

## Actividad teatral de Camus en la década del 50: teoría y práctica

El último decenio de la vida de Camus fue el más intenso en cuanto a su actividad teatral. Esta comprende tanto teoría como práctica. Teorizó sobre la tragedia en su *Discurso de Atenas* de 1955 y sobre las condiciones dramáticas cuando adaptó y dirigió piezas de teatro español del Siglo de Oro en 1953 y 57, así como el *Réquiem* de Faulkner en 1956 y *Los poseídos* de Dostoievsky en 1959.

En cuanto a la práctica, su idea era constituir una compañía estable y disponer de una sala propia. Mientras tanto se asoció con Marcel Herrand, propietario de Les Mathurins y que también organizaba festivales veraniegos de arte dramático en el castillo de Angers. En esta antigua fortaleza medieval de San Luis fueron representadas piezas que adaptó o tradujo Camus: en 1953, *Los espíritus* de Pierre de Larivey, y *La devoción a la Cruz* de Calderón de la Barca; en 1957, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, junto con su propio *Calígula*. La muerte de Marcel Herrand (en 1953) lo llevó a hacerse cargo de la dirección y puesta en escena tanto en Angers como en Les Mathurins de Paris, sala en la cual presentó en 1956 El *Réquiem* de Faulkner. Tuvo entonces oportunidad de hacer efectiva su propia concepción del juego escénico: concepción “integral” en cuanto agrega a lo dicho con palabras, la expresividad del gesto y el cuerpo entero.

Catherine Sellers, actriz lanzada por él al estrellato en el *Réquiem*, cuenta a propósito de los ensayos, la importancia que le otorgaba Camus a los “movimientos corporales” y que él mismo, Camus, “absteniéndose de toda indicación abstracta, saltaba sobre el tablado –sin utilizar jamás los escalones previstos a tal efecto- para mostrar lo que quería decir jugando él mismo el rol, y siempre con brío”. Su intervención-prosigue Sellers- no era nunca caprichosa, sino implicaba “respeto al texto” así como “respeto a

los actores”. Ella destaca asimismo que con Camus “había practicado lo que los nuevos escenógrafos harían luego en París en los años 70”. Es decir: Camus fue un innovador.

Pierre Blanchard, que actuó en *Los Poseídos*, indica otra innovación de Camus: “la lectura en movimiento”. Tras leer el texto alrededor de una mesa y hacer un comentario sobre los personajes, Camus invitaba a los actores a moverse durante una segunda lectura, de acuerdo con lo que el texto les inspiraba. “Escuchaba, miraba, no intervenía durante el intercambio de nuestras réplicas. Esperaba que los personajes salieran de los comediantes”. En algunos casos hasta permitía que alguien que no se sentía cómodo en un rol tomara otro más acorde.<sup>1</sup>

Camus mismo había actuado desde su juventud en Argel. Y el público comprobó su calidad de actor cuando, en el teatro de los “Noctámbulos” ofreció una lectura completa de su *Calígula* el 26 de marzo de 1955: “habiendo empezado en un tono monocorde, poco a poco se encendió, y al llegar al último acto, jugaba realmente cada personaje, dando a los espectadores la impresión de asistir a una representación real”<sup>2</sup>.

La importancia que le daba a aprovechar la expresividad del cuerpo, está ratificada también al haber preparado él mismo una versión en mimodrama de uno de los relatos del *Exilio y el Reino, Jonás*. Bajo el nombre de “*La Vida de artista*”, en 1953, confía esta versión no exactamente igual al cuento, al escenógrafo italiano Paolo Grassi quien la puso en escena en 1959 con su compañía del Piccolo Teatro de Milano<sup>3</sup>.

Su aprecio por el teatro español del Siglo de Oro se debe en gran parte a esta importancia que él le acordaba al “espectáculo total”. Dice por ejemplo al presentar *El Caballero de Olmedo*, que “los grandes dramaturgos españoles” le daban “primacía a la acción y al movimiento”, por lo cual, Camus, al traducirlo y dirigirlo, se preocupa de

---

<sup>1</sup> Pierre Blanchard, « *Albert Camus artisan de théâtre* », en « *Simoun* », Oran, 1960, cit por R-Quillot ( I, ed La Pléiade, Gallimard, Paris , 1962, p.1964

<sup>2</sup> Herbert Lottmann, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, p.556-7.

