al cambio tecnológico. Al año siguiente, 1987, la Organización Internacional de Regulación de Valores y la Bolsa de Londres se fusionaron para formar la Bolsa Internacional de Londres. El "Big Bang" permitió a UK una mayor competitividad y flexibilidad financieras (superando el *crash* del 87) al ser capaz de proveer continuamente nuevos mercados y a no crear mercados no solventes. Pero se introdujo mayor volatilidad y aumentaron los precios de stock.²⁸¹

²⁸⁰ http://elpais.com/diario/1986/10/30/opinion/531010810_850215.html

²⁸¹ Tonks, Ian. Webb, David. London school of economics. *La reorganización de la Bolsa de Londres: las causas y*

En el programa de radio *Analysis* de la BBC Radio 4, quién supervisó el “Big Bang”, Neil Lawson, Ministro de Hacienda del Reino Unido durante la presidencia de Margaret Thatcher entre 1983 y 1989 y gran defensor de las políticas de privatización y desregulación promovidas por su Gobierno, considera que la crisis financiera global de 2007 a 2012 puede deberse al “Big Bang” de 1986, momento en que se fusionaron bancos de inversión y bancos de personas, ya que este hecho puso los depósitos y ahorros de los particulares en peligro²⁸².

3.2. LA ABOLICIÓN DEL PATRÓN ORO Y LA MUERTE DE DIOS.

En 1987, cuando Caryl Churchill escribe *Serious Money*, los mercados habían modificado su naturaleza debido a múltiples causas. La más significativa, por sus repercusiones simbólicas, fue la desaparición del patrón oro. El patrón oro, abolido completamente en el año 1976, es el sistema monetario mediante el cual las autoridades monetarias de cada país fijan el precio de la unidad monetaria en términos de oro; el valor de cada moneda depende de los gramos de oro por los que dicha moneda sea intercambiable. Este sistema determina un tipo de cambio entre divisas a partir del valor en oro de cada moneda.

El origen del patrón oro, modelizado por David Hume en 1752 y perfeccionado por el gobierno británico, se remonta al uso de monedas de este metal como dinero. Utilizadas desde la antigüedad y convertidas en papel moneda en 1819 por el Parlamento británico mediante la Resumption Act, permitieron la exportación de monedas desde Gran Bretaña. Es a partir de ese año que el papel moneda pasó a representar un valor fijo en oro.

En el siglo XIX se sientan las bases del sistema financiero internacional, para lo que se tomó como medida el patrón oro que es adoptado por otros países como Japón o Alemania, llegó

consecuencias del “Big Bang” dentro de Moneda y Crédito. Núm. 190, 1990. (biblioteca virtual cervantes)
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/moneda-y-credito--7/html/0281d950-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html

²⁸² “A price worth paying?”. *Analysis*. BBC Radio 4. 0-13 minutos.

a Estados Unidos en 1879 y fue institucionalizando en el 1900. Se considera que el periodo del patrón oro se encuentra entre los años 1870 a 1914. Tras la Primera Guerra Mundial la necesidad de imprimir cantidades ingentes de dinero fiduciario para hacer frente a los costes de la guerra, provocó la pérdida del patrón oro al no poseer los países emisores metal precioso suficiente que respaldase la cantidad de papel moneda que estaban emitiendo. El periodo de entreguerras, desde 1818 a 1939, estuvo marcado por una enorme inflación provocada por la impresión desmedida de billetes.

Es por ello que con la intención de restaurar el orden del sistema monetario internacional se decidió adoptar una versión modificada del patrón oro, por lo que se estableció al dólar estadounidense como divisa internacional. Debido a la preocupación y trabajo de cuarenta y cuatro gobiernos de distintos países por la inestabilidad y desastres económicos del período de entreguerras, se acordó una visión modificada del patrón oro que finalizó con el Acuerdo de Bretton Woods en julio de 1944 y la creación del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, con el propósito de diseñar un sistema monetario internacional que estabilizase los precios, promoviese el empleo y permitiese un equilibrio externo sin imponer restricciones al comercio internacional.

Este acuerdo establecía al dólar estadounidense como la única moneda vinculada al oro según un tipo de cambio fijo. El resto de monedas obtenían su valor con relación al cambio que establecían con el dólar estadounidense a condición que la Reserva Federal de EUA tuviese en su poder el oro necesario para sostener dicho patrón. Evidentemente este contexto privilegiaba la posición de Estados Unidos en el panorama internacional, fruto de su intervención decisiva para ganar la Segunda Guerra Mundial. El sistema funcionó correctamente durante la década de los 40 y 50. Pero empezó a tener presiones en los años 60 debido a los déficits de Estados Unidos en sus pagos internacionales; causados principalmente por el gasto producido por la guerra de Vietnam.

Finalmente en 1971 las reservas de oro de EUA se agotaron y no bastaron para sostener el sistema, lo que provocó que John Connolly, Ministro del Tesoro, temiendo la inestabilidad

que se estaba provocando en los mercados internacionales, instase a la Administración americana a suspender el patrón oro y marcar un sistema de tipos de conversión fijos. El 15 de agosto de 1971, Richard Nixon, suspendió unilateralmente la posibilidad de convertir el dólar en oro, lo que devaluó la moneda americana en un diez por ciento. Este hecho provocó que el valor de las monedas nacionales empezara a *volar libremente* y como consecuencia, desaparecieron los tipos de cambios fijos y se inició un periodo complicado para las relaciones monetarias internacionales.

En este contexto Nixon llevo a cabo lo que él definió como el "mayor acuerdo monetario en la historia del mundo". El 18 de diciembre de 1971, un nuevo paradigma que iba a infiltrarse hasta en las capas más domésticas de la sociedad empezaba a nacer por causa de un error. Pero la historia y los principios básicos de esta ciencia que es la economía tienden a rebelarse si se los ignora, lo que condujo a un nuevo fracaso, repleto de sub y sobrevaluaciones. Debido a la fijación de los precios de las monedas, los desajustes financieros fueron enormes y se produjo un caos. La fijación del valor de una moneda en un solo país, implica un caos únicamente en ese país; pero tratar de hacerlo simultáneamente en varios países, produce un caos generalizado. Por ello en marzo de 1973, se decidió eliminar los tipos fijos de cambio. Como consecuencia, existió una flotación libre del valor de las monedas. El sistema estaba siendo destruido. En enero de 1976 el precio oficial del oro fue abolido. O lo que es lo mismo, la desaparición del valor oficial del dólar.²⁸³

La consecuencia de la destrucción del sistema, es esta flotación libre del valor de las monedas, que no es otra cosa que la determinación del valor-sentido de un signo a través de su relación con otros signos y no por su relación con un referente real. En el terreno económico se entró en la *hiperrealidad*.

El concepto de hiperreal, definido por Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), señala un cambio de paradigma en la dialéctica realidad simulacro. La abstracción ya no se

²⁸³ <http://www.stockssite.com/notas/monetario2.html>, consultado el 12/04/2015

corresponde al “doble” o la “imitación”. La simulación no tiene correspondencia con el referente real, por tanto en un sentido económico se puede considerar como sentencia Mark C. Taylor, “*El final del patrón oro ha sido el equivalente económico de la muerte de Dios*” (Taylor 2011: 255). Dicha consecuencia a nivel económico tiene su causa en la modificación del sistema de signos ante la pérdida del referente real, ese patrón oro, ya que, “*La implosión del significado y el significante es el equivalente semiótico de la muerte de Dios mediante el proceso cenótico en el que la trascendencia se vacía en la inmanencia*” (254). Los signos monetarios se emancipan, intercambiándose entre ellos, sin referente real, pudiendo crear una especulación y una inflación ilimitadas.

En este nuevo paradigma económico y teológico los personajes serían como esas marionetas de la Historia de Althusser. Pero a partir de este momento ya no existe un guía ni nadie que dirija la nave. Se está yendo a un lugar sin sentido con la esperanza puesta en el mismo mecanismo que se ha constituido como si él fuese capaz de conocer el rumbo. A partir de este momento la misión principal de los sujetos viene determinada por la posición y función que realizan dentro de la estructura, confiando en las reglas del juego como fin.

3.3. ANTIGUOS ORÍGENES.

Serious Money se inicia con una escena de *The Stockjobbers*, obra del dramaturgo inglés Thomas Shadwell, escrita en el año 1693 y publicada póstumamente. En ella, Shadwell parodia el mercado de valores. Los protagonistas de la pieza, los stock-jobbers, son unos personajes rodeados por un aura deshonesto y poco honorable que aún existe. Este inicio es una indicación de la autora sobre la naturaleza del material a utilizar. No se trata de nuevos personajes ni de nuevos mecanismos. La especulación financiera, los jobbers y las patentes ya existían en el siglo XVII con funcionamientos similares a los actuales. No importa lo que se compre o se venda, lo fundamental es la ganancia económica.

The Volunteers: or The Stock-Jobbers (“Los voluntarios, o los corredores bursátiles”) (1962), es una sátira que muestra como aparecieron en el mercado de valores las compañías de patentes. En la escena escogida por Churchill, un corredor comenta a su mujer la aparición de una nueva compañía que fabricará ratoneras, “that will invite all mice in, nay rats too, whether they will or no: a whole share before the Patent is fifteen pound; after the Patent they will not take sixty: there is no family in England will be without them”²⁸⁴ (Churchill 1990: 196). La imagen de las ratas entrando por la fuerza en una ratonera de la que es imposible escapar y la capacidad de ver cómo cualquier familia en Inglaterra tendrá una, marca la construcción de un imaginario al que nos pretende llevar Churchill a lo largo de *Serious Money*. Es una cuestión de ratas. Todas serán atrapadas y entrará en todos los hogares. En el momento que la mujer del corredor muestra interés por otro tipo de artículos y compañías, el marido la trata con condescendencia le explica la realidad del asunto. “Look the Lamb, between us, it’s no matte whether it turns to use or not; the main end verily is to turn the penny in the way of stock jobbing, that’s all.”²⁸⁵ (196) Sólo importa la ganancia monetaria.

Esta época es conocida como la “Edad Científica” y aunque emblemáticamente esté protagonizada por Sir Isaac Newton y la Royal Society, las patentes se hicieron presentes tomando un camino particular y diverso, como puede observarse en la obra de Shadwell. Su creación no tuvo la voluntad de conseguir grandes avances científicos sino únicamente rentabilidad económica. En ese momento no se examinaba la viabilidad o eficacia de los inventos. Se trataba de una nueva estrategia para presentar compañías que pudiesen ser rentables en el mercado de valores, una forma de publicidad que ahorraba el tiempo y el gasto que hubiese implicado la constitución en sociedad (Chancellor 2000: 58-59).

En su libro *City of capital: Politics and Markets in the English Financial Revolution*, el sociólogo estadounidense Bruce Carruthers, examina como las acciones políticas motivan los

²⁸⁴ “esto va a invitar a todos los ratones a entrar, también a las ratas, lo quieran o no: una parte entera antes de la Patente de quince libras; después de la Patente no tomarán menos de sesenta: no habrá familia en Inglaterra que no tenga una”.

²⁸⁵ “Mira el Cordero, entre nosotros, no importa si se vuelve a utilizar o no; Lo principal y más cierto es convertir cada moneda en un camino para *Stock jobbing*, eso es todo”.

intereses económicos modelando el mercado. Carruthers sitúa su estudio en los últimos años de Inglaterra, bajo el reinado de la casa de Estuardo, momento en el que se activó el mercado de valores, lo que coincidió con la disputa por el control del parlamento de los partidos Whig -antiguo nombre del partido liberal británico- y Tories, aquellos que apoyan al Partido conservador británico. En su libro Carruthers describe y analiza las connotaciones asociadas a los stock-jobbers. inicia su análisis con la descripción de Defoes en su obra *The Villainy of Stock-jobbers detected*. Escribe que esa gente, los stock jobbers, pueden arruinar a un hombre silenciosamente, socavando su alma y empobreciéndolo a través de lo que denomina un “artificio impenetrable”, al que describe como un veneno que “trabaja a distancia”, y lleva a los hombres a arruinarse a ellos mismos. (G. Carruthers, 2001: 230) Ésta es la imagen de los stock-jobbers que no se disipó rápidamente.

A partir del estudio de tres sociedades anónimas -el Banco de Inglaterra, la East India Company y la Compañía del Mar del Sur-, Carruthers, analiza la vinculación institucional entre la política y el mercado. Las tres sociedades prestaron grandes sumas de dinero al gobierno y dominaron el mercado de valores durante esos años. Los conflictos de los partidos ocuparon un lugar destacado en los procesos de formación de estas empresas y convirtieron a la deuda nacional tanto en una cuestión política como en un instrumento fiscal. Destaca también como los principales cargos de los partidos trataron de dominar los cargos directivos de las empresas. Es en este sentido que Churchill introduce la trama política y todos los personajes que de ella se desprenden. La autora muestra las relaciones entre política y economía y desvela aquellos mecanismos afines para las dos como la credibilidad y la confianza en el sistema, necesarias por parte de todos sus participantes para que funcione el juego.

3.4. EL ANACRONISMO DEL VERSO.

El uso anacrónico de la escena de Shadwell como prólogo, nos obliga a situar de inmediato este enorme musical económico en la historia de la humanidad y a pensar en los

mecanismos que vieron nacer este tipo de personajes y el sistema. Se trata de una característica común en la obra de Churchill, la no linealidad temporal y la yuxtaposición de materiales diversos, lo que la sitúa, como hemos ido viendo, en una dramaturgia de ascendencia brechtiana. No es el único anacronismo que utiliza el texto, el otro es el uso del verso para gran parte de la pieza. Como comenta Joseph Brooker a propósito de *Serious Money*, “verse drama, though no necessarily rhymed, had been the great theatrical cause of T.S. Eliot and Christopher Fry in mid-century, and is often associated with an unusable past. Churchill reverses this perception, making verse the vehicle of modernity”²⁸⁶ (Brooker 2010: 64).

Churchill pasa del verso a la narrativa, mezcla pedazos de acción dramática con fragmentos épicos, e introduce una nueva textualidad teatral a partir de los números y términos económicos. Hay muchos fragmentos que no precisan de la comprensión del significado semántico y sintáctico de las palabras, funcionan cómo música, lo que establece un nuevo tipo de creación atmosférica. Los números son elevados a un nuevo estatus en el diálogo dramático (Brooker 2010:133). Los tantos por ciento, valores de cambio, cantidades., son utilizados como material primario para la poesía de Churchill. Este matrimonio contra natura entre poesía y economía, es uno de los grandes aciertos de la pieza, que permite elevar la materialidad con la que se trabaja temáticamente a otro nivel formal, lo que posibilita la exploración de todas sus connotaciones y provoca la fascinación, al tiempo que muestra la gran trampa de este lenguaje al enlazarse con el poder.

Se trata de palabras que llenan el escenario y modifican el aire pero que no construyen trama. Lo sublime es parte de la atmósfera y como argumenta Brooker, “la mayor parte del verso produce el paso de lo sublime a lo trivial” (64). Se evita así cualquier pretensión de alto lirismo. Precisamente Churchill tiende a utilizar el verso para retratar los más bajos intereses, a los personajes en sus momentos más astutos y cuando su deseo persigue únicamente la

²⁸⁶ “el drama en verso, aunque no necesariamente rimaba, había sido la gran causa teatral de T.S. Eliot y Christopher Fry a mediados de siglo, y es comúnmente asociado a un pasado en desuso. Churchill invierte esta percepción, haciendo del verso el vehículo de la modernidad”.

ganancia material. De esta manera construye un gran artificio y aquello que podría parecer un documental o una pieza de investigación sobre la bolsa, se convierte en un enorme "cabaret estilizado" (64).

Un cabaret que no se deshincha, aunque lo hagan los personajes, como el sistema económico que siempre permanece boyante y mantiene un alto nivel de espectacularidad. Una espectacularidad para la que es necesaria la rapidez. Igual de necesaria que en la Bolsa y en las transacciones económicas. Forma y contenido se mezclan con la apoteosis de las canciones, que contruyen pequeños momentos climáticos que cierran cada uno de los dos actos. Momentos de clímax en el espectáculo que no pueden ser considerados como un clímax a nivel de trama. Ésta nunca llega a resolverse sino que funciona como un bajo continuo siempre en funcionamiento. Este hilado aumenta la espectacularidad del texto y permite llegar a un público mucho más amplio.

La obra no entra en la psicología de los personajes de una forma detallada, los personajes se definen por la posición que ocupan en el mecanismo. Su profesión o su estatus social y nacionalidad les garantiza una identidad reconocible, que determina sus actos. En este sentido la primera escena donde se muestra a los "antiguos" stock-jobbers proporciona el marco identitario y de referencia mental para el resto de personajes que aparecen. Todos los personajes sin excepción tienen alguna relación y actúan intentando modificar el mundo de las finanzas a su favor. Churchill los distribuye en familias destacando las características del tipo al que pertenecen sin llegar a estereotiparlos con una voluntad cómica, como en *Owners*.

3.5. VALORES Y ESTÉTICA DE CLASE.

Greville Todd, el padre de Jake y Scilla, un corredor de valores, es el representante de la tradición, de la clase alta inglesa, con su casa de campo como estandarte de una forma de vida. La pieza muestra como en dicha clase alta existe la voluntad de ser diferentes a los americanos, de creer que se poseen otros valores y forma de vida, a partir de cuestiones

estéticas que en el fondo no llegaran a traspasar a la ética, depredadas por el nuevo paradigma de la economía.

Esta consciencia de clase sorprende a Zac, el banquero americano, que pregunta a Jake Todd porque los británicos siempre quieren tierra, "In Paris o New York you live in an apartment, why do the English need gardens?" ²⁸⁷(Churchill 1990: 230). Se trata de un signo de clase, sin ella no eres de la clase alta, argumenta Jake. Plasma y evidencia la diferencia entre las dos culturas. Zac es "too American"²⁸⁸ (230) para entenderlo. La mentalidad económico-americana de Zac es mucho más simple, de la tierra no se hace dinero, en este sistema el dinero se hace con dinero (231).

"Bosques. Primavera. Poseer la primavera" (231). Ese es el sueño inglés, el sueño de Jake, aunque nunca sueñe porque nunca duerme. La posesión de la primavera es una cuestión divina, poética, como la luna de *Calígula*, un anhelo de rebelión ante las limitaciones humanas. Pero ese sueño ha llegado a su fin. Ahora existe una nueva generación de jóvenes que está haciendo dinero. Zac se refiere a los que nunca lo han tenido, no como Jake. En lugar de esa clase alta con nostalgia, otras aspiraciones "elevadas" y un sentido estético, los nuevos dueños del dinero tienen otros sueños y vendrán con nuevas formas de gastárselo (231). Eso implicará nuevas aspiraciones y metas. Si los posibles cambian de manos y si se da medios a quien no los ha tenido antes, el resultado es desconocido si el sistema no lo contiene y conduce.

