

Revisando *Calderón de Pasolini*: una aproximación desde Guillermo Heras

Dakota García Cañada
Universidad Complutense de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.101397>

Resumen: El siguiente artículo estudia la dirección teatral de Guillermo Heras en la obra *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini, estrenada el 14 de abril de 1988 en Madrid. El objetivo de esta investigación es evidenciar la relevancia de la puesta en escena en la interpretación de un texto, en este caso el montaje pasoliniano, y la importancia de las referencias que Guillermo Heras adopta. A través de este estudio, se desarrollará un análisis de la obra, que tomará en cuenta las decisiones estéticas y dramatúrgicas del director.

Palabras clave: Guillermo Heras; Calderón; Sala Olimpia; Pier Paolo Pasolini; Artes Escénicas

ENG Revisiting Pasolini's *Calderón*: Guillermo Heras' Perspective

Abstract: The following paper studies Guillermo Heras's theatrical direction in the play *Calderón*, premiered on April 14, 1988, in Madrid. The main goal of this research is to demonstrate the relevance of the staging in the interpretation of a text, in this case the Pasolini staging, and the importance of the references that Guillermo Heras adopts. Through this study an analysis of the play will be developed, which will take into account the director's aesthetic and dramaturgical decisions.

Keywords: Guillermo Heras; Calderón; Sala Olimpia; Pier Paolo Pasolini; Performing Arts

Sumario: 1. Introducción. 2. La labor de Guillermo Heras. 3. Análisis de los sueños detallados en *Calderón* y su puesta en escena desde la dirección de Guillermo Heras. Primer sueño: la aristocracia. Segundo sueño: en un barrio marginal. Tercer sueño: la alta burguesía y la pesadilla. 4. Conclusiones. Obras citadas.

Cómo citar: García Cañada, D. (2024). Revisando Calderón de Pasolini: una aproximación desde Guillermo Heras. *Pygmalion*, 16, 61-70

1. Introducción

Se cumplen dos años en 2025 del fallecimiento de Guillermo Heras (1954-2023), una figura clave en la evolución del teatro español contemporáneo. Un director visionario cuyo trabajo abarca más de cuatro décadas de investigación en la que confluyen interés y verdadero amor por el teatro. Una de las obras más destacadas de su carrera es *Calderón*. La primera representación de *Calderón* en España fue de la mano de Guillermo Heras en la ahora desaparecida Sala Olimpia. *Calderón* es la historia de una España dividida, el sueño de la revolución, la reflexión atemporal sobre la condición humana, es la lectura de una obra como *La vida es sueño*, que cinco siglos después sigue fascinando al público contemporáneo. En este sentido, en este artículo se incorporará un esquema de los tres sueños que Rosaura atraviesa y su diferente análisis enriquecido por la escenificación de Guillermo Heras además de por el carácter poético, político y sociológico de la obra.

Reivindicar no solo el trabajo del director, sino también los elementos de la propia obra es necesario para reconocer que han formado parte del acervo histórico y cultural de España. Es entonces propicio reevaluar y analizarlos, y con ellos la trayectoria del propio Guillermo Heras, para considerar su producción artística y su influencia en la renovación de los lenguajes escénicos.

2. La labor de Guillermo Heras

El trabajo de Guillermo Heras como director de escena, dramaturgo y gestor cultural se caracterizó por su compromiso con la innovación teatral y la promoción de dramaturgias emergentes. No solo apoyó la red de teatro iberoamericano con el programa IBERESCENA, sino también, a nivel nacional, impulsó la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Heras (que recientemente ha incorporado su nombre en reconocimiento a su legado), y dirigió el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994) durante la transición española.

De su trayectoria cabe destacar sus inicios en el grupo de teatro independiente Tábano (1962-1980), donde su actividad artística y política fue esencial: "Ofrecieron una investigación estética que el sistema de producción del teatro comercial no permitía" (Tábano, 1978: 8). Heras tomaba con apenas veinte años la dirección de *La Ópera del bandido*, un texto que mezclaba *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht y *La ópera del mendigo* de John Gay. La obra, que sigue la historia de Macky Navaja, un Don Juan delincuente, despliega una crítica mordaz a la hipocresía y la corrupción social. Trabajar con esta obra parecía ser la decisión más acertada para capturar la esencia del grupo, que emprendía un viaje lleno de reflexiones políticas, conscientes de la situación de censura y cambio: "Nos enfrentamos con un teatro distinto, un teatro político, explícitamente político y tremadamente eficaz. Vinimos con el entusiasmo de hacer algo distinto..., estábamos pensando en hacer montajes en libertad" (Equipo Pipirijaina, 1975: 60). Aunque el tiempo del Grupo Tábano más tarde llegaría a su fin, su influencia marcó profundamente la trayectoria de Heras, no solo por su concepción del teatro como herramienta política, sino también por sus preferencias en algunos montajes. Este hecho es visible en su puesta en escena de *Calderón*, donde el director madrileño conecta con la figura de Pier Paolo Pasolini, principalmente por su tono crítico y su revisión histórica de las diferentes Españas que se atraviesan en la obra.

Calderón se estrenó el 14 de abril de 1988 en la desaparecida Sala Olimpia. Este lugar era el laboratorio artístico del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), cuya dirección estaba a cargo de Heras. Este sería el nuevo proyecto cultural en el que podrían de nuevo desarrollarse todo tipo de funciones artísticas que ya en Europa se hacían pero necesitaban llegar a España de manera revitalizante. Es por ello que durante su trayectoria (1984-1994) trabajó con las nuevas vanguardias. Por primera vez en España llegaban Müller, Pasolini, Erdman, entre otros. Además, el CNNTE supuso una gran labor de recuperación de autores nacionales y exiliados como José Bergamín (*La risa en los huesos*) o Ramón Gómez de la Serna (*El lunático*).