<sup>3</sup> H.Lottmann, op.cit., p.534.

“recuperar” estas características, tan distintas a las del teatro clásico “raciniano”. Camus se preciaba de su raigambre hispana por parte de madre, sabía español como para traducir y contó además con la ayuda de María Casares, quien tomó el papel de Julia en la *Devoción a la Cruz*.

En la “presentación” de esta pieza de Calderón de la Barca, Camus lo califica como “el mayor genio dramático que España ha producido”, y se muestra sensible a las peculiaridades de esta “extravagante obra maestra”, según dice, situada “a mitad de camino entre los misterios (medievales) y el drama romántico”. Le interesa que el público francés la aprecie y para ello destaca sus valores: aquí no sólo el “movimiento”, sino también las “audacias de pensamiento y expresión” y, notablemente, la “actualidad” del tema. Para calibrar estos asertos hemos de recordar que el protagonista es un joven que toma un mal camino, hasta convertirse en asesino, al cual, sin embargo, por llevar marcada una cruz en el pecho desde su bautismo, le es otorgada no sólo la gracia de arrepentirse antes de morir, sino también la extraordinaria gracia de revivir unos momentos para poder ser absuelto por el confesor que acude poco después.

Camus nos sorprende al decir al respecto: “La gracia que transfigura al peor de los criminales, la salvación suscitada por el exceso del mal, son para nosotros, creyentes o no creyentes, temas familiares. Más de tres siglos antes que Bernanos, Calderón pronunció e ilustró de manera provocante, en *La Devoción a la Cruz*, el ‘Todo es gracia’ que trata de responder en la conciencia moderna al ‘Nada es justo’ de los incrédulos.”<sup>4</sup>

Se trata de la respuesta religiosa a un cuestionamiento que Camus considera central en el pensamiento “moderno”. Si por un lado los incrédulos declaran que “nada es justo” en este mundo, los creyentes como Bernanos se sitúan en el otro extremo confiando en

---

<sup>4</sup> « Avant-propos » de Camus a *La Dévotion à la Croix*, ed. La Pléiade d’Albert Quilliot, Paris, 1962, p.523 ; OC III (2008), p. 517.

la salvación divina. Camus no comparte ni una ni otra postura, por lo cual resalta tanto más su amplitud de espíritu al tomarlas en consideración. Con apertura al diálogo, presenta la respuesta cristiana, tanto en Bernanos como en Calderón (así como la presentó en el sacerdote de su novela *La Peste*) viéndolas sin duda como aportes en vistas de “superar el nihilismo”. Igualmente había señalado valores en *El Caballero de Olmedo*: “heroísmo, ternura, belleza, honor, el misterio y la fantasía que agrandan el destino de los hombres, la pasión de vivir”...En suma: “El teatro español puede aportar a nuestra Europa de cenizas su inextinguible luz, su insólita juventud., y ayudarnos a recuperar el espíritu de grandeza”<sup>5</sup>.

En *Réquiem para una monja*, presentado en Les Mathurins en 1957<sup>6</sup>, se trata de la adaptación al género dramático de la novela de Faulkner, elegida por su carácter “trágico”.

Camus en efecto, expuso su teoría de la tragedia en Atenas en 1955, y la completó en el prólogo a la edición de “Réquiem para una monja” y al presentar la adaptación de la misma.

En el discurso de Atenas “*Sobre el provenir de la tragedia*”<sup>7</sup>, Camus se preguntaba “en qué difiere la tragedia del drama o del melodrama”. Respondía: “He aquí para mí la diferencia: las fuerzas que se enfrentan en la tragedia tienen igualmente razón. En el melodrama o el drama, al contrario, solamente una es legítima. Dicho de otra manera, la tragedia es ambigua, el drama es simplista. En la primera, cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala. En el segundo, una es el bien, la otra el mal (y por eso en nuestros días el teatro de propaganda no es otra cosa que la resurrección del melodrama).

---

<sup>5</sup> “Avant-propos” de Camus al *Caballero de Olmedo*, op.cit. p.718.

