

Francisco Ruiz Ramón

«Calderón. *La vida es sueño*» (I)

Del 14 de noviembre al 5 de diciembre pasados Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (EE UU), impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Calderón. *La vida es sueño*», coincidiendo con el IV Centenario del nacimiento del célebre dramaturgo español en 1600. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron las siguientes: «La tragedia calderoniana», «La Torre», «El Palacio», «Drogas/Violencia», «La confrontación», «El campo de batalla», «Réquiem por un bufón» y «Segismundo, rey». Las clases prácticas versaron sobre metodología y análisis dramático de textos representativos de los modelos clave de tragedia calderoniana. Se ofrece a continuación un resumen de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.

Las realidades —políticas, éticas, sociales— y los mitos que en sus tragedias, dramas y comedias representa Calderón como dramaturgo parecen siempre mostrar un doble rostro. Verdad e ilusión, sueño y vigilia, azar y necesidad, deseo y norma son convocados en sus dramas, cualquiera que sea su registro estético o genérico, como para dar testimonio con su presencia de las encrucijadas que pautan toda acción humana. Y en cada una de esas encrucijadas nos parece vislumbrar que lo que, en el fondo, está en juego en sus piezas —en clave trágica, épica, cómica o alegórica— como marca distintiva de la condición humana, es la libertad como núcleo motor de la acción. Los escenarios o espacios simbólicos, privados o públicos, casa o ciudad, monte o palacio, sueño o alucinación, en donde la libertad se hace acción, son, unas veces, el mundo histórico, antiguo o moderno, pagano o cristiano, de los dramas y tragedias, otras el mundo cósmico y sacralizado de los *autos sacramentales* y otras, bien el antiguo tablado de las farsas de Carnestolendas, o bien el espacio urbano y civilizado, eficazmente controlado siempre por las técnicas del «decoro» del *Arte nuevo de hacer*

comedias en este tiempo y siglo de Calderón, que fue también el de Lope y Tirso. *Arte nuevo* y nuevo teatro en cuyas plazas y mentideros, si se me permite la parábola, Demócrito, *el que ríe*, y Heráclito, *el que llora*, pueden llegar a circular juntos o separados.

Ese Calderón múltiple nos presenta una imagen compleja como dramaturgo y como hombre. Su biografía de hombre, calificada por Ángel Valbuena Prat, con feliz fórmula, de «biografía del silencio», por lo poco que quiso decirnos de sí mismo y de su vida, contrasta con la sonora polifonía del inmenso coro de voces de su teatro, las cuales rompen todo silencio.

Pienso que no sería nada difícil, desde hipótesis y conceptos historiográficos opuestos de la llamada «cultura del barroco» y desde opuestas «teorías del teatro como representación y espectáculo ideológico y estético», llegar a compilar dos dispares y tendenciosas *Antologías* de versos, personajes o escenas de Calderón y ofrecer al público lector dos Calderones parciales y antagónicos entre sí, aparentemente irreconciliables: un Calderón que afirmarí­a que «el rey solo es absoluto dueño» y otro Calderón que afirmarí­a que «en lo

que no es justa ley / no ha de obedecer al rey». ¿Qué sentido tiene hoy seguir manipulando y utilizando al uno contra el otro como durante tanto tiempo ha hecho una interesada y partidista política de la recepción, al identificar al Calderón dramaturgo con un autor conservador o retrógado, defensor de todas las ideologías en posesión del Poder? ¿De qué Calderón debemos hablar a estas alturas? Seguir hablando de los dos Calderones como *irreconciliados* todavía sería perpetuar un pernicioso mito ideológico. Pero no menos pernicioso sería pensarlos como *irreconciliables*. Creo que en el principio del siglo XXI podemos ya aceptar en nuestros teatros a un Calderón al que, como dramaturgo y ciudadano de nuestra democracia teatral, se le pueda permitir, liberándolo de toda interpretación partidista, asumir esos dos rostros contradictorios o esas dos máscaras antagónicas. Un Calderón, por lo tanto, ambivalente y ambiguo, que mediante la antítesis y la paradoja, la contradicción y la duplicidad entretejidas en la misma textura de su obra dramática, nos permita a nosotros reconciliar en escena, texto a texto o texto contra texto, a los dos parciales, incompletos, disociados Calderones en un Calderón íntegro. Es decir, un Calderón problemático, no dogmático, al que demos, por fin, la oportunidad de llegar a ser contemporáneo nuestro.