3. Análisis de los sueños detallados en *Calderón* y su puesta en escena desde la dirección de Guillermo Heras

Es posible que *Calderón* se erija como una de las obras más laberínticas de nuestro tiempo. Una obra de teatro "nacida de un dolor" como describe Dacia Maraini (1988: 5), ya que, en 1966, enfermo de una úlcera, Pasolini escribe en cama en un acto de obsesión febril las piezas *Calderón*, *Fabulación*, *Pílades*, *Pocilga, Ogía y Bestia de Estilo*. En una suerte de palimpsesto, Pasolini reconstruye el imaginario de *La vida es sueño* en diferentes escenarios donde se remonta a la España franquista para evidenciar las tensiones sociales a través de un ambiente onírico donde los personajes están atrapados en un laberinto de realidad e ilusión.

Pier Paolo Pasolini revela en su *Manifiesto para un nuevo teatro* el carácter del "Teatro de la palabra", donde expone, además de su camino de creación diferente al que estaba acostumbrado en su experiencia con el cine, a su público objetivo: los grupos avanzados de la burguesía. Su objetivo es claro: confrontar a esta élite cultural con las realidades que prefiere ignorar. De este modo, el teatro se convierte en un espacio de provocación intelectual, porque para "ser democrático, el teatro tiene que poner en relación a dialogantes homogéneos" (Casi, 2022: 15). Sin embargo, en su producción, no significa que haya de alienarse con los valores burgueses o ser forzosamente contrario a ellos, ya que, como el mismo autor afirma, el actor del teatro de la palabra debe fundamentarse en su comprensión del texto: "No deberá fundar su capacidad en su carisma personal (teatro burgués) ni en una especie de fuerza histérica, de médium (teatro antiburgués)" (Pasolini, 2022: 539). Finalmente, es el carácter de rito cultural en su teatro que se aleja de cualquier otro (ya sea de corte social, político o religioso) lo que distingue y define su singularidad. De estos principios surge *Calderón*, que fue en su momento acosada por "negar en ese tiempo la revolución obrera es todo un sacrilegio. Una provocación, una vez más, a la ortodoxia de la izquierda italiana" (Gandía, 2010: 12).

Para Heras estrenar por primera vez en España dicha obra, en realidad parte de una "obsesión escénica arrastrada a través de un territorio de montajes de teatro contemporáneo" (Heras, 1988: 68). Con diversas inspiraciones de filósofos como Jeremy Bentham o Michel Foucault, era imprescindible para el director trabajar la obra alrededor del ojo del poder que nos controla y del que permanecemos constantemente vigilados. Se convirtió entonces la Sala Olimpia en un espacio desmontado, apartado de un palco tradicional de butacas, para dar paso a un nuevo lugar de representación donde se habían establecido dos palcos laterales y uno central, que permitía el aforo de un público de aproximadamente doscientas personas, y que se convertía en forma de "U" de manera que la protagonista no puede escapar de la mirada del público ni de los otros personajes. Esta disposición escénica genera una atmósfera de vigilancia constante, donde cada movimiento es observado y aislado, aumentando la sensación de encierro y confusión. La dirección de Heras, por tanto, constituye una sofisticada y bien trabajada puesta en escena que analizaremos a través de los siguientes sueños, donde se desvelan las capas simbólicas y políticas que subyacen en su propuesta teatral.

Primer sueño: la aristocracia

Rosaura es la protagonista de *Calderón* y comienza como víctima de las diferentes estructuras sociales que se representan en sueños. En este primer sueño, es la hija de Doña Lupe y Basilio y hermana de Estrella, una familia adinerada en el Madrid de los años de la posguerra donde Pasolini coloca a Segismundo en el rol de hombre torturado por los años del conflicto y exiliado por sus convicciones antifascistas. Rosaura, años menor que Segismundo, se enamora de él, antes de descubrir la terrible verdad que oculta: es su verdadero padre. La revelación sobre la paternidad de Segismundo desencadena el segundo sueño.

En este primer sueño, el público entra en una sala en penumbra y lo primero que observa en el escenario es que hay colocadas unas sillas en fila y van entrando actores, de forma casi arrastrada, bajo unos focos tenues, y se van sentando hasta acabar todos frente a los espectadores. Lo que llama la atención no es solo su forma de moverse, si no el vestuario que traen, un uniforme ráido —en el caso de las mujeres el conjunto era de blusa y falda y en el de los hombres de blusa y pantalón—, pues recuerda a aquellas camisas de fuerza de los hospitales psiquiátricos que buscaban apresar y silenciar a los pacientes. Poniendo el ejemplo histórico del Dr. Gonzalo Lafora (Lafora, 2011: 778) y su estudio sobre los antiguos manicomios españoles, las condiciones en las que vivían eran inhumanas: “Los hombres estaban cubiertos de suciedad, encerrados en celdas de piedra, frías, húmedas, sin aire y luz y con un lecho de paja” (Lafora, 2011: 778). Además, este vestuario sigue una línea del pensamiento foucaultiano, en tanto que en su estudio sobre el cuerpo se podría considerar la “vestimenta como parte de tecnologías del cuerpo persistentes”. Usualmente la ropa es un signo identitario que denomina el estatus, personalidad, y profesión del portador, y en este caso, el uniforme convierte a los individuos en una extensión de un grupo concreto, que puede contribuir a la sensación de pérdida de individualidad y control, y que sin duda: “Es una forma muy poderosa en la que la regulación social se pone en escena: transforma los cuerpos en signos «legibles», permitiendo que el observador reconozca patrones de docilidad y transgresión, y posicionamientos sociales” (Dussel, 2007: 134). Esta decisión escénica no es un mero recurso estético, sino que Heras construye un escenario donde el cuerpo del actor también forma parte del *discurso político* de la obra.