La nostalgia más profunda hacia otros tiempos en el mercado es personificada por Frosby, un corredor que lleva más de treinta años dedicado a contruir mercados, al antiguo estilo. Su imagen de la bolsa es la de una calle de pueblo donde encontrar a sus amigos, un lugar con un sentido del humor donde todo el mundo jugaba el juego. Sabías un par de cosas por rumores, eso era todo. Desde el Big Bang las cosas han cambiado. Los tratos suceden en las

²⁸⁷ "En Paris o Nueva York uno vive en un apartamento, ¿por qué los ingleses necesitan jardines?"

²⁸⁸ "demasiado americano".

pantallas de las oficinas. Sin una persona real ya no se puede conocer realmente el significado de nada (215). Ahora no ve a nadie. Para Frosby estar en casa es estar en una prisión. Para él, Jake no es mejor que un ladrón (215), por todo ello justifica su deseo de venganza. Como la City ya no es suya puede ser destruida. Esta figura sirve a Churchill como contrapunto, aunque posea todos los atributos de los *stock jobbers*, como se plasma de forma fundacional en la primera escena. En el mundo que retrata Churchill, los traidores están entre las filas de los mismos soldados. Es un sistema con la potencialidad de destruirse a sí mismo. La gran pregunta que plantea es qué más se llevará por delante en su caída final.

Ni los antiguos valores, ni la tradición de la clase alta inglesa implican sentimientos bondadosos ni preocupación por el bien común. Como evidencia Grimes, un distribuidor de valores de primer orden, la vida de Greville y su familia siempre se ha desarrollado en la abundancia pero han perjudicado a todo el mundo. Tenían, eso sí, la particularidad que no les gustaba ver a aquellos a los que hacían pasar por esas dificultades (283). A los Todd les horroriza ver el sufrimiento de cercanos o extraños, contemplar sus creaciones, fundamentan su existencia en un enorme sentido estético, no ético.

Éste discurso y su sistema económico se basa en la venta, si no lo venden no funciona. Por tanto necesitan de la credibilidad y respeto de todos los implicados, por ello es tan importante la imagen proyectada. En el fondo, el sistema debe basarse en la confianza y la credibilidad, para que pueda existir, como cualquier trato. En consecuencia, maquillan sus actos estéticamente con la voluntad de transmitir una cierta ética que les proporcione respeto. Ésta es la principal razón por la que necesitan convertir la confianza y credibilidad del mercado en una cuestión de fe, teológica, y considerar al mismo mercado la única fuente de toda eficacia, como a un gran creador.

3.6. TEOLOGÍA Y MERCADO.

Y así es, la confianza en los mercados es una cuestión teológica. Ya en 1776, Adam Smith tradujo la idea de la providencia divina por la *mano invisible del mercado*. El término *mano invisible* fue empleado por Smith por primera vez en *Astronomía* (III.2), pero en donde queda claro la equivalencia con la Providencia, en palabras de Smith, es en *Teoría de los sentimientos morales* IV.1.10. La visión de Smith como un teólogo es desarrollada por David Nicholls, el teólogo inglés especialista en teología política, en su libro *God and Government in an "Age of Reason"*, donde expone que la ideas religiosas de Adam Smith tienen la clara marca del siglo XVIII, concretamente del racionalismo y en ciertos momentos respiran deísmo.

Para Smith, Dios es el gran *Autor de la Naturaleza*, que desea la felicidad de la humanidad, y el universo es una inmensa maquina creada por ese gran ser benevolente que dirige los movimientos de la naturaleza, y mantiene el mayor grado de felicidad posible. En este sistema, no se trata de aceptar con resignación las aficiones personales sino verlas como las condiciones necesarias para el interés general. Se sacrifican los pequeños sistemas propios por la prosperidad del gran sistema. Lo que se refleja es una armonía entre medios y fines en esta *economía de la naturaleza*.

Ésta es la razón que lleva a Marylou a declarar que el arbitraje es un servicio a la comunidad, por lo que resulta malo perseguir y procesar a gente que hasta ahora creía que tenían inmunidad. Es gracias a ellos que el mercado tiene liquidez, gracias a la compra y venta de los stocks que realizan. Porque venera al gran sistema. Trabaja 24 horas al día y toma píldoras para la acidez de estómago, para poder domar a las compañías con facilidad, lo cual implica deshacerse de los trabajadores superfluos y cortar las líneas que no dan rendimiento. Esos son el tipo de elementos que convierten a las empresas en lugares perezosos e ineficientes. Cree que el mundo les debe algo y tiene que considerar todo lo bueno que hacen para la economía de los EE.UU. y por tanto pide respeto y afabilidad (232). Consideraciones

respaldadas por Jacinta Condor, la empresaria peruana que ama, incluso llegando a erotizarla, “la forma en que nunca dejas de trabajar, odio a un hombre perezoso” (300).

La avaricia, la codicia y la avidez son ensalzadas y la pereza estigmatizada. El juego con los pecados es modificado. Su uso es utilizado para la valoración de los seres humanos en el trabajo y en el juego sentimental. Como Margaret Thatcher recurren a los valores de la época victoriana, enmarcados dentro de una nueva valorización producida por el capitalismo. Dentro de este sistema las reglas vienen dadas por los resultados y no a la inversa.

Los personajes de la pieza se convierten a ellos mismos en héroes. De igual manera que le sucedía a la protagonista de *Owners*, Marion, lo valioso aquí es la dedicación y el esfuerzo, no aquello que producen, no valores que fomentan o aquello que son como personas. Principalmente son gente que se esfuerza y trabaja grandes cantidades de tiempo. Su vida se dedica por entero a su trabajo, al mercado de valores, no importa la finalidad ni las consecuencias colaterales, más allá de aumentar la cantidad del dinero que se posee o se es capaz de ganar. Lo fundamental es hacer el bien a la economía, por ello se venera y diviniza a éste fantasma o disciplina que sobrevuela sus vidas y rige el mundo y los estados. Como dice Marylou: “Greed is all right. Greed is healthy. You can be greedy and still feel good about yourself”²⁸⁹ (234).

Una codicia y avidez que no es unívoca sino que precisa de la existencia de clases, lo que modifica su recepción. Como explica Dolcie Starr, la consultora en relaciones públicas, a Corman: existe la avidez fea y la sexy, cuando uno es feo no hay esperanza y si su estado no se modifica su destino puede ser cualquier desastre, pero si uno consigue transformarse en sexy todo cambia porque “sexy greedy is the late eighties”²⁹⁰ (287).

²⁸⁹ “La codicia está bien. La codicia es saludable. Puedes ser codicioso y todavía sentirte bien acerca de ti mismo”.

²⁹⁰ “el sexy codicioso es lo último en los ochenta”.

Aunque Scilla, pueda ser vista como una especie de “english rose”²⁹¹ (295), ella disfruta con el mercado, el comercio de opciones y futuros. Para ella es un juego, un juego de niños, indescifrable para algunos pero fascinante para ella y lo más divertido que ha conocido desde que jugaba a policías y ladrones con Jake (243). Es su fórmula del éxito, que asocia con peligro y delito, “if you're good at market timing you can make out like a bandit”²⁹² (243).

El mercado, como la economía, es un ente inmaterial, por ello puede llegar a tomar un sentido trascendente. En esta particularidad radica gran parte de su valor, como declara el importador de Gana, Nigel, “options and futures are more important than physicals”²⁹³ (267). La inmaterialidad es vista como una cualidad extremadamente positiva y eficaz que nos acerca a dios. Ese es el hecho que más destaca Corman cuando conoce a Jake, “And this must be the infamous Jake Todd./ I'd begun to think you were a bit like God -/ You make things happen but you don't exist”²⁹⁴ (265).

Se pueden vender y comprar contratos sin peligro, plantea fascinada Scilla. Sin peligros asociados a la materialidad, quiere decir, como los de acabar con diez toneladas de vientres de carne de cerdo en la entrada. “On the floor of Liffe the commodity is money”²⁹⁵(244). Es un dinero que se puede comprar y vender, como se puede comprar también la ausencia de dinero, la deuda, lo cual la divierte hasta el delirio.

La deuda, es la mejor manera de hacerse rico en opinión de Corman (229), consideración respaldada por Zac, cuando comenta entre paréntesis que la deuda nacional de América está por encima del trillón de dólares (229). Se puede observar la muy diversa connotación que se da en la actualidad a la deuda. Ésta siempre depende de quien la posea. Si en *Owners*, estar en deuda era estar en peligro de exclusión social y era vivido como una situación

²⁹¹ “rosa inglesa”.

²⁹² “si eres bueno con los ritmos del mercado puedes salir adelante como un bandido”.

²⁹³ “opciones y futuros valores son más importantes que las cuestiones físicas”.

²⁹⁴ “Y este debe ser el infame Jake Todd. / Empezaba a pensar que eras un poco como Dios- / Haces que las cosas pasen pero no existes”.

²⁹⁵ “En el suelo de Liffe (vida) la comodidad es dinero”.

dramática, en *Serious money* son los poderosos los que se endeudan y este hecho es visto como una hazaña.

Y este juego entre poderosos sólo dará frutos si se juega a nivel mundial. Es necesario todo el planeta para que el sistema se sostenga, como se ha observado cuando se analizaba la desaparición del patrón oro. En este sentido, la obra muestra claramente los traslados instantáneos de un lugar a otro, la simultaneidad entre continentes. Espacio y tiempo se convierten en algo fluido con el paso de una escena a otra. Los personajes realizan apariciones esporádicas provenientes de distintas partes del globo. Las conferencias intercontinentales se suceden, las separaciones físicas desaparecen, como señala Brooker (Brooker 2010: 65). Churchill dramatiza de nuevo, de forma magistral, la compresión del espacio-tiempo definida por David Harvey y característica esencial de la posmodernidad.

Existe un paralelismo en la economía a nivel mundial. La deuda de los países del tercer mundo no tiene las mismas connotaciones que la deuda de Estados Unidos. Mientras a unos les supone estar dominados, en el caso de Estados Unidos les sirve para manipular. El mundo ha comprado demasiada deuda estadounidense y sus economías dependen de la economía de ese país.

Zac lo expresa diáfanoamente, "The so-called third world doesn't want our charity or aid./ All they need is the chance to sit down in front of some green screens and trade"²⁹⁶ (Churchill 1990: 255). En su opinión las fotografías de bebés hambrientos son un engaño repleto de un tratamiento condescendiente, porque hay mucha gente rica en esos países, sólo las masas son pobres. Como si el hecho de ser masa, número, les restase valor. O tal vez se esconde una mayor condescendencia y clasismo. Sencillamente, las diferencias se dan entre pobres y ricos, quien mueve los hilos y quien es movido. La existencia de una mujer peruana, emprendedora como Jacinta, refuerza su pensamiento de que no existe el racismo. Zac es

²⁹⁶ "El llamado tercer mundo no quiere nuestra caridad o ayuda. / Todo lo que necesita es la oportunidad de sentarse delante de algunas pantallas verdes y comerciar".

como el que niega el propio argumentando que tiene un amigo negro, particularidad que no se tendría en cuenta de no existir el racismo.

Pero advierte Nigel, son países a los que hay que tratar diferente, no pueden ser “namby pamby”²⁹⁷ (261), deben aceptar dietas restringidas y si hay disturbios por falta de alimentos, los gobiernos deben explicar que el pago a los bancos occidentales es la prioridad. La deuda de los pobres debe ser pagada, en cambio la deuda de los ricos puede ser rescatada o conmutada. Jacinta está harta de todos esos muertos de hambre a los que se permite dejar en estado de putrefacción en mitad del paisaje de ese país hermoso, de blancas montañas y vegetación salvaje (261). Jacinta tiene muy claro cuál es su objetivo en esta vida y “I do not want to help, I want to be rich”²⁹⁸ (254).

Pero para que Reagan continúe siendo su amigo tiene que fingir, de la misma forma que lo hace Estados Unidos y los estadounidenses. “Who likes a coke buzz?”²⁹⁹ (262) pregunta Jacinta, América, responde. Cuando Estados Unidos se comporte de forma diferente y deje de utilizar según qué elementos, los demás países lo seguirán, pero no cambiarán hasta entonces. O como Zac admite, “There's people who say the American eagle is more like a vulture”³⁰⁰ (306). Un buitre que todo lo depreda.

En el fondo todo es cuestión del uso y connotaciones que se dan a la deuda. Las empresas sudamericanas cambiarán su deuda por dólares que Jacinta pretendidamente invertirá en su país. Lo que significa que Jacinta obtiene cien millones de dólares de equidad pagada por el gobierno en la moneda local, y entrega únicamente setenta. Evidentemente, como plantea Zac a Jacinta, es una gran ventaja en relación a sus vecinos (268).

²⁹⁷ “sentimentaloide”.

²⁹⁸ “Yo no quiero ayudar, yo quiero ser rica”.

²⁹⁹ “¿A quien le gusta el zumbido del coque?”

³⁰⁰ “Hay gente que dice que el águila americana es más bien un buitre”.

Se intenta continuar manteniendo a las desigualdades y juegos dentro de los mismos subconjuntos. Pero en la escena existe la necesidad de darle a la transacción una apariencia humana, aunque ambos mandos sepan que es mentira, por ello vemos como se comprometen a construir hospitales. Unos hospitales que describen como si de un catálogo de unos grandes almacenes se tratara: uno para hombres enfermos y hambrientos, otro para mujeres, otro para niños pobres adictos a las drogas (269). Hospitales que Jacinta dice visitar para dar la mano a los pobres. Es una referencia clara a esa aristocracia que se pasea por el mundo y es fotografiada dando la mano a los desfavorecidos. Unas escenas más tarde se observa como el dinero vuelve a ser lo fundamental para cerrar un trato. Incluso la CIA está involucrada, aunque no ayudará si no están dispuestos a dar otro 10% a la Contra. (272)

3.7. UNA ESPIRITUALIDAD SECULAR: EL ARTE. PROPAGANDA POLÍTICA Y ECONOMÍA.

Este juego de apariencias, que mezcla política y economía, es explorado a distintos niveles en *Serious Money*. Condiciona las artes y la cultura, las dos formas de propaganda más utilizadas en todos los tiempos por el poder. Resulta extremadamente descriptiva, de nuevo, la escena entre Dolcie Starr y Corman. Hay un momento en el que Starr propone a Corman permitir que su rival, Duckett, sea el bueno y pelmazo para él poder ser el malo pero encantador. Gracias a esta estrategia de venta podrá facturar lo máximo, porque “everyone loves a villain if he's handled right”³⁰¹ (285). Malo tiene connotaciones amorosas.

Se trata de dos dimensiones espirituales y físicas, continúa Starr con su argumentación ante un atónito Corman, y revela la importancia de la dimensión espiritual tanto en el juego político como en el económico. No importa que la espiritualidad, en el sentido común del término, pertenezca a Duckett, considerado el predicador laico por excelencia. Ya no se trata de un

³⁰¹ “todo el mundo ama a los villanos si se maneja adecuadamente”.

juego entre religiones. No es necesario que Corman se convierta en musulmán para oponerse, existe una espiritualidad secular, las Artes.

Las Artes permitirán a Corman llegar a una audiencia más amplia. Para ello el camino más directo es el económico, la sponsorización, que cubre otros territorios. Si hasta ahora Duckett ha patrocinado orquestas provinciales, el campo de Corman será el Teatro Nacional por su vinculación con el poder y la ópera por su aspecto decadente. Cuartetos de cuerda llevarán su nombre en favor de la sensibilidad y la elegancia, y espectáculos más alternativos con malas palabras y lenguajes le permitirán adquirir la emoción (286). Con esta fórmula Starr cree que la parte espiritual queda cubierta. Sólo falta ocuparse de lo físico. En ese sentido tan sólo hace falta un yate, que fácilmente puede comprar Corman con su dinero. Evidentemente plantean cuestiones estéticas separadas de cualquier implicación moral. Una estética separada de la ética.

Es significativo recordar que un año más tarde, después del estreno de *Icecream* (1989), Churchill entró en conflicto con el Court's Council, cuando Barclays fue elegido como sponsor financiero (Gobert 2014: 120). Churchill declaró sus dudas respecto a que un teatro de izquierdas tuviera como *partner* a Barclays, un banco manchado por los escándalos con el apartheid de Sudáfrica. La autora vuelve a oponerse a otra forma de colonialismo – tema dramatizado por Churchill en *Cloud nine* y *The Hospital at the Time of the revolution* (1972) – . A partir de ese momento Churchill declaró que no podía formar parte de la administración del *Royal Court* porque no podía aceptar que el *Royal Court Theater* se usase para vender la imagen de un banco. La autora inglesa siempre ha defendido, hasta sus últimas consecuencias, que la privatización en el mundo del teatro era un peaje a pagar demasiado alto y que acarrea consecuencias desastrosas que comprometen la ideología y desvirtúa las funciones de aquello que se supone que debería ser un lugar como el *Royal Court*.

La actualidad política inglesa contemporánea al estreno de la pieza está muy presente, como es costumbre en Churchill. Se ha observado cómo distintos escándalos económicos tenían lugar mientras ella se encontraba escribiendo *Serious Money*. Tres meses después del

estreno en el Royal Court en marzo de 1987, Margaret Thatcher volvió a ser elegida Primer Ministro por tercera vez consecutiva.

En este sentido las palabras y decisiones de Churchill son muy explícitas. Zac declarará que otro escándalo para el gobierno británico en este momento, justo antes de las elecciones, podría llegar a tener graves consecuencias y provocar demasiado alboroto (Churchill 1990: 305). La gente perdería la confianza y eso significaría una enorme recesión. Este hecho no implica que no sea consciente de la peligrosidad del sistema. Zac sabe que puede colapsar en cualquier momento y le provoca pesadillas que lo despiertan de pronto en la cama preguntándose cómo terminará muerto y pensando en artículos de Armagedón, en una guerra nuclear o un nuevo crash. Pero esto tan sólo sucede antes del desayuno (306).

Lo que sabe y siente Zac es que como los semáforos de las ciudades, el sistema internacional, "se da por sentado hasta que comienza a funcionar mal a perturbar la vida de la población" (Samuelson 2002: 305). En general se considera necesario un sistema monetario con un funcionamiento óptimo, gracias al cual se ven facilitados el comercio y las inversiones internacionales. Resulta fundamental la adaptación fluida a los cambios y éste es el principal planteamiento de Zac en su monólogo. En cambio, "un sistema monetario que funcione mal puede no solo reducir los incentivos al comercio y la inversión internacionales sino también exponer a sus economías a perturbaciones cuando se impiden o se retrasan las adaptaciones necesarias a los cambios" (305).