<sup>6</sup> El estreno tuvo lugar el 20 de septiembre de 1956, adaptada y puesta en escena por Albert Camus. Éste se refiere a la doble tarea en la “Presentación” incluida en los programas, en entrevistas para *Combat* y *Le Monde*, *Les nouvelles littéraires* y *Figaro littéraire*

<sup>7</sup> “*Sur l’avenir de la tragédie*” (29 avril 1955): OC III (2008), pp.1111-1121)

Antígona tiene razón, pero Creón no está errado. Asimismo Prometeo es a la vez justo e injusto, y Zeus que lo oprime sin piedad está también en su derecho. El melodrama define: “Uno solo es justo y justificable”, y la tragedia propone: “Todos son justificables, nadie es justo”. Por eso, el coro de las tragedias antiguas da, principalmente, consejos de prudencia. Porque sabe que hasta un cierto límite, todo el mundo tiene razón y aquel que, por ceguera o pasión, ignora ese límite, corre a la catástrofe para hacer triunfar un derecho que cree ser el único en poseer. Así, el tema constante de la tragedia antigua es el límite que no se debe traspasar. A un lado y al otro de ese límite se encuentran fuerzas igualmente legítimas en un enfrentamiento vibrante e ininterrumpido. Equivocarse acerca de ese límite, querer romper ese equilibrio, es destruirse.”

El “límite” es, precisamente, el que confiere “razón” a cada una de las fuerzas enfrentadas. Razón es “medida”, y solamente la medida hace que la fuerza adquiera pleno vigor y obre legítimamente. Sin el límite, la fuerza corre peligro de volverse excesiva. Y es por ello que Camus habla de fuerzas que son al mismo tiempo “buenas” y “malas”. Las fuerzas, en cuanto tales, son como gérmenes de bondad. El mal está en su tendencia a la desmesura, en la tendencia a absolutizarse y desconocer la fuerza antagónica (a veces complementaria)..

Atenerse al límite no quiere decir que el hombre renuncie a su aspiración infinita de plenitud. El hombre, para Camus, es un rebelde que reivindica sus fueros dentro de los cuales están incluidos el ansia de posesión total, reales “bodas” con el mundo: amor, conocimiento, mutua entrega de los seres en lo interior y exterior. Estas observaciones caben dentro del marco propuesto para nuestra Jornada “*De Prometeo a Némesis*”. Camus se sirve del ejemplo del “Prometeo encadenado” de Esquilo para mostrar, en una de sus formas más “puras” (dice), qué clase de fuerzas se oponen en la tragedia y de qué

modo lo hacen. Observa que allí se enfrentan “por una parte el hombre y su deseo de poder, y por otra el principio divino que se refleja en el mundo”. Indica que se trata de una tragedia “modelo”, que le permite a él intentar una fórmula por la que se reconozca en general a todas las demás tragedias.

“Lo trágico”, es entendido por Camus como un modo realista de transfiguración. En él se descarta toda “ilusión” y todo “malentendido”. En última instancia, pone de manifiesto una verdad que no sólo le atañe a él sino a los hombre en general. Vivir “lo trágico” es, en este sentido, vivir según la verdad humana universal, y ayudar con ello a todos:

“si el hombre calla o miente, muere solo, y todo a su alrededor es condenado a la desgracia. En cambio, si dice la verdad, morirá sin duda, pero luego de haber ayudado a los otros y a sí mismo a vivir por haber empleado simplemente la sinceridad y la palabra justa”<sup>8</sup>. (tal es el caso de Diego en *El estado de Sitio*)

Aquí se expresa, en mi opinión, la esencia misma de “lo trágico” y su repercusión universal. “Lo trágico” (como apunta Camus en “*Los almendros*”, del *Verano*) es el gran “puntapié” que el hombre le da a la desgracia, a la situación existencial vivida pasivamente en la queja, en la ilusión o en el malentendido. Lo trágico es por esencia asunción y enfrentamiento de la vida tal cual es, con sus límites y condiciones, y con decisión de cambiarla en lo que sea posible. “Lo trágico” no anula la muerte, ninguna limitación humana, ni las condiciones históricas personales o sociales. Es el único modo de vivir según la realidad, y por lo tanto, digno y plenamente humano.