Su disposición podría recordar también a aquella *Orkhestra* o Coro del teatro griego, encabezado por el *Koryphahios* o Corifeo, y no sería extraño pues la estructura de la obra está dividida en estásimos, y con un locutor que hace de intermediario de los deseos del autor, sentado frente al coro, compartiendo sus mismos ropajes, y anunciando: “El autor me encarga que os recuerde ante todo que él, cuando escribe puede utilizar tan solo aquellas experiencias que ha vivido: y no aquellas que está viviendo o vivirá” (Pasolini, 1987: 17). Esta alusión al pasado parece revestir un carácter profético típico de la tragedia griega, donde, según Aristóteles: “la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y necesario” (Aristóteles, 2021: 55).



Figura 1. Zavala, Miguel.

Además, en una segunda lectura, este anuncio podría tener una naturaleza brechtiana, en su efecto *Verfremdungseffekt* o efecto distanciamiento, el cual, entre sus diversas interpretaciones posibles, “busca

un efecto de objetivación, de percibir el mundo como construcción social y política, toma de conciencia de la maquinaria del capitalismo, para la desalienación" (Dubatti, 2013: 20). En este sentido, la puesta en escena crea un juego de referencias cruzadas entre una poética aristotélica donde el locutor funciona no solamente como voz del *demos*, sino también como conciencia del propio espectáculo, y una perspectiva más contemporánea donde el carácter metateatral provoca ese distanciamiento brechtiano que aparece en la adaptación de Heras (Figura 1).

A continuación, el cambio de escena se efectúa mediante la resolución de la incertidumbre temporal, clasificando que la acción que tendrá paso sucede en 1967. Esta precisión temporal es inmediatamente sostenida por los elementos escénicos como el diseño de iluminación y una coreografía de los actores que, abandonando sus sillas, despejan el espacio a medida que suena "Cara al sol", el himno falangista usado durante la dictadura de Franco (1935-1975). La historia de este himno además es sumamente interesante, pues entre las opciones (el otro himno que rondaba la época era la "Granadera") este fue el elegido por representar lo que "era el fruto del quehacer común, la síntesis musical y poética de lo que los falangistas defendían y a lo que aspiraban" (Box, 2017: 15). Aquellos personajes comienzan una coreografía de doce pasos en un desfile de seis adelante, giro, y seis atrás. Parecieran, con sus trajes homogéneos, que se mezclan en una especie de ejército entrenado con unos pasos rectos y semblantes neutros, desprovistos de emociones (y quizás identidad, como se ha mencionado anteriormente). Genera un contraste entre la expresión y el tono victorioso de la canción, que "aparece grandioso, cuantitativa y cualitativamente. Ignorante de la tragedia y miseria material que afectaba a unos y a otros, aunque a unos más que a otros." (Díaz Rodríguez, 2015). Siguiendo las reglas de lo que socialmente representa un himno, que suele tener un significado de unión para "un colectivo que se adscriba a la corriente política a la que dicho himno otorga un carácter de identidad" (Carramolino, 2017:10). Sin embargo, el diseño de luces en escena compone, a través de diversos focos cenitales, unas líneas de luz que parecen simular unos barrotes propiciando un diálogo entre el posible orgullo de sentirse representado a través de un himno y la opresión que generan estas barreras de luz. Todo ello, bajo los movimientos rígidos de los intérpretes que plantean dudas sobre la tensión entre la libertad de pensamiento y un poder vigilante que se mantiene en escena a través de los elementos plásticos.

Vemos a Rosaura por primera vez, atrapada entre los brazos de dos hombres en traje (Leucos y Melainos) que la desnudan, mientras está inconsciente, y le cambian los ropajes sin que ella perciba lo sucedido. Se reitera esta falta de consentimiento y control, esta ausencia de autonomía sobre su propio cuerpo. Cuando la protagonista despierta, lo hace desconcertada en una casa que no reconoce, para dar paso al primero de tres despertares que desgarran su percepción de la realidad. En este momento, el espectador se cuestiona: "¿Despierta Rosaura desde un sueño o en un sueño? Esa ambigüedad mantiene un suspense en torno al lugar y la condición de la representación" (Rauschenberg, 2019: 70). En la puesta en escena de la Sala Olimpia, Rosaura aparece rodeada de mujeres que parecen ser inexistentes para ella –exceptuando, por supuesto, a su hermana Estrella– (figura 2), pese a mantenerse en escena toda la obra, lo cual alude a aquel ojo del poder que inspiró a Heras para su propuesta.



Figura 2. Zavala, Miguel. *Calderón*. 1988. Gentileza de la familia Heras.

El concepto sobre el *panóptico* de Bentham está presente durante toda la puesta en escena. En el punto anterior indicamos la disposición espacial de la sala, que está preparada para ser concebida de forma que

