

Calígula, de Albert Camus, en el Paseo La Plaza

DESEAR LA LUNA

«El mundo, tal como está, no es soportable. Por eso necesito la luna o la dicha, o la inmortalidad, algo descabellado quizá, pero que no sea de este mundo.»

A. Camus, *Calígula*.

Se alejan en silencio, sombras en las sombras de la noche helada. Parecen trastornados.

Como alguien que sale del consultorio médico cuando acaban de diagnosticarle una enfermedad terminal, los espectadores de *Calígula* abandonan el teatro con la sensación de haber enfrentado un espejo feroz; no han visto sus huesos mordidos por manchas negras, ni sus pulmones asfixiados de sombra; pero han visto el absurdo en que puede abismarse su existencia. Y ante el abismo, caben dos actitudes: el paso adelante y la oscuridad vacía o la antorcha que ilumine el dolor con la luz del sentido.

Los dos asesinatos que ocurren en escena son apenas más brutales que cada metáfora. El hablar repara,

decía Camus, porque impone un mínimo de coherencia a lo que no la tiene; así, la única actitud coherente ante la experiencia del absurdo sería la mudez. Pero el escritor debe ceder a la contradicción, está obligado a «significar». En *Calígula*, cada palabra es una sentencia y cada sentencia va dirigida al que está sentado en el banquillo de los acusados: el hombre. La densidad del texto obliga a una tensión constante. El único respiro no lo proporcionan los jirones de humor, que siempre es cínico, sino el poema sobre un anochecer en las colinas de Roma que recita el joven Escipión.

La obra comienza con la alarma de los patricios por la ausencia del emperador. Enajenado por la muerte de

su hermana Drusila, con quien mantenía amores incestuosos, Calígula (Imanol Arias) hace tres días que no aparece. Cuando por fin regresa, es otro hombre. El nuevo Calígula no nace del dolor por esa muerte, sino de la amarga comprobación de que ni siquiera el dolor dura. Toda muerte provoca una puesta en abismo de la vida y suscita la pregunta por el sentido. El grupo de los patricios encarna la masa que vive por la inercia de la costumbre, sin buscar las respuestas esenciales. Buscan satisfacción, no plenitud. Mueren y no son felices, sin preguntarse el por qué de lo uno ni de lo otro. *Entonces todo a mi alrededor es mentira* -concluye Calígula-, *y yo quiero que vivamos en la verdad. Y justamente tengo los medios para hacerlos*

vivir en la verdad. De ahí en más, su obrar será un grandioso espectáculo destinado a poner a cada hombre frente a la desnudez de su vida sin sentido. Toda la obra es teatro dentro del teatro.

Calígula no acepta los límites de la condición humana, y su sed de absoluto adopta la forma de la rebelión. *¿...de qué me sirve este asombroso poder si no puedo cambiar el orden de las cosas, si no puedo hacer que el sol se ponga por el Este, que el sufrimiento decrezca y que los que nacen no mueran?* Como el Iván Karamázov de Dostoievsky, Calígula se pronuncia contra la verdad en nombre de la justicia. La rebelión propugna una revolución metafísica. *Lo que deseo hoy con todas mis fuerzas está por encima de los dioses. Tomo a mi cargo un reino donde lo imposible es rey.*

Para conseguir ese reino elige el camino de la aniquilación y del caos: mezclar el cielo con el mar, confundir fealdad y belleza, sufrimiento y risa. Ya que no cree en la virtud del hombre, Calígula codifica en Roma la maldad del ser humano y los peores instintos, como Sade en sus castillos infames. Los patricios creían

que el Tesoro público era «una cuestión fundamental». Por lo tanto, y con el fin de enriquecer las arcas del Estado, Calígula instaure recompensas honoríficas para quienes visiten más veces en el año su prostíbulo, y de castigos para los que no concurren con frecuencia. Medidas tales son coherentes con una filosofía que valore las cosas por encima de las personas (que ningún gobierno del mundo se sienta aludido, esto es sólo una obra de teatro).