La tragedia calderoniana

Calderón es un autor de tragedias que giran en torno a dos núcleos o focos trágicos: Destino y Poder. La culpa trágica es siempre en ellas culpa del hombre libre, precisamente por ser libre, pero «enajenado» o «poseído» por una fuerza interior y subjetiva o exterior y objetiva, que le lleva a donde no quiere, causará la destrucción de sí mismo o de quienes le rodean: hijos, esposas, súbditos. Palabras clave del sistema nervioso del lenguaje dramático de sus textos son: *Cielo, Hado, Acaso, Fortuna, Muerte, Sueño, Monstruo, Prodigio,*

Horror, Riesgo, Confusión, Laberinto, Soberbia, Violento, Tirano, Ley...

Ciudadano, como los otros autores europeos de tragedias, de la desunida República Cristiana, Calderón dramaturgo lleva la acción trágica más allá de todo determinismo, al centro mismo conflictivo de la libertad humana, cuya existencia es la que está siempre en juego. El aparente cumplimiento del Destino, que se burla de la prudencia y del juicio del hombre, mostrando su irrisoria condición y su falibilidad, que le convierte en un aliado, muestra en la acción dramática la derrota de la libertad, provocada por el hombre libre que, queriendo evitar la trampa, la crea y prepara su caída en ella.

Calderón, como dramaturgo, apuntando siempre a la médula de la condición humana del cristiano, construye al héroe trágico como personaje que, definido por su disponibilidad y no sometido a más determinación que la de sus propios límites, pone en acto su potencia para rebelarse contra cualquier fuerza ciega y enfrentarse con el *fatum* mediante el libre ejercicio de su libertad.

Si Lope nos ha dejado un *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo que era el suyo, Corneille sus tres *Discursos* y Racine sus *Prefacios* y sus *Comentarios* y Anotaciones al margen de la *Poética* de Aristóteles, de Calderón, en cambio, como de Shakespeare, no nos han llegado ni «Arte nuevo de hacer tragedias», ni «Discursos», «Prefacios» o «Anotaciones» a la *Poética* de Aristóteles, aunque de sus propios textos dramáticos podrían extraerse abundantes muestras que, debidamente tematizadas y antologizadas, ofrecerían un cuerpo de vocablos y conceptos más que suficientes para establecer un «Arte de hacer teatro».

Calderón vuelve una y otra vez a esquemas trágicos desde *La devoción de la cruz*, obra de juventud, hasta *La vida es sueño*, con que inicia hasta casi el final de su vida un gran ciclo de tragedias configuradas por el conflicto entre el Padre, como figura del Poder, y el hijo, como víctima oprimida y rebelada, a



Francisco Ruiz Ramón es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (EE UU). Ocupa desde 1987 la Cátedra Centennial, en la que imparte seminarios y cursos graduados sobre dramaturgia e historia del teatro español. Ha enseñado antes en las Universidades de Oslo, Puerto Rico, Purdue y Chicago. Desde 1968 reside en Estados Unidos. Entre otros premios ha recibido el «Gabriel Miró» (España) y «Letras de Oro» (EE UU). Autor de numerosos artículos y libros publicados en las más destacadas editoriales universitarias. Su último volumen publicado es *Calderón nuestro contemporáneo* (2000).

partir tanto de mitos clásicos antiguos como bíblicos y legendarios.

«La vida es sueño»: la Torre

El conflicto central de *La vida es sueño* y su formulación dramática recurre obsesivamente en la obra completa de Calderón, en donde se repite la misma constelación de elementos invariables, aunque varíe cada vez la fábula. Los elementos invariables del sistema de la acción son bien conocidos: 1) signos funestos que preceden y acompañan al nacimiento del héroe dramático; héroe que puede ser masculino o femenino; 2) violencia cósmica que remite a

una violencia original actualizada en el parto o con la muerte de la madre al dar a luz, en cuyo caso la fórmula emblemática reiterada es la de la «víbora humana» que mata a quien le da la vida; 3) confinamiento de la criatura recién nacida como prevención y remedio de los males asociados al nuevo ser; 4) aislamiento y ostracismo del infante, encerrado en una cueva, torre, jardín o espacio salvaje, decretados espacios tabú a los que nadie puede acceder bajo pena de muerte y de los que nadie puede salir; 5) lamento y desesperación del prisionero, ignorante de su culpa; 6) liberación del preso por quien le mandó encerrar o por otro, extraño, que puede pagar con la vida; y 7) cumplimiento final, literal o simbólicamente, de los hados anunciados. E, igualmente, oposición en largos parlamentos paralelos entre el discurso de la víctima (centrado en la libertad) y el discurso del poder (centrado en el destino). Por último, eje semántico de toda la construcción, la ironía trágica, estribada dramáticamente en el seno de la dialéctica entre opacidad y transparencia de la red de signos implantados por el trabajo de dramaturgia del autor.