Ésta es la baza principal de Zac y el resto. Por eso lo que queda del día a Zac no le preocupan los problemas y pesadillas del sistema. Está demasiado ocupado con las sumas masivas de dinero que se desplazan de un lugar del mundo a otro, tratar de calibrarlas, de apreciar su tamaño puede volver loco a cualquiera. Zac pasa el día intentando concebir que significan mil millones, a qué equivale un billón de dólares al día o el equivalente al producto interior bruto de EE.UU., ante lo que se rinde. Muestra lo inconcebible de las magnitudes manejadas y la fascinación que provocan. Reclama no mearse en la propia cultura, por mucho que reconozca una parte entera de avaricia, no implica un problema porque el dinero compra la

libertad. Esa es la gran mentira o paradoja, creen estar comprando libertad, cuando están esclavizados las 24 horas del día.

¿Es posible comprar la propia libertad? ¿Se trata de un valor reducible a transacciones económicas? En la historia de la humanidad se ha pretendido que así fuera. El dinero siempre ha servido – y casi nacido –, para librarnos de la esclavitud, la ausencia suprema de libertad entre los hombres. Durante toda la pieza hemos estado viendo a un montón de esclavos, esclavos de la economía a la que entregan su vida con una fe ciega. El tema de la libertad es una pieza fundamental en la obra de Churchill, explorado y profundizado en piezas posteriores; una libertad ligada también a la cultura y al lenguaje, a cualquier estructura de poder esclavizador.

En este caso la estructura a “defender” es la económica. Es por ello que hay que minimizar los escándalos. En *Serious Money* se reproduce el mecanismo utilizado por los Tories con Greville Todd. Se le arresta y manda a prisión, como sucedió con Ivan Boesky, pero no se puso en cuestión el sistema ni los cambios producidos por el Big Bang. Un chivo expiatorio, de nuevo, para demostrar que el gobierno se tomaba seriamente la cuestión y la ciudad permanecía limpia, sin ningún rasguño. Condenar a alguien a prisión es considerado una forma de lavado de imagen. Se puede observar la impersonalidad y falta de afectos que crea el sistema al no despertar ni las lágrimas ni la compasión de nadie. De esta manera el partido conservador se va a casa con una nueva victoria para “five more glorious years”³⁰² (Churchill 1990: 306) en palabras de Zac.

Que el partido conservador gane es considerado más “práctico” para los protagonistas de *Serious Money*, pero no esencial, porque saben que el sistema económico y su estructura están muy arraigados y se necesitaría mucho más tiempo, recursos de varios tipos y trabajo, para pararlos. Aquí está la amenaza, una amenaza para nuestro futuro. Ésta es una característica en Churchill, mostrar el mal o los desastres potenciales en caso que se decida

³⁰² “cinco gloriosos años más”.

continuar con los comportamientos que muestra en sus obras. Los asocia y nos desvela aquello que nos produce un mayor grado de terror.

La pieza se cierra con la canción: *Five more glorijs years*. Final de gran musical, extremadamente espectacular, ácido y glorioso a partes iguales. Churchill plantea un gran musical y posiciona a la Economía como el gran espectáculo contemporáneo, al igual que lo fue la eucaristía en la edad media, donde la misa se realizaba en latín aunque o porque casi nadie lo comprendía. A partir de escuchar se conectaban con Dios o la trascendencia. De la misma manera, creemos que la infinidad de números y términos familiares que al mismo tiempo son desconocidos nos conectarán con la abundancia económica, a la cual consideramos el manantial de toda eficacia capaz de comprar nuestra libertad.

De esta forma Churchill vuelve a poner en evidencia una superestructura que está por encima de los individuos gobernándolos y condicionándolos, la economía. Una creación del ser humano que ha divinizado y a la que le ha otorgado y presupuesto toda eficacia. Con relación a *Owners*, el sistema aumenta en perversión con el paso de los años, debido a la desaparición del patrón oro y a las nuevas reglas de juego. En *Owners* aún existía una pretendida equivalencia o correspondencia entre aquello que se compraba y poseía y su valor en dinero; entre significativo y significado. Aunque Churchill ya abría camino al simulacro, a través de las transformaciones sufridas por Clegg entre la primera y la última escena y mostraba la especulación en manos de Marion, las propiedades inmobiliarias aún eran materiales y cobijaban familias. En cambio en *Serious Money* tan sólo existen los números en verso, musicalizados, desprendidos de su significado. Las pantallas aumentan la virtualidad y la perversidad. El poder se oculta y transforma en *invisible*.

CAPÍTULO 4: USURPANDO EL LUGAR DEL DIOS. (*DRUNK ENOUGH TO SAY I LOVE YOU?*)

Tras el análisis del mundo de las finanzas, ligado al neoliberalismo y la política del thatcherismo, con su apología del trabajo, este estudio adquiere una mirada más global y analiza a EE.UU. como paradigma. Después de ver los orígenes de ese sistema bancario que tiene a la deuda como matriz, ese capitalismo del desastre; analizaremos sus consecuencias a nivel mundial. Para ello tomaremos como pieza clave *Drunk enough to say I love you?* y las historia de Guy y Sam. La historia de estos dos amantes se desvela en ocho secuencias llenas de deseo, fascinación, poder, adicción y sobretodo de política sexual. *Drunk Enough to say I love you?* Es una obra de Caryl Churchill estrenada en el *Royal Court Theatre Downstairs*, en Londres el 10 de noviembre de 2006, y en Estados Unidos en el *Public Theater* de Nueva York, el 5 de marzo de 2008 con dirección de James Macdonald.

Hasta su estreno en Londres el personaje de Guy se llamaba Jack. Churchill llamó siempre a Sam con ese nombre por el "Tío Sam" y al otro personaje le dio el nombre de Jack, pensando que se trataba de un nombre cualquiera pero como ella misma reconoce, "comprensiblemente" hubo quien entendió que se refería al Reino Unido, por "Union Jack" (Churchill, 2008: 269) y que los dos personajes representaban a Bush y Blair. Por ello cambió el nombre a Guy, para que fuera "sólo" ese hombre que se enamora de América, con la voluntad de ampliar los significados políticos de la pieza. La estrategia habitual de Churchill consiste en no revelar demasiadas cosas para aumentar la riqueza de sentidos y no determinar una única posibilidad, es su fórmula para evitar la simplificación; una estrategia de ocultación para permitir que se revele aquello escondido. La pieza observa la política exterior de los Estados Unidos desde algún momento indefinido posterior a la Segunda Guerra Mundial (ix) hasta el año 2006, en que se estrenó. No es tan importante destacar a un presidente de EE.UU. o a otro sino observar que a lo largo de todos esos años hay hechos y características que permanecen.

La historia de amor sigue su curso cronológico y es la historia que los actores escenifican, donde reside la acción dramática. Los actos que tienen lugar se van dividiendo temáticamente –elecciones, bombardeos, pactos... – y pueden situarse en cualquier tiempo o hacer referencia a cualquiera de los años que comprenden ese periodo indistintamente, pero suceden en el presente de los personajes, bombardean un país mientras están hablando. La principal dificultad o reto recae en la historia emocional de los dos amantes. Los dos actores deben mantener la continuidad de su relación mientras el tema varía y el tiempo histórico es distinto en cada nueva réplica. Pero la pieza no es una declaración de amor, no existe realmente una conciencia sino la dependencia de una borrachera o una adicción.

Drunk enough to say I love you?, destaca por su sencillez y economía. Las palabras y frases son llevadas a su mínima expresión, las escenas reducidas a su esqueleto. La puntuación es casi inexistente, condensada a unas pocas comas y signos de interrogación. Con un único punto y aparte. Debido a esta falta de puntos gramaticales, tampoco encontramos mayúsculas excepto en los nombres propios. Lejos de la verborrea de *The Skriker* (1994) o de la construcción de escenas de *Top girls* (1982), Churchill se aproxima a las formas dialogales inauguradas en *Hotel* (1997), *This is a chair* (1997) en concreto la escena *Hong Kong* o *A Number* (2002). En esta nueva fórmula las ideas y metáforas se vuelven nuevas formas y el espacio permite el pensamiento enfrentado al vacío de todo aquello que se extraña.

Está dividida en ocho escenas que pueden ser consideradas cuadros, al tratarse de una suma de sucesos que permiten dar cuenta de la relación entre esos dos personajes, diseccionándola, como pretendió diseccionar Büchner la mente de Woyzech a partir de las consecuencias discontinuas de sus actos. Aunque puede existir una continuidad espacial – no explicitada por la autora– los bloques centrales en los que se divide la pieza están compartimentados. Son cuadros independientes. Es el espectador quién los une por acumulación y trata de dilucidar una lógica causal y establecer una unidad. Toda la obra se basa en un principio de acumulación, estableciendo un paralelismo entre forma y contenido

en lo que respecta a la relación de pareja, a su desgaste y saturación. La narración cobra protagonismo mientras el espectador construye la Historia reciente de Estados Unidos y de sus aliados internacionales. Esta acumulación constante de materiales y datos aproxima la pieza a las artes visuales, donde la preeminencia de la realidad así como un interés por los procesos ha desarrollado obras en las que la aproximación documental se produce a partir de archivos, donde los materiales cobran sentido en la interacción de unos con los otros.

La pieza tiene como telón de fondo la política exterior norteamericana y su agenda neo-imperialista a partir de dos fuerzas que interactúan, dos amantes que nadan entre el combate y la simbiosis de frases cortas. Ésta falta de elocuencia da a la obra el carácter de una investigación, una de la que únicamente tenemos los titulares pero que lentamente se va nutriendo de cierto talante y atmosfera, como se podrá observar gracias a la progresión en las unidades temáticas que propone la autora. Churchill compone un posicionamiento de Europa y de cualquier ser exterior a EE.UU., donde resulta tan significativo aliarse y apoyar a EE.UU. como obviar y fingir que no suceden o han sucedido los acontecimientos que se citan. Se trata del viaje a los inicios de una civilización a través del miedo y la necesidad de amor, la génesis de la configuración del sueño de un país, un país joven y enfermo de juventud y tristeza.

4.1. AMÉRICA, LA CREACIÓN DE UN ÍDOLO MUNDIAL.

Después de la primera escena donde Guy deja a su familia por Jack, un antiguo amante que acaba de reencontrar imprevistamente, Churchill inicia una segunda escena utilizando la mención de la música como puente de entrada para la fascinación por la cultura norteamericana. Esos referentes que nos trasladan de repente a lugares mágicos y conocidos, Bessie Smith, Dylan, Bing Crosby, Eminem, el rock... hasta Jingle Bells y la navidad, en su faceta más tópica, comercial y televisiva pero que también remite a infancia y recuerdo.

Ellis Island es citado como la puerta de entrada a Estados Unidos. Éste pequeño islote del puerto de Nueva York fue la principal aduana de la ciudad, unos 12 millones de pasajeros llegaron a Estados Unidos a través de ese puerto entre 1892 y 1954. Actualmente es tan sólo una atracción turística donde se sitúa el *Immigration Museum*, dedicado a todos aquellos inmigrantes de clases humildes que aparecieron en el país en los siglos XIX y XX. Llegar a EUA es definido como un objetivo, estar en EUA aunque sólo sea para comer palomitas e ir a ver películas; entendiendo las películas americanas como la construcción de todo un imaginario, como su gran publicidad y construcción del sueño.

La búsqueda de la felicidad instantánea junto a la necesidad imperiosa de conservarla, son enlazadas por Churchill según una fórmula de asociación inmediata, con las elecciones y la democracia, consistente en ayudar al lado correcto para “nuestra” seguridad en todo el mundo. Con la guerra del Vietnam (1959-75) bajo el eslogan “Christ has gone south”, en referencia a la ocupación francesa del país, y la manipulación a través de los horóscopos de los periódicos para que voten lo que uno quiere, se inicia un nuevo núcleo temático que se iguala con la situación en Chile y el miedo a Allende (1970-72), el miedo a que si votan a los comunistas se van a llevar a sus hijos y los van a hacer desaparecer. Toda la iconografía del comunismo ruso es convertida en pósteres para que los jóvenes los cuelguen en las paredes. Mientras se observa como en Nicaragua se hacen necesarios nuevos discursos para cada grupo. Sam, como muchos americanos, ve al comunismo como una religión. A modo de ilustración, basta citar a Hal Lindsey, evangélico y uno de los dispensacionalistas más influyentes del último siglo. Por lo tanto el conflicto con todos esos países se entiende como una guerra religiosa, y así es como la viven los dos protagonistas.

Guy se va entusiasmando, “ama” este “juego”, este “trabajo”, Está feliz aunque haya cosas que no salgan como Sam deseaba, como por ejemplo, la elección del presidente de Venezuela, Hugo Chávez (1999-2013), persona extremadamente crítica con la política exterior de EE.UU. O la guerrilla comunista Huks de Filipinas, formada en 1942. O Hamas, tomando la franja de Gaza en junio de 2007. Finalmente Guy declara abiertamente que está dentro. Los países pasan a invadirse a la misma velocidad con la que son nombrados. El

simple nombre de un lugar evoca en la audiencia los acontecimientos violentos ahí ocurridos. Todos son hechos históricos pasados y conocidos por el público: Grenada en 1983, Lumumba y Allende asesinados en 1960 y 1973 respectivamente, el primer ministro de Iran, Mossadegh (1953) o la confrontación de países, Afganistan convertido en el Vietnam de Russia, el deseo de ayudar a Pol Pot, líder de los Khmer Rouge y primer ministro de Camboya (1976-1979); sin que aún se sepa que perpetró uno de los mayores exterminios contra la propia población, donde murieron cerca de dos millones de personas.

Toda la escena gira entorno a la publicidad y la propaganda, cómo usar los miedos y las creencias de la población para manipularlos, para hacer que la gente de otros países se comporte como dicta EE.UU. Y Churchill va enumerando las distintas estrategias de una forma telegráfica e inspiradora, apela a los referentes del público, sin contar nada de más, tan sólo deja todas las piezas y nombres sobre el escenario, en un acto de construcción atmosférica. Los dos personajes se completan las frases mutuamente, en este caso Sam lleva la iniciativa, casi no hay frases enteras construidas, no son necesarias, los referentes hablan por sí solos. De pronto Guy toma la iniciativa por primera vez y decide ayudar a China para que ayude a Comboya. A partir de aquí Sam se reafirma en su decisión de haberlo traído, juntos pueden mover el mundo, Filipinas, Puerto Rico, Méjico, El Salvador, entrenando a militares y abriendo escuelas, "because when propaganda isn't enough" es necesaria una solución militar. Y Guy, tras reconocer no haberse divertido tanto en toda su vida, exclama "God must have so much fun" (279).

Se siente como Dios y se compara con él, porque sus actos lo emulan, ambos personajes juegan a ser Dios y a manejar el mundo. No existe límite para ellos, Dios ha muerto y ellos han usurpado su lugar. Son los administradores de la violencia, quien decide qué violencia es legítima y cual no, lo que equivale a decir que una violencia es sagrada y la otra profana. Diferenciarlas es el rol de los administradores u oficiantes de lo sagrado y en este caso ese rol es el suyo. La proximidad con el poder contagia a Guy. No se trata de un poder intangible sino muy concreto. EE.UU. cuenta con la mayor capacidad militar del planeta. Todos los

eventos citados tienen en común la presencia y la intervención de EE.UU de formas tangibles o sutiles.

4.2. LAS VÍCTIMAS INOCENTES CULPABLES Y LAS NECESIDADES DE UN PAÍS.

En el tercer cuadro empieza otro tipo de lenguaje sobre el dolor y la tortura. La frialdad del dato histórico o político se mezcla con imágenes de cuerpos decapitados, castrados.

GUY corpses in the nets
SAM Decapitated, castrated, eyes gouged out, testicles
GUY riddled with bullets and partially eaten by fish³⁰³ (281)

De pronto el dolor físico se hace tangible, entra en escena por medio del lenguaje. Y el tono de la pieza vuelve a ser modificado. Se empieza a hablar de civiles como víctimas y de matanzas de masas, de experimentación y grandes números. Comienzan a aparecer las víctimas, formadas por grandes grupos de seres indistinguibles, puros cuerpos físicos unidos por el dolor recibido. Aparece un nuevo personaje coral en la pieza, formado por los habitantes de todos esos países bombardeados y torturados, invadidos por las fuerzas armadas de EE.UU. Churchill no sustrae capas sino que las añade. Continúa la relación amorosa de la primera escena y la importancia de la propaganda junto con los acontecimientos relacionados con la política exterior norteamericana pero en esta escena se mezclan con la materialidad de esos cuerpos y su dolor. Las víctimas son tratadas como números, como masa y estadística, en un claro ejercicio biopolítico, donde a diferencia de en *Softcops*, ya no son individuos sino números en estadísticas sobre los que se ejerce un poder nada suave en este caso.

³⁰³ “ GUY cadáveres en las redes

SAM decapitados, castrados, ojos vaciados, testículos

GUY acribillados con balas y parcialmente comidos por peces”.

En la siguiente escena empiezan a aparecer sutilmente los primeros signos de datos económicos a partir de las materias primas de los países a los que se bombardea, extorsiona o explota. Los mantienen subyugados a partir del sistema económico. Compran materia prima barata y les venden caros productos manufacturados. El resto de seres humanos y ahora también el mundo, convertidos en estadísticas, han perdido su complejidad y fisicidad. Se han transformado en entes virtuales sobre los que se ejerce dominio. "Because our economy is the priority here"³⁰⁴ (286) y por ello es necesario destruir la economía de los otros países. Privatización asociada a libertad, cancelaciones de deuda, ayudas masivas y enormes porcentajes de beneficios. Se evidencian los años pasados desde la escritura de *Serious Money*, la comunicación virtual y las redes se han desarrollado enormemente llegando a su paroxismo que es explotado por Churchill a partir de la imagen de Guy y Sam manejando el mundo. Emula a una de las imágenes por excelencia del triunfo del sueño americano, dos chicos en su garaje con un ordenador personal dominando el mundo, poniendo en jaque al resto de la humanidad.

Pero Guy está un poco decepcionado, bajo de moral, se confiesa sólo humano, "only human"³⁰⁵ (285), cuando reconoce que sus debilidades son sus sentimientos, por ejemplo, cuando echa de menos a su familia. Ante este posible desencanto Sam decide volver a poner en marcha un juego expansivo y de dominio, el económico, que lo vuelva a hacer sentir poderoso, entrando también en escena el tráfico de drogas y con él, la CIA, la guerrilla, Colombia y las FARC. Y más tarde el negocio con ADN humano. La escena termina con la petición de compromiso por parte de Sam a Guy.

Las necesidades americanas son presentadas como básicas y desbordantes, ocho billones de dólares en cosméticos, diez billones en comida para mascotas... EE.UU. consume más de la mitad de los bienes del mundo, afirma Churchill. Lo cual es escalofriante para Jack, "enough to provide health, food and education to the whole of the third"³⁰⁶ (290), lo que

³⁰⁴ "Porque nuestra economía es la prioridad aquí".

