



"Calderón": una superestructura de privación de la libertad.

## NUDO

**F**ue a partir de la lectura de un trabajo sobre *El Panóptico*, de Jeremías Bentham, utópico liberal del siglo XVIII, a través de una entrevista con Foucault, titulada *El ojo del poder*, cuando unida a la pregunta de Rosaura encontré la clave de la desesperanza pasoliniana:

**Monja:**  
Sabe usted muy bien dónde está.

**Rosaura:**  
¡No! ¡No lo sé! ¡No lo entiendo!  
¿Es un convento? ¿Es una clínica?  
¿Es un manicomio? ¿Es una cárcel?

Discurso que es un reflejo directo de nuestra propia sociedad, que hunde sus raíces en las teorías de control, seguridad y represión de tan variada gama de teóricos y ejecutantes en cualquier tiempo de la llamada historia de la humanidad.

A partir de estos materiales he concebido el *Calderón* como una superestructura de privación de la libertad. Da lo mismo una cárcel, un manicomio o nuestra propia ciudad. Los propios actores están en el montaje, privados de su libertad total, les ata un texto, una escenografía un vestuario, una dirección. Por

tanto, no estamos tan alejados del discurso teórico foucaultiano, cuando diariamente **creemos o soñamos** que somos libres.

La estructura de este montaje de *Calderón* es la de unos círculos concéntricos articulados en torno a un eje/idea central: la mirada. Más allá del concepto de personaje, la obra es una analogía sobre el poder, además de una libre visión de *La vida es sueño*, mucho más como referente cultural que como versión de nuestro clásico. Pasolini emplea el mundo del barroco como espejo contemporáneo del mito, pero va más allá, hundiéndolo sus raíces en la tragedia griega, de la que dio excelentes versiones cinematográficas en *Medea* o *Edipo Rey*.

*Las Meninas* son referencia obligada a los diferentes niveles de interpretación

# CALDERÓN / PASOLINI

## ELOGIO DE LA LOCURA

GUILLERMO HERAS

### PLANTEAMIENTO

68

**E**s posible que un texto te llegue a obsesionar desde la primera lectura y no sepas explicar racionalmente por qué?

*Calderón* ha sido una obsesión escénica arrastrada a través de un territorio de montajes de teatro contemporáneo, iniciados hace ya algunos años como reflexión y constatación de un arte, que, aun admitiendo su actual carácter minoritario, puede emocionar, irritar, transgredir y sobrevivir ante la avalancha de códigos masticados, emitidos por los medios de avanzada tecnología. Para nada se trata de reivindicar un discurso idealista o conservador en el que se rechace la aportación de los avances tecnológicos, sino más bien su utilización, más o menos desideologizada o a veces caracterizada de estupidez, cuando en realidad es una simple máscara de algo de lo que ahora da tanto pudor hablar: el poder.

Claro, ya no es "yuppie", "postmoderno", "socialista" o "liberal" debatir o reflexionar sobre el poder; eso se deja para los tiempos de dictaduras. En las democracias se puede **discutir** y eso ya **parece** que es **suficiente**. Por otro lado, tampoco se trata de hacer el viejo y retórico discurso del marxismo/estalinista o pensar que hoy la clase obrera es un orfeón de angelitos rojos dispuestos a tomar el primer Palacio de Invierno que se les ponga a mano. Desde luego, todo es más

complejo, los límites se han difuminado porque el siglo XX ha supuesto giros copernicanos en la concepción de la humanidad, civilización, cultura y, por supuesto, poder. Por tanto, seguir aplicando esquemas reductores o nostálgicos al análisis concreto de la realidad concreta puede convertirse en una táctica suicida para cualquier proceso evolutivo.

Teatro y sociedad, espectáculo y poder, el poder como espectáculo, máscara y represión, libertad y revolución... ¿mera retórica o utopías alcanzables? Cada vez estoy más convencido de que no es posible hacer un teatro sin filosofía. Los trucos del viejo teatro: el oficio, el talento, la vocación, las tablas... también, pero con un replanteamiento profundo de su significado.