cada rincón, asiento y mirada esté bajo el control de un mecanismo de poder inherente en la obra. Ya se encontraba de forma paralela en *La vida es sueño*, especialmente en el espacio en el que se encuentra atrapado Segismundo, su torre, pues “Debe estar poblada, ya que el ejercicio del poder siempre tendrá una faceta constrictiva” (De Armas, 1993: 6). Si trasladamos esto a la fisicidad en los intérpretes, Rosaura está rodeada de otros personajes que pueden fácilmente vigilar sus movimientos, pues cualquier amenaza rompería con una estructura cuidadosamente estudiada y construida. Rosaura es, por tanto, el *objeto de paralaje*¹ que debe ser custodiado a fin de no quebrantar el orden obediente. Bentham escribe el *Panóptico* en 1791 e idea a través de una serie de características muy precisas (con normas de benevolencia, severidad, economía...) la vida y dirección de los internos en el Panóptico. En *Calderón*, los “replicantes”² aparecen de fondo como el equivalente a este sistema de seguimiento, que tiene un carácter especial y diferente al de un guardia de prisión, por ejemplo, ya que la función principal es la de “vigilar sin ser visto” (Moreno, 2015: 21). La concepción del Panóptico resulta inquietante “porque esa es la característica principal de este edificio, el poder, el miedo que ejerce en la mente del preso la idea de poder ser visto desde un sólo punto y en cualquier momento” (2015: 21). Sin embargo, para Rosaura no existe el miedo de estar controlada hasta que no le es revelada la verdad en sus sueños, y cuando es consciente de ésta, todo irrumpre de forma violenta porque el poder es un catalizador lo suficientemente amenazante como para perturbar la realidad.

Segundo sueño: en un barrio marginal

La protagonista se transporta a otro tiempo y espacio completamente diferentes: un barrio de chabolas en Barcelona. Rosaura despierta en la habitación destartalada junto a la que es su hermana en este sueño, Carmen. Ambas prostitutas. A partir de aquí podemos observar un notable paralelismo entre Calderón y Pasolini en cuanto a la representación de los espacios simbólicos de poder y opresión (en *La vida es sueño*, Segismundo en su torre, en *Calderón* Rosaura en un burdel). Aparece como cliente en este sueño un muchacho, Pablo, de dieciséis años, que, arrastrado por sus amigos, en realidad no tiene ningún deseo de consumir el acto sexual con Rosaura, pues sus ideas están inscritas en una revolución para los “marginados” (que para él son los gitanos, las prostitutas, y los andaluces). La protagonista queda prendada de Pablo y aunque no vuelve a verlo, el cura viene a visitarla para contarle una dolorosa verdad: Pablo es su hijo. De nuevo, esta revelación expone el ciclo incestuoso y el carácter edípico que subyacen en la trama, lo que a su vez provoca que Rosaura despierte en el tercer sueño.

En la abrupta transición, la hermana, Carmen, es una mujer enérgica y descarada, que forma parte de una clase obrera desatendida y vejada –como más adelante dirá Pablo–, “porque hasta entre los marginados hay marginados” (Pasolini, 1987: 91). Su forma de hablar remite a esta exclusión, lo que Bourdieu denomina *habitus*, es decir: “la exposición a determinadas condiciones sociales que llevan a los individuos a internalizar las necesidades del entorno social existente, inscribiendo dentro del organismo la inercia y las tensiones externas” (Capdevielle, 2012: 34). La forma en que Carmen interactúa con su entorno a través de su habla y sus acciones está implícito en su contexto social. Al contrario que Estrella o Agustina, Carmen es mucho más directa y en ocasiones utiliza un lenguaje malsonante. Esta forma de relacionarse está implícita en su entorno, en un ejercicio de mímisis: “al origen de la adquisición de todos los gestos no está la imitación consciente (...) sino una reproducción práctica, en la cual el gesto habla directamente de cuerpo a cuerpo, sin reflexividad” (Martínez, 2007).

Por su personaje hay semejanzas con la ópera de Bizet del mismo nombre. En la ópera *Carmen* la protagonista es una seductora gitana que, enamorada de un cabo de guardia, sufre un trágico final debido a un ataque de celos en el último acto. En el caso de *Calderón*, se subvierten los roles y es Carmen quien menciona a un apuesto gitano: “Pero en Agosto/llegó el buhonero, con su carrito blanco/de madera (...) y yo estaba enamorada de él, del vendedor ambulante,/con su rostro renegrido de joven gitano, que cantaba” (Pasolini, 1987: 75). Esta escena es relacional al pasado de ambas, donde Carmen alude a este mismo recuerdo para explicarle a Rosaura cómo fue su madre quien compró la palangana que utilizan ellas ahora cada día, cuyo orden puede ser simbólico, y aunque no se dan muchos más detalles, se deja libre a interpretaciones con respecto a si la madre de ambas también fue prostituta. Este trauma intergeneracional que está presente en la obra subraya cómo las condiciones socioeconómicas y la falta de oportunidades pueden perpetuar un ciclo de pobreza y explotación.³ Además, la figura del joven gitano y buhonero introduce el elemento del deseo, cuyo eje está presente durante toda la escena, puesto que no existe en ambas un anhelo romántico o deseo propio sino que está supeditado a su condición de trabajadoras sexuales.

Durante todo este discurso, como mencionamos antes, el movimiento de las hermanas en el escenario es significativo. Pues se trata de un efecto espejo con respecto a Carmen, y es que, mientras Carmen observa su rostro en un trozo de espejo, las hermanas que se posicionan en el escenario repiten sus gestos.

¹ “Noción desarrollada por S. Zizek y que remite al objeto causante de la brecha o desplazamiento. En términos lacanianos señala al objeto a, objeto causa del deseo, como el objeto de paralaje” (Alvarado, 2018, 3).

² La denominación “replicantes” no procede del texto original de Pasolini, sino que ha sido introducida en el programa de mano de la representación. Aunque en ningún momento se explica en la obra su función o naturaleza, parecen cumplir un rol de apoyo o acompañamiento, subrayando ciertas acciones en escena. Véase Sala Olímpia (1988). *Calderón*. [Programa de mano].

