

Polisemia y búsqueda de sentido en *Adam Geist* de Dea Loher

Polysemy and Search for Meaning in Dea Loher's *Adam Geist*

JUANJO MONSELL CORTS

Universitat de València, España

juanjo_monsell[at]hotmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. No. 15. Páginas 59-81 (mayo 2018). ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 15/03/2018, aceptado el 28/05/2018 y publicado el 30/05/2018.



RESUMEN: En el presente trabajo se analizan tanto el desmoronamiento del sentido como la búsqueda subsiguiente de este en relación con el protagonista de la obra teatral de la dramaturga alemana Dea Loher, *Adam Geist* (1998). Al desmoronarse el sentido, la realidad del protagonista deviene indeterminable y polisémica. El personaje adopta una variedad de identidades para contraponerse a esta nueva realidad. La lógica espacio-temporal se destruye y, a causa de ello, se genera una expansión espacial y una compresión temporal a las que debe adaptarse el protagonista.

PALABRAS CLAVE: Adam Geist, sentido, ser, espacio, tiempo, acción, búsqueda, muerte, vida

ABSTRACT: In the present work will be analyzed the collapse of the sense and the subsequent search of this one regarding the protagonist of the theater piece of the German dramatist Dea Loher, *Adam Geist* (1998). After the sense crumbles, the reality of the protagonist becomes undeterminable and polysemic. The personage adopts several identities to oppose this new reality. The space-time logic is destroyed and, because of it, there is generated a spatial expansion and a temporary compression to that the protagonist must adapt.

KEYWORDS: Adam Geist, sense, being, space, time, action, search, death, life



INTRODUCCIÓN

Dea Loher es autora de numerosas piezas teatrales de contenido moral y social. *Adam Geist* fue publicada en 1998 y con ella obtuvo diversos premios. Los críticos la han señalado como la obra más importante de la dramaturga a pesar de no haber trascendido tanto como otras piezas (cfr. Gross & Khuon, 1998; Hass, 2000; Schumacher, 2017). En ella se representa

la historia de un joven cuya vida se desmorona. La clasificación de la obra resulta imposible. En ella se mezclan elementos de diferentes estéticas teatrales como el teatro clásico, épico o postdramático, hecho característico del teatro contemporáneo. La ruptura de la sintaxis y la deformación lingüística es constante. La lógica espacial y temporal se destruye.

La obra se compone de veintiuna escenas únicas conectadas mediante el protagonista, Adam Geist, bien diferenciado del resto de personajes. Esto le otorga la apariencia de un *Stationendrama* formado por episodios dialógicos, monológicos y corales.

En apariencia, los espacios en los que se desarrolla la acción son múltiples y el tiempo no juega un papel decisivo. Pero esto es el aspecto exterior. Se dibuja una línea causal que estructura la fábula oculta tras las escenas. La fusión de elementos de diferentes estéticas teatrales produce una obra caleidoscópica de difícil clasificación.

La obra gira alrededor del desmoronamiento del sentido, con el que se destruye el andamiaje de la realidad. Debido a esto, contenido y forma se caracterizan por el caos. El ser (*Sein*), que sufre el desmoronamiento, debe realizar la reconstrucción del sentido desde el vacío metafísico. No obstante, el horizonte de posibilidades se amplía. La realidad ya no es inequívoca. La búsqueda de sentido es polisémica puesto que los principios unívocos que sostenían la realidad ya no son válidos.

Espacio y tiempo se alejan de su lógica previa. El ser no siente en ningún lugar el *Selbst*. El sentido debe buscarse en nuevos espacios. El espacio se expande. El tiempo no transcurre como previamente. Las respuestas se buscan en el pasado. No en un pasado histórico, sino en un pasado subjetual. El tiempo interno deviene más importante que el externo. La búsqueda de sentido es espacial y temporal y atraviesa todos los niveles existenciales, desborda la vida y la muerte. El funcionamiento de la acción cambia; causas y efectos pierden correlación. Como consecuencia, el ser se pierde en la búsqueda.

INDETERMINACIÓN Y POLISEMIA

La obra comienza con una cita de *Rabbit at Rest* de John Updike que anticipa la imposibilidad de determinación: “Kein Engel, aber auch kein Killer” (Updike, 2010: 10).¹ Ángel y asesino son polos extremos y opuestos. La figura del *Engel* representa el bien y la divinidad y la del *Killer*, el mal y la mundanidad pero, entre (o fuera de) los dos términos hay múltiples posibilidades que llevan a la indeterminación.

Esta oposición y ambigüedad se encuentra ya en el título, *Adam Geist*, también nombre del protagonista, cuyas connotaciones bíblicas son manifiestas. El nombre, Adam, alude al universo material y remite a dos esferas del ser: la corporal y la instintiva. Adán es el primer hombre del cristianismo. Condenado a la mortalidad y la mundanidad por la comisión del pecado original, Adán debe cargar con la culpa. La segunda parte del nombre alude al universo inmaterial. Debido a la ambigüedad semántica del término,² este remite a otras dos esferas del ser: la espiritual y la intelectual. El *Geist* es la parte metafísica del ser, que lo define y lo aleja de la objetualidad. A pesar de aparecer aunados en una misma composición, los dos términos generan una fuerte oposición: alma e intelecto con cuerpo e instinto. La unión armónica de ambas partes resulta imposible.