Otra vez es necesario hablar de rito, pulsión, pasión y militancia artística. Y en este sentido no puedo ocultar que montar *Calderón* es para mí un acto catártico, casi psicoanalítico. Una reflexión sobre el sueño. Aquellos sueños que anhelábamos a comienzos de los setenta, cuando teníamos las uñas afiladas y hoy perfectamente limadas. Aquel sueño de un sesenta y ocho que llegaba a nuestro país de manera casi oral en un momento en el que nuestras resistencias políticas y culturales eran muy diferentes y, sobre todo, mucho más inmediatas y perentorias que las de los adolescentes franceses criados en el Pelargón del Norte, como diría Boadella.

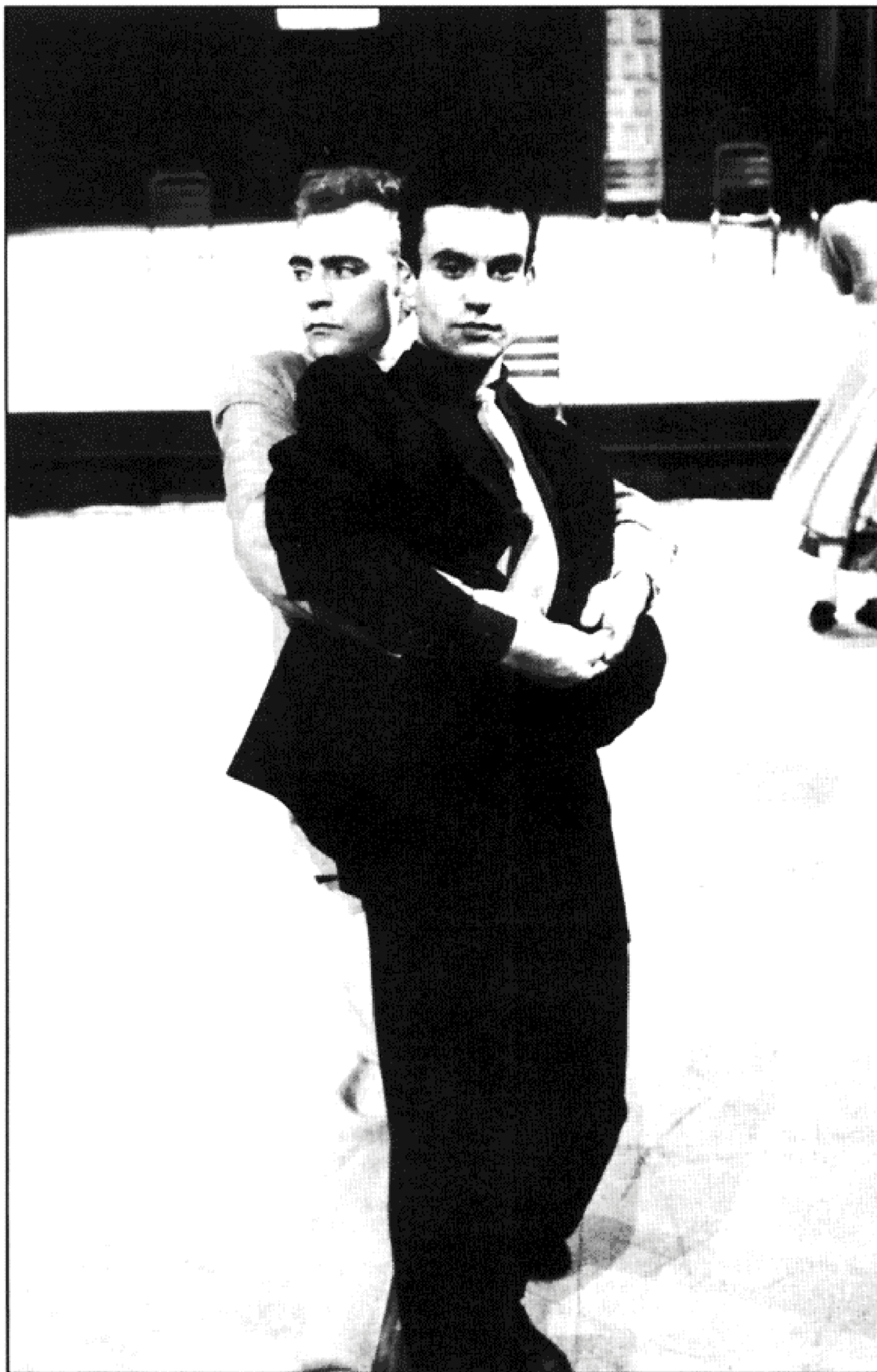
Nosotros oíamos en la radio músicas que aún atufaban a postguerra y años cincuenta; leíamos a escondidas a Althusser y a Marta Harnecker. Ni por asomo nos llegaba la narrativa más reciente o el tea-