En los Actos I y II el espacio de la Torre y el espacio del Palacio guardan entre sí una relación de simetría y oposición, rota en el Acto III por el nuevo espacio del Campo de batalla. Este último espacio aparece para solventar por la violencia de la guerra lo que no ha podido resolverse al fracasar la comunicación verbal. El espacio de la Torre y el espacio del Palacio, irreconciliables entre sí y en permanente conflicto, tendrán que ser desplazados por el espacio de la lucha y del enfrentamiento abierto. En el Acto I el espacio de la Torre es el del prisionero, del despojado de su libertad y de su identidad o, para expresarlo en el lenguaje mítico del texto, del «monstruo». En oposición a este primer espacio accedemos al de Palacio, que es el espacio del rey, responsable de la prisión del hombre de la torre –al que identifica como hijo único y príncipe heredero– e intérprete del significado

de la prisión.

Naturalmente, ambos espacios sólo irán revelando todos sus significados a medida que la acción los vaya actualizando. Pero los significantes, cuyos significados sólo procesualmente se irán manifestando, están ya inscritos tanto en el uno como en el otro. Desde el principio los dos espacios portan como inscripción a descifrar sendos discursos antagónicos que remiten a dos visiones del mundo y dos núcleos temáticos en conflicto: libertad y destino.

Aunque en el teatro clásico español, en general, y en el de Calderón, en particular, abundan los comienzos abruptos y sorprendentes que reclaman la atención inmediata del espectador apelando tanto a sus sentidos como a su imaginación, ninguno tan rico en signos escénico/poético/simbólicos, funcionando a la vez activamente en distintos planos —léxico, espacial, auditivo, visual, de personaje, de vestido— como el que abre la secuencia de la Torre y la acción global de *La vida es sueño*.

En ese espacio solitario y desierto, laberinto de peñas y rocas «que al sol tocan la lumbre», la mirada se concentra en la torre, que, dominada por la imagen de la caída, parece un «peñasco que ha rodado de la cumbre». De su interior, del que «nace la noche» —noche de los sentidos y del conocimiento—, sale un ruido de cadena, y una voz que se lamenta, la «triste voz» de quien, en traje de fiera, en su prisión-sepultura, «de prisiones cargado», nos fuerza a escuchar «sus desdichas». ¿Quién es Segismundo? ¿Por qué se lamenta? ¿Por qué está encadenado y vestido de pieles? ¿Quién ha mandado encadenarle? ¿Desde cuándo está cargado de prisiones? Todas estas preguntas para las que esperamos respuesta no las van a tener, sin embargo, en el monólogo del hombre de la Torre.

El Palacio

En oposición al espacio de la Torre en donde la acción es bruscamente inte-

rumpida, en el Palacio accedemos en escena a un espacio muy otro, cuya primera significación la captamos, precisamente, en términos de oposición visual: frente a la oscuridad del anochecer del espacio de la torre // la luz del amanecer del espacio del palacio; frente al discurso de la violencia (topografía verbal, de acción física) // la cortesanía del discurso palaciego (tono, ademán, movimientos); frente al vestido de pieles // los vestidos de los dos príncipes y su acompañamiento.

En el discurso dirigido a la Corte y a los dos sobrinos, presuntos herederos al trono, el rey Basilio, viejo ya, hace público un secreto de incalculables consecuencias, cuya revelación producirá efectos que desborden los límites fijados en sus cálculos por el propio rey sabio. Basilio va a revelar a toda la Corte reunida nada menos que la existencia de un Príncipe natural, heredero legítimo del trono, encerrado desde su nacimiento en una torre prisión. En la descripción de los signos terribles asociados al nacimiento de su hijo, Basilio ha inscrito ya la interpretación de su enunciado, como lo acredita su definición del recién nacido como *fiera*. No debemos olvidar que la interpretación que de los hechos —sólo por él referidos— da Basilio forma parte intrínseca del discurso del Poder y que ese discurso el que prepara la vuelta del Príncipe a la torre *antes* de ser llevado a Palacio. Ida y vuelta prevista por el mismo que había previsto los sucesos contados, y en la que el Rey previsor logra disimular la importancia del contenido agresor de su papel y desviar su propia culpabilidad, proyectándola sobre Segismundo. Así no necesitará sentirse culpable de nada. Ahora bien, por debajo del orgullo intelectual que impregna todo el discurso, aparece el fantasma de ese Yo nunca silencioso, aunque sí ocultado, poseído por el temor a ser destronado por el hijo.

