El método en la locura

Posted on 19 de septiembre de 2014 by Martín Schifino

Albert Camus escribió *Calígula* en 1938, a los veinticinco años, tras leer la historia del emperador en *Los doce Césares* de Suetonio, pero la pieza no se estrenó hasta finales de 1945, en una versión corregida y aumentada que es la que sigue representándose hoy día. Entre una fecha y otra aconteció, por supuesto, la Segunda Guerra Mundial, y no por azar cambió la escritura misma del autor, que completó en esos años su ciclo del absurdo: la novela *El extranjero* (1942) el ensayo *El mito de Sísifo* (1942) y la obra *El malentendido* (estrenada en 1944, aunque escrita tres años antes). En tal contexto, *Calígula* destaca por ser una creación de juventud que no sólo fue madurando con su creador, sino que, entretanto, se llenó de sentidos figurados, hasta convertirse en una cámara de ecos. Puede que el protagonista nos recuerde al hombre absurdo, a Hitler, a Stalin o a cualquier megalómano, de los que no escaseaban en la época del estreno.

El autor partió de un ideal un poco más noble, aunque no mucho más cuerdo. Según cuenta en un texto de 1958, al leer a Suetonio descubrió «un tirano de una especie relativamente rara […], un tirano *inteligente*». Calígula, más aún, era una figura que, al burlarse sistemáticamente del poder, se había atrevido a «convertir el poder mismo en burla». Camus llega a llamarlo un gran «cómico», lo que resuena en algunas de las mejores escenas de la pieza, como la del emperador vestido de Venus, sometiendo a los patricios a una versión *avant la lettre* de la ópera bufa. Hay que decir que, en ese sentido, el protagonista va muy por delante de la pieza en sí, que rara vez demuestra una ferocidad verdaderamente de vanguardia. *Calígula* se desarrolla de acuerdo con un planteamiento clásico, con un conflicto que se centra en personajes y se resuelve en cuatro actos, como cualquier drama burgués. Y las limitaciones de Camus como dramaturgo nos resultan por ello tan evidentes como intrigantes: sus ideas son a menudo provocadoras, su pericia técnica incuestionable, pero su innovación formal es casi nula. Por paradójico que parezca, Camus es un progresista político que se siente muy a gusto en casa del conservadurismo estético.

En el caso que nos ocupa, el conflicto central parte de la psicología del personaje, y la psicología del trauma, más o menos como puede suceder en una obra de Strindberg. Tras la muerte de su hermana y amante Drusila (según Suetonio, Calígula mantuvo relaciones sexuales con todas sus hermanas, pero Drusila era su favorita), el joven emperador pierde la cabeza y pasa tres días vagando por el campo, tratando de «alcanzar la luna», una imagen

en la que se cifra el deseo de recuperar lo perdido, pero también la locura: estamos ante un inminente lunático. A partir de ahí, como explica Camus en un prefacio, Calígula, «obsesionado por lo imposible, envenenado de odio y horror, trata de ejercer, mediante el asesinato y la perversión sistemática de todos los valores, una libertad que al cabo descubrirá que no es buena». El error –que el autor llama el más trágico de los errores, pero, por cierto, no equivale al error del héroe trágico– es «negar a los hombres», o no darse cuenta de que «no puede destruirse todo sin destruirse a sí mismo». Traigo a colación estas citas no sólo porque iluminan la obra, sino porque hablan, además, en su mismo idioma, que no es otro que el del humanismo. Cierto es que, en escenas sucesivas, el protagonista frisa la demencia, se comporta de manera arbitraria, asesina a diestro y siniestro. Aun así, el dramaturgo construye y apuntala el conjunto conforme a cánones clásicos: para hablar de un tirano demencial no propone una obra demencial, como sí hace Alfred Jarry en *Ubu*. Si Polonio, al ver a Hamlet, exclama que hay método en la locura, aquí se enfoca la locura con impecable método.

Sin duda, este aticismo de la escritura, sumado a las conocidas afinidades electivas de Camus, llevó a que, desde un principio, la obra fuese tildada de filosófica, algo que al autor no le gustaba nada. Pero, por poco que le gustara, se aprestaba a señalar que la filosofía era consustancial al teatro, «desde Esquilo hasta Shakespeare». Tenía razón, aunque sus críticos tampoco andaban muy errados. Lo indudable es que *Calígula* es teatro moral, e incluso moralista: no sólo cuenta cómo viven los personajes, sino que les (y nos) plantea insistentemente la pregunta de cómo vivir. Cuando Calígula descubre que su libertad «no es buena», estamos a un paso de la moraleja. Y Camus no es reacio a explicitarla en sus comentarios: «ningún ser puede salvarse solo ni puede ser libre en contra de los demás».