³⁰⁵ "únicamente humano".

³⁰⁶ "suficiente para proveer salud, comida y educación a todo el tercer".

exaspera a Sam y le pide que haga las cosas a gran escala, it's "a way of life"³⁰⁷ (290) y tú escoges. Éste es otro de los grandes temas que se despliega en la pieza, una forma de vida, no se trata de los fines sino de los medios. Ellos son los que están en cuestión y están siendo explorados, los medios son los que deslegitiman el fin. La posibilidad de elección es fundamental en toda la obra de Churchill. Es lo que permite al espectador y al sujeto colocarse en un lugar lúcido en el mundo. Guy siempre tiene la posibilidad de marcharse, de dejar el "juego", y Sam se lo recuerda una vez tras otra. Ahí reside la perversidad, constantemente Guy decide quedarse a su lado aunque conozca claramente las consecuencias de todo lo que está sucediendo y están llevando a cabo. De la misma forma que la política exterior estadounidense ha sido conocida por los países que han colaborado con ella o han obviado sus procedimientos, así como por las poblaciones de dichos países que han continuado fascinadas por esa forma de vivir y sus ficciones.

4.3. EL BIEN Y EL EJE DEL MAL.

El quinto cuadro está dedicado al uso del espacio. La tierra se ha quedado pequeña y es necesario dominar el espacio exterior. "Star wars"³⁰⁸ (292). Armas nucleares, armas químicas y biológicas, anthrax, virus, uranio. Una forma de no destruir a los edificios sino tan sólo a los vivos (294). Y eso les lleva a sentirse aún más poderosos, "most destructive power ever in the history of the"³⁰⁹(296). Y a sentir que pueden poseerlo todo, el espacio, las estrellas. Y llenarlo con su amor en un ávido deseo por "more and more"³¹⁰ (296).

La llamada Guerra de las Galaxias fue una iniciativa de Ronald Reagan, en la que da una visión maniquea del mundo donde dos los poderes del bien y del mal se enfrentan para dominar dicho mundo. Esta visión lo unió a la derecha religiosa norteamericana. "El imperio

³⁰⁷ "es una forma de vida".

³⁰⁸ "Guerra de las galaxias".

³⁰⁹ "más poder destructivo que nunca en la historia de".

³¹⁰ "más y más".

del mal” fue una de las imágenes más utilizadas por Reagan durante su presidencia. En ella, a la ficción de George Lucas en la película, *Star Wars (La guerra de las galaxias)*, se le unen imágenes del cristianismo más apocalíptico en un mundo donde sólo hay buenos y malos. El “imperio del mal” es una expresión utilizada por primera vez por Ronald Reagan en un discurso frente a la Asociación Nacional de Evangélicos 1983, en aquellos momentos, el foco del mal era la URSS (Taylor 2011: 313). Si por un lado en su discurso pedía a Gorbachov que derribara el Muro de Berlín, por otro, en nombre de la Defensa Estratégica o lo que es lo mismo “la Guerra de las Galaxias”, pretendía construir un muro que llegara hasta el cielo. De esta manera se formó la Coalición Religiosa para una Política de Defensa Moral, muy influyente en el Capitolio y el Pentágono.

Para el mundo de la política que pretende dar a los ciudadanos una forma de leer el mundo, los esquemas religiosos simplistas les permiten tener una interpretación fácilmente comunicable ante un mundo complejo y caótico. Falsean la realidad reduciendo sus significados, para convertirla en algo manejable y manipulable, lo que les permite fantasear con su control. Pero el “mal” va tomando formas diversas a lo largo de los tiempos y para EE.UU. en ocasiones ha sido el comunismo y en otras el Islam radical. Pero la guerra y las estructuras de pensamiento religioso que hay detrás continúan siendo las mismas. Cuando años más tarde George W. Bush ordenó el bombardeo de Bagdad durante la Guerra del Golfo, ésta fue proclamada por los telepredicadores y evangélicos como “un paso hacia Armagedón” y una década más tarde, la “Guerra de las Galaxias” tomó la forma de extender un “nuevo orden mundial” rebautizando al “imperio del mal” por el “eje del mal”. Se perpetúa una misma estructura *religiosa* para la realidad.

El segundo discurso inaugural de George W. Bush se asemeja a un sermón religioso, “América tiene necesidad de idealismo y coraje, porque el país tiene una tarea fundamental, la tarea inacabada de la libertad americana. En un mundo que se mueve hacia la libertad, estamos determinados a mostrar el significado y la promesa de la libertad” (Taylor 2011: 316).

Como vemos, la libertad es puesta como un valor absoluto, fundamental. Pero la libertad, como señala Terry Eagleton en *Terror sagrado*, “es por definición indefinida, y por tanto, debe plegarse a ser aterradora, arriesgada y tuerta” (Eagleton 2008: 70), por mucho que la modernidad la considere como el fenómeno más sublime o como algo sagrado. Son los límites los que convierten cualquier cosa en lo que es. Y la idea de la libertad absoluta está emparentada con la idea del terrorista. Es más, “en su impulso de salvaguardar la libertad, Occidente corre cada vez mayor riesgo de erradicarla (...). La libertad es tan valiosa que en su nombre se tolera incluso el despotismo” (90). Se trata de una fuerza emparentada con lo sagrado y como tal, tiene la facultad de crear y de arrasar.

Y continúa Bush, “Haciendo que cada ciudadano sea dueño de su propio destino, daremos a nuestros compatriotas americanos una mayor libertad respecto de necesidades y miedos y haremos que nuestra sociedad sea más próspera, justa e igualitaria. En el ideal de libertad de América, el interés público se basa en la dimensión privada, en la integridad y la tolerancia hacia los otros y en la función rectora de la conciencia sobre la vida de cada cual. Al fin y al cabo, el autogobierno descansa en el gobierno del yo. El edificio del carácter se construye en las familias, se apoya en las comunidades con criterios y se sostiene en nuestra vida nacional por las verdades del Sinaí, el Sermón de la Montaña, las palabras del Corán y las diversas creencias de nuestro pueblo.” (Taylor 2011: 316-317). Bush crea esquemas interpretativos religiosos que pretenden determinar la realidad, estructurarla, ordenándola e imponiendo violentamente una lectura. En este caso juega con una pretendida “libertad religiosa” cuando lo que hace es imponer una fórmula religiosa.

En opinión de William Bennett, el analista político conservador, fue George W. Bush, otro presidente “Cowboy”, el encargado de resucitar el lenguaje de Ronald Reagan del bien y del mal, en respuesta a la agresión sufrida contra EUA el 11 de septiembre de 2001. Bennett considera que se trató de un atentado contra su forma de vida, su existencia, sin buscar ningún beneficio de tipo geográfico o elemento político. “ No, when the advance troops of al-Qaeda set out to incinerate our innocent civilians it was not any of our deeds but the very legitimacy of our existence that for them lay under question – and it was our existence that

they were seeking quite consciously, quite explicitly, to cancel. The war we were being invited to join was a war over ultimate and uncompromisable purposes, a war to the finish”³¹¹ (Bennett 2003: 54). Una Guerra que compara con la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Fría contra el comunismo, una guerra reducible a buenos y malos. Bennett, como Ratzinger en su momento, pide un retorno a los absolutos religiosos y morales para reconstruir el país y el daño causado. Se trata de luchar contra el relativismo moral de los años setenta, que para Bennett es el gran mal del país, que lleva a una decadencia moral y al antiamericanismo. Estos absolutos morales, son uno de los grandes puntos de análisis de Churchill a lo largo de toda su obra, que como Shakespeare se vuelve a enfrentar al tema de la ley y el hombre. Esos valores absolutos que terminan siendo inhumanos, al igual que sucede en *Measure for measure* de Shakespeare.

La finalidad es evitar la incertidumbre en un intento de desterrar la inseguridad a partir de la absolutización y la cosificación de creencias. Emulan al Dios en el que creen, un Dios trascendente, omnisciente, omnipotente y omnipresente. Intentan que ser Dios se corresponda con esa imagen de alguien solo frente a su ordenador personal manejando el mundo, donde ser es estar conectado. A partir de esos principios absolutos de verdad, “o están con nosotros o contra nosotros”, y unos códigos universales de conducta, construyen una forma de vida con un sentido. Confían en un futuro perfecto, que es lo que están construyendo. Creen que su fin justifica los medios, porque su fin no necesita justificación, al ser una misión divina, única posibilidad de legitimidad. Realizan esta suplantación de lo sagrado como único mecanismo posible para el desarrollo de aquello que están llevando a cabo, una lucha entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo profano en un mundo desacralizado por ellos mismos.

³¹¹ “no, cuando las tropas de Al-Qaeda partieron para incinerar a nuestros inocentes civiles, no fue ninguno de nuestros actos sino la legitimidad de nuestra existencia la que estaba en duda- y era nuestra existencia la que ellos estaban buscando concientemente, explícitamente, para cancelarla. La guerra a la que nos estaban invitando a participar era una guerra de propósitos definitivos e inflexibles, una guerra para el fin”.

4.4. EL MIEDO. LA BÚSQUEDA DE SEGURIDAD INFINITA.

Es en el sexto cuadro donde aparece el terror a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2011 en Nueva York, que por alguna razón se presenta como una irrupción de un fragmento crudo de lo real. A diferencia del resto de citas sobre acontecimientos pertenecientes a la realidad de los que hablan Guy y Sam, en esta ocasión el acontecimiento los sorprende. Es el primero que no ha sido creado por ellos. Lo observan en presente absoluto e invade el lugar en el que se encuentran. Es la primera entrada de lo real en escena independiente de los protagonistas.

La escena se inicia con un sentimiento de amenaza a su seguridad. Después de enumerar actos de agresión de EE.UU. hacia el resto de mundo, bombas en los hoteles de la Habana, dinero en Iraq, desestabilizar a Sadam, coches bombas, cientos de civiles muertos, empiezan a verbalizar los entrenamientos de los mujahadeen, Castro, Allende, Ayatollah Khomeini, Lumumba, Osama, Charles de Gaulle, Michael Manley, Ngo Din Diem., en un acto que los iguala. La escalada de violencia va subiendo hasta que son testigos de la caída de las torres gemelas.

GUY look out we're being
SAM no no no the towers
GUY wow
SAM evil ³¹²(Churchill 2008: 299)

Es ante la exclamación por las torres que aparece la palabra "evil"³¹³ (299). A partir de ese momento una lógica perversa y propagandística invade la escena

³¹² "GUY mira fuera estamos siendo

SAM no no no las torres

GUY uau

SAM mal".

³¹³ "mal", también pudiendo ser traducido por maldad, perversidad o diablo, como sustantivo o como adjetivo, "malvado"

SAM hate me because I'm so god
GUY all these terrorists suddenly
SAM makes everyone love me because it's only the evildoers who hate
me (300)

Pero la escena termina con la declaración de Guy de que no puede vivir más con Sam.

En este pensamiento, la guerra contra el terrorismo es una guerra de absolutos, el "bien" contra el "mal". Unos absolutos, que se convierten en absolutos religiosos y morales, e impregnan los fundamentos de la educación, la política y la economía, los pilares de EE. UU..

El siguiente cuadro es el único momento en el que Sam está solo. Es el parlamento más escalofriante de toda la pieza, plagado de desagradables y amenazantes torturas a cuerpos humanos que va citando como si de un catálogo o manual médico o de montaje se tratara. El monólogo está compuesto por aquello que Julia Kristeva, la filósofa y teórica de la literatura, llamó "lo abyecto" ³¹⁴. Más tarde en la escena se citará a Guantanamo y la necesidad de "exemption from rules forbidding cruel, inhuman or degrading" ³¹⁵(304) porque esas reglas en el clima actual no son posibles. La tortura y sus técnicas se revelan como algo que se puede enseñar y aprender, como si de una nueva profesión y de un nuevo rol humano se tratase. Aparece la figura del torturador, del profesional de la tortura, porque es la función humana que se manifiesta como indispensable y necesaria en este nuevo orden mundial, como sucede en *The Hospital at the Time of the Revolution*. Como vimos, resultaban extremadamente evidentes las patologías a las que conducía dicho comportamiento de una forma esporádica o continuada, tanto para la persona que lo realizaba como para aquellos que lo rodeaban.

Cuando Sam termina, entra Guy. Las dos únicas acotaciones de la pieza marcan la soledad de Sam y la entrada de Guy. Los amantes vuelven a estar juntos y se lanzan de nuevo a la

³¹⁴ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Traducción: Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Argentina, 1987. Se analizará con más profundidad este concepto en futuros capítulos.

³¹⁵ "exención de las normas que prohíben los tratos crueles, inhumanos o degradantes".

“lógica” de sus actos y reflexiones. En su soledad y rechazo las posiciones de Guy se extreman, la frialdad y perversidad aumentan. La imagen de ese “país” encerrado, ocupado únicamente en su manual de tortura resulta extremadamente aterradora. Es la tentativa de representación de Churchill de la tortura, de la perversión humana, en definitiva del “genocidio de la maldad” orquestado políticamente, que encuentra una formulación épica, narrativa.

La última escena se centra en los desastres naturales, como un recuerdo de los límites del hombre, y coloca en el cambio climático una nueva frontera, aunque Sam intente desacreditarlo. Sam coloca su fe en la ciencia y la tecnología, con la esperanza de encontrar ahí la salvación, la solución. Por ello decide no firmar el Protocolo de Kyoto (1997). Las emisiones de gas son el precio por la electricidad en California. De nuevo el bienestar de los americanos puesto en oposición al bien común. Si antes eran las poblaciones a las que se mataba, ahora se mata al planeta entero entendido como un ente. El final permanece abierto, Guy no puede vivir con Sam pero tampoco sin él. Ya intentó dejarlo y no pudo. Sam le implora que lo ame pero Guy ya no puede. Sam concluye la pieza como un niño demandante pidiendo que lo amen y lo amen, “love me love me, you have to love me, you” ³¹⁶(309). Hablar de emocionalidad americana es entonces hablar de la gestión de la tristeza y del dolor, de ese país enorme que provoca aerofobia. Un país que no sabe vivir en la Historia y que siente que se ha quedado sin futuro, el vacío de un país nuevo, lleno de dependencias y adicciones que se presentan como respuestas a la tristeza y a las dependencias que se han ido modificando con los años, alcohol, drogas, sexo, poder...

4.5. LO REAL.

Frases incompletas que no se terminan, que se dan por supuestas, el lenguaje completo, estructurado ha dejado de ser necesario. Este hecho permite la entrada de lo real en escena. En el caso de terminarse las frases y darles una forma acabada, se estaría dando forma a la

³¹⁶ “ámame ámame, tienes que amarme, tú”.

realidad, manipulándola y ejerciendo sobre ella una violencia que la limita. Se obstruiría la contundente presencia de lo real – que no es definible y está fuera del lenguaje – . Por esta razón Churchill se aleja de las frases compuestas y de los discursos de los media. No pretende enlazar sintácticamente sino yuxtaponer, trabaja por asociación. Este es en el sentido que creemos que emula y rinde mayor homenaje a Brecht, intentando hacer comprender la acción dramática – porque un residuo de ella aún existe en la relación de los dos amantes, aunque en muchas ocasiones los personajes se conviertan en sujetos épicos – y todas sus contradicciones e implicaciones a partir de la reducción al máximo los elementos, mermado en el que Churchill se extrema en relación al creador alemán. Pretende escapar a una construcción ideológica de la realidad y busca aquello que no se puede construir como lenguaje, por eso Churchill lo mutila y reduce a su mínima expresión, con la esperanza de rozar lo que no puede ser nombrado, que es donde reside lo real.

Entre otras, la necesidad de situar lo real en escena se da en sociedades basadas en una cierta represión o cuando la vida se percibe como un simulacro excesivamente mediado. Churchill desea deslegitimizar un discurso imperante oficial –construcción ficticia del ego– y sus divisiones, que encubren la existencia de lo real, que presentan una realidad que siente lejos de ser verdad. La autora evidencia de nuevo esa realidad como una ficción construida. Pretende indagar en las profundidades, en el sustrato de la misma y mostrar su elocuencia. Porque lo real jamás puede ser reducido a un discurso ya que está más allá de la comprensión, de aquello que el sujeto conoce. “Lo real es soporte fantasma, el fantasma protege lo real” Señala Lacan (1967: 48). Churchill propone un “reencuentro” a partir de la repetición, por ello necesita utilizar fragmentos crudos y trabaja con la acumulación. “La repetición permite el “reencuentro” del sujeto con lo real” señala José A. Sánchez (Sánchez 2007: 115). Pero intenta huir de la rememoración, por ello trata de escapar de la reproducción, en la que sí sitúa la relación de los dos amantes, que sí pertenece al mundo de la *fantasía*.

Churchill trabaja en los diálogos de todas estas piezas con una forma de “escansión significativa”, que como señaló Lacan en relación al trabajo de Freud, es por medio de donde trata de referirse a lo real. “Freud, para localizar la verdad se atiene a una suerte de escansión

significante. Esta confianza la justifica una referencia a lo real. Pero lo menos que puede decirse, es que lo real no se le rinde fácilmente” (Lacan 1989: 48). Lacan muestra cómo funciona el plano del fantasma en relación a lo real, lo soporta y lo protege. Esta “escansión significativa” fue utilizada por Churchill extraordinariamente y de forma más extrema, como vimos, en *Blue Kettle*, la segunda parte de *Blue Heart*, donde todo el lenguaje hablado se descomponía al final de la pieza para terminar reducido a dos únicas palabras “blue” (azul) y “kettle” (tetera) o fragmentos de ellas; sílabas o letras. En el caso de *Drunk enough to say I love you?*, los fragmentos, la metralla, está compuesta por pedazos de los titulares y denominaciones que se ha dado a los actos realizados por el “Tío Sam” en las últimas décadas.

Por todo ello utiliza, sorprendentemente, como forma dramática para la política exterior norteamericana una relación sentimental entre dos hombres encerrados en un mismo espacio, con la intención de construir una nueva forma de teatro político. Como es habitual en Churchill, se sitúa en el espacio de aquello que considera que son los traumas y contradicciones de la sociedad en donde vive, permitir que exista Guantánamo, las torturas, el papel de Europa respecto al “Tercer Mundo” y la política intrusiva estadounidense en todos los países nombrados anteriormente, la complicidad en sus guerras... El trauma junto con el fantasma son los lugares en donde se mueve lo real y que le sirven de pantalla, para disimular algo previo (Lacan 1973: 58). Y la estrategia de Churchill pretende hacer zozobrar la seguridad que dan esos fantasmas, esas ventanas colocadas sobre lo real. Por ello desestabiliza su sentido y muestra su falsedad. Por eso rompe esos sueños, esos asideros del deseo (Lacan 1987: 35), que constituyen la cultura estadounidense, con su modo de vida, y sus premisas de omnipotencia donde “todo es posible”. Gracias a ellos pretenden ordenar el mundo religiosamente entre “buenos” y “malos”, en este sentido también es necesario utilizar sus reclamos, aquello que más fascina de esa cultura, como la música o sus ficciones. Y de esta forma, “se percibe que el asidero del deseo no es más que un des-ser” (Lacan 1987: 35).