La inaprensibilidad atraviesa toda la obra. En el comienzo, Adam pronuncia un *warum*³ sin signo de interrogación que representa la eterna pregunta sin respuesta del ser humano que busca sentido. La ausencia de signo interrogativo expande la pregunta hasta la infinitud, representada por un guion. La palabra *warum* así empleada es extremadamente ambigua, de ahí que no posea respuesta y, por ello, se repita en varias ocasiones en la obra. La respuesta más precisa que recibe Adam es el *Schweigen* o silencio. El *warum* inaugura la pieza y determina la acción y el desarrollo de los acontecimientos hasta el final de la fábula, que está

¹ “No es un ángel pero tampoco un asesino”. Las traducciones son propias: J.M.C.

² La palabra alemana *Geist* posee una doble acepción: espíritu e intelecto.

³ La partícula interrogativa alemana *warum* equivale al “por qué” español.

marcado por la irresolución, ya que la última palabra pronunciada antes del suicidio de Adam es *vielleicht*, quizás. Esta palabra no es capaz de resolver o finalizar nada y alarga la búsqueda de respuesta y sentido hasta la imposibilidad. En apariencia, el suicidio del personaje masculino es la única vía para resolver la carencia de respuesta y sentido. La muerte es el acontecimiento que provoca el desmoronamiento de sentido aunque también el acontecimiento con el que se busca su recuperación. Pero la primera muerte, la de la madre de Adam, es inesperada debido a lo que la provoca, el sol, elemento ligado a la vida. La madre de Adam muere a causa de un cáncer provocado por la luz solar. Esto implica la existencia de valores negativos dentro de elementos en teoría positivos. La lógica precedente se rompe y surgen preguntas que han de plantearse.

La búsqueda de una respuesta unívoca es infructuosa y colisiona contra los tres aspectos que estructuran la existencia de Adam: trabajo, familia y religión (Haas, 2006). Estos son sus pilares vitales y, por ello, poseen poder sobre él. Son los portadores de la verdad según la teoría del discurso foucaultiana:

supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (Foucault, 1999: 14).

Por ello, son responsables del sentido existencial para Adam. Mientras se asuma esta verdad como válida, el mecanismo de poder funciona. Pero, con el acontecimiento de la muerte, Adam pone esta verdad en duda. Si la verdad que controla, selecciona, organiza y redistribuye es derruida, desaparece el sentido. El discurso de Adam ya no coincide con el discurso que representan aquellos tres pilares, sino que se opone a ellos.

El silencio del discurso de los representantes de los dos primeros (familia y trabajo) oculta la realidad fáctica en perjuicio de Adam. El silencio tiene la capacidad de esconder una

realidad desconocida y también de desenmascarar la falsedad de la realidad nunca puesta en entredicho. Estalla una crisis. El sentido ya no es capaz de sostener la existencia. Tras la muerte de la madre, resulta imposible determinar la verdad. Ya no hay punto de anclaje.

Con el inicio de la búsqueda de respuesta y sentido desaparece la dependencia de Adam de estos elementos. Ya no son punto de referencia existencial porque no pueden encontrarse respuestas en ellos. De hecho, cuando Adam pregunta por su padre, los familiares no responden aunque poseen una respuesta. Castigan a Adam con silencio. Adam reacciona cuestionando la verdad previa a la muerte de la madre.

En el ámbito del trabajo, surge una nueva oportunidad que pronto desaparece. Adam se aparta y rechaza el ámbito familiar desde el comienzo. En el ámbito de la religión no hay separación abrupta y eso estará presente a lo largo de toda la obra, no obstante la relación entre protagonista y religión se desarrollará con escepticismo.

Adam trabaja para ganar dinero, reparar su reloj y regalárselo a su madre. Sin embargo, su jefe no le informa de la muerte de ella. Esta carencia de información podría provocar un descenso de la productividad de Adam y perjudicar al negocio. Las condiciones materiales se sobreponen a las espirituales.

Se trata de la primera colisión entre materia y espíritu, la cual que genera una escisión. La forma se separa del contenido. La relación existente entre significante y significado se rompe. Este choque se intensifica con el posicionamiento de la familia a favor del jefe. El rol de la familia se invierte. En lugar de expresar las condolencias, culpan y hacen responsable a la madre de su propia muerte: “Weil sie immer ewig in der Sonne sitzen mußte” (Loher, 1998: 9).⁴ Ni siquiera son respetadas las posiciones jerárquicas dentro de la familia. El distanciamiento y la desposesión son tan fuertes que Adam solamente puede ser descrito a través de lo que no posee:

⁴ “Porque ella tenía que pasarse horas sentada al sol”.

Ja. So is recht. / Ich verliere, ich verlier alles. / Das bin ich doch, ich bin das, der Verlierer. /
Kein Vater keine Mutter keine Wohnung keine Arbeit kein Geld / was bleibt mir da noch
übrig / he (Loher, 1998: 12).⁵