La unión de Poder y Saber en el Rey, y la legitimidad de las decisiones y acciones que esa unión favorece, va a ser puesta a prueba y cuestionada dura-

mente por la acción de *La vida es sueño*. Al final del drama el discurso de Basilio tendrá su réplica en el nuevo discurso de la corona de Segismundo, formando ambos a modo de un doble discurso, tesis y antítesis ambiguas del ambiguo discurso global de *La vida es sueño*, regido por la lógica de la contradicción.

Drogas/Violencia

Después de revelar a la Corte reunida en sesión extraordinaria el secreto de la Torre, el rey Basilio cita a Clotaldo para darle instrucciones, avisándole, siempre poseído por la conciencia de su propia grandeza y de la trascendencia de sus decisiones, que va a ser «instrumento del mayor / suceso que el mundo ha visto». Tal suceso debe ser, obviamente, el del traslado de Segismundo de la Torre al Palacio.

A diferencia del espectador, interesado en saber lo que pasó en la Torre, a Basilio le interesa que Clotaldo le cuente *cómo pasó*. La seguridad absoluta del Rey en la obediencia ciega de su servidor, además de definir la índole específica de la relación entre señor y vasallo, refleja, a su vez, la seguridad del sabio rey en su propia ciencia y el pleno conocimiento de la peligrosidad y los efectos del medio elegido: la bebida dada a Segismundo para traerlo inconsciente a palacio.

Los vocablos elegidos por Clotaldo para describir los efectos de la poción que mandó hacer Basilio denotan todos ellos —verbos, sustantivos y adjetivos— el tremendo impacto que la droga confectionada por la mezcla produce en el cuerpo del Príncipe. Que Clotaldo dedique veinticinco versos a describirnos los efectos observados en los «venenos» suministrados a Segismundo, recordando las secretas virtudes de animales, plantas y minerales utilizados por la medicina experimental o aludiendo a la peligrosa frontera entre medicinas que matan o duermen, puede ser, sin duda, sintomático del interés que ta-

les asuntos podían suscitar en el multivario público de los teatros, así como también del que el propio dramaturgo le concedía al tema.

La preocupación de Basilio es que Segismundo no tenga por real lo sucedido en Palacio. Para conseguirlo utiliza como instrumento intelectual la fórmula «la vida es sueño». Que además elija hacerle beber, antes de devolverlo a la torre, el lotos, asociado poéticamente con la pérdida de memoria y el olvido, confiere a la nueva droga poder narcótico, el poder de reforzar físicamente la «metáfora» espiritual elegida como instrumento pacificador. *Hacer creer* que todo ha sido un sueño y *hacer olvidar* son dos modos complementarios, que se refuerzan convenientemente el uno al otro, para impedir que Segismundo recuerde o crea real lo vivido en Palacio. No parece ni en los tiempos de Calderón ni en los posteriores, hasta llegar a los nuestros, que las bebidas opiáceas fueran tenidas por inofensivas.

Cabe preguntarse qué posible relación de consecuencia puede haber entre dormirlo *antes* de sacarlo de la torre y del experimento en palacio, una vez despierto en él. Según Basilio, evitarle la desesperación y ofrecerle consuelo después, una vez devuelto a la torre y a su cadena, haciéndole creer que todo fue un sueño, que nada de lo sucedido ocurrió realmente. ¿Piedad de padre, según la interpretación tradicional, o cautela política?

Pero Clotaldo no está de acuerdo con las explicaciones dadas por su Rey. ¿En qué piensa Clotaldo que no acierta aquí? ¿En traer a Segismundo a palacio?, ¿en traerlo dormido?, ¿en decirle que es su hijo?, ¿en pensar que proceda despierto en cuanto imagine y piense dando con ello testimonio de su condición?, ¿en creer que al despertar de nuevo en la torre, se consolará, sin desesperar, pensando que ha sido sueño su estancia en palacio? Al no aclararlo, dejando abierto en su respuesta el sentido concreto de su desacuerdo, abre, para los espectadores, todo un abanico de posibles respuestas a debatir. □

Francisco Ruiz Ramón

«Calderón. *La vida es sueño*» (y II)

Del 14 de noviembre al 5 de diciembre pasados Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Calderón. *La vida es sueño*», coincidiendo con el IV Centenario del nacimiento del célebre dramaturgo español en 1600. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron los siguientes: «La tragedia calderoniana», «La Torre», «El Palacio», «Drogas/Violencia», «La confrontación», «El campo de batalla», «Réquiem por un bufón» y «Segismundo, Rey». Las clases prácticas versaron sobre metodología y análisis dramático de textos representativos de los modelos clave de tragedia calderoniana.