³ Hay datos que confirman este hecho, alegando en los indicadores que la brecha económica e intergeneracional es paralela. “La desigualdad se transmite entre generaciones porque hay grandes desigualdades en la formación del capital humano (entendido ampliamente como el nivel educativo alcanzado, el estado de salud y el desarrollo de habilidades cognitivas y socioemocionales).” Dolores De La Mata et al., *Desigualdades heredadas. El rol de las habilidades, el empleo y la riqueza en las oportunidades de las nuevas generaciones* (Caracas, 2022).

Tercer sueño: la alta burguesía y la pesadilla

En este último sueño, Rosaura se encuentra casada con Basilio, y pertenece por lo tanto a una familia acomodada. En esta realidad onírica, pierde la capacidad de hablar, simbólico en tanto que se trata del Teatro de la palabra. A medida que avanza el sueño, aparece Enrique, un estudiante que representa las manifestaciones estudiantiles, y Rosaura desarrolla una profunda atracción por él. Finalmente, la escena culmina con ambos dormidos. Es entonces cuando se revela la verdadera naturaleza del ciclo en *Calderón*, en los últimos momentos de la obra Rosaura es por primera vez consciente de haber soñado con un campo de concentración (*lager*) del cual los prisioneros eran liberados. Este sueño de liberación se convierte en el auténtico sueño revelado, porque si bien “todos los sueños que has tenido o tendrás / puede decirse que podrían ser también realidad. / Pero en cuanto a este de los obreros no hay duda: / es un sueño, nada más que un sueño” (Pasolini, 1987: 158). Cerrando la obra con una reflexión desesperanzadora: la visión de la liberación del *lager*, lejos de ofrecer una verdadera emancipación, subraya la distancia inalcanzable entre el ideal de revolución y la dura realidad.

En *Calderón*, la figura de Basilio es dominante –por eso en la puesta en escena vemos a Rosaura completamente tapada con una sábana, como si fuera una especie de espectro, una mujer invisible a sus propios deseos–, lo cual explicaría su estado de desconexión ante el espacio dominado por Basilio, quien orquesta el sueño y ejerce control sobre todo lo que sucede en él. Esto se hace evidente a través de los personajes de Leucos y Melainos, quienes actúan como extensiones de la voluntad de Basilio, reforzando su poder y asegurando que la realidad del sueño se configure de acuerdo con sus designios.

Heras utiliza como recurso transitorio un tango donde, además de participar como bailarines los replicantes, aparecen como protagonistas de la escena Leucos y Melainos (Figura 3). Representados por dos hombres en traje, cuyos nombres pueden aludir a la “luz” y “oscuridad” [Leuco: “significa blanco o color claro” y Melainos, del prefijo griego Mélanos que significa “negros”. *Diccionario de la lengua española*]. Este contraste lo podemos apreciar también en la iluminación, ya que durante el transcurso del baile, ambos son enfocados con una luz azul que se diferencia de la luz amarillenta que ilumina a Rosaura. No resulta extraño, pues *Calderón* es una obra dicotómica que enfrenta elementos en constante tensión: clases sociales, mundo onírico frente a la realidad, tragedia y libre albedrío... La totalidad, una referencia clara a las películas neorrealistas



Figura 3. Zavala, Miguel. *Calderón*. 1988. Gentileza de la familia Heras.

El baile entre hombres, además de ser una insinuación a la condición homosexual del propio Pasolini, hace referencia directa a sus películas, como a *Saló o los 120 días de sodoma*, con aquella escena final que presenta una danza protagonizada por hombres. (Pasolini, 1976, 0:1:51:13). Bajo la música de “Olé, guapa”, Leucos y Melainos bailan un tango que intensifica la tensión homoerótica de la escena, pues el tango ha sido un baile de hombres: “he visto a parejas de hombres bailando el tango (...) Porque las mujeres del pueblo conocían la raíz infame del tango y no querían bailarlo” (Borges, 2016: 15). Además, el carácter subversivo de este baile mantiene la crítica política de la obra, sin parecer una escena desplazada, pues originalmente el tango se relaciona con “el margen urbano de Buenos Aires, el compadrito” (Montaldo, 2015: 14).

Leucos y Melainos acompañan a Basilio durante toda la obra, incluso refiriéndose a ellos como “sus policías”. No tienen una entidad fija, pero podrían ser, además de unos guardianes del sueño y del orden, una alusión a los *Sonderkommandos* judíos, aquellos “prisioneros de estatus especial también llamados

«portadores de secreto» (*Geheimnisträger*). Los miembros de un Sonderkommando están separados del resto del campo» (Bevilacqua, 2017: 207). Trabajaban a las órdenes de la organización del holocausto. Esta teoría explicaría por qué Leucos y Melainos aparecen con los demás replicantes, siempre en escena, aunque con ropas distinguidas. Su presencia ambigua y su rol cambiante sugieren que, al igual que los *Aonderkommandos*, están atrapados en una posición de servidumbre obligada, cumpliendo órdenes para mantener el orden del sueño y del sistema opresivo impuesto por Basilio (Pasolini, 1987: 101).

BASILIO: Aquí en el *lager* todo está en orden: claro, no podemos dejar de reivindicar como mérito nuestro el saber disponer a conciencia aquellos lugares donde nace la revuelta contra nosotros. ¡Leucos!

MELAINOS: Di, señor.

LEUCOS: Estamos a tus órdenes, Basileus: ya que siempre, como lo mandaste, queda efectuado.

Este paralelismo entre el tango y los campos de concentración anticipan la resolución de la obra, donde la posible revolución se invierte y revela como Holocausto. Además, esta conversión entre Rosaura en una suerte de comparsa o marioneta de su marido y el encuentro con los Sonderkommando subraya el contexto de opresión del poder patriarcal que ejerce Basilio y, a su vez, el baile revela el carácter metateatral de la obra en tanto que, al ser una propuesta de la adaptación de Heras, alude a la autorepresentación, ya que la danza destaca por su coreografía simbólica y permite que el público reconozca que lo que está viendo no es solo una historia sobre opresión y poder, sino también una reflexión sobre el mismo acto de representar.