tro innovador. A los "comics" les llamábamos tebeos y nos encantaban "El capitán Trueno" y "Jabato". El tardofranquismo se empeñaba en no dejarnos ver las películas de Bertolucci, Ferreri, Godard, Fassbinder y, por supuesto, Pasolini, por lo que pasar la frontera se convertía inmediatamente en un acto de libertad. Tirábamos piedras, corríamos delante de los caballos o hacíamos pintadas sin la "retórica romántica" de los franceses, y en el fondo nos jodía profundamente carecer de un acercamiento básico a una forma de hacer y sentir la cultura contemporánea.

¿Ahora que ya somos europeos consagrados, somos más creativos? Sinceramente, creo que no. Simplemente estamos más informados y, por tanto, más uniformados. Por supuesto que ningún tiempo pasado fue mejor, sencillamente fue diferente, y estas diferencias son las que deberían reventar en nuestro cerebro para tener en cada momento una actitud de riesgo, al borde del abismo, quizá al borde de la locura.

Y esa locura que Pasolini amaba, la sociedad italiana de su tiempo se la hizo pagar muy cara, a través de múltiples procesos y después con su oscura muerte, no por el lugar en donde se produjo, como tantas mentes estrechas han intentado manipular, sino por los hilos que pudieron conducirlo a ella y que aún no han sido esclarecidos.

¿Se podría hablar de ejecución? Posiblemente. Y si no, baste leer a Michel Foucault, al que, sin duda, Pasolini leyó profundamente y que en el fondo ha sido mi guía para proponer esta puesta en escena del **texto pasoliniano**.



*Como si todo fuera un cuento fantástico, a la vez trágico y cruel.*

del ámbito espacial, a partir de la diferencia de colocación del que ve/mira.

“... Aquí el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho. Sin embargo, su posición es poco más o menos central: su borde superior está exactamente sobre la línea que parte en dos la altura del cuadro, ocupa sobre el muro del fondo una posición media (cuando menos en la parte del muro que vemos); así pues, debería ser atravesado por las mismas líneas perspectivas que el cuadro mismo; podría esperarse que en él se dispusieran un mismo estudio, un mismo pintor, una misma tela según un espacio idéntico; podría ser el doble perfecto.

Ahora bien, no hace ver nada de lo que el cuadro mismo representa. Su mirada inmóvil va a apresar lo que está delante del cuadro, en esta región necesariamente invisible que forma la cara exterior, los personajes que ahí están dispuestos. En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. Sin embargo, esta invisibilidad que supera no es la de lo oculto: no muestra el contorno de un obstáculo, no se desvía de la perspectiva, se dirige a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia adelante, descendiendo más abajo, hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor. Pero es también, por el hecho de que la tela se detenga ahí, mostrando al pintor y a su estudio, lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro, es decir, un fragmento rectangular de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador...” (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*).

En un momento determinado, Segismundo cuenta, en una forma maravillosamente sintética, la historia de *La vida es sueño* como si todo fuera un cuento fantástico, a la vez trágico y cruel. El mismo se interroga: ¿qué quiso decir Calderón? Pregunta con múltiples respuestas, como múltiples interpretaciones puede tener la escenificación del texto de Pasolini.

