

Silvia Ferrando

L'el·lipsi de l'individu

Caryl Churchill, Pausa 35 (2013)

Caryl Churchill és una autora fortament influïda per una gran varietat de corrents filosòfics (Nietzsche, Arendt, Foucault...). Aquest article se centra en les influències filosòfiques presents a les seves darreres peces teatrals i en com l'autora les utilitza per posar en crisi els conceptes d'identitat i individu.

Caryl Churchill (1938-) és considerada per la crítica internacional una de les figures cabdals de la dramàtúrgia britànica contemporània. Estrenada internacionalment, les seves obres són aclamades i estudiades arreu del món. Churchill posseeix una mirada extremadament lúcida sobre les ansietats i els terrors del món actual. La seva obra es divideix en cinc grans trajectes, en l'últim dels quals explora i treballa la materialitat del llenguatge, seguint el rastre de Beckett i Pinter. Aquest petit dossier de la revista *Pausa* se centra en aquesta última etapa.

És en aquest grup de peces on es fa més evident la proclama nietszchetiana del segle XIX: *Déu ha mort*. En totes les obres d'aquest últim trajecte es detecta com les antigues concepcions atribuïdes als individus ja no són vigents. Els éssers humans no poden continuar essent definits en oposició a Déu o als déus i la separació respecte a les forces simbòliques es fa cada vegada més profunda.

La gairebé còmica recerca de la identitat, objecte de les principals interrogacions de Caryl Churchill, arriba en aquestes peces al paroxisme. Els individus ja no es consideren diferents als animals, ni tan sols a la matèria inorgànica, altrament són analitzats seguint les mateixes premisses que aquesta última. Les fronteres han caigut; incapaços de diferenciar-nos de la matèria quedem reduïts a ella, o anant més enllà, en aquesta era virtual, on ser és estar connectat, convertits en informació. Si a la peça *A Number* (2002) els éssers humans havien estat reduïts a clons, a còpies els uns dels altres, a *Love and Information* (2012), última peça de l'autora, aquests són considerats com simples dades.

SEX

*What sex evolved to do is get
information from two sets of genes so
you get offspring that's not identical
to you. Otherwise you just keep
getting the same thing over and over
again like hydra or starfish. So sex
essentially is information.*

*You don't think that while we're
doing it do you?*

*It doesn't hurt to know it.
Information and also love.*

If you're lucky.[1]

Churchill retrata la caiguda de l'individu. Aquesta és la catàstrofe en les obres de Caryl Churchill; allò que cau és l'ésser humà. Es tracta d'una catàstrofe implosiva, com ho són les catàstrofes de finals del segle XX i principis del XXI, com ho és la imatge de l'atemptat a les torres bessones de l'11 de setembre de 2001, on la primera torre implosiona i s'empassa a ella mateixa i la segona es fon[2]. La catàstrofe reapareix sobre l'escenari perquè reapareix a la realitat, allò real retorna a l'escena contemporània[3], ja no podem considerar que només existeixen catàstrofes prèvies en un passat mític. Caryl Churchill ens recorda que fins i tot en el món de l'abjecció hi ha quelcom que encara pot caure. Evidentment no de la mateixa forma heroica que ho feien a l'antiguitat, però la caiguda existeix.

Per analitzar aquesta el·lipsi de l'individu, Churchill recorre a la reflexió més crítica de la nostra contemporaneïtat. La seva és una obra en constant diàleg amb el pensament i la realitat social del moment en què viu. No es tracta d'una autora que teoritzi sobre la seva pràctica ni sobre «els problemes de la vida», i gairebé no concedeix entrevistes on expressi el seu pensament. D'ella només tenim la seva obra dramàtica. Tot i així, en els breus pròlegs i notes a les seves peces dramàtiques sempre explicita les seves fonts d'inspiració, amb la voluntat que siguin conegudes i recognoscibles.

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.[4]

Les seves lectures filosòfiques són nombroses i en moltes ocasions són el punt de partida per a les seves obres dramàtiques. Com, per exemple, en el cas de *Softcops* (1978), fruit de la colpidora impressió que li produeix la lectura de Vigilar i castigar de Foucault, arribant a fer aparèixer Jeremy Bentham, el creador del panòptic, com un personatge més de la peça. El filòsof i teòric social francès és una de les seves principals fonts d'inspiració. Churchill declara en múltiples ocasions com les idees que ell expressa es corresponen amb el que a ella li inquieta i pensa. D'aquestes lectures sorgiran dues peces més: *Mouthfull of Birds* (1986), en relació a la introducció de Foucault de Herculín Barbin, i *This is a Chair!* (1997), on el text de Foucault Això no és una pipa funciona com un hipertext.