Esta concepción de “lo trágico” como modo de transfigurar consciente y activamente la situación dolorosa de la existencia, es paralela a la concepción de la

---

<sup>8</sup> Sobre *El Malentendido*, en “*Préface à l'édition américaine de "Caligula and three other pieces"*”, OC I (2006), p. 448.

“*révolte*” como asunción de la “medida” del hombre, de su naturaleza plena, respetando asimismo los términos que imponen el orden y el misterio de la existencia.

Asimismo, en vistas a un posible renacer de la tragedia, Camus indicaba por ello, entre otras cosas, la necesidad de la vivencia de “sacralidad” (I, p. 1710).

### El aporte de Faulkner: la “religión del sufrimiento”

En *El réquiem* de Faulkner, hay una religiosidad que deja “entrever la esperanza de una redención por el dolor y el sufrimiento”. Su protagonista, Nancy Mannigoe, abraza la pena que corresponde a su culpa con un sentido religioso expiatorio.

“Nancy –observa Camus- decide amar su sufrimiento y su propia muerte, como muchas grandes almas antes que ella, y según Faulkner se convierte así en la santa, la monja singular que inviste repentinamente de la dignidad del claustro a los burdeles y a las prisiones donde vivió”. Realiza así una “paradoja esencial” a lo trágico. Y es por ello que esta “religión del sufrimiento”, vivida en todo su desgarramiento por este personaje humano, que a la vez se hace eco de lo divino, “trae un mensaje” a todos, un mensaje “universal”, y les posibilita “alcanzar la catarsis, esa purificación antigua”.<sup>9</sup>

La transfiguración trágica se realiza precisamente en la aceptación redentora del sufrimiento. Esa “lección” de la que participan los espectadores se parece a la de “Edipo” de Sófocles, para quien “su noche es una luz”. Camus señala, en efecto, que lo que ve Faulkner (y muestra en el *Requiem*) es que “el sufrimiento es un agujero y por allí entra la luz”.<sup>10</sup> Se juntan así, en perfecto justo medio, los factores antagónicos que se balancean en un universo trágico.

### El aporte de Dostoievsky: una “religión socialista”

---

<sup>9</sup> Citas tomadas de varias entrevistas, publicadas en “Combat”, “Les Nouvelles littéraires” y “Le Monde”, en 1956 (I, p. 1879-81).

<sup>10</sup> Declaración de A. Camus a Dominique Arban, citada por R. Quilliot en Obras, I, p. 1864

Después de adaptar y poner en escena el “Réquiem” de Faulkner en 1956, Camus hace lo mismo con “*Los Poseídos*” de Dostoievsky en 1959. Destaca el valor de esta obra respecto del tema que estamos estudiando: aportar una vivencia religiosa al universo trágico contemporáneo.

Hasta cierto punto, esa vivencia es semejante a la que ofrece Faulkner. Es “religión del sufrimiento”, y “redención a través del dolor y la humillación”<sup>11</sup>. Pero la diferencia de Dostoievsky consiste en ampliar esa vivencia religiosa del sufrimiento relacionándola con la vivencia del “destino histórico”, al que se había referido también en el Discurso de Atenas de 1955.

#### El destino, hoy ha tomado el rostro de la “historia”

Allí Camus había vuelto a indicar (como lo hiciera en “*El hombre rebelde*”) que en la Europa actual impera la “desmesura” como consecuencia de un tipo peculiar de “*hýbris*” predicada a través de sistemas filosóficos de raíz iluminista, y generalizada por medio de ideologías que tomaron cuerpo en movimientos políticos. Esa “*hýbris*” consiste en tomar a la razón humana como a una divinidad a cuyo dominio debe ser sometido todo, incluso el orden del universo

El cauce de la tragedia debería acoger esta situación: un enfrentamiento con un orden racional monstruoso, encarnado en la historia, que subyuga a la humanidad, y que “ha tomado el rostro del destino”. No es el destino antiguo, potencia sobrehumana, imposición divina que respalda el orden universal; ni es el destino tal como aparece en Shakespeare, misterio cósmico que se traduce en la vida concreta, en la vivencia de una pasionalidad todopoderosa; ni siquiera es el destino ya debilitado por su formulación racionalista, convertida en simple moral como aparece en Corneille y Racine. Es un

---

<sup>11</sup> El mismo Faulkner alude a Dostoievsky en su novela: “Hemos venido aquí –dice- ... para darle a Temple Drake una oportunidad de sufrir, como dice ese ruso que escribió un libro entero sobre el sufrimiento”.