Adam se define a través de lo que ha perdido. La ausencia prevalece sobre la presencia. Es un ser sin posesión. Lo que queda de él, es lo que es en esencia: el *Selbst*. Pero la percepción del *Selbst* está relacionada con la construcción y separación del otro (Hegel, 1964). Y, en este caso, no hay ninguna construcción, sino que prima la destrucción y la separación deviene aislamiento. No hay ningún *Andersartiger* que lo sostenga. No hay espejo en el que reflejarse. Está rodeado por la nada. Era el siervo, que trabajaba para el señor. Necesitaba al señor para adquirir la conciencia de sí mismo (*Selbstbewusstsein*). Pero se ha separado de él. Está solo con su individualidad, que siempre estuvo oprimida. Los tres ámbitos constitutivos de su vida delimitaban su capacidad de acción y pensamiento. Mas, desde la muerte de su madre, ya no tienen ninguna influencia en él. Tras esta emancipación (y liberación), se muestra el *Dasein* – el “Ser-ahí” heideggeriano– de Adam: Adam es lanzado en el *Da-sein* y tiene que ser para su ser y para el ser como un todo (Heidegger, 1977). Tiene que dirigir su historia, sin poder abandonar su prehistoria, oponerse a la indeterminación, que puede ser infinita, y postrarse ante el vacío de la libertad. Es el perdedor, pero también está perdido. Esto genera miedo e incapacidad de acción. Por eso, su siguiente paso es recuperar su pasado. Adam encuentra algo de lo que apropiarse. Encuentra un otro y consigue un nuevo puesto de trabajo: “Das Rad dreht sich. Ich bin oben jetzt. Ich habe die Stelle des Anderen eingenommen” (Loher, 1998: 20).⁶ Intenta continuar el camino del que se ha distanciado. Pese a todo, pierde pronto su puesto ya que él no es quien era ni tampoco lo que intenta sustituir. Este camino no es transitable.

⁵ “Sí. Así es. / Lo pierdo, lo pierdo todo. / Soy eso, eso es lo que soy, el perdedor. / Sin padre, sin madre, sin casa, sin trabajo, sin dinero / qué es lo que me queda / eh”.

⁶ “La rueda gira. Ahora estoy arriba. He ocupado la posición del otro”.

Lo siguiente que busca no es una identificación con una posición material, sino con un ser. Se trata del ser de su madre, dadora de sentido en su vida. Ante su tumba, Adam realiza un monólogo en el que mezcla sus propias palabras con las de su madre y reflexiona sobre la muerte. Se transforma en su madre: vive en su tumba, habla con y como ella.

Tras esto, comienza su búsqueda de sentido a través de diferentes lugares, donde conoce diversos personajes y grupos de personajes. Los personajes más individualizados son los que, como Adam, no poseen identidad y son imposibles de definir. Entre estos personajes y el protagonista se forja una estrecha relación. Paradójicamente, estos personajes mueren (der Indianer), son asesinados (das Mädchen o Erich) o abandonados por él (Reinberger). Adam destruye todo lo que ama:

den Karl habe ich geliebt

ich wollte etwas gutmachen

und habe ihn auch umgebracht

jetzt ist keiner mehr da

müssen die alle sterben die ich liebe

wer hat dieses Gesetz aufgeschrieben

wer macht dieses Leben grausam (Loher, 1998: 119).⁷

⁷ “A Karl lo he querido / quería hacer algo bien / y a él también me lo he cargado // ahora ya no queda nadie / acaso tienen que morir todos los que amo / quién ha escrito esta ley / quién hace esta vida tan terrible”.

Adam destruye todo lo que para él no tiene definición y, por ello, es indeterminable. Pueden encontrarse también personajes definidos en la obra a través de su rol social (los Skins o los Giftler) o a través de su profesión (el Klempner o el Dealer). Sin embargo, estos personajes no desempeñan un papel determinante. Su relevancia se reduce a su posición social. Los personajes sin identidad definida poseen un papel determinante y un profundo desarrollo, mientras que los personajes definidos socialmente son reducidos a su función. Están desindividualizados.

Otro elemento que intensifica la indeterminación son las acotaciones. Son escasas, imprecisas e incluyen pocas referencias temporales o espaciales. Muchas de ellas son utilizadas para mostrar el silencio, la ausencia de palabras. Lo dicho colisiona con las acotaciones ya que su mayoría están construidas con la palabra *Stille* o *Schweigen*.⁸ Las palabras chocan con el silencio. Así, se genera una fuerza de tensión entre los diálogos y monólogos y las acotaciones. Diálogos y monólogos otorgan un sentido a la pieza que las acotaciones le arrebatan con imprecisiones e indeterminaciones. Paradójicamente, forma y contenido dan lugar a una unidad de sentido a través de las oposiciones. Ambos construyen la indeterminación que caracteriza a la pieza.

TIEMPO, ESPACIO Y ACCIÓN

Los múltiples espacios de la obra y las escasas referencias temporales influyen en el protagonista y en la acción. Aunque Adam en apariencia no tiene capacidad de decisión, es él quien dirige la acción con sus dudas y contradicciones. Está caracterizado por la ausencia de sentido y, a la par, por la variedad de sentidos que encuentra en su búsqueda: “Raum und Zeit

⁸ Ambos términos hacen referencia al silencio: *Stille* es la ausencia de ruido y *Schweigen* es el acto de callar.

stellen zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar” (Pfister, 2001: 327).⁹

Tiempo y espacio, además de referirse al mundo exterior, poseen una función semántica y un significado determinado estrechamente relacionado con los personajes y con el desarrollo de la acción. El ejemplo más claro es el espacio del cementerio. En relación al mundo extratextual, es un espacio apartado donde hay tumbas. Aunque también posee connotaciones metafísicas y religiosas que amplían su valor semántico. Adam reflexiona sobre la vida y la muerte en este lugar y aquí provoca la muerte de la joven. Espacio y tiempo, además de poseer un valor referencial, son también capaces de hablar de manera metafórica para y con los personajes.