Su primera medida de gobierno luego del «despertar» a la verdad del absurdo es ejecutar uno por uno a los patricios, según una lista establecida arbitrariamente. El orden de las ejecuciones no tiene ninguna importancia porque tampoco la tienen las ejecuciones mismas. *Son tan culpables unos como otros.* No es extraño que Camus experimentara esa sensación de culpa universal ante la época que había fabricado esa máquina de matar llamada Hitler.* En el juicio de Nuremberg, observa Camus en *El hombre rebelde*, se condenaron solamente los actos que gritaban a la faz de la tierra entera, pero sólo porque no se puede realizar un proceso anunciando la culpabilidad

general de una civilización. Las responsabilidades históricas del nihilismo occidental, sin embargo, quedaron impunes. El cuello de las filosofías es demasiado delgado para las horcas.

«Hitler -observa Camus en el mismo ensayo- era la Historia en su estado puro [...] Predicaba, por lo tanto, la identificación total con la corriente de la vida, en el nivel más bajo y contra toda realidad superior.» Asesinado por los patricios, grita el emperador: *¡A la Historia, Calígula, a la Historia!*

Calígula es el hombre rebelde que se levanta contra el mal y la muerte, pero que al cortar los lazos con lo sagrado se vuelve ciego para ver el límite de la rebelión misma. Ese límite es precisamente el que marca el grito del rebelde; cuando dice «basta, esto no va más», está intentando demostrar que hay en él algo que «vale la pena», un valor que es necesario defender, y que le es común con todos los hombres. En toda rebelión, según Camus, está implícita la sospecha de una naturaleza humana, de algo permanente que es preciso defender contra la mentira o la opresión. Por eso, asesinato y rebelión se excluyen. «Si al mundo

* Calígula se estrenó en el teatro Hébertot de París, en 1945.

irremplazable de la fraternidad le falta un sólo ser, queda despoblado.» (*El hombre rebelde*)

En *El mito de Sísifo*, su otro ensayo célebre, Camus define la tarea del actor como el desafío de agotar en tres horas un destino, un camino que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer. En la contradicción de ser al mismo tiempo él mismo y su personaje, el actor se ofrece como una metáfora del hombre, partido en dos y sin embargo pleno. Del mismo modo en que el actor presta su carne al espíritu del personaje, así el hombre debe prestar su sangre y sus huesos al espíritu del hombre que desearía ser, un hombre menos imperfecto.

El mérito de un actor se mide por la mayor o menor distancia que el espectador descubre entre la persona y el personaje. En este sentido, Imanol Arias desaparece. Todo él es Calígula. Ante un ser multifacético, cruel y lírico, todopoderoso y huérfano, el actor español evitó el retrato fácil del tirano desquiciado y eligió el perfil más exigente: el del ser humano. Por eso Calígula inspira admiración a la vez que repugnancia, terror al mismo tiempo que ternura.

Dos veces debe actuar de personaje doble y en ambas se desenvuelve bien. Cuando Calígula se disfraza de Venus y ofrece una liturgia absurda a los patricios, y cuando baila grotescamente unos pasos de varieté. En aquella escena, el emperador obliga a los patricios a rezarle una oración a la diosa Calígula-Venus: *Instrúyenos sobre la verdad de este mundo, que consiste en no tenerla, y concédenos fuerzas para vivir a la altura de esta verdad sin igual...*

Si los dioses son crueles y les es indiferente la muerte de los hombres, no hay razón para que el hombre no sea cruel contra sí mismo. Si no se verifica el amor, el crimen está autorizado. «Todo está permitido», gritan a dúo Calígula e Iván Karamázov. Lo que resta no es el alegre libertinaje, sino la amargura de vivir sin creer en nada.

Manuel Callau asume correctamente, aunque sin lucimiento, al rol de Que-reas. Este patricio comparte con Calígula la clarividencia de la absurdidad del mundo, pero es quien conduce la conspiración en su contra, consciente de que no se puede vivir sin razones. Quiere matar en Calígula al Calígula que hay en él.