El punto de vista del montaje debe entenderse en clave de sueño, no sólo el de Rosaura, sino el de la abstracción de cualquier personaje teatral a través de la mirada del espectador. En este montaje existen muchas zonas oscuras, pero, como dice un personaje de Almodóvar en



"Calderón" es una mezcla de ferocidad social y esperanza individual.

## DESENLACE

**P**asolini, el cuerpo. Foucault, la mirada. Estamos prisioneros porque tenemos un cuerpo, pero también estamos encarcerados porque tenemos ideas, y esas ideas no suelen coincidir con tanta ideología propagada en una amplia panoplia de métodos sutiles y burdos recursos de todo tipo. Pero aún nos queda nuestro propio "espacio mental" y, aunque parezca un canto individualista, esto no es ni más ni menos que la propia lucha de Pasolini. Por un lado, con la sociedad y la política de su tiempo; por otro, con su propio cuerpo y su necesidad de liberación. *Calderón* es una mezcla de ferocidad social y esperanza individual. Ro-

saura sigue soñando, al final, con la revolución, y Basilio, el rey, el burgués, le deja que sueñe. Otra cosa es que le deje ir más allá de ese sueño.

*Y, encima de todo, el ondear  
el humilde, escuálido ondear  
de las banderas rojas. ¡Dios! ¡Bonitas banderas  
de los años cuarenta!  
Al viento, una sobre otra, en una  
multitud de tela  
pobre, enrojecida, de un rojo ver-  
dadero  
transparente en la fúlgida miseria  
de las colchas de seda, de las co-  
ladas de familias obreras  
y con el fuego de las cerezas, de  
las manzanas, violeta  
al aire húmedo, sangre al reflejo del  
sol,  
ardiente rojo hacinado y tembloroso  
en la ternura heroica de una inmor-  
tal estación.  
(P. P. Pasolini: Las bellas bande-  
ras.)*

Calderón casi termina como este poema de mediados del sesenta. Aún no había tenido lugar ese "coitus interruptus" que fue el mayo del sesenta y ocho, y por eso la visión de Pasolini, casi al borde de su muerte, se ha endurecido. Y hoy, veinte años después, la mía tal vez se ha hecho mucho más pesimista.

Soy optimista desde este manicomio, desde este internado en el que vivimos con nuestras pequeñas alegrías, entre ellas la de hacer el teatro que quiero hacer, pero, en lo referente a aquel bonito sueño de la revolución... todo son incógnitas.

¿Podemos creer que esto es sólo imposible por cortapisas políticas? Por supuesto que hoy, en muchos lugares del mundo, es así. Pero aquí y ahora la principal causa es nuestra propia actitud mental, instalada en la coartada cotidiana. Sin rabia, sin furor, sin elogiar la locura como forma de transgresión, seguiremos siendo Segismundos y Basilios, o incluso el Manuel/Médico (con su ballet brechtiano de marxista amargo), pero nunca Rosauras en medio de auténticas banderas alejadas del "Kitsch" del realismo socialista e instaladas en ese espacio de libertad que quizá hoy sólo está en el sueño.

Por todo ello reivindicemos nuestros sueños y su posibilidad poética. Apostemos por un teatro emanado desde el imaginario de los sueños para, de ese modo, contar las historias y la historia de otra manera, como una forma de pequeña libertad.

Pero como la revolución NO es imposible, quizá empezando desde estas íntimas locuras, encerradas a su vez en un espacio arquitectónico que permite la promiscuidad, podamos al menos disfrutar de los sueños reales que un autor apasionante nos propuso con su arma esencial: la creación artística.

## BIBLIOGRAFIA

- BENTHAM, Jeremías: *El Panóptico*.  
FOUCAULT, Michel: *El ojo del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Ed. La Piqueta, 1979.  
*Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, 1986.  
PASOLINI, Pier Paolo: *Calderón*. Trad. Carla Matteini. Ed. Icaria, 1987.  
*Poesía en forma de rosa*. Trad. Juan Antonio Méndez. Col. Visor de Poesía, 1982.

su película *Matador*: "Hay cosas que se escapan a la razón, y ésta es una de ellas".