El siguiente encuentro con el personaje de Enrique marca el ritmo de una epopeya revolucionaria, una nueva generación donde son los hijos de la burguesía los que tienen

una revolución contra sus padres. La obra muestra cómo la burguesía y las clases altas alimentan en su seno la figura de destrucción. Esta paradoja representa el sistema opresivo para los Sonderkommando, Leucos y Melainos, cuyo fin es atender a los deseos de Basilio, generando una estructura donde los personajes que podrían ser beneficiados de esta revolución están constantemente en manos del poder que los opprime. Así, la burguesía, al intentar desafiar su propio dominio, termina por reforzarlo. Esta dinámica subraya la ironía de una revolución que, en lugar de transformar el sistema, lo consolida aún más, evidenciando la dificultad de romper con un poder que se autopropietaria.

Bajo las imágenes terroríficas proyectadas en la Sala Olimpia (como anuncia el locutor, en el “interior de un documento, una fotografía que representa el dormitorio de un campo de concentración, un *lager*” (Pasolini, 1987: 148), aparecen los internos de Auschwitz. Un espacio vacío, con Rosaura en escena arrodillada, vestida con aquel traje grisáceo del principio, anuncia a Basilio: “Esta vez recuerdo mi sueño (...) mi verdadera vida no transcurre en una torre, ni en una casa pequeño burguesa: / mi verdadera vida transcurre, en realidad,/en un *lager*, en un hielo tenebroso” (Pasolini, 1987: 155). Desarrolla entonces un discurso en el que cuenta aquella experiencia en el campo de concentración. En la puesta en escena de Heras la actriz introduce una interpretación de Rosaura donde parece feliz con el sueño recordado, y sonríe de forma nostálgica ante estas estremecedoras palabras (Pasolini, 1987: 156):

Ya no somos hombres; ya ni siquiera tenemos la vida extraña de los animales; somos cosas de las que sólo los demás pueden disponer. Debemos dar asco, para poder ser usados mejor por quien así lo quiere; porque ya sólo nos queda una libertad: la de traicionarnos.

Esta descripción deshumanizadora, desdibujada, del prisionero del *lager* representa la “involución” del ser humano como explica Antonio Millares⁴. Evoca la imagen de aquel *Homúnculo* que retrata el artista, un ser degradado que ha perdido toda identidad, aquel “ser hendido, inconsistente, de materia convulsa, más huella de ente que ente en sí mismo” (García Perera, 2018: 112). El final de *Calderón* revela el espectro de la condición humana, escenificando aquel desgarrado hecho histórico, que se erige como prueba fehaciente del horror absoluto que ejerce el poder. Rosaura añade: “Y en efecto, cada uno de nosotros, abriga, / con su tenue tufo de enfermo de vísceras, / el deseo de poder guiñar a sus amos, / que vienen para condenarle” (Pasolini, 1987: 156). El horror que encierra un lugar como el campo de concentración, donde uno es cómplice de su desgracia. Giorgio Agamben escribe en *Lo que queda de Auschwitz*

El campo sería, desde esta perspectiva, el lugar en el que es imposible hacer experiencia de la muerte como de la posibilidad más propia e insuperable, como posibilidad de lo imposible. (...) el ser de la muerte está vedado y los hombres no mueren, sino que son producidos como cadáveres (2005: 8)

El discurso de Rosaura en esta escena nos enfrenta con el desasosiego del ser humano en su sentido individual y colectivo donde la muerte no es siquiera una liberación, sino una producción, un acto mecánico y banal. A lo largo de este tercer sueño hemos visto una protagonista claramente víctima del poder, abusada por su entorno y privada de su capacidad de acción, finalmente llevándola a un terreno de silencio. A lo largo de la obra, Rosaura no reconocía su vida y las revelaciones que se aparecían la sujetaban a un cambio irreversible, y es precisamente en este abismo donde residía su drama: la incapacidad de reconciliarse con

⁴ Del grupo español *El Paso*, Manolo Millares, pintor canario, se inspira en los horrores de la guerra para su creación del *Homúnculo*. Es interesante también mirar a su compañero Antonio Saura, en la misma línea artística que Millares, que siguiendo con el contexto político de *Calderón*, su fijación por representar la violencia surge del “traumático acontecimiento que es la muerte de un estudiante en Madrid durante las manifestaciones estudiantiles contra el régimen franquista en febrero de 1956”. José-Manuel García-Perera, “Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros,” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja* 115 (2017): 127-154.

su propia existencia. Rosaura es una figura fracturada, que vive entre el espejismo de una libertad que nunca posee y la opresión constante de las fuerzas que la controlan. El mundo onírico es su pesadilla, que en este tercer sueño culmina con una prisión evidente como es el *lager*.

Durante su monólogo final, la evocación del *lager* parece causar indignación a medida que avanza: “El auténtico interlocutor nuestro es el amo que ha decidido nuestra muerte: y cada uno de nosotros está seguro de ser su preferido” (Pasolini, 1987: 157). Mientras se recrea en sus palabras, aparecen sus compañeros ondeando banderas rojas (figura 4), y suena el himno de *La Internacional*: “Se oye un canto. / Pero es un canto diferente: no es el de los sicarios, / el de los ángeles de los amos... / Es un canto oído cuando éramos niños, / cuando España era libre y en los ayuntamientos / ondeaban banderas rojas” (157).