També cal destacar la influència en les seves obres d'Hannah Arendt, la filòsofa política alemanya d'origen jueu, de qui llegeix *Sobre la violència* o *La condició humana*, lectures que inicia quan està escrivint *Objections to Sex and Violence* (1975), i de qui podem rastrejar les idees i conceptes en les últimes peces de l'autora britànica. És significativa la influència d'Arendt a *Far Away* (2000), on el món es converteix en violència o a *Drunk Enough to Say I Love You?* (2006), peça que explora, en aquesta era global de dominació, les implicacions dels actes individuals dins un context col·lectiu, o a *Love and Information*, on també allò públic i allò privat es barregen creant confusió, desconcert i violència. Continuariem la llista de filòsofs i pensadors amb Frantz Fanon, respecte a la colonització, Vilfredo Pareto, amb els seus estudis econòmics i sociològics, o Kate Millett i el seu llibre *Sexual Politics*, entre d'altres.

La mort de Déu té múltiples implicacions existencials i formals; la més important de les quals implica la violència i els seus mecanismes, una de les principals preocupacions de l'autora britànica. Si *Déu ha mort*, ja no permetien qualificar una violència com a justa i l'altra com a injusta han caigut. Les diferències han desaparegut. Aquest és el món que retrata Caryl Churchill, un món on la violència és indiscernible i ho envaeix tot, on la validesa de les idees o la justícia es redueix a un mer punt de vista. Aquesta circumstància és retratada magistralment a l'obra *Far Away*.

Far Away es redueix a tres escenes en la vida de la Joan, on es parla sobre la violència, però la primera es presenta des de la perspectiva de l'infant, des de la mirada de la innocència; subratllant l'absurditat de la violència. Observar els actes violents des de fora els converteix en incomprensibles i absurds. Si la perspectiva hagués estat la de l'adult, la de la tia Harper, que participa d'aquest món violent, hagués destacat la utilitat de la violència. És en el pensament de la tia Harper que existeixen els diferents tipus de violència, una bona i una dolenta, una justificada i una injustificada. Aquella que abans era considerada violència sagrada. D'aquesta manera, a *Far Away* les nocions de bé i mal, de just o injust, queden reduïdes a punts de vista.

A la segona escena, la Joan i el Todd estan fabricant bonics barrets. La seva atenció se centra en la producció de bellesa, de creació artística, no en el fet que els barrets són per a l'execució dels presos. La perspectiva és estètica, es concentren en aquesta bellesa efímera bandejant la gravetat i fatalitat que els envolta. Són un seguit de fragments basats en la quotidianitat, en els petits plaers, en el seu naixent amor i complicitat, en els colors, en l'elaboració detallada dels barrets; amb la intenció que a l'espectador se li dibuixi un petit somriure de complicitat i tendresa enmig d'aquell horror.

Finalment, la tercera i darrera escena se situa a la llar familiar, on la relativitat de les diferents posicions defensades converteix en absurd el que succeeix i allò que es defensa. Aquest punt de vista és reforçat pel monòleg final de la Joan, on la descripció de l'horror es realitza des de la no-comprensió dels fets i les circumstàncies, tot i conèixer-les i descriure-les molt lúcidament. Ressalta la consciència de la protagonista respecte la violència que és com el riu de *Far Away*: «Perquè un cop ja ets a dintre no saps el que passarà. En qualsevol cas l'aigua et cobreix fins als turmells.»[5]

Al final de la peça, el món és presentat com a pura violència indiscernible, on ja no existeixen les diferències sinó una igualtat fraternal i on els individus s'han convertit en aquells vagabunds humans que descriu Hannah Arendt. El

perill de la violència és que un cop s'inicia ja no té aturador, i d'aquella petita escena entre una neboda i una tieta, on es descobreix un secret violent, passem al món sencer en guerra, bolivians, xilens, ocells, els temps, i fins i tot l'obscuritat i el silenci, tots igualats en aquesta violència fraternal. Però la perspectiva de Caryl Churchill davant aquesta violència és la de l'absurditat, per concentrar-se en els detalls i en la quotidianitat humana que encara està dotada d'una certa bellesa. Talment com si tractés de recordar-nos als éssers humans com érem. *Far Away* és una peça creada com un constant joc de canvi d'expectatives que Churchill construeix triant, com hem vist, per a cada escena la perspectiva que indica un major positivisme. Però aquests petits actes d'amor no seran suficients, no aconseguiran salvar-nos.

En la seva contínua exploració de les conseqüències de *la mort de Déu*, Caryl Churchill decideix treballar amb la materialitat del llenguatge, dedicant-se a la seva destrucció. En les obres d'aquest últim període, reapareix aquella clarivident suspicàcia nietzchetiana en la qual Déu havia mort, però on aquella vella mentidera que és la Raó potser es trobava amagada en alguna cantonada, i on, com adverteix el filòsof alemany, mai no podrem deslliurar-nos de la Raó si continuem confiant en la gramàtica.

El llenguatge és bombardejat a mesura que avança *Far Away* i es dissol gairebé des de l'inici de *Drunk Enough to Say I love You?* Però l'exemple més clar d'aquesta desconfiança, amb una clara intenció d'estudi, el podem trobar en la peça *Blue Kettle* (1999), la segona part de *Blue Heart*, on el llenguatge és desmantellat i modificat fins a reduir-se només a dues paraules o fragments d'aquestes, que esdevenen sons, *blue* i *kettle*, blau i andròmina, però que tot i així continuen essent capaços de crear sentit i fer avançar la trama.