Espacio y tiempo se hallan relacionados entre sí: “Eine Untersuchung der Zeit impliziert somit immer die Kategorie des Raumes. Denn Zeit und Raum bilden eine untrennbare Einheit, die Bachtin [...] den Chronotopos nennt” (Laudan, 2012: 136).¹⁰ En el caso de *Adam Geist* hay una diferencia cuantitativa entre el número de referencias espaciales y el de referencias temporales, tanto en los diálogos y monólogos como en las acotaciones. Las referencias temporales adquieren mayor importancia en los primeros y las referencias espaciales se encuentran en las segundas. El tiempo es importante para el universo del protagonista, aunque pierde su significado en el desarrollo de la acción. Las tres dimensiones temporales (pasado, presente y futuro) convergen en la figura de Adam. Sin embargo, él se diluye en todos los espacios en los que se encuentra. De este modo, surge una oposición entre estos elementos: el tiempo se concentra y el espacio se dilata. Por tal razón, los personajes que mantienen con Adam una intensa relación y tienen un rol decisivo en la obra, como Das Mädchen o Der Indianer, otorgan al tiempo gran importancia. Der Indianer posee un valioso

⁹ “Espacio y tiempo representan, en conjunción con el personaje y sus actividades lingüísticas y extralingüísticas, las categorías básicas del texto dramático”.

¹⁰ “Un examen del tiempo incluye en él siempre la categoría del espacio. Pues tiempo y espacio conforman una unidad indivisible, a la que Bajtín denomina cronotopos”.

objeto que está vinculado al tiempo. Se trata de una caja con tres grillos, espíritus que simbolizan las tres dimensiones temporales. Der Indianer posee la totalidad del tiempo. Adam se fascina con estos grillos y los compara con su reloj, otro símbolo temporal.

La búsqueda de sentido de Adam lo lleva por diferentes espacios. Se diluye en ellos ya que, al haber perdido su identidad, estos sitios determinan sus acciones y sus palabras. Adam está obligado a hacer y decir lo que el lugar exige: habla sobre la muerte y mata cuando se encuentra en el cementerio o en un pueblo bosnio. Pero hay una resistencia por parte de Adam hacia las zonas donde se encuentra. No se identifica con lo realizado en ellos. Los espacios lo obligan a ser, tal y como ocurre cuando se alista en la Legión Extranjera y el suboficial determina sus atributos.

Las tres dimensiones temporales convergen en la figura de Adam, por lo que sus elecciones espaciales son determinadas por el tiempo condensado en su interior. Al tomar como punto de referencia pasado la muerte de la madre y como punto futuro la muerte de Adam, la elección del espacio es determinada por la necesidad de permanencia en el pasado (por ejemplo, el cementerio) o por la necesidad de la anticipación del futuro (por ejemplo, el paisaje del Neretva, donde se desarrolla una guerra). Las dimensiones temporales condensadas en el interior de Adam determinan la búsqueda de sentido. Esta búsqueda lo lleva a espacios diferentes, que lo acercan al pasado (muerte de la madre) o al futuro (muerte propia).

La acción se desarrolla en catorce espacios diferentes, muchos de los cuales no se concretan. Hay acotaciones espaciales específicas como “Casa de la familia Geist”, otras son inconcretas y poseen un alto grado de imprecisión como “pueblo bosnio”. Entre estos puntos suele mediar una gran distancia. No se sabe cómo la supera Adam o cuánto tiempo dura el recorrido. Entre los lugares surge un vacío que ha de ser llenado.

En el caso del tiempo ocurre algo similar. En la obra aparecen cuatro acotaciones temporales. La primera de estas acotaciones sitúa temporalmente la acción: “[La pieza] tiene lugar en la actualidad” (Loher, 1998: 7). Las otras tres marcan el paso del tiempo y permiten

seguir el desarrollo de la acción: “Nacht” (escena 2. “Deal I”), “Dämmerung” (escena 3. “Deal II”), “Dämmerung” (escena 7. “Grillen”).

El uso de “la actualidad” en la primera acotación anula el poder referencial. La palabra *heutigen*, actual, depende del punto temporal en el que es leída. Su valor semántico se expande hasta la infinitud. Su significado se actualiza de forma constante. La obra no puede enmarcarse en el tiempo: “actual” puede ser cualquier momento y durar infinitamente. Por ello, la fábula nunca caduca. Adam está condenado a la indeterminación y a la repetición del error en un eterno retorno.

Las acotaciones referidas al paso del tiempo marcan el progreso de la acción, pero la irregularidad y escasez de su aparición hacen que aquél sea impreciso e incognoscible. Dos de ellas aparecen en dos escenas sucesivas (escena 2. “Deal I” y escena 3. “Deal II”) que conforman una unidad y, la tercera y última, en la escena 7. “Grillen”. Entre las referencias tan solo hay vacíos temporales. El tiempo transcurrido entre la primera y la última escena es inmensurable. El vacío espacial debe ser llenado por parte del lector. La indeterminación genera necesidad de determinación.

Además del poder de denotación, las referencias espacio-temporales poseen también poder connotativo, pues se encuentra en relación con su función semántica. A través de la semantización del espacio y del tiempo se crea un entorno poético en el que el protagonista actúa y con el que se mimetiza: el espacio y el tiempo son capaces de modificarlo a la vez que posibilitan su determinación contextual.