La referencia a las banderas rojas en un pasado español⁵ puede hacer alusión a la Revolución de Asturias (1934), una insurrección obrera que “habría constituido una especie de Guerra Civil en tamaño reducido, un antícpio de la misma” (Pocorobba, 2006: 5). Aunque también es posible que esta imagen no tenga un carácter estrictamente histórico, sino que se trate de una representación simbólica dentro del mundo onírico de Rosaura evocando una España idealizada. Asimismo, las banderas rojas adquieren la posición socialista en la obra, representando el deseo por una igualdad de clases. La puesta en escena se inspira en finales de películas como *Novecento*, y a su vez, también hay una lectura sugerida de directores como Tadeusz Kantor, que en su enfoque creativo trabajan los traumas de los totalitarismos. No resulta extraño que el director recurra a referencias cinematográficas como *Novecento*, dado que en diversas ocasiones ha manifestado su interés por el diálogo entre cine y teatro, así como su inclinación por integrar elementos filmicos en su lenguaje escénico⁶.



Figura 4. Zavala, Miguel. *Calderón*. 1988. Gentileza de la familia Heras.

Finalmente, el monólogo de Rosaura se apaga bajo la voz de Basilio, que permanece sentado en escena en actitud similar a la de un demiurgo, y que en medio de la exaltación de banderas rojas y *La Internacional*, mientras los compañeros bailan y saltan emocionados, Basilio, paciente, espera el final de las palabras de Rosaura: “Ellos también lloran, de alegría, volviendo a abrazarnos. ‘Sois libres’” (Pasolini, 1987: 158). En ese momento, la música se detiene abruptamente, revelando la fragilidad de la ilusión que acaba de ser creada

Un sueño hermosísimo, Rosaura, realmente un sueño hermosísimo. Pero pienso (y mi deber es decírtelo) que precisamente en este momento comienza la verdadera tragedia. Porque de todos los sueños que has tenido o tendrás puede decirse que podrían ser también realidad. Pero, en cuanto a este de los obreros, no hay duda: es un sueño, nada más que un sueño (1987: 158).

Este sueño que “desborda el plano subjetivo, personal, para convertirse en un gran sueño coral, solidario con la humanidad” (Heras, 2017, 32) ha resultado una ilusión devastadora de la utopía socialista. Los

⁵ Según Rosaura las banderas rojas aparecían en la infancia, si la trama del tercer sueño se desarrolla en 1969, podría ser uno de los acontecimientos principales por orden cronológico que sucede treinta años antes.

⁶ Esta línea de pensamiento la vemos en algunos de sus artículos como *Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral* (2002) y *La dramaturgia de los clásicos como inspiración cinematográfica* (2020).

personajes vuelven a la posición inicial del primer sueño, donde permanecían sentados, subrayando el carácter circular del tiempo, en un eterno retorno. Esta infinitud de la tragedia donde el poder vigilante siempre estará presente: "o como inicio de un proceso de contar hacia atrás (regreso infinito) o como resultado de un proceso de contar hacia delante a partir de un punto determinado (progreso infinito)" (Galparsoro, 2012: 85).

En el recorrido de la obra este tercer sueño se nos muestra, sin duda, como uno de los más críticos, ya que la sucesión onírica parece acelerarse en un desdoblamiento de capas donde la alienación de la familia burguesa desemboca en las revueltas del 68 para dar paso finalmente a la representación del *lager* y la ilusión de las revoluciones fallidas. Resulta difícil desentrañar el significado de semejante desenlace, pero si tuviéramos que proponer una interpretación cabría decir que *Calderón* convierte la historia de España y Europa en una disyuntiva entre el horror y la utopía. Tanto uno como otro se disuelven al final como un retablo barroco hecho de trampantojos y espejismos que la puesta en escena de Heras entremezcla con agilidad y dinamismo. Compone así un palimpsesto por el que se muestran las diferentes facetas de una sociedad caleidoscópica pero en el fondo anudada por sus diferentes traumas. Como en el final de *La tempestad* de Shakespeare, con Basilio en una suerte de Próspero, todo se desvanece en un laberinto de espejos conectados los unos con los otros y donde cada uno explica o justifica el otro como su propio envés.

4. Conclusiones

Calderón es una obra a la que es difícil enfrentarse como director —prueba de ello son sus poquísimas representaciones en España, la versión de Ainhoa Amestoy en 2009, y la más reciente, de Fabio Condemi, en febrero de 2024—. Sin embargo, Heras se convierte en un ejemplo de cómo es posible trabajar un texto con una dirección cuidadosa y que, si hubiera que calificar el montaje con un término omnicomprenditivo, diría que minimalista. Son múltiples las razones de la puesta en escena que colaboran con el enriquecimiento de la obra, y que a diferencia de muchos espectáculos contemporáneos, cargados de exceso y espectáculo visual, este montaje se centra en la esencia del texto y la interpretación. A través de unos espacios abiertos, un juego de luces decisivo y con un montaje escénico reducido al mínimo, Heras resuelve con brillantez la parábola sobre el Poder en la obra. Dicha parábola consta de dos facetas, por un lado histórica, y por otro simbólica.

La primera faceta, la histórica, se manifiesta en la propia relectura de la España franquista que Pasolini elabora a través de *La vida es sueño* y que Heras, con su dirección precisa, permite que resuene sin interpretaciones superficiales. En su faceta simbólica, lo político se engarza en un juego de autorrepresentaciones donde las figuras históricas adquieren el estatus de efigies o íconos que permiten despertar de los sueños vislumbrando la propia naturaleza onírica de la realidad. La puesta en escena pone de relieve algunas claves de la obra, como por ejemplo a través de la estructura del panóptico, o en los diferentes planos de la representación (acompañado con otras artes como por ejemplo la danza).