Lo real es utilizado con diferentes estrategias en *Drunk enough to say I love you?* En el caso de su relación con “lo abyecto” produce un impacto emocional que aproxima la pieza a Artaud, pero Churchill le añade una clara voluntad política siguiendo la estela de Brecht. Suma dos de las estrategias para lo real analizadas por José A. Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Como afirma José A. Sánchez, “el ser abyecto, el estado abyecto provoca un impacto, tiene un potencial subversivo, puede descomponer, desordenar y disolver los límites” (Sánchez 2007: 148) y es utilizado en esta obra para presentarnos el horror de la masacre y la tortura. Un claro ejemplo de ello es el monólogo de Sam cuando se queda solo. Churchill ya había realizado exploraciones más profunda y extensas de lo abyecto como forma de disolución de los límites y de desorden, en piezas anteriores, en concreto, en *Mouthful of Birds*, su versión de *Las Bacantes* de Eurípides escrita junto a David Lan en 1986, donde lo abyecto aparece bajo distintas formas. Y donde, como en este caso, es presentado como parte de lo real y dotado de violencia, una violencia extrema, que permite acceder a otras capas de la realidad que se presentan como frustrantes y decepcionantes.

4.6. SAM.

Esta descomposición y desorden de los límites son realizados por un personaje que posee una realidad ontológica extraña, diversa. En él se concentran dos realidades ontológicas distintas. Sam se comporta como un ser humano y como un país. No se trata de que personifique a un país o de una representación metafórica del término. Claramente Churchill lo define como un país, “a country”, en su definición del personaje. Y en este sentido lo abarca todo. De nuevo aparece el Estado como fantasma. Sam es un organismo que es un país. Por tanto Churchill considera a los países como organismos, en la realidad contemporánea. Presenta un concepto tan concreto y difuso a la vez como el de “país” en un solo cuerpo. En ese cuerpo se sitúan: su extensión geográfica, su imaginario y sus decisiones. Lo que pensamos de Sam es lo que pensamos de EE.UU. Este desorden en las categorías nos pone en jaque como espectadores y tiene implicaciones a nivel político. Sam es tratado como un

amante, como alguien familiar. Aunque también le tememos. Desconocemos su poder. Nos permite realizar aquello inimaginable para los seres humanos. Cruza límites que creíamos infranqueables. Pretende aproximarse a Dios. Pero de forma humana y mundana. Sabemos que esos límites ya han sido cruzados por seres humanos reales. Las decisiones individuales y colectivas se mezclan produciendo un nuevo mapa de relaciones, por ello Churchill lo relaciona con el sexo y el deseo, por lo que tienen de incontrolables, de incognoscibles. Lo que sucede en el escenario es extremadamente real e imposible simultáneamente. Se desmiembra el hombre y se desmiembra el lenguaje. El lenguaje del hombre y el de un país se funden en uno. Mientras, la ideología, de nuevo, se filtra en la intimidad.

Sam quiere comportarse como un dios. Por esta razón, los discursos de los presidentes estadounidenses han tenido, como hemos visto, un carácter marcadamente religioso. Sam promulga leyes, como país, y también se considera por encima de ellas, como ya había señalado Hegel el legislador y el quebrantador de la ley tienen muchos puntos en común. En nombre del progreso que desea transgredir fronteras morales, como Raskólnikov en *Crimen y castigo* de Dostoievski. Éste es uno de los rasgos de la modernidad en opinión de Terry Eagleton en *La violencia y lo sagrado*, donde el criminal y el vanguardista, el forajido y el artista están íntimamente ligados. Y así se nos presenta Sam. Nos repele pero nos atrae a la vez, como EE. UU.. Es una atracción sucia y culpable, como la de Guy, por haber dejado atrás a nuestras familias y raíces. Sam se comporta como un demente. Trata de poseer al mundo entero. Pero como a EE.UU., la realidad es tozuda y no cede. Por ello mezcla civilización y barbarie. En nombre del progreso se acerca al más puro salvajismo y sus técnicas. No solamente pretende someter al resto de humanos y países sino también a la naturaleza, hasta al espacio. Y ahí está su demencia, ha enloquecido. A medida que pretende ir creando su identidad, quién es él, quién son EE.UU., va aniquilando sus propios valores. Su identidad es creadora y destructora de sí misma. No es capaz de realizar una acción sin su contraria.

Y Guy lo ama de forma traumática, le perturba y lo desea, le aterroriza y atrae, porque se asemeja a un real que reside en su interior y que es terrorífico. Por eso no puede dejarlo. Sam le propone ese "sueño americano" en el que uno cree poder ser como Dios porque en él todo

parece posible si uno se compromete y lo decide. Se pretende dar a la voluntad y al deseo un carácter sagrado. La voluntad se considera omnipotente ante la naturaleza y la fisicidad del mundo. Se venera a la libertad absoluta. Cuando Guy está triste o se siente decaído, Sam se siente traicionado porque el desánimo es considerado como alta traición, tan sólo el optimismo extremo es posible. Sam se acerca al estado totalitario. Pretende despojar a Guy de su sentir. Le arrebató su yo independiente junto con su lugar de pertenencia, como ha hecho con todos esos pueblos bombardeados, ha deshumanizado a esa humanidad que tanto parecía defender. Esas masas bombardeadas son la figura de la víctima, del culpable inocente tan explorado en las piezas de Churchill, con quien construye sus coros. Son ellos quienes reclaman a Guy, al primer mundo que detenga su masacre.

La borrachera descentra al sujeto, lo despoja de su yo independiente. Pero ésta no es una borrachera como la de las bacantes, no posee su dignidad. Además en este caso la borrachera está acompañada de un signo de interrogación. La interrogación del título implica una acción por parte del sujeto interrogado, exige una respuesta, deja la jugada en sus manos. No responder, mirar hacia otro lado, también es una respuesta y en este caso Churchill es muy crítica con sus consecuencias. Es el personaje de Guy quien es preguntado y con él la audiencia, ya que Guy representa "sólo" a un hombre, como el resto de espectadores. Un hombre que en el pasado se enamoró de Sam, América. Y Sam necesita amor. Toda la brutalidad y ansias de poder llevadas a cabo, son planteadas como una demanda de amor fruto del terror y del miedo. Sam necesita que lo amen como a Dios y lo pide de forma brutal, lo exige como ley. Pero Sam es sólo un fantasma que pide amor. Sam no es más que un país, que es Estado, un fantasma. Sam desea amor como Dios, pero Dios es amor, con todo lo que tiene de terrorífico, de "terror sagrado". Y Sam, en cambio, es un falso ídolo, un falso dios América y nosotros, el mundo bajo sus pies.

CONCLUSIONES

“¿Qué significa ser contemporáneo?”, se interroga Giorgio Agamben en su ensayo titulado con la misma pregunta (2003). Friedrich Nietzsche y Roland Barthes lo asocian con lo intempestivo, con alguien que pasa cuentas con su tiempo (Agamben 2008: 8). Agamben considera que la contemporaneidad es una relación singular con la propia época, en la que la aceptamos y a la vez nos distanciamos. Es “*aquella relación con el tiempo que lo acepta mediante un desfase y un anacronismo*” (9). El individuo que encaja demasiado y posee todos sus rasgos no es contemporáneo porque la falta de distancia no le permite ver su propia época.

Por tanto, contemporáneo es aquel que “recibe de lleno en la cara el haz de tinieblas que proviene de su tiempo” (13-14). Coincidiendo con la opinión de Agamben, Churchill es una autora contemporánea con mayúsculas porque no percibe la luz de su tiempo sino la oscuridad de éste. La percepción de la oscuridad no es un concepto privativo y pasivo basado en la ausencia de luz, sino que implica actividad y una habilidad particular. Un proceso que se realiza desactivando la luz del tiempo que se vive, o, como diría Didi-Huberman, apagando los grandes focos mediáticos y del poder para conseguir ver a las luciérnagas³¹⁷. Porque la oscuridad del presente es la luz de otras galaxias. Una luz que intenta alcanzarnos sin conseguirlo, ya que las galaxias de las que proviene, se alejan a una velocidad superior a la velocidad de la luz (14).

³¹⁷ *Supervivencia de las luciérnagas*, de Georges Didi-Huberman, texto donde el historiador de arte y ensayista francés da las bases filosóficas del texto de 1975 de Pier Paolo Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas. En este texto el autor y director italiano analizaba la relación entre las potentes luces del poder y los resplandores supervivientes de los contrapoderes.

Churchill se adentra en las sombras del mundo. Las expone a la luz de otros tiempos, centrando su atención en todo aquello no vivido o que no ha tenido voz. Porque esas sombras nos conciernen, ella hace que nos interpelen cuando las dramatiza. Para pensar la contemporaneidad, hemos visto cómo Churchill escinde sus obras en varios tiempos, produce cortes en la homogeneidad del presente, invierte las cadenas casuísticas y espacio-temporales y, mezclando lenguajes, introduce estructuras de campos diversos.

Según el argumento principal de Agamben, sólo es contemporáneo el que busca en el origen, en el *arké*. Y, como hemos podido observar, Churchill lo hace. Es su principal tarea y método, que hemos reflejado en nuestra metodología de investigación. Por ello se siente tan comprometida con el método arqueológico de Foucault. La arqueología foucaultiana es la versión actual de la aproximación intempestiva de Nietzsche, de su metodología genealógica.

A partir de dinámicas de presentación más que de representación, Churchill modifica los procesos de identificación del espectador. Accede al presente a través de la forma de una arqueología. Visita otros tiempos históricos. Pero gracias a su experimentación con la forma dramática, sustrae al espectador del tiempo histórico de la pieza para devolverlo a una contemporaneidad sobre la que ha colocado una luz distinta o ha apagado los grandes focos del poder. Nos responsabiliza como audiencia en el rol de nuestro legado. Tras la escenificación de las causas, centra nuestra mirada en los efectos. Y como hemos visto en el análisis de *The Skriker*, por ejemplo, busca las claves de la modernidad en lo inmemorial y lo prehistórico. Realiza procesos similares a los llevados a cabo por Michel Foucault, uno de sus filósofos de referencia, quien consideraba a sus investigaciones históricas sobre el pasado "la sombra que lleva a su interrogación teórica sobre el presente" (22).

Uno de los espacios más tenebrosos y sombríos del mundo contemporáneo es el de las minorías. Los excluidos son aquellos a quienes se ha desprovisto de voz en distintos momentos de la Historia, aplastándolos y enmudeciéndolos con el relato oficial. Por ello, Churchill ha centrado gran parte de sus intereses en los olvidados y las minorías. Ha dramatizado la conversión en realidades fantasmáticas del Otro, ya sean las mujeres, con la

figura de las brujas, o los individuos colonizados a través de la ideología del racismo y la noción de negritud. En el caso de *Vinegar Tom*, hemos visto cómo se intentaba reproducir el mecanismo del chivo expiatorio, pero al no existir relación con lo sagrado, la idea de sacrificio se desvanecía. En cambio, lo que se producía era un exterminio auspiciado por la iglesia y la medicina moderna, que se ha convertido en su doble.

Churchill denuncia el uso y la manipulación del contexto social y de los mecanismos que provocaron un fenómeno como el de la caza de brujas, donde las mujeres acusadas de brujería (así como también los negros colonizados en Argelia), no fueron sacrificadas sino exterminadas. Las "brujas" fueron el *pharmakon* para la represión sexual. Se exterminó a esas mujeres "astutas" y "maliciosas" en busca de poder y control; y se expolió a los revolucionarios argelinos en busca de riquezas. Se los convirtió en nuda vida, aquella "vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer" (Agamben 2003: 18). Como hemos visto, la escisión de lo sagrado imposibilita el sacrificio en la contemporaneidad.

Los *homines sacri* son figuras que se incluyen en el orden jurídico bajo la forma de su exclusión. Cualquiera puede darles muerte. En opinión de Agamben, esta figura de lo sagrado constituye el primer paradigma político de Occidente. En este sentido, Agamben corrige la tesis de Foucault, quien caracterizaba la política moderna por la inclusión de la *zoé* en la polis, y considera que lo decisivo es que "en paralelo al proceso en virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la *nuda vida* que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bíos* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible diferenciación." (19). De esta forma la *nuda vida* se convierte en el sujeto y objeto del ordenamiento político. En torno a ella giran los conflictos políticos. Es el único lugar que pertenece a la organización del poder estatal y que a la vez está emancipado de él.

Churchill dramatiza el mundo de la democracia moderna, caracterizado por una reivindicación y liberación de la *zoé*, a la que se intenta transformar en forma de vida. Ese

intento de encontrar el *bíos* de la zoé. En ese espacio se mueven las piezas de Churchill. Ahí es donde ha dado voz a los olvidados y ha permitido la mirada sobre las sombras de todos esos seres excluidos del relato del mundo pero presentes en sus piezas dramáticas. Ellos son las figuras centrales de sus obras. La dramatización del *Homo sacer* inicia una parte de su recorrido. En esta conversión, el retrato de la mirada de la iglesia se ha correspondido con la mirada de la medicina. La cual, como hemos visto, a partir de la Histerización de la mujer señalada por Foucault y de la hipersexualización del cuerpo femenino desde lo patriarcal, ha construido esas realidades fantasmáticas de la “mujer” como Otro.

La negritud también ha sido presentada por Churchill bajo la mirada de esa medicina invasiva que ha categorizado a un grupo de seres humanos como inferiores, animalizados, degradándolos al rango de *europesos lobotomizados*. A partir de la creación de nuevas patologías, la medicina, junto con la colonización, ha dejado a individuos sin bando y se ha convertido en una gran proveedora de los hospitales psiquiátricos. La medicina, y más tarde la ciencia en general, se ha dedicado a invadir los aspectos más íntimos de los individuos, sometiendo, dominando y oprimiendo; convirtiéndose en un nuevo ídolo. Los mecanismos utilizados para la caza de brujas o la construcción de la figura del colonizado, impregnaron desde su génesis estructuras e instituciones contemporáneas, produciendo y legitimando la conversión en realidades fantasmáticas de las minorías.

Estas construcciones por parte de la medicina, implican decidir quién va a vivir y quién va a morir, qué seres humanos pueden procrear y cuáles no. Se desprovee a los individuos de su humanidad y se externalizan las decisiones individuales que se depositan en un poder invisible, el de la ciencia.

En las piezas de Churchill ha podido observarse cómo se asiste también a una *fantasmaticización* del mundo a través de sus metáforas. Por ejemplo, a través de la Historia, expuesta como la aparición del pasado como persistencia, como huella o trazo reiterativo, imposible de exorcizar; como se pudo observar en *Hotel* y *Seven Jewish Children*. De esta forma se plasma su efecto tanto a nivel de la Historia misma, convertida en fantasma en

Hotel, como sus consecuencias en las historias individuales que aparecen como seres fantasmáticos en *A Number*, a partir de esa multitud de clones que ahora pueblan el mundo.

Churchill parte del espacio impersonal de una habitación de hotel, con la entrada de un fantasma que convive con seis parejas y dos solteros; deconstruyendo el concepto de presencia. Éste es uno de los conceptos centrales del teatro, el terreno de los juegos de Churchill, quien disecciona laboriosamente todos sus signos permitiendo el acceso a nuevos umbrales. La autora escoge un hotel y sus habitaciones porque, igual que el resto de habitaciones de todas sus obras, son metáforas del mundo. En este caso se trata de un lugar de paso, como lo es el mundo mismo para los individuos. En esa noche, que es el territorio de los fantasmas y la forma de marcar los días de los hoteles, el pasado y el presente aparecen como la presencia de huellas. El de *Hotel* es un presente lleno de los tiempos del pasado y del futuro. Es un tiempo dislocado y fuera de eje. Es lo contrario del aura.

En esta pieza la autora introduce aún otro tipo de presencia fantasmática: el diario de un huésped que ya no está, ampliando el espectro de posibilidades del fantasma. Tras investigar desapariciones de todo tipo de personajes, pueblos y edificios, construye la presencia de una ausencia y muestra las huellas del fantasma, sus trazos. En *Hotel*, como síntesis, es la historia la que se ha convertido en fantasma.

Más adelante en nuestro análisis, es la sociedad entera la que adquiere una realidad fantasmática. Churchill abarca desde la individualidad convertida en Guerra Civil contra sí misma (*A Number*), hasta el Estado como fantasma opresor (*Mad Forest*). En *A Number*, parte de un "yo" como sustituto, en la figura del clon B2, y de ahí en adelante vemos al individuo como fantasma. Igual que sucedió con la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En esta pieza es al ser humano al que se le ha desprovisto de su aura, a través de todos esos clones que habitan el mundo de la obra.

Churchill relaciona la atomización y dispersión de los individuos y la fugacidad de la existencia, con la aparición de la sociedad masificada y el mundo mercantil del capitalismo.

Como señala Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936, la posibilidad de reproducción prácticamente ilimitada destruye una dimensión de la obra de arte, su "aquí y ahora". Esa dimensión es el *aura*, un concepto que Benjamin toma de lo religioso para referirse a la singularidad de la obra de arte. De igual forma sucede con el ser humano cuando la ciencia por medio de la clonación es capaz de crear seres idénticos genéticamente. La tradición y la autenticidad y su estado casi-religioso se han esfumado. Churchill muestra como esa imposibilidad de individualización, tan explorada en sus piezas, provoca una enorme confusión que se corresponde con la crisis de la representación.

A Number es una obra masculina, patriarcal, en la que, a falta de mujeres-madres, el médico y el científico adquieren ese papel divino capaz de crear vida. Se mueve en ese horizonte biopolítico que caracteriza a la modernidad. Antes sólo el Soberano o Dios podía penetrar en esa tierra de nadie en la que ahora la ciencia decide sobre la vida y la muerte; como se ha observado en *Vinegar Tom* y *The Hospital at the Time of the Revolution*. Como señala Agamben, "lo que estaba en juego era nada más y nada menos que la definición de la muerte" (205). Pero vida y muerte no son conceptos científicos sino políticos, como puede comprobarse en las discusiones sobre la eutanasia o las fronteras de la muerte cerebral. Los debates se han pretendido mover al terreno científico pero sólo adquieren su significado cuando se consideran sus fronteras como biopolíticas.

B1, a quien la ciencia convirtió en un "vivificador en serie", decide convertirse en un asesino en serie, en busca de su unicidad. Y para ello se dedica al asesinato de la copia por parte del él, el original. Emocionalmente aparece como un vacío. Ha escogido al más peligroso de sus clones en busca de una identidad aplastada por la desaparición de las diferencias. Salter, su padre, ve algo justo y necesario en esos asesinatos, de los cuales se siente culpable. Churchill aproxima el fratricidio a un filicidio. Toda la pieza va clonando un mismo problema filial.