La expansión espacial es un reflejo del ser. La variedad de espacios representa la variedad de identidades de Adam surgidas durante su búsqueda de sentido. De hecho, es difícil establecer una unión entre espacios o una conexión entre las palabras y las acciones de Adam en cada uno de los sitios. Pero todos ellos son parte de él. Adam es cada uno de los espacios al mismo tiempo que no es ninguno. No es capaz de reconocerse en ellos. Con cada nuevo lugar surge una nueva representación de Adam en muchos casos contradictoria con el resto de

representaciones. Cada espacio se afirma a sí mismo y niega a los otros mediante la contradicción. Adam se afirma y se niega a sí mismo en cada uno de ellos. La ampliación de identidad implica también su reducción. La construcción del ser es también destrucción del ser. Los espacios se igualan cualitativamente. El espacio del recuerdo (el cementerio) o el del delirio (el sanatorio psiquiátrico) son tan reales como un punto geográfico específico (la Legión Extranjera en Aubagne). Las utopías y heteropías espaciales foucaultianas se convierten en este caso en espejos:

y tengo para mí que entre las utopías y esos espacios enteramente contrarios, las heterotopías, cabría a no dudar una especie de experiencia mixta, mítica, que vendría representada por el espejo. El espejo, a fin de cuentas, es una utopía, pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupo, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí (Foucault, 1984: 47).

Adam está ausente y presente al mismo tiempo en todos los espacios. Por ello, es un extraño en su propia casa o son pronunciadas sus palabras más clarividentes en un sanatorio neurológico. Su mimetización con los lugares se realiza mediante un distanciamiento. Aunque pareciera ser una contradicción, el hecho de que Adam se encuentre de manera física en un espacio no evita su extrañamiento. Adam se refleja en cada espacio sin necesidad de estar presente. O está presente aunque no se identifica con el lugar. Un ejemplo claro de este juego de espejos se encuentra en la escena 16. “Trost”. En ella, Adam experimenta su propia muerte sin morir. En este caso, morir es un acontecimiento de la vida (Wittgenstein, 1969). Él observa con detalle la muerte de su ser en el universo del sueño, reflejo de la realidad oculta:

Ich sah mich selbst im Spiegel des Regenwassers, und ich konnte zwischen meinen eigenen, sich spiegelnden Augen hindurchsehen. Mein Gesicht war zerborsten. Mein Kopf war zerborsten. Ich sah zwischen meinen Augen, mein Hinterkopf war weggebrochen, und ich sah durch den zerborstenen Strunk, der mein Kopf war, das Geäst des Baumes hinter mir (Loher, 1998: 100).¹¹

El agua de lluvia funciona como espejo, permite experimentar la vida y la muerte al mismo tiempo. El espacio en el que tiene lugar la escena se parte en dos espacios opuestos aunque unidos entre sí: el de la vida y el de la muerte. A causa del efecto del espejo, Adam está presente y ausente en ambos al mismo tiempo: se encuentra en la vida y puede ver su propia muerte; está muerto, pero puede experimentar su muerte como acontecimiento. Un espacio es tan real como el otro, no existe diferencia metafísica entre ellos.

En muchos casos, los valores semánticos se revierten. Lo reflejado ocupa la posición de lo reflectante. Por eso, la percepción y las actitudes del protagonista con respecto al espacio, mediante las que se muestra el sentido semántico, son influidas por el propio espacio. Esto ocurre en el primer lugar de la obra, la casa de la familia Geist. Como norma, la casa es un espacio ligado al recogimiento y la tranquilidad. En este caso, la atmósfera de la vivienda se caracteriza por la muerte, la culpa y la opresión. Adam es un extraño en su propio hogar. El espejo de este espacio se rompe y muestra la mutación de los valores. La imposibilidad de retorno al estado previo se convierte en necesidad de huida. Adam es expulsado de su refugio. No puede volver al lugar en el que la realidad se ha deformado.

Los valores semánticos ligados a la casa se transfieren a otro sitio: el cementerio. El elemento que convierte este nuevo espacio en hogar es la madre de Adam. Su muerte provoca la mutación de los valores en el ámbito familiar. Su presencia en el cementerio hace de este

¹¹ “Me vi a mí mismo en el espejo del agua de lluvia y pude entrever entre mis propios ojos reflectantes. Mi cara estaba reventada. Mi cabeza estaba reventada. Vi entre mis ojos que mi cogote se había desprendido y vi a través de mi tronco, que era mi cabeza, el ramaje del árbol detrás de mí”.

lugar un refugio para Adam. Pero esta presencia es solo corporal y coexiste con la ausencia espiritual. Adam no permanece ahí mucho tiempo.

El panteón está caracterizado desde una perspectiva espacial como lugar alejado del centro de la ciudad y, desde una perspectiva cultural, como lugar sombrío y misterioso. Es lo opuesto a un hogar: un lugar abierto, al aire libre y público. Es el sitio perfecto para sentirse un extraño, un vivo entre muertos. Sin embargo, Adam es un extraño en su propia casa y no en el cementerio. De hecho, la acotación de la escena 4. “Wachsen” dice: “Friedhof. Adam wohnt im Grab seiner Mutter” (Loher, 1998: 29).¹² Las connotaciones semánticas del verbo *wohnen* están ligadas al hogar. El cementerio tiene la capacidad de ser “el otro hogar”: “Les cimitières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l’”autre ville”, où chaque famille possède sa noire demeure” (Foucault, 1984: 47).¹³ Se trata de “otra” ciudad porque está unida al otro mundo (y al pasado). Es lo que era y ya no es. Es reflejo y parte inseparable de la ciudad viva. Adam, expulsado de la ciudad viva, busca la vida en la ciudad muerta.

La importancia de esta zona reside en su naturaleza de punto de unión: entre el mundo de los vivos y el de los muertos así como entre espacios y tiempos. El cementerio es un lugar ligado a la ciudad, ya que representa su ser-otro (*Anderssein*) y, como ella, es acumulativo y se expande. También es punto de intersección entre horizontalidad y verticalidad. Los valores religiosos atribuidos a este espacio lo convierten en un lugar de fusión con el mundo supraterráneo que, según la tradición cristiana, no solo se encuentra en otra dimensión, sino también en otro nivel. Las tumbas son excavadas en la tierra y aumentan la extensión del camposanto; la parte material y corporal se encuentra a metros de profundidad a la par que está unida a las alturas, donde se halla la parte inmaterial y espiritual. Aquí se unen la parte

¹² “Cementerio. Adam habita en la tumba de su madre”.