Aunque el estudio de la trayectoria completa de Guillermo Heras haya podido ser de varias investigaciones (entre ellas, la tesis doctoral de 2003 de Rosa Alvares sobre el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) un estudio pormenorizado de su figura, tanto en su faceta de gestor cultural como la de sus puestas en escena y de su labor como pensador de las artes escénicas queda por hacer. En este sentido, el presente artículo supone una pequeña contribución a dicho estudio que, no obstante, quisiéramos pensar que es el primer peldaño para futuras investigaciones, especialmente por su aportación en el teatro independiente, además de su dirección en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, o su colaboración internacional, entre otros. Como hemos señalado, dichas investigaciones habrían de combinar tales facetas para lograr, tal vez, el retrato de un hombre de teatro total. Sirvan, de alguna manera, estas páginas como homenaje a una figura inspiradora y que todavía ha de enseñarnos tantas cosas.

Obras citadas

- AGAMBEN, G. (2005): *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo; Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- ARISTÓTELES (2021): *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- ALVARADO, M. (2018): "El cuerpo del horror. Violencia y representación en *Calderón* de Pier Paolo Pasolini", en IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones de Sentido, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- ALVARES, R. (2003): *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: hacia una dramaturgia española contemporánea*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- BEVILACQUA, G. (2017): "El hijo de Saúl y el debate sobre (los límites de) la representación (del Holocausto)", en Actas del IV Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, 207, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- BORGES, J.L. (2016): *El tango: cuatro conferencias*, Barcelona, Lumen.
- Box, Z. (2017): "Símbolos eternos de España: el proceso de institucionalización de la bandera y el himno en el franquismo." en S. Michonneau et X.M Nuñez Seixas, ed. *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo* pp. 7-23, Madrid, Casa Velázquez.
- CAPDEVIEILLE, J. (2012): "El concepto de habitus: con Bourdieu y contra Bourdieu", *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n.º 10, pp. 31-45.
- CALERO CARRAMOLINO, E. (2017): "Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo", *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, vol. 15, n.º 5, pp. 5-34.
- CASI, S. (2022): "Manifiesto por un nuevo teatro: paradojas, intuiciones, propuestas" Zibaldone, *Estudios Italianos*, 10(2), pp. 9-19.

- DE ARMAS, F. (1993): *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*, Londres, Bucknell University Press.
- DE LA MATA, D. (2022): *Desigualdades heredadas. El rol de las habilidades, el empleo y la riqueza en las oportunidades de las nuevas generaciones*, Caracas, Banco de Desarrollo de América Latina.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, A. (2015): *España en su cine: aprendiendo sociología con películas españolas*, Madrid, Dykinson.
- DUBATTI, J. (2013): "El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro Comparado", *La Escalera-Anuario de la Facultad de Arte*, no. 22-23, pp. 13-24.
- DUSSEL, I. (2007): "Los uniformes como políticas del cuerpo: Un acercamiento foucaultiano a la historia y el presente de los códigos de vestimenta en la escuela" en Pedraza Gómez, Z. (ed.) (2007): *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 133-160
- EQUIPO PIPIRIJAINA (1975): *Tábano, un zumbido que no cesa*, Madrid, Editorial Ayuso.
- GALPASORO, J.I. (2012): "Sobre el supuesto carácter circular del tiempo en el eterno retorno de Nietzsche", *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no. 57, pp. 81-95
- GARCÍA PERERA, J.M. (2017): "Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 115, pp. 127-154.
- GARCÍA PERERA, J.M. (2018): "Entre el dolor y la armonía. El homúnculo en la pintura de Antoni Tàpies", *Revista de Bellas Artes. Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 13, pp. 111-135.
- GANDÍA, P. (2010): "Puro Pasolini o el artista natural", *Debats*, n. 107, pp. 40-54.
- GRUPO TÁBANO (1978): *Cambio de tercio*, España, Campus.
- HERAS, G. (1988): "Calderón/Pasolini: Elogio de la locura, en Pasolini: Calderón y otras tragedias civiles", *Cuadernos El público*, pp. 68-74.
- HERAS, G. (2017): "Sobre los diferentes planos del análisis textual Calderón, de P.P. Pasolini", *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no. 62-63, pp. 31-36.
- HERAS, G. (2020): "La dramaturgia de los clásicos como inspiración cinematográfica", *Quaderns de cine, Cine y Cómics*, no. 16, pp.-16.
- HERAS, G. (2002): "Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral." en Romera, C. ed., *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, 25-35.
- LAFORA, Gonzalo, et al (2011): "Los manicomios españoles", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, no. 4, pp. 777-789.
- MARAINI, D. (1988): "Teatro que nace de un dolor". En *Pasolini: Calderón y otras tragedias civiles*, Cuadernos el Público, p. 5
- MARTÍNEZ, A.T. (2007): *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica: del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Manantial.
- MONTALDO, G. (2020): "La elegancia del hombre vulgar: tango, consumo, cultura", *Taller de Letras*, 57, pp. 13-33.
- MORENO, B. (2015): *El panóptico: Concepto, arquitectura y función*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.
- PASOLINI, P.P. (1987): *Calderón*, Barcelona, Icaria.
- PASOLINI, P.P. (Director): (1976). *Saló o los 120 de Sodoma* (Film). Produzioni Europee Associate.
- PASOLINI, P.P. (2022): *Teatro*, Madrid, Punto de Vista Editores.
- POCOROBBA, J.I. (2006): *La Revolución de Asturias de 1934 y el catolicismo social español: reflexiones, debates y perspectivas en la intelectualidad católica argentina*. Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- RAUSCHENBERG, N. (2019): "Entre la historia y la parodia: 'despertar' en Calderón de la Barca y Pasolini", *Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte*, no. 8, pp. 55-87.