En *Mad Forest*, el Estado es un doble de la sociedad que asfixia a la misma sociedad. Estamos ante un fantasma opresor que se ha infiltrado en los aspectos íntimos y privados de los individuos. Se observa cómo, ni el gobierno fascista de los Garda Fier ni el Estado comunista

ni el posterior Estado capitalista, consiguen cambiar la situación. Es como si el mal no fuera más que la encarnación institucional del Estado; burocracia, como señala Hannah Arendt. Por eso la desaparición de cada uno de ellos no implica diferencia. Al contrario, aparece un margen de vulnerabilidad acentuado, como se advierte en la charlas de Florinda con su abuela muerta. Un caos que se advierte en la escena final de la pieza, ese baile repleto de muertos, vampiros y lenguaje fragmentado que es huella de réplicas pasadas.

Ante este caos y desintegración, los medios se posicionan como los grandes focos del poder que alumbran y unifican los relatos particulares y la fragmentación con su potente luz, haciendo desaparecer las sombras. En la dramatización de la sociedad rumana y de la revolución en Rumanía, la radio, como la televisión de *Hotel*, es el punto de unión de las historias individuales. Los medios en particular marcan el ritual de ese ritual de tránsito, que es terminal e iniciático al mismo tiempo. Paradójicamente, el rol de la radio y la televisión es establecer la realidad, al tiempo que son puro simulacro. Churchill muestra cómo el mundo ha pasado a copiar a la copia, invirtiendo el proceso. De esta manera se permite a los medios crear la realidad de forma fantasmática.

Seven Jewish Children, que cierra la primera parte de este estudio, es una pieza breve donde Churchill concentra los análisis anteriores. Construye una tragedia sin catástrofe. Es decir, sin catarsis, en el sentido que le dio Aristóteles, quien estableció una correspondencia en el público para la catástrofe: la catarsis. La falta de catástrofe se debe a que la ascensión está ocluida y no puede darse. Hay caída, pero no vuelta hacia arriba desde abajo. En la pieza hallamos a la vida misma desposeída. Ésta se convierte en un espacio concentrado de todo lo simulacral. A partir del relato de un pueblo, asistimos al nacimiento de un país que será un nuevo Estado, idéntico a los anteriores. La infancia es aquí ese paraíso perdido, el de la inocencia. Ya no hay paraíso porque todo paraíso es un paraíso perdido, incluso la infancia. La sombra de las mujeres de *Vinegar Tom* se encuentra de nuevo en estas siete niñas; y también la sombra de su conversión en brujas. Churchill escoge deliberadamente a niñas, a las que se refiere constantemente en femenino, para marcar este hecho.

El Estado de Israel y la Historia de su pueblo en *Seven Jewish Children*, se asemejan a aquella habitación de *Hotel* repleta de otras presencias, repleta de muertos y de pasados que dominan el presente y construyen el relato. De nuevo, estamos ante el relato del Estado, ese Estado que vuelve a ser fantasmático y opresor. Como señala Steiner, "Una sociedad requiere antecedentes. Cuando éstos no están naturalmente presentes, cuando una comunidad es nueva o se ha reagrupado después de un prolongado intervalo de dispersión o sometimiento un decreto intelectual y emocional, crea un tiempo pasado necesario a la gramática de ser." (2006: 18).

La infancia de *Seven Jewish Children*, esas siete niñas judías, está ausente de la escena. Es imposible acceder a ella. De la misma forma, en la contemporaneidad resulta imposible el acceso a la experiencia. No podemos volver a tener acceso a ella porque: "experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre, sólo puede ser resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre se está cayendo en el lenguaje y en el habla" (Agamben 2007: 74). La infancia se sitúa entre lo semiótico y lo semántico, entre aquello que es pura lengua y el discurso. El ser humano necesita despojarse de la infancia para hablar y ser sujeto del lenguaje. Lo humano como el pasaje de la pura lengua al discurso, ese tránsito es la historia. Y la infancia es esa experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y habla, donde el individuo abre por primera vez su espacio a la historia.

Ante la crisis de la representación, Churchill se refugia en el lenguaje, en el puro relato, en la forma de un canto coral en *Seven Jewish Children*; o también en el lenguaje mismo. En sus obras, el lenguaje se convierte en un sustituto de la vida. Pero el lenguaje es también una representación voraz y consciente de sus limitaciones debido a la imposibilidad del lenguaje de trascender la relación entre significante y significado. Esta imposibilidad convierte al lenguaje en una trampa. Y lo único que nos queda es hacer trampas a la lengua. A partir de ahí, Churchill se propone representar lo irrepresentable. La autora plantea el lenguaje como trampa (*Traps*), o como esa vía imposible de trascender la dualidad entre significante y

significado, independientemente de sus modalidades (*This is a Chair*), o muestra la nostalgia de la cosa, la pérdida de las marcas de las cosas (*Blue Heart*). Churchill busca sus propios límites al lenguaje para trascenderlo; su origen y su final. A partir de ahí, el grito original se convierte en un grito mortal, cargado de ancestralidad y de temporalidad. Si en *Heart's Desire*, con la aparición de ese enorme pájaro prehistórico, las entradas desde el exterior y su mecanismo coercitivo de reinicio, el mundo se transformó en inhumano, en *The Skriker* nos acercamos al infierno o el submundo. *The Skriker* es puro grito, abre un espacio donde es indistinguible el buen decir del mal decir. Y en ella, el mundo del lenguaje humano, el de la modernidad, es puesto en entredicho.

El lenguaje teatral tiene unas características propias. La misma idea de realidad en escena, que todo lo que sucede encima del escenario sea real y sólido, es ya una de las mayores trampas del lenguaje teatral. Nadie, como Del o cualquier otro nadie, puede escapar al lenguaje. La figura de la cinta de Moebius representa nuestra relación con el lenguaje. No tiene exterior, cuando creemos estar fuera de él, nos descubrimos en su interior. Uno no puede salir de las redes del lenguaje. El lenguaje tiene una estructura que se pliega sobre sí misma, como las figuras de Escher o al igual que la flexión barroca. También el teatro se pliega sobre sí mismo con el metateatro, que es como el metalenguaje. Es la misma estructura de fuga de *Blue Kettle* o de canon de *Heart's Desire*. Son dos formas que constantemente resuenan en la estructura de las piezas de Churchill –de ahí su *pinderallismo*, tan evidente en *Traps*–.

Todo aquello que toca el lenguaje se convierte en reversible: el espacio, aquello interior o exterior, las unidades vitales, la sociedad, la familia, la identidad... Churchill vuelve a dar forma dramática a los mismos temas que en la primera parte fueron explorados en referencia al fantasma. Ahora podemos verlos desde el punto de vista del lenguaje. La identidad, la familia, la maternidad y la paternidad, la unicidad de sentido, la pérdida de aura..., se analizan a partir de su conversión en lenguaje. Incluso el tiempo y el progreso, todo se revierte de la misma manera. En su exploración del lenguaje y la percepción, Churchill muestra como el lenguaje impone orden a todo, incluso al margen del mundo y la realidad, conduce a la paranoia. Todo

proceso de subjetividad se realiza a través de la de-subjetivación que genera el lenguaje. En *Heart's Desire*, con la espera de Susy, quien es simplemente lenguaje, Churchill también muestra el mundo imposible de lo pronominal.

El lenguaje también se convierte en el espacio de la utopía, como vimos en *Traps*: es el no lugar. Es un lugar más allá que no es el "Más Allá". A partir de las características de la cinta de Moebius, Churchill crea un estado de excepción que tiende hacia un lugar utópico siguiendo el deseo de los personajes. La autora borra lo vivido pero permite acceder a lo aprendido. Es el más positivo de sus finales. Cuando el Estado de Excepción reaparece en sus obras, los resultados son mucho más aterradores y amenazantes.

Las investigaciones e interés de Churchill en el teatro político han sido una constante en toda su carrera pero ha detectado la exigencia de la contemporaneidad en encontrar nuevas formas dramáticas para llevar a escena el complejo actual. Debido a esta necesidad, crea una nueva forma de teatro político en *This is a Chair*, en la que consigue trasladar a la escena la implosión de significante y significado. A partir de los análisis de Magritte y Foucault, traspasa las reglas pictóricas a la relación entre la palabra escrita y la escena; y disocia la similitud de la semejanza y pone en acción a aquella contra ésta. Esta operación le permite ver las sombras, aquello que la semejanza escondía al permitirnos sólo conocer aquello bien visible. En cambio la similitud nos permite ver lo que ocultaban los objetos reconocibles y familiares. Accedemos a las tinieblas y a la oscuridad, al campo de multiplicidad producido por la similitud.

La aparición de la similitud ha tambaleado a la semejanza. La ha hecho desaparecer junto a la marca de las cosas. Churchill construye redes abiertas de similitudes. En oposición a la unicidad de la semejanza, Churchill da lugar a la multiplicidad que no es más que una postura crítica hacia los discursos imperantes y el arte mimético. Escapa a la racionalidad opresiva y totalitaria creando formas dramáticas llenas de ironía que se oponen a esos discursos impuestos y excluyentes.

Churchill continua explorando la otredad del lenguaje y la pérdida de marcas de las cosas, jugando con pedazos de escenas y palabras, en las que introduce repetición y variaciones. De nuevo la similitud desplaza a la semejanza y la escena se destruye desde su interior. La fragilidad y la volatilidad del lenguaje se ponen en evidencia al infectarlo con un "virus". Desplaza al lenguaje normativo pero el sentido permanece estableciendo coherencia aunque no exista un lenguaje verbal estructurado. Elimina la oposición binaria entre palabras y letras, utilizando de nuevo una estrategia deconstructiva, liberando la tradición logocéntrica. La narrativa pierde su legitimación y el discurso, su autoridad para catalogar, nombrar y discernir la realidad.

Churchill también aproxima el balbuceo infantil con lo senil. Reconfigura sonoramente el lenguaje. En definitiva pone en evidencia que: el lenguaje del mundo está dañado (como evidencia en *The Skriker*, donde Churchill busca el grito en el núcleo del lenguaje). Como hemos visto, busca las claves del Londres que ella misma habita y de la contemporaneidad en general, en lo ancestral. A partir de esas conexiones pretende alumbrar lo histórico, por esta razón mezcla lo anacrónico y lo temporal.

La infancia aparece de nuevo en *The Skriker*. Aunque, esta vez recogida en una estupidez defensiva. Una infancia que en ocasiones comparte la falta de habla de *Seven Jewish Children* y en otras, se concentra en lo imaginario; una mancha en el silencio. La infancia es también el contacto con lo fantástico. Es el elemento extraño en nuestro mundo, ese elemento que perturba lo conocido, tan presente en la obra de Churchill. Lo encontramos en las invasiones del exterior de *Heart's Desire* o en las figuras de los muertos y el vampiro de *Mad Forest*. Son contactos también con el inconsciente, la otra cara del presente vivido de *Traps* o el submundo de la *Skriker*.

Churchill explora los límites del mundo. Presenta su fin, su muerte por asfixia. Por ejemplo en las imágenes finales de *The Skriker* y *Drunk enoug to Say I Love You?* El desenlace de *The Skriker* es un paisaje post-catástrofe, la humanidad casi ha desaparecido y Lily se encuentra con la hija de su hija. Sus descendientes le tienen rabia, pero es una rabia muda. Consideran

idiota a esa vieja generación a la que pertenece Lily; no mala pero sí, impotente y estúpida. Su legado es terrible.

La relación de una madre con su hijo es una metáfora de la vida, de la relación entre la tierra y el hombre. La dramatización de esta relación y su relación con el capitalismo es una de las principales ocupaciones de Churchill. El amor de los niños y hacia ellos, es cuestionado por la sociedad capitalista, provocando deformaciones psíquicas que implican la cosificación de los seres humanos. De la misma forma que la ecología es un límite del capitalismo, el amor entre una madre y un hijo es otra forma de ese límite. El capitalismo tiende a crear relaciones impersonales y ese es el punto de partida para la exploración de la tercera parte.

El capitalismo que retrata Churchill es un capitalismo que domina el mundo. La autora lleva a escena un amplio espectro de obras en torno a este tema: desde el origen del capitalismo, con sus revoluciones correspondientes, hasta el capitalismo avanzado, en esa globalización que es *Drunk enoug to Say I Love You?* Es un capitalismo que se crea casi tras la herencia de la recreación final del mundo como ensayo previo al final de la historia. Un final que en *Light Shining in Buckinghamshire*, tiene su primera gran prueba, su ensayo general, en el milenarismo del siglo XVII al qual pretende hacer real a través del comunismo, del neoliberalismo o a través de la metafísica final de la historia hegeliana.

Dentro del capitalismo, existe una metafísica de la igualación emprendida por el dinero. Esa en la que el dinero todo lo iguala a través de su valor pero, al mismo tiempo, el dinero también marca las diferencias. Churchill expone las distinciones entre poseedores y desposeídos en *Owners*. Muestra las consecuencias de esas diferencias y de una bipartición de la sociedad realizada siguiendo mecanismos religiosos. Más tarde en cambio, Churchill con *Serious Money*, lleva a escena cómo el dinero se vuelve dinero abstracto, cifra, número, no billete; como sucede en el capitalismo financiero, donde no hay flujo sino información seria. Esta seriedad monetaria abarca y se alimenta de desastres, como los de la Escuela de Chicago. Y, como en *Drunk enoug to Say I Love You?*, provoca guerras en esta tierra y en las galaxias,

donde el deseo de seguridad lleva a necesitar poseer el mundo. Churchill dirige su mirada al mundo desde la globalización hasta lo más local.

Y en la democracia moderna, lo más local se corresponde con los cuerpos de los individuos. Ese cuerpo que es necesario para la ley y sobre el que expresa su vigencia. Ese cuerpo es la principal fuente de ocupación de la ley en la Democracia moderna, tal y como Churchill dramatizó en *Softcops* a partir de las ideas de Foucault. Pero ese cuerpo portador de derechos y nuevo sujeto Soberano, es el cuerpo del *homo sacer*, reclamado por Agamben, una *nuda vida*. En él se repite la forma topológica de la excepción soberana, analizada en *Traps*, donde interior y exterior coincidían, de la misma forma que estado de naturaleza y Estado de derecho lo hacen para configurar el Estado de excepción. Un Estado de excepción que no implica a nivel político una reaparición del Estado natural aunque se disuelvan los organismos estatales, sino un Estado de excepción deslocalizado y dislocado jurídica y políticamente, como en *Mad Forest*, *Heart's Desire* o *Drunk enough to say I love You?*, instaurando un nuevo *nómos*. "Cuando vida y política, divididas en su origen y articuladas entre sí a través de la tierra de nadie del Estado de excepción, en el que habita la *nuda vida*, tienden a identificarse, toda vida se hace sagrada y toda política se convierte en excepción" (188). El cuerpo del *homo sacer* y la *nuda vida* se contraponen constantemente a esas formas-de-vida que los individuos crean y defienden.

Por tanto, "corpus es un ser bifronte portador tanto de la sujeción al poder soberano como de las libertades individuales." (158). El nuevo cuerpo político de Occidente está formado por esa multitud de cuerpos expuestos a recibir la muerte que llenan las piezas de Churchill: todos los pueblos que son bombardeados y torturados o expuestos al hambre y a las armas químicas en *Drunk enough to Say I Love you?*; la infancia de *Seven jewish children*; y por supuesto los revolucionarios, sean los nativos argelinos de *The Hospital at the Time of the Revolution*, pobres sin propiedad en *Light Shining in Buckinghamshire*, negros africanos en *Cloud Nine* o manifestantes rumanos en *Mad Forest*. Son como los refugiados descritos por Arendt, hombres que han perdido toda cualidad y relación específicas, excepto el puro hecho de ser humanos.

Cuando también decae el Estado-nación, los refugiados “representan, en el orden del Estado-nación moderno, un elemento tan inquietante, es, sobre todo, porque, al romper la continuidad entre hombre y ciudadano, entre *nacimiento* y *nacionalidad*, ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna.” (166-167). Se trata simultáneamente de un nuevo muerto viviente y un hombre sagrado. Esta nueva categoría jurídica que es la “vida sin valor” (o “vida indigna de ser vivida”), se corresponde puntualmente con la *nuda vida* del *homo sacer*, aunque en otra dirección. Una vida políticamente no relevante que no es más que “vida sagrada”, y por tanto puede ser eliminada con total impunidad.

Estas son las razones que llevan a los terroristas suicidas a matar matándose. La desaparición de su cuerpo es la burla que realiza al poder, como plasma Churchill en *Softcops*. En la pieza, como en la obra de Foucault *Vigilar y castigar*, desaparece el lugar donde ejercer el castigo. Pero lo que es más perturbador es que se dispersan los límites de la violencia. Y como sucede en *Drunk enough to Say I Love You?*, se lucha de igual forma sobre poblaciones enteras que contra conceptos difusos y de formas cambiantes como *el eje del mal*. Esos otros se desvanecen, se convierten en abstractos y virtuales, incapaces de ser definidos.

Esa es la nueva imagen de esta sociedad. Todos convertidos en espías. Esta es la guerra de “todos contra todos” de la que hablaba Foucault. Son los espías y el poder quienes planean los nuevos asesinatos, anulando así cualquier posibilidad de conspiración y rebeldía. Creen que son subversivos, pero como dice uno de los dos espías de *Softcops*, tal vez creen creerlo cuando en realidad se lo permiten (es decir, su credulidad es obediencia a alguien). Ese es el mundo de las falsas rebeliones, el mundo donde las rebeliones son implotadas en y por el poder, exactamente igual a como los agujeros negros implotan la materia. Sin embargo todo es difuso: lo bueno y lo malo, lo autorizado y lo clandestino, lo cómico y lo dramático. Una confusión que se infiltra por doquier y que abarca incluso el cuerpo del terrorista.

Las posibilidades de conspiración y rebeldía han sido anuladas por una sociedad en la que todos se han convertido en espías. Este punto extremo de guerra de "todos contra todos", descrito por Foucault, llega al paroxismo en *Far Away*, la pieza de Churchill donde el mundo entero se ha transformado en violencia. Como muestra la "falsa" revolución de *Mad Forest*, los personajes cuando inician la revolución, creen ser subversivos, pero como los espías de *Softcops*, creen creerlo cuando en realidad es algo que se les ha permitido. Incluso existe la posibilidad de que se les haya impulsado a ello desde los mismos mecanismos del poder. Se trata de un mundo de falsas rebeliones, donde estas son implotadas desde el poder. Nos encontramos en el mundo de la Skriker, donde todo es difuso, lo bueno y lo malo, lo autorizado y lo clandestino. En sus monólogos resulta indiscernible saber si está bendiciendo o maldiciendo, haciendo el bien o el mal. Igual que Briggs en *Light Shining in Buckinghamshire*, en mitad de la batalla matamos a quien queremos salvar y somos incapaces de distinguir si acabamos de golpear a uno de los nuestros o a uno de los otros. La violencia aparece como indiscernible. No se distinguen las misiones de las huidas o las traiciones. Por ello Briggs acaba animalizado, incapaz de distinguir entre el hombre y el animal. El lenguaje se descompone y también lo cómico; lo dramático y lo absurdo se confunden.