¹³ “Los cementerios ya no constituyen, entonces, el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino la ‘otra ciudad’, donde las familias poseen su negra morada”.

terrenal, ligada a la horizontalidad y la parte celestial, ligada a la verticalidad. Mientras que la primera es física, la segunda es espiritual.

También es punto de unión entre pasado y futuro en el presente. Las tres dimensiones temporales convergen en él, cada una con diferente intensidad. En el cementerio se almacena la prehistoria de todo individuo, tanto en forma de recuerdo como físicamente, ya que en él se materializa el pasado a través de los cadáveres. El cementerio no solo representa el pasado, es el pasado.

Adam se retrotrae en él hasta su infancia mediante un monólogo repleto de referencias religiosas (habla sobre un día de Pascua, cuando tenía siete años, número perfecto en la tradición cristiana) y dirigido a su madre, que forma parte del pasado. Esto demuestra la inadaptación temporal de Adam: está encerrado en una dimensión a la que no pertenece.

El cementerio, sin abandonar el pasado, sitúa a los seres humanos en su futuro, les presenta su inevitable destino. La barrera que separa ambas dimensiones temporales es la muerte. Así, Adam debe ubicarse en el espacio de la muerte para encontrar su dimensión temporal correspondiente e ir al presente. Y aquí surge la contradicción, el pasado y el futuro se liberarían a través de esta muerte a la par que se destruirían:

Ist das Sterben jetzt ein Aufwachen oder nicht. Ein Geborenwerden. [...] Wie vor dem Aufwachen. Ja. Wie vor dem Aufwachen. Das aufklaren schiebt sich langsam in deinen Traum hinein, und das tut weh, ein hartes Licht in deinen Augen, und dann ist es eine Befreiung (Loher, 1998: 28).¹⁴

Las palabras *Sterben*, morir, y *jetzt*, ahora, aparecen juntas en este enunciado: la muerte llena el presente pero destruye el tiempo precedente y posterior. El camino que debe señalar

¹⁴ “Es el morir ahora un despertar o no. Un nacimiento. [...] Como antes del despertar. Sí. Como antes del despertar. En tus sueños todo se aclara lentamente, y eso duele, una luz poderosa en tus ojos y, después, una liberación”.

la dirección elimina, paradójicamente, el destino. Esto se debe a que la muerte, como el presente, es un punto temporal determinado y no un proceso. La consecución del futuro conlleva la destrucción. Por lo tanto, en un plano metafísico deviene un hecho imposible conjugar *Werden*, el llegar-a-ser con *Sein*, el ser . Se debe escoger entre la existencia que implica la permanencia en el pasado o la no-existencia que implica el progreso hacia el futuro.

Adam decide situarse en el vacío que surge entre (y también fuera de) ambos polos. Acepta la muerte como necesaria para el progreso: la muerte es el motor de la acción en la pieza. Aunque, en lugar de utilizar la muerte propia, Adam provoca la muerte ajena, al parecer obligado por el entorno. El resultado fáctico es siempre el mismo: la defunción del otro. No es válida cualquier muerte ajena, el otro debe ser reflejo del ser de Adam. El otro es diferente e igual, es *Teil*, parte, y *Gegenteil*, opuesto. Ha de encontrarse una posibilidad de identificación e intercambio, razón por la cual el asesinato se enmascara en sacrificio. Cuando Adam asesina al otro en el que se proyecta a sí mismo, lo que busca es su propio fallecimiento. El *Selbstopferung* o autosacrificio se sustituye por el sacrificio del *Selbst* (*Opferung des Selbsts*), que no es un *Selbst* real, sino un otro revestido de *Selbst*. Él efectúa su autodestrucción sin dejar de existir. Adam deviene una deformación del personaje bíblico de Abraham, quien acepta la inevitabilidad del sacrificio de su hijo Isaac y, por ello, es dispensado por Dios del asesinato. Adam no realiza el autosacrificio necesario para el progreso y es condenado al pasado y al sacrificio del otro. No obstante, el autosacrificio y el sacrificio del otro no son equivalentes. Uno no puede ser sustituido en esencia por el otro. Esta sustitución inane genera una falsa ilusión de progreso. Se consideraría que la acción avanza, que los espacios se suceden y aparecen nuevos personajes. En realidad, el progreso es superficial. Adam está condenado a permanecer en el pasado mientras no materialice su propia muerte.

Ejemplo de esto es la escena 5. “Genialität”. Esta se lleva a cabo en un cementerio e intervienen Adam y una muchacha. Mantienen un diálogo impregnado de pasado. La conversación comienza con referencias a la historia familiar y lleva a reflexiones sobre la

herencia biológico-social y sobre la posibilidad de esquivarla. De este modo, se crea una tensión lingüística entre pasado y futuro que se une a la tensión contextual generada por el sitio donde se encuentran: “ADAM: Und jetzt möchtest du auch gerne genial werden. MÄDCHEN: Das habe ich schonmal vorgenommen” (Loher, 1998: 37).¹⁵

La tensión se duplica y se materializa en un conflicto de violencia sexual. El método utilizado por Adam para superar el problema son la violación y posterior asesinato de la joven: el modo de evitar la colisión entre pasado y futuro y de superarlos es la entrada en el presente, materializada en el morir (*Sterben*). La muerte de la muchacha provoca una ruptura espacio-temporal. El sitio de desarrollo de las escenas 4 y 5 cambia tras su muerte. El lugar que les sucede es descrito como “Nervenheilanstalt. Leerer Raum. Weiß” (Loher, 1998: 41).¹⁶ El sanatorio neurológico se relaciona con el ámbito del delirio, espacio aislado física y espiritualmente de la realidad, donde el tiempo se deforma hasta desaparecer.