¿Nos dejarán que en el teatro ocurran también cosas que no necesiten explicación?

El espectador en este montaje debe ser protagonista, convirtiéndose en sujeto activo capaz de ordenar su propia visión de este "puzzle" conceptual, síntesis de palabra e imagen.

*El Panóptico*, como forma de represión, tenía unas características físicas y a la vez una teorización ideológica. En este montaje la analogía con "el ojo del poder" entronca con la propia estructura del discurso teatral, pues, en realidad, todo es una **representación** en la que todos miran y son mirados. En una pesadilla superponemos las imágenes oscilando éstas de manera muy amplia entre lo realmente terrorífico y lo verdaderamente distorsionado. En un sueño placentero los rostros de nuestros seres queridos pueden tomar cuerpos diferentes o multiplicarse en las infinitas formas complementarias. Así pues, otra clave: Rosaura sólo sueña a través del sueño del autor y como proyección de los propios actores que realizan la representación.

El conflicto no puede entenderse despojado de su densidad de tragedia griega en la que el destino es inapelable, sin la complejidad de la visión del barroco a través de los ojos de un intelectual comprometido como fue Pasolini y sin su deseo de reflexionar sobre una realidad como la española, el mayo del sesenta y ocho y los horrores de cualquier dictadura, sea la franquista o la nazi.

Estos internos en un espacio teatral proyectan su liberación individual a través de una terapia que es la propia representación. El director de escena es aquí una mezcla de psiquiatra y demente que propone un juego cerrado, para liberarlo a partir del placer de la actuación. El director surca el territorio del discurso de Foucault cuando atribuye a los médicos del siglo XVIII una condición de especialistas del espacio, planteando cuatro problemas fundamentales: el de los emplazamientos, el de las coexistencias, el de las residencias y el de los desplazamientos. Para Foucault los médicos y los militares fueron los primeros gestores del espacio colectivo, y a partir de esta reflexión puede que el carácter de la puesta en escena tenga mucho que ver con su filosofía. Espacio mental y espacio físico, unidos por la poesía pasoliniana: la traslación de la imagen superpuesta que emerge de los sueños y la referencia constante de nuestra condición de residentes en

una estructura que nunca llegamos a controlar por nosotros mismos.

Decía Bentham: "Es preciso estar incesantemente bajo la mirada de un inspector, perder la facultad de hacer el mal y casi el pensamiento de quererlo". Aquí subyace la idea de tantas utopías revolucionarias, impedir que la gente obre mal, quitarles las ganas de desearlo, no poder y no querer.

Pasolini, ante esto, crea una metáfora en la que el **poder** va desgajando a gentes, y en ese sentido Basilio no es más que otro interno/ejecutante de la superestructura del **poder**.

Los sicarios, las hermanas, los repli-

poder instrumentaliza como elementos de control y represión. Y en este sentido también Rosaura/Pasolini somos todos.

Una obra de literatura teatral es una propuesta, y cada vez más pienso que en la esencialidad de todo teatro lo que hay en realidad es un **espacio mental** que se resuelve en cada puesta en escena. Este espacio mental es siempre una ficción y como siempre habrá que incidir en el tema de lo efímero. El texto de Pasolini quedará siempre, mientras que esta propuesta específica sólo quedará en el "espacio mental" del espectador al que esta escenificación llegue a través de algún resorte físico o pulsional.



*Rosaura no puede hacer nada, no puede querer nada.*

cantes, el médico, el cura... intentan quitar cualquier deseo a Rosaura. Esta no puede hacer nada porque, sobre todo, no debe querer nada. Los despertares, en diferentes lugares, son sólo la ceremonia teatral con que los agentes del poder impiden a Rosaura tener pensamientos y facultad de obrar por sí misma. Y en ese sentido creo que Rosaura somos todos.