Ante esta nueva configuración de la democracia moderna, las declaraciones de derechos de los países tratan de inscribir la vida natural en el orden jurídico y político de los Estados-nación, pudiendo ser consideradas como "el lugar en que se realiza el tránsito desde la soberanía real de origen divino a la soberanía nacional." (162). El súbdito se transforma en ciudadano y la *nuda vida* en el portador de la Soberanía.

De la misma forma que en el nacionalsocialismo es fundamental la pregunta, "¿Qué y quiénes son alemanes?", o en la Revolución Francesa "¿Qué es francés?" En *The Hospital at the Time of the Revolution* la pregunta es "¿Quién es europeo?", que equivale a "¿Quién es humano?". Pregunta que se repite insistente y hasta cómicamente en la obra de Churchill. En cambio un nativo es alguien que no llega al estatus humano. Paralelamente en *Light Shining in Buckinghamshire*, las preguntas conciernen primero al derecho de nacimiento inglés y más tarde a la propiedad. Ser propietario se convierte en un prerrequisito para tener derecho al

sufragio. La propiedad y los inicios del capitalismo se infiltran en la definición de identidad. Se comprenden mejor las tesis de Agamben cuando señalaba que el fascismo y el nazismo eran sobre todo redefiniciones de las relaciones entre el hombre y el ciudadano, las cuales resultaban plenamente inteligibles al tener en cuenta el trasfondo biopolítico creado por la soberanía nacional y las declaraciones de derechos (165). Estas ideas son las que llevaron a Agamben a afirmar que el campo de concentración no es un hecho histórico o una aberración pasada, sino que lo podemos considerar, “en algún modo, como la matriz oculta, el *nómos* del espacio político en que vivimos todavía.” (212)

La creación de corpus científicos y políticos, amparadas por los distintos poderes –así como por las analizadas sustituciones de lo Sagrado– donde, como señaló Arendt, “todo es posible”, como muestran las piezas dramáticas de Churchill. Nos enfrenta a un mundo donde las categorías conocidas han desaparecido y como señalaba Steiner en nuestro análisis de *A Number*, no sabemos si estamos éticamente preparados para asumirlas. Esta es la razón por la que Churchill pone constantemente en duda las categorías que separan y clasifican a los individuos y a la vida, ¿qué está dentro y fuera de la vida? ¿Qué puede ser considerado un ser humano? O lo que es lo mismo, la exploración de los límites, los límites de la Historia, de la Revolución, del ser humano... Churchill realiza esta tarea al tiempo que revisa los límites de la representación expandiéndolos. Churchill pone en evidencia la tarea fundamental a la que se dedica la biopolítica moderna, la definición y articulación constante de los límites y de las separaciones entre aquello que se sitúa en el interior de la vida y aquello que está excluido de ella. Conceptos límite como el de “refugiado” ponen en crisis las categorías del Estado-nación.

En la actualidad asistimos a una separación extrema entre lo humanitario y lo político, que se presenta como un punto límite de la escisión entre los derechos del hombre y los del ciudadano, donde como señala Agamben, “Lo humanitario separado de lo político no puede hacer otra cosa que reproducir el aislamiento de la vida sagrada sobre el que se funda la soberanía y el campo de concentración, es decir, el espacio puro de la excepción, es el paradigma biopolítico que no consigue superar.” (170). Se convierte en urgente entenderlo y

superarlo pero, como señala Churchill en varias de sus piezas, los actos individuales de amor no son suficientes, y nuevas clases de excluidos siguen construyéndose de forma fantasmática.

De nuevo en *Light Shining in Buckinghamshire* asistimos a la creación de unos nuevos marginados, esos olvidados que discuten en la taberna, que se convertirán en los desposeídos de *Owners* o en los habitantes del tercer mundo de *Serious Money*. Esta última pieza transforma en un musical la creación del capitalismo financiero. Se inicia con el asesinato del hermano, *in media res*. Es un asesinato que se convierte en un asesinato primordial, cohesionador de la comunidad, igual que en las piezas anteriores donde se recurría al mecanismo del *chivo expiatorio*, a la complicidad del crimen, aunque no exista sacrificio. Estos nuevos personajes dueños del mundo de las finanzas, fervientes defensores del neoliberalismo y de las políticas del thatcherismo, crean el nuevo perfil mundial con el rostro del FMI y el Banco Mundial, creados para iniciar la Postguerra (el final de la Segunda Guerra Mundial). Mantienen una apología del trabajo y del no dormir que los convierte en esclavos del sistema que veneran. La deuda es presentada por Churchill como la matriz del capital bancario produciendo un capitalismo del desastre, que se mezcla hasta con el arte. Es el camino necesario para que Sam pueda pretender usurpar el lugar de Dios. América es presentada como el nuevo paradigma en *Drunk enoug to Say I Love You?* Es el nuevo objeto del deseo. La globalización es la nueva imagen del mundo en un mundo que se ha convertido en imagen. Y que se proyecta bajo los rasgos de América.

Churchill reúne gran parte de las sombras del mundo en esta obra. La gramática homogeneizadora iguala a todo el mundo, a todos los niveles. Y lo hace bajo la medida patriarcal. A partir de la invasión de países hasta llegar a la invasión de las galaxias, asistimos a la conversión de la humanidad en *homines sacri*. Ninguno de nosotros podemos ser sacrificados pero cualquiera puede darnos muerte. Y en este caso, ese cualquiera es Sam.

Todas estas ideas nos permiten afirmar que Churchill y sus obras nos dan la posibilidad de ver en la oscuridad. La observación de las sombras del mundo a través de su obra dramática

se convierte en una tarea fascinante, que nos obliga a la incomodidad de apagar los grandes focos del poder pero nos capacita para descubrir aquello escondido y olvidado.

BIBLIOGRAFÍA

BILIOGRAFÍA PRIMARIA DE CARYL CHURCHILL

CHURCHILL, Caryl e David Lan. *Una Bocca piena di uccelli*. Dentro de *Sipario: la revista del teatro e del cinema*, Anno LI, n. 581, ottobre, 1997.

CHURCHILL, Caryl y David Lan. *A mouthful of birds*. Methuen in association with Joint Stock Theatre Group. 1986.

CHURCHILL, Caryl. *Blue Heart*. London: Nick Hern. 1997.

CHURCHILL, Caryl. *Hotel: In a Room Anything Can Happen*. London: Nick Hern. 1997.

CHURCHILL, Caryl. *This is a Chair*. London: Nick Hern. 1999.

CHURCHILL, Caryl. *Churchill: Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. London: Methuen. 1985a.

CHURCHILL, Caryl. *Churchill: Plays Three: A Mouthful of Birds, Icecream, Mad Forest, Lives of the Great Poisoners, The Skriker, Thyestes*. London: Nick Hern. 1998.

CHURCHILL, Caryl. *Churchill: Shorts: Three More Sleepless Nights, Lovesick, The After-Dinner Joke, Abortive, Schreber's Nervous Illness, The Judge's Wife, The Hospital at the Time of the Revolution, Hot Fudge, Not Not Not Not Not Enough Oxygen, Seagulls*. London: Nick Hern. 1990b.

CHURCHILL, Caryl. *Fen*. London Methuen. 1983.

CHURCHILL, Caryl. *Fen*. London Methuen in association with Joint Stock Theatre Group. 1983.

CHURCHILL, Caryl. *The Ants. New English Dramatists: 12 Radio Plays*. Harmondsworth: Penguin.

CHURCHILL, Caryl. *Top girls*. London New York Methuen 1984.

CHURCHILL, Caryl. *Una còpia i, Lluny*. Reus CAER. Tarragona Arola. 2007.

CHURCHILL, Caryl. *Objections to Sex and Violence. Plays By Women*. Vol. IV. London: Methuen. 1985b.

CHURCHILL, Caryl.. *Churchill: Plays Two: Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money*. London: Methuen. 1990a.

En Internet:

CHURCHILL, Caryl (2009) *Seven Jewish Children*. London: Nick Hern.
www.royalcourttheatre.co.uk

CHURCHILL, Caryl . *A Chronology of Performed Plays*. *Biography*. *Cloud 9 Analysis*.
<http://www.cwrl.utexas.edu/~sbowen/314fall/drama/biography.html>

CHURCHILL, Caryl: *The Two-Act Dynamic* by Mica A. Hilson:
<http://www.fineartinc.com/micaHTM/churchill.htm>..

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.

ABDOLLAHZADEH, Jale. "*Departures from Realism: Contemporary Feminist Theatre and the Power of Surreal Effects*." *Drama and Reality*. Ed. Bernhard Reitz. *Contemporary Drama in English* 3. Wissenschaftlicher Verlag, 1996. 123-132.

ABDOLLAHZADEH, Jale. *Das zeitgenössische englische Frauendrama zwischen politischem Engagement und ästhetischer Reflexion. Eine Studie ausgewählter Dramentexte*. CDE Studies 3. WVT, 1997.

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1994.

ADISESHIAH, Siân. *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge Scholars Publishing. 2009

ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Pre-textos. 2003

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo editora. 2007.

- AGAMBEN, Giorgio. *Què vol dir ser contemporani?* Arcàdia. 2008
- AGAMBEN, Giorgio. *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento.* Pre-textos. 2011.
- ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre (Vol. I)* Editorial Pre-textos. 2011
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia.* Alianza Editorial. 2006.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana.* Paidós. 2003.
- ARIES, Philpe dir. con Georges Duby, dir. *Histoire de la vie privée*, tomos: III. *De la Renaissance aux Lumières*; IV. *De la Révolution à la Grande guerre*, Seuil, 1985-1986-1987
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble* (1938), Barcelona, Edhasa, 1978.
- ASTON, Elaine. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights.* Cambridge University Press. 2000
- BARRAULT, J.-L., "Sur l'État de siège", en *La Table Ronde*, 146, (feb. 1960), pp. 67-68.
- BARTELS, Anke. *Judiths erfolgreiche Schwester. Die Stücke Caryl Churchills im theater- und sozialgeschichtlichen Kontext.* Frankfurt/Main: Peter Lang, 1996.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto; y Lección inaugural.* Siglo XXI de España Editores. 2007.
- BARTHES, Roland. *S/Z: An Essay.* Siglo XXI. 1980.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation.* Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean *Cultura y simulacro*, Kairós 1978
- BAUDRILLARD, Jean, *Symbolic Exchange and Death*, Sage Publications, Londres 1993
- BAUMANN, Zigmunt. *La posmodernidad y sus descontentos.* Madrid: Akal, 2001.
- BAUMANN, Zigmunt. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.
- BAUMANN, Zigmunt. *Vida líquida.* Barcelona: Paidós, 2007.
- BAUMANN, Zigmunt. *Tiempos líquidos.* Barcelona: Tusquets, edits. 2007. (a)
- BAUMANN, Zigmunt. *Tiempos líquidos.* Barcelona: Tusquets, edits. 2007.
- BECKETT, Samuel. *El innombrable.* Ediciones Orbis. 2007

BECKETT, Samuel. *Proust*, Edición Bilingüe (inglés castellano). Versión de Bienvenido Álvarez, Ediciones Península / Edicions 62

BELLER, Manfred, "Tematología", en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 101-133.

BENJAMIN, Walter *Hacia la imagen de Proust*, traducción de Jorge Navarro Pérez, dins *Obras Completas*, II, 1, Madrid Ed. Abada, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Hacia la crítica de la violencia*, in *Obras* vol. II, tomo 1, traducción de Jorge Navarro Pérez. Ed. Abada, Madrid, 2007,

BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1990.

BENNETT, William J. *Why We Fight: Moral Clarity and the War on Terrorism*. Regnery Publishing. 2003.

BENTHAN, Jeremías, *El panóptico*, incluye *El ojo del poder*, entrevista con Michel Foucault, Ed. La Piqueta, Barcelona 1980.

BENTHAN, Jeremías, *El panóptico*, incluye *El ojo del poder*, entrevista con Michel Foucault, Ed. La Piqueta, Barcelona 1980.

BERNS, Ute. "History and Violence in British Epic Theatre: From Bond and Churchill to Kane and Ravenhill." *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*. CDE Studies 10. Eds. Christiane Schlote and Peter Zenzinger. : Wissenschaftlicher Verlag, 2003. 49-72.

BERNS, Ute. "Political Drama and the Micropolitics of Language: Institutional Power and Individual Perspectives Creating Dramatic Realities." *Drama and Reality*. Ed. Bernhard Reitz. Contemporary Drama in English 3. Wissenschaftlicher Verlag, 1996. 111-22.

BERNS, Ute. *Mikropolitik im englischen Gegenwartsdrama: Studien zur Dramatisierung gesellschaftlicher Macht- und Ausschließungsmechanismen bei Pinter, Keffe und Churchill*. CDE Studies 2. : WVT, 1997.

BETSKO, Kathleen, and Rachel Koenig. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. (Beech Tree Books, 1987). (Incluye una entrevista con Caryl Churchill).

BOISDEFFRE, Pierre de. *Metamorfosis de la literatura ensayos de psicología literaria*. Madrid Guadarrama, 1969.

BOROWSKI, Mateusz. "Gendered Bodies - Historical Bodies: The Development of the Brechtian Convention in Caryl Churchill's *Cloud Nine* and Mark Ravenhill's *Mother Clap's Molly House*." *Extending the Code: New Forms of Dramatic and Theatrical Expression. Contemporary Drama in English 11*. Ed. Hans-Ulrich Mohr and Kerstin Mächler. : Wissenschaftlicher Verlag, 2004. 131-144.

BRECHT, Bertold. *Más de cien poemas*, Selección y epílogo de Siegrfried Unsfed. Versión bilingüe, Alemán / Castellano. Traducción de Jenaro Talens. Ed Hiperión, Madrid, 1998.

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (1968), Nexos, Barcelona 1986.

BROOKER, Joseph. *Literature of the 1980s: After the Watershed: Volumen 9*. Oxford University Press, 5 oct. 2010.

BROWN, Mark. *Royal Court acts fast with Gaza crisis play*. The Guardian, 24 enero 2009

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997

CAILLOIS, R. "Le mythe et l'homme": *Recherches Philosophiques* 5(1935/36), 252-263.

CAILLOIS, R. *El mito y el hombre*. México, Fondo de Cultura Económica. 1988.

CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Editorial Sudamericana, 1967.

CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Editorial Losada, Buenos Aires. 1978

CAMUS, Albert. *Los justos, Los poseídos*, Buenos Aires, Losada, 1982 (trads. Aurora Bernárdez, Guillermo de Torre y Victoria Ocampo).

CAPUTO, John y Gianni Vattimo. *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*. Editado por Jeffrey W. Robbins. Paidós 2010

CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, London, University Press, 1984.

CARLSON, Marvin. "The Mother Tongue and the Other Tongue: The American Challenge in Recent Drama." *Global Challenges and Regional Responses in Contemporary Drama in English. Contemporary Drama in English 10*. Ed. Jochen Achilles, Ina Bergmann and Birgit Däwes. : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 151-169.

CARNEY, Sean. *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*. University of Toronto Press. 2013.

CARRUTHERS, Bruce G. *City of Capital: Politics and Markets in the English Financial Revolution*, Princeton University Press, 2001

CHAMBERS, Colin, and Mike Prior. "Caryl Churchill: Women and the Jigsaw of Time." *Playwright's Progress: Patterns of Postwar British Drama*. Colin Chambers, and Mike Prior. Oxford: Amber Lane, 1987. 189-198.

CHANCELLER, Edward. *Sálvese quien pueda: una historia de la especulación financiera*. Ediciones Granica S.A., 2000.

CHARDIN, Philippe, "Temática comparatista" en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs., *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editor es, 1994, pp. 132-147.

CHURCHILL, Caryl. "The Common Imagination and the Individual Voice." Interview with Geraldine Cousin. *New Theatre Quarterly* 4.13 (1988): 3-16.

COHEN, Esther. *Jacques Derrida*. UNAM. 2007

COHN, Norman. *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Pepitas de calabaza ed. 2015

COHN, Ruby. "Modest Proposals of Modern Socialists." *Contemporary British Drama. 1970-90. Essays from Modern Drama*. Ed. Hersh Zeifman and Cynthia Zimmermann. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 267-281.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Colección Arte. Editorial Fundamentos. Madrid 2003.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 1. Ed. Siglo XXI, México 1967

CORTÉS, Eva María. "Respuesta al Thatcherismo en *Top Girls* y *Serious Money* de Caryl Churchill". En: *Odisea*. Número 2, 2002. Universidad de Almería. Pp 73-82.

COUSIN, Geraldine. Churchill. *The Playwright*. London: Methuen, 1989.

COUSIN, Geraldine. *Women in Dramatic Place and Time*. London: Routledge, 1996.

CRUCES COLADO, Susana, "Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975), en García Sabell Tormo et al. (coord.), *Le Chemins du texte*, Santiago, Universidad de Santiago, APFFUE, 1998, pp. 282-289.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005.

- DANTO, Arthur C. *La madonna del futuro*. Paidós Iberica. 2003.
- DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos. Valencia, 2007.
- DEN DERIAN, James. "In terrorem: antes y después del 11 de setiembre". En: *Modernidad y violencia colectiva*. Ed. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 2004.
- DERRIDA, J. *La voz y el fenómeno*. Pro-textos. Valencia. 1995.
- DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 1989.
- DERRIDA, J., 'Différance', "Margins of Philosophy", Brighton, Harvest Press, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI editores. 2005
- DESPENICH, Susan Carol. "Tracing the Development of a Dramatist: A Reading of Caryl Churchill's Stage Plays." *University of Michigan, DAI* 51:10 (1991): 3407A.
- DIAMOND, Elin. "(In)Visible Bodies in Churchill's Theater." *Making A Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ed. Linda Hart. Ann Arbor: U of Michigan P, 1989. 259-281.
- DIAMOND, Elin. "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras." *Theatre Journal* 37 (1985): 273-286.
- DOAN, Laura L. "Sexy Greedy is the Late Eighties: Power Systems in Amis's Money and Churchill's Serious Money." *The Minnesota Review* 34-35 (1990): 69-80.
- DUCH, Lluís. *Religió i comunicació*. Fragmenta Editorial. 2012.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Edit. Trotta, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Terror santo*. Debate 2008.
- EAGLETON, Terry. *La estética del terror*. Debate. 2008
- EAGLETON, Terry. *Terror santo*. Debate. 2008
- EHRENREICH, Barbara, and Deidre English. 2009 [1973]. *Witches, Midwives and Nurses: A History of Women Healers*. Santa Cruz: Quiver distro.