“curioso” destino, según puntualiza nuestro autor, que, forjado por el hombre, termina por subyugarlo. La paradoja es, en efecto, que “la humanidad, con las mismas armas con las cuales había rechazado la fatalidad, volvió a tallarse un destino hostil”. El espíritu racional y científicista ha dado origen, en el extremo de su pretensión, a una potencia que se impone al hombre de manera avasalladora y aplastante.

Contra esa fuerza se alza hoy el hombre “rebelde”, “trágico”. La tragedia debería mostrar cómo se “supera” esa “desgracia”, y según Camus, Dostoievsky en su novela *Los Demonios* (o *Poseídos*) ha abierto un camino en tal sentido. Por eso se dedicó a adaptarla, trabajando en ella desde 1953.

En 1955, en un homenaje colectivo a Dostoievsky de Radio Europa, Camus señalaba las características de ese “destino histórico” de hoy que Dostoievsky discernió y vivió por anticipado, y el modo que halló para “superarlo”, que es un modo religioso, religiosamente trágico. Dice allí:

“A medida que vivía más cruelmente el drama de mi época, aprecié en Dostoievsky a aquel que vivió y expresó más profundamente nuestro destino histórico. Para mí, Dostoievsky es en primer lugar el escritor que, mucho antes que Nietzsche, supo discernir el nihilismo contemporáneo, definirlo, predecir sus consecuencias monstruosas, y tratar de indicar las vías de salvación. Su tema principal es el que él mismo llama “el espíritu profundo, el espíritu de negación y de muerte”, el espíritu que, reivindicando la libertad ilimitada del “todo está permitido”, desemboca en la destrucción de todo o en la servidumbre de todos. Su sufrimiento personal consistió en participar de él y en rechazarlo, al mismo tiempo. Su esperanza trágica es: curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamento.” (I, p. 1888).

Dostoievsky ilustra lo que observa Camus en la Conferencia de Atenas de 1955. Los dos observan en la historia algo monstruoso que ha tomado el rostro de “destino”. Paradojalmente, el hombre que reivindicó su libertad a ultranza, hasta el “todo está permitido” desconociendo su límite, terminó por labrarse a sí mismo “un destino hostil”, que lo destruye y esclaviza. La historia, hoy, es “espíritu de negación y de muerte”. Los que la padecen, son los “humillados”.

Este es un estado de hecho generalizado. La sociedad se debate entre ese nihilismo que continúa predicando, y sus consecuencias, que la humillan: destrucción y servidumbre.

La situación es desgarrada, típicamente trágica. La solución sería, según Dostoievsky, vivir el desgarramiento, es decir, sufrirlo. Hacerse cargo el hombre de los dos términos antagónicos en los que se debate, tomar conciencia de que es responsable de ambos, y ponerles un límite a los dos: “curar la humillación por la humildad y el nihilismo por el renunciamiento” (I, 1888-9).

Queda claro entonces el motivo por el cual Camus emprendió la tarea de adaptar para la escena *Los Poseídos*. La obra –dice– “profetiza el reino de los grandes Inquisidores y el triunfo del poder”, se adelanta a nuestros días mostrando ese poder hecho destino, y criaturas “que se parecen a nosotros”, “almas desgarradas o muertas”. Aporta, sobre todo, una visión de religiosidad, purificación y esperanza trágicas.

#### Aportes de lenguaje, ritmo, intriga, intensidad, técnica

Además, tanto en el *Réquiem* como en *Los Poseídos*, Camus tuvo en cuenta los aportes de lenguaje, ritmo e intriga, cuestiones para él muy importantes, según dice en su *Discurso*, en vistas del “porvenir de la tragedia”. Camus hace las adaptaciones teniendo en cuenta las diferencias de los géneros- narrativo y dramático-, pero cuida no

perder esos aportes. En la novela de Faulkner ha encontrado un lenguaje que se presta: “frases interrumpidas, retomadas y prolongadas en repeticiones”, “incidencias”, “paréntesis” y “cascadas de subordinadas”; “un estilo que jadea, con el jadeo mismo del sufrimiento”; a ello se suma la “intensidad dramática”: “se va revelando progresivamente un secreto y la espera trágica es constantemente sostenida”.