Los lugares en los que sucede la acción cambian, hay diferencias materiales entre ellos. Desde una perspectiva temporal, Adam entra en una dimensión donde no hay paso del tiempo, sino vacío temporal. El progreso es superficial. El exterior cambia pero el interior permanece. Mientras que el espacio se expande, el tiempo se contrae. Ambos elementos, dirigidos hacia direcciones opuestas, generan una poderosa fuerza de tracción que recae en el componente situado entre ambos: la acción, representada por el protagonista, ya que Adam es el núcleo de la fábula y el responsable de su avance.

Adam posee una doble función: el ser (*das Sein*) y el hacer (*das Tun*). El ser es la parte esencial, inmaterial e intelectual-espiritual. Es, siguiendo las premisas sartrianas, el ser-para-sí, el ser fuera de la facticidad, el ser como sujeto. El hacer es la parte existencial, material y corporal. Es el ser-para-otro, el ser en la facticidad, el ser como objeto. Ambos coinciden en el

¹⁵ “ADAM: Y ahora tú también quieres llegar a ser genial. MUCHACHA: Alguna vez me lo he propuesto”.

¹⁶ “Sanatorio psiquiátrico. Espacio vacío. Blanco”.

llegar-a-ser (*das Werden*), la sublimación de ambos: el individuo real, el ser-en-sí (Sartre, 1984). Para llegar a ser, Adam debe ser y hacer. Empero, hay una fuerte interdependencia entre el ser y el hacer. El ser produce el hacer y el hacer determina el ser. En el caso de Adam, el llegar-a-ser es interferencia y no sublimación. Por un lado, el tiempo atrae hacia su centro a Adam: queda atrapado en el interior. Es obligado a ser lo que es. No sabe ni puede saber lo que es y, por ello, no es nada en esencia. Por otro lado, el espacio centrifuga a Adam. Está obligado a hacer lo que no hace. No se identifica con sus acciones porque no son voluntarias y están obligadas por el entorno. Surgen en esencia de la nada (él no sabe lo que es), ergo son acciones sin sentido. No conducen al ser-para-sí aunque alimenten el ser-para-otro. Él hace sin voluntad de hacer. Lo hecho lo define fácticamente, hacia el exterior, pero lo indetermina en esencia, hacia el interior.

Aquí surgen contradicciones: Adam hace sin ser y no es al hacer. La sublimación del *Werden* no se realiza. La acción avanza solo en apariencia, ya que no se encuentra en armonía con el ser. Se genera una escisión en la acción (acción de la fábula): se divide en una acción interior (acción del protagonista) y una acción exterior (acción de los acontecimientos). Siguen direcciones diferentes. Adam hace avanzar la acción exterior aunque la acción interior permanece. Está encerrado en un entorno con el que no hay identificación posible. Se da, entonces, una abrupta separación entre protagonista y hechos, entre individuo y mundo. La acción avanza de modo fáctico con independencia de la voluntad de Adam, única capaz de hacerla avanzar. La acción existe fáctica pero no esencialmente. Aquí se oponen dos términos sartrianos: esencia y existencia. (Sartre, 1968) La existencia (el *Da-sein*) precede a la esencia. Pero la existencia no trae consigo la esencia.

El hecho de que en una obra en la que la fábula gira en torno al protagonista, que la hace avanzar, exista una acción que no es en esencia, puede parecer contradictorio. Pero esto se entiende a raíz de la introducción del elemento narrativo: la acción es silenciada. El elemento narrativo introducido en *Adam Geist* es el propio de la epopeya griega, cuyo

esquema general es tratado por Mijaíl Bajtín, quien expone que en la epopeya la acción (el tiempo de la aventura) transcurre entre dos puntos determinados: el primer encuentro entre héroe y heroína y su explosión de pasión (punto de partida) y la feliz unión en matrimonio (punto de llegada). En realidad, no existe nada entre estos puntos porque el sentimiento que inicia la acción permanece absoluto e invariable. La acción supone un hiato temporal y no cambia nada en la vida de los héroes (Bajtín, 1978).

El elemento que permite aplicar este marco a la estructura de la obra es el que se hace presente en la ausencia: la madre de Adam, que no es un personaje existente (*existierend*) en la obra, ya que no interviene. Pese a todo, es un personaje que es (*seiend*): su presencia atraviesa la obra sin materializarse. De hecho, las acciones de Adam son guiadas por la ausencia de la madre, en realidad presente. El punto de partida de la fábula es la muerte de la madre. Con ella se genera el dolor, que inicia la acción. La explosión de pasión entre los héroes se revierte en relación a la epopeya: no ocurre con el encuentro, ocurre con su separación, con la pérdida de la madre. Esta explosión de pasión provocada por el deceso genera el sentimiento que permanece invariable y absoluto y que inicia la acción, el dolor.