EICHLER, Rolf. *"Caryl Churchills Theater: Das Unbehagen an der Geschlechterdifferenz."* Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur. Tübinger Beiträge zur Anglistik 14. Ed. Therese Fischer-Seidel. Tübingen: Narr, 1991. 199-216.

EICHLER, Rolf. *"Caryl Churchills Theater: Das Unbehagen der Geschlechterdifferenz."* Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur. Ed. Therese Fischer-Seidel. Tübingen: Narr, 1991. 199-216.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno.* Arquetipos y repetición, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Madrid, Guadarrama, 1979.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad.* Madrid, Guadarrama, 1973.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios,* Buenos Aires, General Fabril, 1961.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones* (2 vols), Madrid, Cristiandad. 1974.

ENGELS, Friedrich. *El origen de la familia. La propiedad privada y el Estado.* Editorial Fundamentos, 1996.

ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo,* Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.

FALLACI, Oriana. *La rabia y el orgullo.* (*El mundo: Corriere dell Sera.*) traducción de José Manuel Vidal.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra.* Txalaparta. 1999

FERNÁNDEZ Sánchez, J. F.. *El Thatcherismo. Historia y Análisis de una época.* Universidad de Almería: Servicio de Publicaciones. 1999

FIGES, Eva. *Actitudes patriarcales. Las mujeres en sociedad.* Madrid: Alianza. 1972.

FITZSIMMONS, Linda. *"I Won't Turn Back for You or Anyone': Caryl Churchill's Socialist-Feminist Theatre."* *Essays in Theatre* 6:1 (1987): 19-29.

FITZSIMMONS, Linda. *File on Churchill.* London: Methuen, 1989.

FITZSIRNMONS, Linda. *File on Churchill.* London: Methuen, 1989.

FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa.* Editorial Anagrama. 1997.

FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar.* Siglo veintiuno editores. Argentina. 2002.a

- FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Volumen 1. Siglo XXI, 2002.b
- GALLÉN, Enric "La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938). pp. 193 - 198, dins F. LAFARGA y R. DENGLER (eds.), *Teatro y traducción*. Universitat Pompeu Fabra. 1995
- GAMBER, Cayo Elizabeth Dumais. "No Place/Like Home: Feminism, Semiotics, and Staged Space." Diss. George Washington University, DAI 52:2 (1991): 546A.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*. Anagrama 1995
- GIRARD, René. *Aquel por el que llega el escándalo*. Madrid, Caparrós, 2006.
- GIRARD, René. *Cuando empiecen a suceder estas cosas*. Madrid, Encuentro, 1996.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- GOBERT, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill. Critical Companions*. Bloomsbury Publishing, 2014.
- GÓMEZ CISNEROS, Virginia (2009). "Interpretación iconológica de la representación", *Anuario de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Volumen 1, pp. 45-46.
- GRAEBER, David. *En deuda: una historia alternativa de la economía*. Editorial Ariel. 2012.
- GRIFFIN, Gabriele and Elaine Aston, ed. 1991 *Herstory Volume I: Plays by Women for Women*, Sheffield Academic Press.
- HAAS, Renate. "'Mannsbilder' in Caryl Churchills wichtigsten Stücken." *Forum Modernes Theater* 5.1 (1990): 48-61.
- HADDAD-WOTLING, Karen, *Le tragique quotidien de Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Wikiewicz*, Ed. Armand Colin, París, 2005. Sobre el propio texto de Maeterlinck cfr. Silvie Ballesrea-Ouech, "Tragique quotidien et théâtre de la répétition", in *Loxias*, 2005-2006,
- HARVEY, David. *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.
- HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económico. 1966
- HEIDEGGER, M. *Kant y el Problema de la Metafísica* México: Fondo de Cultura Económica. 1954

HEIDEGGER, M. 'El principio de identidad'. En: *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos. 1988

HEIDEGGER, Marin. *Caminos de bosque. La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"* Madrid: Alianza, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, vol. I y II. Barcelona: Destino, 2000

HYLEY, Jim. *Revolution in Miniature*. The Times. 10 octubre 1990.

JACKSON, Gabriel. *Civilización y barbarie en la Europa del siglo XX*. ED. Planeta. Barcelona, 1997.

JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 2008.

JAMESON, Frederic. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Edit. Trotta, 1998.

JAYASWAL, Shakuntala. "Chasing the Comic Muse: Beckett, Stoppard, Orton, and Churchill in the Aristophanic and Menandrian Tradition." Diss., DAI 48:6 (1987): 1460A.

JOAS, Joan. *War and modernity*. Ed. Polity Press. Maryland. 2003.

KEYSSAR, Helene. "Doing Dangerous History: Caryl Churchill and *A Mouthful of Birds*." Caryl Churchill. A Casebook. Ed. Phyllis Randall. New York-London: Garland, 1988. 131-149.

KEYSSAR, Helene. "The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility." *Massachusetts Review* 24:1 (1983): 198-216.

KING, Kimball. "Serious Money: A Market Correction?" Caryl Churchill. A Casebook. Ed. Phyllis Randall. New York-London: Garland, 1988. 151-160.

KLEBER, Pia & Colin Visser. *Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film*. Cambridge University Press. Cambridge, 1992.

KLETT, Renate. "'Auf der Bühne ist alles möglich, was man will' - Autorenporträt: Caryl Churchill." *Theater heute* 1 (1984): 19-27.

KRITZER, Amelia Howe. "Madness and Political Change in the Plays of Caryl Churchill." *Madness in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 203-216.

KRITZER, Amelia Howe. "Potential Currents in Caryl Churchill's Plays at the Turn of the Millennium." *Crucible of Cultures. Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Eds. Marc Maufort & Franca Bellarsi. Bruxelles, et. al.: Peter Lang, 2002. 57-68.

KRITZER, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill. Theatre of Empowerment*. London, Basingstoke: Macmillan, 1991.

KRUGMAN, Paul, y Maurice Obstfeld, *Economía internacional, teoría y política*, Madrid,

LACAN, J. *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

LACAN, J. *Proposición del 9 de octubre de 1967 acerca del psicoanalista de la Escuela*. Buenos Aires, 1987 Ediciones Manantial.

LACAN, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós. 1989.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1972). "Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)", en PANOFSKY, Erwin (1962). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

LAN, David. *Guns & Rain: Guerrillas & Spirit Mediums in Zimbabwe*. University of California Press. 1985

LASTRA, Rosa María, *Legal Foundations of International Monetary Stability*, New York, Oxford University, 2006.

Latinoamérica, México, McGraw-Hill Interamericana, 2002.

LE BRETON, *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

LEBRETON, DAVID; *Antropología del cuerpo y modernidad*; Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

LEEHMANN, Hans Thies, "Theater der Blicke",i in *Dramatik der DDR*, Ulrich PROFTLICH (org), Frankfurt / M. Surhkamp, 1987

LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge. 2006

LEVESQUE, Georg. Bergson. *Vida y muerte del hombre y de Dios*. Editorial Herder. 1975. Barcelona.

LIDDELL, Angélica. "Llaga de nueve agujeros". Ponencia para el III Encuentro de La Valldigna. En: *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Año 2002. Nº 295. p. 132-137

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

LIPPKE, Wolfgang. "Caryl Churchill. A Short Introduction." *Ergebnisse Regionaler Lehrerfortbildung*. Hessisches Institut für Lehrerfortbildung 1991, 53-54.

LOIS, Elida, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

LYOTARD, Jean- Francois. *Moralidades Postmodernas*. Madrid: Colección Metrópolis, 1996.

LYTOARD, J. F. *La condición postmoderna*. Cátedra, Red Editorial Iberoamericana-México. 1990.

LYTOARD, J. F. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit. Collection « Critique » 1979

LYTOARD, J. F., *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988.

LYTOARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informa sobre el saber*. Ediciones Cátedra S.A. 1987

MAETERLINCK, Maurice. "Lo trágico cotidiano", en *El tesoro de los humildes*. Traducción de Eusebio Heras. Ediciones Prometeo. S.L. Valencia, 1966

MARCUS, G. *Rastros de carmín*. Anagrama. 2005

MARLOW, Stuart. "Revisiting Top Girls: Mainstreaming the Alternative." *Beyond the Mainstream*. Ed. Peter Paul Schnierer. Contemporary Drama in English 4. Wissenschaftlicher Verlag, 1997. 69-76.

MAROHL, Joseph. "De-Realised Women: Performance and Identity in Top Girls." *Modern Drama* 30:3 (1987): 376-388.

McGraw-Hill/Interamericana de España S.A.U., 1995.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Breviarios. México: FCE, 2007.

MITCHELL, Tony. "Caryl Churchill's Mad Forest: Polyphonic Representations of Southeastern Europe." *Modern Drama* 36 (1993): 499-511.

MONFORTE, Enric, *Caryl Churchill: el teatro como trasgresión*.

MORELLI, Henriette. *Somebody sings: Brechtian epic devices in the plays of Caryl Churchill*. University of Saskatchewan. Canada, 1997.

MÜLLER, Klaus Peter. "A Serious City Comedy: Fe-/Male History and Value Judgements in Caryl Churchill's *Serious Money*", *Modern Drama* 33 (1995): 347-362.

MÜLLER, Klaus-Peter. "Recasting the World on Stage: The Freedom of Creating New Centres and Meanings in Contemporary Theatre." *Centres and Margins. Contemporary Drama in English 2*. Ed. Bernhard Reitz. : Wissenschaftlicher Verlag, 1995. 9-29.

Neumeier, Beate. "Past Lives in Present Drama: Feminist Theatre and Intertextuality." *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*. Ed. Therese Fischer-Seidel. *Tübinger Beiträge zur Anglistik 14*. Tübingen : Narr, 1991. 181-198.

NICHOLLS, David (2003): *God and Government in an 'Age of Reason'*. Nueva York: Routledge.

NIETZSCHE, F. *Així parlà Zaratustra*. Edicions 62. Segona edició. Barcelona 1994.

NIETZSCHE, F. *La Gaya Ciencia*. Akal bolsillo. 1988 Madrid.

NIETZSCHE, F: *El crepúsculo de los ídolos*. Ed. Alianza. Madrid. 1979

NIETZSCHE, Fiedrich, *El ocaso de los ídolos, o cómo se filosofa con el martillo*. Ed. traducción y prólogo de Roberto Echavarren, Col. fábula, nº 85. Barcelona, 1998

NISCHIK, Reingard M. "Betrayal Psychohistorically: The Representation of Emotions in the British Drama of Manners." *Anglistentag 1991 Düsseldorf: Proceedings*. Ed. Wilhelm G. Busse, ed. Tübingen: Niemeyer, 1992. 189-204.

NOUSCHI, Marc. *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. de. Cátedra. Madrid, 1996.

OMASREITER-BLAICHER, Ria. "Die gescheiterte Emanzipation der Frauen im feministischen Drama der Gegenwart." *Anglia* 112 (1994): 390-410.

O'SHAUGNESSY, M. *The lady turns back: the thatcherite discourse on thatcherism'*. Dentro de *Atlantis XVIII*, 1-2: pp 295-305. 1996

PALMA, Lark Pickett. "Political and Aesthetic Dimensions in the Plays of Caryl Churchill through a Feminist Lens." *Diss.*, DAI 53:8 (1993): 2829A.

PANKRATZ, Annette. "Roles and Role-Playing in the Plays of Caryl Churchill". *Twentieth-Century Theatre and Drama in English*. Festschrift for Heinz Kosok on the Occasion of his 65th Birthday. Ed. Jürgen Kamm. : Wissenschaftlicher Verlag, 1999. 267-289.

PANOFSKY, Erwin (1962). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Éditions sociales. 1981.

PEACOCK, M. H. "Five Approaches to Political Theatre: Howard Brenton, David Hare, David Edgar, Roger Howard, Caryl Churchill and Howard Barker." *Diss.*, DAI 52:11 (1992): 3771A-3772A.

PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela/A.Machado Libros, 2008.

PLUM, Jay. "Re-Viewing the Bacchae in A Question of Silence and A Mouthful of Birds." *Text and Presentation: Journal of the Comparative Drama Conference* 11 (1991): 89-95.

PRADO PÉREZ, José R. "Issues of Representation and Political Discourse in Caryl Churchill's Latest Work." (Dis)Continuities - Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English. Eds. Margarete Rubik and Elke Mettinger-Schartmann. *Contemporary Drama in English* 9. : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 91-104.

PRICE, Hendricks, and Margo, Jennett. "The Roaring Girls: A Study of 17th Century Feminism and the Development of Feminist Drama." *Diss.*, DAI 48:10 (1988): 2492A-2493A.

QUIGLEY, Austin E. "Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill." *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Ed. Enoch Brater. Oxford: Oxford UP, 1989. 25-52.

QUINT, Cordula. "Terror of the Contemporary Sublime: Regional Responses to the Challenges of Internationalism and Globalization in the Drama of Caryl Churchill and David Edgar." *Global Challenges and Regional Responses in Contemporary Drama in English*. *Contemporary Drama in English* 10. Ed. Jochen Achilles, Ina Bergmann and Birgit Däwes. : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 171-189.

Raab, Michael. "Jenseits des Mainstream." [Howard Barker, Caryl Churchill, Théâtre de Complicité.] *Die Deutsche Bühne* 5 (1994): 18-20.

RABILLARD, Sheila, ed. *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Winnipeg: Blizzard, 2001.

RANDALL, Phyllis R, (ed.) *Caryl Churchill: A Casebook*. *Casebooks of Modern Dramatists* 3. New York: Garland, 1988.

REINELT, Janelle. "Elaborating Brecht: Churchill's Domestic Drama." *Communications from the International Brecht Society* 14.2 (1985): 49-56.

ROBERTS, Philip. *About Churchill: The Playwright and the Work*. Faber & Faber. 2008

RUBIK, Margarete. "The Bacchae in Modern English Drama." Anthropological Perspectives. Ed. Werner Huber and Martin Middeke. Contemporary Drama in English 5. Wissenschaftlicher Verlag, 1998. 59-67.

SAKELLARIDOU, Elizabeth. "Hyper-/ Sur-/Realism and the Postmodern Stage." Drama and Reality. Ed. Bernhard Reitz. Contemporary Drama in English 3. Wissenschaftlicher Verlag, 1996. 47-58.

SAMUELSON, Paul, y William D. Nordhaus, *Macroeconomía con aplicaciones a*

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid. Visor Libros 2007.

SÁNCHEZ, José Antonio, *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (ed) *Léxic del drama modern i contemporani*. Barcelona, Institut del Teatre, 2009

SARRAZAC, Jean-Pierre (ed) *Léxic del drama modern i contemporani*. Barcelona, Institut del Teatre, 2009

SCHÄFFNER, Raimund. "Osteuropa und das englische Theater: Neue Stücke von Caryl Churchill, Tariq Ali und Howard Brenton sowie David Edgar." Forum Modernes Theater 7.2 (1992): 153-79.

SCHNIERER, Peter Paul. "Dystopisches Drama: Caryl Churchill." Das englische Drama der Gegenwart: Kategorien, Entwicklungen, Modelinterpretationen. Ed. Merle Tönnies. : WVT, 2010. 81-94.

SCREPANTI, Ernesto, y Stefano Zamagni, *Panorama de historia del pensamiento económico*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1997.

SLAGLE, Judith Bayley. "Shadwell's Volunteers through the Centuries: Power Structures Adapted in Scott's Peveril of the Peak and Churchill's Serious Money." Restoration 20.2 (1996): 236-246.

SLOTERDIJK Peter, *Esferas II*. Siruela. Madrid. 2004.

STEIN, Gertrude. *Last Operas and Plays*. Tylor & Francis. 1995.

SOLOMON, Alisa. "Witches, Ranters and the Middle Class: The Plays of Caryl Churchill." Theater 12:2 (1981): 49-55.

STEINER, G. *Después de Babel*. [Fondo De Cultura Económica](#). Mayo 2008

STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Ed. Siruela. Madrid, 2008.

STEINER, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Editorial Gedisa. 2006.

STOLL, Karl-Heinz. *Postmoderner Feminismus: Caryl Churchills Dramen*. Frankfurt/Main: Lang, 1995.

STUMM, Reinhardt, "Karriere, Coolness, Kopfarbeit - Top Girls in Zürich: atemberaubend." *Theater heute* 1 (1984): 24.

SWANSON, Michael. "Mother/Daughter Relationships in Three Plays by Caryl Churchill." *Theatre Studies* (1984-1985/1985-1986): 31-32, 49-66.

SZONDI, Peter, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 1988.

TAYLOR, MARK C. *Después de Dios*, Editorial Siruela 2011

THOMAS, Jane. "The Plays of Caryl Churchill: Essays in Refusal." *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. Ed. Adrian Page. London: Macmillan, 1992. 160-185.

THOMSEN, Christian W. "Three Socialist Playwrights: John McGrath, Caryl Churchill, Trevor Griffiths." *Contemporary British Drama*. Ed. C.W.E. Bigsby. London: Arnold, 1981. (Stratford-Upon-Avon Studies 19).

TRUDEAU, Lawrence (ed). *Drama Criticism V II y III*. Gale Research. London, 1993.

VALENTINI, Valentina. *Després del teatre modern*. Barcelona. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. 1991.

Vanden Heuvel, Michael. "Performing Gender(s)." *Contemporary Literature* 35:4 (1994): 804-813.

VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*. The Johns Hopkins University Press. 1988

VELAZCO, Antonio Carlos. *La muerte de Dios*. 1ª ed. Buenos Aires, el autor, 2005

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de la modernidad y la postmodernidad*. Madrid: A.Machado Libros, 1993.

WHEATLEY, Christopher J., *Thomas Shadwell's the Volunteers and the Rhetoric of Honor and Patriotism*, vol. 60, no.2 (Summer, 1993) pp. 397-418. Published by: The Johns Hopkins University Press

WOODS, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester University Press, 1999.

WORTH, Katharine. "Images of Women in Modern English Theater." *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Ed. Enoch Brater. Oxford: Oxford UP, 1989, 3-24.

WÜRZBACH, Natascha. "Frauen machen Theater: Der Beitrag von Frauen zum englischen Theaterleben der letzten zwanzig Jahre." *Englisches Theater der Gegenwart. Geschichte(n) und Strukturen*. Ed. Klaus Peter Müller. Tübingen: Narr, 1993. 73-98.

YAN, Haiping. "Staging Modern Vagrancy: Female Figures of Border-Crossing in *Ama Ata Aidoo* and *Caryl Churchill*." *Theatre Journal* 54, no. 2 (May 2002): 245-262.

ZIZEK, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, 1992.