Una mirada de mucho menos de trescientos sesenta grados al mundo moderno revelará que lo anterior es falso como verdad general, pero eso no quita para que la tarea de un director sea convencernos de que tal es el sino de Calígula, un individuo en particular. El montaje de Joaquín Vida lo logra por pura fidelidad, al no omitir ni un paso de la conspiración en contra de Calígula que se describe minuciosamente en el texto. Si ha sido un acierto conservar el texto en su totalidad, con dos horas y veinte minutos, es otra cuestión. La versión del propio Vida es precisa y sigue con soltura los distintos estilos de Camus, desde la sequedad de un personaje como el exesclavo Helicón a los raptos líricos del poeta Escipión. Cabe preguntase, de todos modos, si no se ganaría vigor podando un poco escenas como la primera, en la que los patricios hablan durante diez minutos sobre la desaparición del joven emperador, o algunos de los parlamentos más teóricos del complot que se gesta más tarde. El texto de Camus es dueño de una belleza muy grata al oído, pero la obra es bastante estática, y acelerarla crearía la ilusión de movimiento. Al revés, no sé si hacen falta los melodramáticos

efectos de sonido, como la lluvia y los truenos (después de que un personaje diga «un trueno»), ni la música que viene a señalarnos cómo responder emocionalmente a un hecho, con violines incluidos cuando el protagonista se agarra la cabeza de dolor.

Hay algo, de hecho, bastante kitsch en el montaje, que no cuaja en su veta más realista. Quienes no se sientan cómodos con modernizaciones inanes (Calígula vestido de cuero, etc.) valorarán sin duda que aquí los hombres lleven togas y sandalias, y que el centro del escenario remede un muy romano suelo de mármol, pero lo cierto es que las togas parecen alquiladas en una tienda de disfraces y el suelo tiene demasiada pinta de cartón piedra. El efecto de realidad, en definitiva, impugna la mímesis. Los mejores momentos son los más artificiales, que coinciden con los más anacrónicos. Cuando Calígula se viste de Venus, con peluca y túnica celeste, para entonar una densa cantinela que todos deben repetir, entramos en una sátira de la liturgia católica: sin tener nada de romano, el anacronismo da en el blanco, porque los referentes modernos permiten imaginar situaciones equivalentes en el mundo antiguo. Lo mismo ocurre cuando Calígula se pone un traje de odalisca y ensaya una especie de *lap dance* delante de los patricios. Con estos saltos de lo sublime a lo ridículo, además, la obra se reviste de una muy necesaria energía.
El Calígula de Javier Collado Goyanes es tan enérgico que, en un momento dado, uno duda de que la conspiración vaya a tener éxito. El actor no me convenció al principio, cuando confunde desasosiego con sensacionalismo, pero conforme se ahonda la demencia del personaje su registro se expande y se afianza. Además de sus inspirados momentos cómicos, Collado interpreta una conmovedora escena lírica, en el linde la parodia, junto a Héctor Melgares (un Escipión no mucho más que correcto), un furibundo intercambio con Alejandra Torray (impecable como Cesonia, la esposa de Calígula) y medidos diálogos filosóficos con José Hervás, que interpreta al patricio Quereas con un encomiable naturalismo. Fernando Conde está estupendo como Helicón, el vasallo incondicional del emperador, pero no mucho puede decirse de los demás actores, salvo que los secundan con oficio. Lo cierto es que el texto no les da mucha libertad de movimientos a los personajes secundarios; el que se designa como «mujer de Mucio» directamente no abre la boca. Y aunque se trata, sin duda, de una crítica a la condición femenina en Roma, la actriz que lo compone, Virginia Pascual, ha de sobrellevar la delgadez del papel, por no hablar de una escena de suma violencia con que la obra consigue conmocionar.

La violencia está por todas partes, con numerosas muertes escénicas. Y no creo arruinar el desenlace a nadie si revelo que, en la cima de su representación, el complot tiene éxito. La historia del protagonista, pues, acaba en caída. ¿Pero es *Calígula* una tragedia? La carátula de la obra publicada no dice más que «pieza en cuatro actos». Y Camus, hasta donde sé, nunca se pronunció al respecto. Lo que sí hizo fue impartir en 1955, con una larga

experiencia dramática, una conferencia titulada «Sobre el futuro de la tragedia», en la que da pistas sobre qué debería tener una pieza para considerarse trágica. Camus se pregunta en qué difiere la tragedia del drama o el melodrama y, con la nitidez crítica que le caracteriza, contesta: «las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, están igualmente armadas de razón. En el drama o en el melodrama, por el contrario, sólo una es legítima. Dicho de otro modo, la tragedia es ambigua, el drama es simplista». Lo cual me inspira otra pregunta: ¿conviene ser ambiguo al retratar a un monstruo?