Se establece la ruptura provocada por la muerte como peripecia inicial. El punto de llegada, la peripecia final, es el suicidio. El suicidio significa el reencuentro con la madre y la culminación del dolor. Así se cierra el círculo. Todo lo que ocurre entre la expiración de la madre y el suicidio de Adam no significa nada: es un hiato temporal. Las dos muertes se solapan en un único morir que reduce todos los acontecimientos ocurridos entre los dos momentos a la nada. De este modo, se vacía el sentido de la acción de la fábula: solo queda la acción como hecho, no como significado. Existe la acción, pero no es.

En la última escena, las tres unidades (espacio, tiempo y acción) recuperan su sentido, marcado por la indeterminación, ya que en ella tiene lugar el necesario autosacrificio de Adam. El título, elemento introductorio y definitorio, adquiere en esta escena su grado máximo de indeterminación: "Ohne Titel", sin título. Es la única escena en la que aparece

Adam y no hay referencias espaciales. El ser de Adam se define a través de la disolución en una multiplicidad de espacios. El espacio desaparece, no es posible determinar el sentido ya que en esta escena tiene lugar el suicidio con el que finaliza la búsqueda de sentido. El lugar físico ya no tiene relevancia: el de la muerte, inmaterial y ubicuo, llena todo. De hecho, Adam habla en su monólogo sobre el espacio sideral, inconmensurable e infinito. El papel que ha jugado la espacialidad en la obra cambia radicalmente en esta escena. La expansión a la que se tiende deviene desaparición espacial.

El tiempo, que hasta este punto se había materializado en forma de imprecisas acotaciones, tiene una amplia dimensión dentro de Adam por la predominancia del pasado y su tendencia a la compresión, también cambia: emerge del interior de ese personaje. Sus posibilidades fácticas se muestran mediante la materialidad de las palabras. Lo oculto se vuelve visible. En el monólogo de Adam se materializan las tres dimensiones temporales mediante el uso del *Perfekt*, *Präsens* y *Zukunft I*. Hasta esta escena, el tiempo en Adam estaba comprimido y la dimensión temporal predominante era el pasado: Adam estaba atrapado en este tiempo. Con la ejecución del autosacrificio, Adam se traslada al período correspondiente en el que las tres dimensiones temporales se pueden diferenciar y dividir. La división del tiempo tiene lugar con la unión de cuerpo y espíritu de Adam (Bergson, 1985), que en este caso se realiza a través de la muerte. Esto implica que Adam esté muerto antes de su propia muerte: su espíritu lo está. Para llevar a cabo la unión entre espíritu y cuerpo, él debe matar su cuerpo.

La expiración del cuerpo de Adam es el paso necesario para la sublimación de la muerte del espíritu, ocurrida en el momento del fallecimiento de la madre. El acontecimiento de la muerte es, por ello, el elemento unificador y restablecedor del orden. Con ella, Adam se reúne y se iguala con su madre y con su *Selbst*.

CONCLUSIÓN

El desmoronamiento del sentido obliga al ser a oponerse a la realidad polisémica surgida ante él y a buscar un nuevo sentido. Esta búsqueda no posee objetivo definido ni camino claro que seguir. Los significados precedentes se han destruido. Solamente hay contradicciones. El ser debe aproximarse al espacio y al tiempo de modo diverso. La vida y la muerte adquieren una nueva dimensión.

Esta polisemia genera una multiplicidad de identidades que adquiere el ser. Con ellas, lleva a cabo acciones para manifestarse en la existencia. No obstante, las acciones se encuentran en contradicción entre ellas y con el ser, que no puede conocer su *Selbst*.

El desplazamiento espacial conduce a la nada y la acumulación temporal esconde el progreso. La dimensión espacio-temporal se quiebra del mismo modo que el sentido. Cuanto más dura la búsqueda de sentido, más profunda es la interrupción entre ser y realidad.

El ser no puede sobrevivir por mucho tiempo sin un sentido propio. Por este motivo, Adam se suicida. Mata el *Selbst* del ser. Con su deceso finaliza la búsqueda de sentido. De este modo, la muerte no es una rendición, sino un sacrificio. Se sacrifica para volver a encontrar el sentido. El único camino que puede llevar a la reconciliación entre ser y sentido es el de la muerte. El sentido que se desmorona con ella, se restablece con ella. El sentido que desaparece con la destrucción, se recupera con la autodestrucción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijaíl. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. París: Éditions Gallimard.

BERGSON, Henri. (1985). *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Presses Universitaires de France.

FOUCAULT, Michel. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

— (1984). Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49. <http://textosenlinea.logspot.com.es/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>

GROSS, Jens & KHUON, Ulrich. (1998). *Dea Lober und das Schauspiel Hannover*. WEBER, Brigitta (ed.). Hannover: Niedersächsische Staatstheater.

HAAS, Birgit. (2000). *Das Theater des George Tabori: Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

— (2006). *Das Theater von Dea Lober: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1964). *Phänomenologie des Geistes*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann.

HEIDEGGER, Martin. (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Klostermann.

LAUDAHN, Christine. (2012). *Zwischen Postdramatik und Dramatik*. Turingia: Narr.

LOHER, Dea. (1998): *Adam Geist*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

PFISTER, Manfred. (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: UTB 2001.

SARTRE, Jean-Paul. (1968). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel.

—(1984). *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

SCHUMACHER, Ernst. (2017). *Dea Lohers "Adam Geist" jetzt im Theater 89 Was ist es, was in uns stiehlt, hurt, mordet?* En: Berliner Zeitung. <http://www.berliner-zeitung.de/16496558>
©2017 [02.06.2017]

UPDIKE, John. (2010). *Rabbit at Rest*. Nueva York: Random House Publishing Group.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (1969). *Tractatus logico-philosophicus*. En: *Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.