En cuanto a Dostoievsky opina: “Hace más de veinte años que veo a sus personajes sobre las tablas. No sólo tienen la estatura de los personajes dramáticos, sino también la conducta, las explosiones y el ritmo rápido y desconcertante.... Dostoievsky tiene en sus novelas una técnica de teatro; procede por medio de diálogos y con algunas indicaciones de lugares y movimiento.” Además: “No hay duración en Dostoievsky (como la hay por ejemplo en *La Guerra y la Paz*), sino condensaciones furiosas seguidas de paroxismos. En mi opinión, éste es el verdadero *tempo* dramático. Lo único que tuve que hacer es calcarlo”. Ciertamente, algo más: “redistribuir toda la novela ... en una arquitectura dramática”. Y “tomando en cuenta “el movimiento profundo de la novela”, destacarlo en sus tres partes, “pasando de la comedia satírica al drama y de allí a la tragedia”.

Son juicios de quien es a la vez teórico de la literatura y práctico de la escena desde su juventud. Opinando sobre su propio trabajo como adaptador y director de estas últimas piezas dijo que *El Réquiem* había sido su “licenciatura”, *Los Poseídos*, su “doctorado”-. Habiendo trabajado en ellos durante sus últimos seis años de vida –de 1953 a 1959-, llegó a decir: “Estos *Poseídos* resumen lo que actualmente sé y creo del teatro” (I, .p.1727).

Estas palabras figuran en una entrevista televisada (“*gros-plan*”) que le hicieron en 1959, bajo el título “*Por qué hago teatro*”<sup>12</sup>. Aquí afirma sentirse “feliz” en ese oficio

---

<sup>12</sup> “Gros plan Pourquoi je fais du theater”, I, 1720-1728)

que lo “aleja de la abstracción propia de todo escritor”, al atender a lo concreto de la escenografía, tablado, decorados, utilería, cuerpos, movimiento, trabajando en equipo con muchos para lograr un “espectáculo total” al servicio de un texto que vale la pena. Así pues reitera su convicción de que el teatro es “el más alto de los géneros literarios” porque es un “lugar de verdad” y “un lugar de reunión”.

“Porque la verdad reúne y la mentira separa”<sup>13</sup>, explica en el *Discurso* de Suecia, tras haberse quejado a un amigo no mucho antes: “Pero en una época de mala fe, el que no quiere renunciar al esfuerzo de separar lo verdadero de lo falso está condenado a una suerte de exilio. Pero sabe al menos que ese exilio supone una reunión, presente o futura, la única valedera, a la que estamos encargados de servir”<sup>14</sup>. ¿Y qué otra cosa es esa tarea de montar una pieza en el teatro, que él describe: a la que “se consagra” durante meses “una comunidad de monjes trabajadores”, “consagrados a una sola meditación” en ese “recinto sagrado” o “convento” para llegar a “celebrar una noche por primera vez”. “El escenógrafo depende del actor, y el actor del escenógrafo”, y están “ligados unos con otros sin dejar ninguno de estar libre...¿no es una buena fórmula para la sociedad futura?”<sup>15</sup>

De todo ello deducimos que, paralelamente a sus protagonistas de las historias del *Exilio y el Reino*, Camus hombre y artista, solitario y solidario, ha logrado de tanto en tanto salir del exilio encontrando en el teatro su Reino donde, como dice, fue “feliz”.<sup>16</sup>

Inés de Cassagne

---

<sup>13</sup> Discurso de Suecia, II, p.1094

<sup>14</sup> Carta de Camus a Jean Gillibert, 10/2/1956, citada por Lottmann, op.cit., p.686.

<sup>15</sup> Gros-plan, cit.

<sup>16</sup> Poco antes de su accidente fatal del 4 de enero del 60, Camus se había asociado con Michelin Rozan y ambos esperaban poder abrir su “Nuevo Teatro” en septiembre de 1960, contando con el apoyo financiero del Ministerio de Cultura, a cargo de André Malraux.