Per això les peces dramàtiques de Churchill són un gran laboratori poètic i crític sobre el poder i la violència. Per aquesta raó recorre a Foucault i a Hannah Arendt, i es dedica com ells a analitzar el sentit i sense-sentit de l'Autoritat i la lluita contra les seves estructures, entre elles el llenguatge, amb les corresponents relacions de domini i servitud ocasionades entre els individus. Churchill s'ocupa de destapar els mecanismes del patriarcat, dels més evidents als més subtils i amagats. No és menor el seu compromís estètic i ètic en la seva investigació sobre la relació entre l'opressió pública i privada a través dels seu teixit històric.

Caryl Churchill retrata de diverses maneres aquesta caiguda de l'individu. Com hem vist, en l'última peça, redueix els éssers humans a cadenes d'ADN, a informació, bits d'informació, amb potser una mica d'amor, només si hi ha sort. Aquest fet és cabdal en l'escriptura de l'autora anglesa, la mica d'amor, aquella que marcava la perspectiva a *Far Away*. En una època com la present on a estones el teatre sembla que tan sols servirà als éssers humans per recordar-nos com érem i com ja no som més, Churchill rescata aquesta mica d'amor dins l'essència de l'ésser humà escindit^[6] dels segles XX i XXI; per això el seu és també un teatre polític. un teatre que mira a la resistència política i a la utopia^[7] o, en altres paraules, un cant d'amor a la humanitat. Tot i que la individualitat i l'individu s'estiguin dissolvent, com evidencia en peces com *A Number* o *Blue Heart* (1999).

En aquest cant d'amor on ja no existeixen les diferències, la vida de tots els individus es converteix en un valor, i la mística es col·loca en la comunitat, la qual cosa en termes dramàtics Churchill tradueix en el seu explícit intent de donar espai teatral de nou al cor. Sabem que el cor, representant de la comunitat, és la peça nuclear de la tragèdia grega i representa aquells davant els quals cal justificar-se i respondre a les preguntes. En les peces de Caryl Churchill hi ha algú que ens jutja, algú que ens reclama, més enllà del públic, l'interlocutor necessari de les peces post-dramàtiques.

Els seus cors estan construïts entorn a la figura del culpable innocent. En aquella ciutat panòptica i alhora exhibicionista en què vivim, el cor està format pels espectadors de Pierre a *Softcops*, aquelles ments toves per a les quals comença muntant el seu cadafal i acaba concebant nous models de presó, escola i ciutat. A ells es dirigeix. Ells són els que jutgen idemanen comptes, de la mateixa manera que els reclamen aquelles set nenes jueves de *Seven Jewish Children* (2009), o tots els clons i còpies d'éssers humans que s'han realitzat a *A Number*. Són els clons els que demanen explicacions, qui reclama, precisament, aquells que han perdut la seva diferenciació, la seva identitat. És cert que a Churchill no hi ha Déu però hi ha individu, però no és menys cert que es descobreix que cada individu és en realitat un clon. Com també han perdut la seva diferenciació i es converteixen en cors tots els pobles bombardejats a *Drunk Enough to Say I Love You?*, on els diàlegs estan plens de referències explícites i cites específiques als esdeveniments i personatges de la política exterior dels EUA de les últimes dècades; responen a la necessitat de posar noms i cognoms i deixar les coses molt clares, de construir una altra història. Perquè la seva és també una obra que pretén donar veu a l'Altre, a tants d'altres. Hi ha en ella una clara voluntat de construir relats, altres re-lats, històries de les nostres pors i penes, evidenciant la fragilitat de la història oficial.

Totes les penes poden suportar-se si les posem en una història o expliquem una història sobre elles.

Isak Dinesen citada per Hannah Arendt a *La condició humana*, a l'inici del cinquè capítol: *Acció*.

[1] CHURCHILL, Caryl, *Love and Information*, NHB in association with the Royal Court, p. 49.

[2] FALLACCI, Oriana, «La rabia y el orgullo», *El Mundo, Corriere della Sera*, p. 1.

[3] Vegeu SÁNCHEZ, José Antonio, *Lo real en la escena contemporánea*, o el dossier de la revista *Pausa* núm. 33, *La reconquesta de la realitat en el teatre contemporani*.

[4] CHURCHILL, Caryl, epíleg d'*Objections to Sex and Violence*, dins Wandor, Michelene (ed.), *Plays By Women: Volumen Four*. Londres: Methuen, 1985, p. 52.

[5] CHURCHILL, Caryl, *Una còpia i Lluny*. Tarragona:Arola Editors. 2007, p. 92.

[6] SARRAZAC, Jean-Pierre (ed.), *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, 2008, p. 12.

[7] ADISESHIAH, Sian, *Churchill's Socialism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Mots clau: britànic (teatre), Caryl Churchill, catàstrofe, identitat, Lluny (Far Away), teatre polític, violència

Entrada anterior

Les obres de Caryl Churchill del nou mil·lenni:
Postdramatisme, ètica, capitalisme radical

Entrada posterior
Entrevista a Pau Miró

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

Contacte:

pausa@salabeckett.cat