Escipión, en la piel de un Fabián Vena con vena pero sin sangre, representa la otra contrafigura del emperador. Él tampoco cree en el mundo, pero sí en el amor entre los hombres. Ese amor se manifiesta en la armonía que destila su poesía, contra el caos que desata Calígula, poeta de la destrucción. Hay tanto sentimiento en la figura de Escipión, adolescente y por lo tanto sombrío e idealista, que cuesta no entrever a Camus en esa cara imberbe.

Helicón, a través del exacto Jorge Suárez, se ofrece como mano derecha de Calígula sólo porque quiere ser la mano derecha del poder. Pastora Vega es acaso demasiado bella y joven para asumir el papel de la cortesana decadente, cuya única arma es el filo de una hermosura que el tiempo va oxidando. Su amor por Calígula es incondicional, e inspira verdadera lástima el modo en que pliega toda su vida -y su muerte- a la voluntad de él. Un comentario aparte merece la composición inigualable que logra José María Gutiérrez del patricio amanerado y senil, a quien Calígula llama «queridita».

Los dieciséis personajes restantes son otros tantos

títeres de Calígula, manejados por los hilos de sus sentimientos más indignos: la cobardía y la obsecuencia.

Los escenógrafos plasmaron en la arquitectura la atmósfera de opresión que presenta la obra. Una habitación de muros altos y pétreos, las puertas tapizadas como las paredes de esas celdas donde encierran a los psicópatas para que no se suiciden. En el vestuario también se apostó a la atemporalidad. Los romanos visten esmoquin y Calígula entra a la escena calzando botas negras de militar.

Rubén Szuchmacher, a cargo de la puesta, no les pone guantes a los puños de Camus. Y Camus golpea. Fuerte.

Calígula puede parecerse a un delirante más y Camus simplemente un derrotista. Al salir del teatro nos quitaremos el gusto amargo de su poesía con una cerveza y hablaremos de lo dramática que fue la definición por penales del Mundial.

Pero también podemos hacer lo que se dice «vivir», que es hacerse preguntas,

atreverse al insomnio y pedirle a la noche la dicha o la luna, dos formas de la eternidad.

La mera lucidez, como pretendía Camus, no basta. De ninguna manera Sísifo podía sentirse feliz por el hecho de saber que al llegar a la cima la roca volvería a caer. Clarividencia sin esperanza es tormento. Y nada más que tormento.

Alejandro Tloupakis
4to. Año Letras.

Aterrizaje forzoso

Algo curioso ocurrió en la sala Pablo Neruda, donde se representa Calígula, la fría noche de mayo que estos estudiantes presenciaron la obra. Promediando el segundo acto, una mujer que estaba sentada en las primeras filas se desplomó. Aunque todas las miradas apuntaban hacia esa parte de la platea, la obra continuó, entre los susurros alarmados de la gente y los parlamentos vacilantes de los actores.

La mujer siguió en el suelo y sin recibir atención médica durante cinco minutos, hasta la escena siguiente, cuando entró Calígula. Apenas comenzó su parlamento, el emperador que acababa de anunciar con toda frialdad su plan de ejecuciones dio un paso adelante, ordenó que se encendieran las luces y pidió que atendieran a la mujer.

Entre la crueldad y el gesto humanitario

medió ese extrañamiento que, en el orden inverso, define el fenómeno teatral: pasar en un segundo de la ficción a la realidad. Ese descenso a la realidad es menos abrupto cuando la obra termina normalmente, porque la caída del telón y el tiempo que dura el aplauso del público lo amortiguan.

Se preguntarán por qué atendieron a la mujer sólo una vez que se encendieron las luces. Creo que la demora se debió a que esa escena no fue «real» para nosotros sino en el momento en que la «realidad» del escenario, en la que estábamos sumergidos, descubrió su carácter ficticio. Al encenderse las luces de la sala, los espectadores volvimos a ser «actores» y uno de nosotros recordó su papel de médico.

La mujer sólo había sufrido una leve descompostura. La obra recommenzó, sin más treguas.