Un sutil hilo conductor une las obsesiones de un autor del Barroco, Calderón de la Barca, de un romántico como Hoffmans-tal y de un contemporáneo como Pasolini. Es el condicionamiento de la vida a partir del destino metafísico y el condicionamiento político/social de las instituciones que el

Desde hace tiempo creo que el naturalismo es imposible en la propuesta escénica; por ello, el "espacio mental" tiene, a su vez, una traducción en la propia puesta en escena, ya que lo que allí ocurre es pura y esencialmente teatral. Pasolini era, ante todo, un poeta y como tal he querido representarle. Cuando se lee una poesía se contempla un cuadro abstracto o se intenta recordar un sueño, se aceptan los resortes de lo imaginario como **algo normal**. Sin embargo, cuando vemos teatro, en muchas ocasiones sólo queremos aplicar las leyes del serial televisivo o los géneros naturalistas para rechazar como no legible lo que está ocurriendo en el escenario.



*Teatro comprometido con la memoria histórica.*

*Calderón* es una propuesta a partir de muchos materiales dispersos y, por tanto, no tiene **estilo** (denominación que en el caso de un director me parece manirista y reductora, ya que el aspecto que mejor definiría la actitud de un director es su condición de esponja, para empaparse de cualquier líquido que sea válido para su creatividad). En este montaje hay parte de mis sueños, pero también hay clarísimos homenajes (o plagios, lo mismo me da) al propio cine de Pasolini, a su esquizofrenia profunda entre lo culto y lo hortera, lo exquisito y lo cutre, la miel y la mierda de la que él tanto hablaba.

Nunca he imaginado al límite el resultado de esta amalgama de referentes culturales y transgresiones mentales que se deben concretar en un período de dos meses, con un equipo de creadores que no han trabajado juntos el suficiente tiempo para entenderse a la perfección.

*Calderón* es una realidad gracias a un equipo artístico y técnico que ha confiado en una locura y la ha hecho suya de una manera ejemplar. Producir y crear

teatro en estas condiciones es un placer, y desde luego debo confesar mi absoluta felicidad en estos momentos por haber contado con la pasión de todos los que hacen posible esta propuesta. Esta andadura colectiva compensará las consabidas tensiones, en su exhibición dentro de un marco teatral, como el español, sumergido en la más demoledora teoría de mercado de toda Europa.

Este es un trabajo experimental y, por tanto, cuando se muestre ante los espectadores será cuando empiece a tomar sentido. Si estos espectadores nos transmiten un palpito creativo como el de los actores, que día a día se dejan el alma y la piel en este "espacio mental", seguramente este montaje será muy diferente dentro de algún tiempo. No me interesa un teatro como monumento imperecedero, sino como magia efímera y memoria irrepetible, y en ese sentido creo ser pasoliniano y como tal hago un ferviente elogio de la locura. Locura de lo cotidiano, pero también locura para apartarse de nuestro consabido teatro de cortesía y

buen tono. Teatro de la palabra, como quería Pasolini, pero también teatro de la imagen en la línea de una práctica artística contemporánea y de cara al futuro. Teatro comprometido con la memoria histórica que tan a menudo perdemos, olvidando que hace muy pocos años, en este país, no habríamos podido montar *Calderón*.

Pasolini, como Beckett, Fassbinder, Genet, Müller, es bisturí que actúa sobre tumores ancestrales, pero a la vez imposibles de arrancar del todo. Pus, vómito, mierda, que desde su literatura sajan, para seguir siendo incómodos, en estos tiempos de "falconcrestinismo". Hace años, Pasolini escribió a Allen Ginsberg:

"He leído todo lo que has escrito acerca de Nueva York y San Francisco. Yo lo he intentado con Italia. Pero tu burguesía es una burguesía de locos, mientras que la mía la integran idiotas. Tú te rebelas contra la locura, pero ¿cómo rebelarse contra la idiotez?" (En *Cartas*, 1955-1975.)

¿Y en España al borde de los noventa?