En el número anterior de este *Boletín Informativo* se publicó un resumen de las cuatro primeras conferencias. A continuación se ofrece el de las restantes.

Francisco Ruiz Ramón es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (EE UU). Ocupa desde 1987 la Cátedra Centennial, en la que imparte seminarios y cursos graduados sobre dramaturgia e historia del teatro español. Ha enseñado antes en las Universidades de Oslo, Puerto Rico, Purdue y Chicago. Desde 1968 reside en Estados Unidos. Entre otros premios ha recibido el «Gabriel Miró» (España) y «Letras de Oro» (EE UU). Autor de numerosos artículos y libros aparecidos en las más destacadas editoriales universitarias. Su último volumen publicado es *Calderón nuestro contemporáneo* (2000).

La confrontación

En cada uno de los encuentros entre Basilio y Segismundo la comunicación fracasa y resulta en la violencia y en la ruptura. El fracaso de la comunicación y el estallido de la violencia conducen a terminar abruptamente el experimento y a devolver a Segismundo a la torre, juzgado como responsable único de la violencia. El conflicto entre Basilio y Segismundo que las palabras hacen aflorar a la superficie del texto sitúa inmediatamente la acción bajo el signo de la violencia: cada vez que hablan es para afrontarse oponiéndose por la palabra; el lenguaje, en lugar de funcionar como



instrumento de comunicación es usado como arma de agresión. No habiendo estado nunca juntos uno con el otro ni habiendo, por tanto, hablado antes, el conocimiento que Basilio tiene de Segismundo y Segismundo de Basilio no es resultado directo de un acto de comunicación personal por la palabra. Cuando por primera vez la utilicen será para afirmarse uno contra el otro negándose recíprocamente, siendo Basilio el que inicia el duelo verbal.

Construidas las escenas como *agon de palabras*, Calderón establece desde el principio una férrea e inextricable relación entre la violencia previa de las acciones de Segismundo y la vio-

lencia de las palabras de Basilio, que la introducen en el discurso, en donde parecen repetirse simétricamente invertidas, como en especular *mise en abyme*, la violencia original de la acción de Basilio encerrando al hijo en la torre al nacer y la violencia que impregnaba la palabra de Segismundo en la torre contra los «cielos» cuya «ley» le había privado de libertad y de identidad. Una vez más la violencia del palacio parece repetir miméticamente invertida la violencia de la torre cuyos polos —destino/libertad— impregnan de nuevo el discurso a dos voces.

Basilio, como los demás habitantes de palacio, excepto Estrella, no muestra disposición o inclinación alguna a propiciar y aceptar el diálogo con Segismundo, sino que cierra sistemáticamente toda posibilidad de comunicación y de intercambio fecundo y tapona toda apertura capaz de crear puentes entre el espacio de la torre y el espacio del palacio, entre la condición de fiera y la condición de hombre. Como padre y como rey niega dos veces a Segismundo como hijo y como príncipe, al desear no haberle dado el ser que le dio, y al no reconocerle el derecho que, como legítimo heredero al trono, tiene por nacimiento y por ley.

Con esa doble negación humana y política, contra el amor y contra el derecho, se manifiesta la condición tiránica de la mentalidad que exige obediencia absoluta, sin derecho de réplica ni crítica, y que confunde el derecho a la libertad y a la corona del príncipe con un don o un regalo personal concedido por gracia. No siendo, sin embargo, Basilio personaje esquemático, sino complejo y contradictorio, no es, obviamente, reducido en su significación dramática a simple figura abstracta de la tiranía y de la mentalidad absolutista, cuyos estereotipos supera siempre. Las sutiles interferencias entre Poder y Saber, entre función política y función técnica, reflejadas en la tensión entre su condición de sabio y su condición de Figura del Poder que ejerce las funciones sagradas y so-

ciales de la Realeza en la que no se separan sino que se confunden la persona pública y la privada, dejan adivinar siempre en él, como Padre, trazas o marcas de dolorosas contradicciones —no simplemente psicológicas, sino estructurales— entre carácter e ideología, individualidad y visión del mundo, persona y cargo. Hombre de ciencia, pero pésimo psicólogo, buen astrólogo, pero mal exegeta, Basilio no sólo está en la encrucijada de caminos entre hado y libre albedrío, fatalismo pagano y providencialismo cristiano, ley del Cielo y ley de Dios, sino que él mismo es viva encrucijada de dimensiones y fuerzas en conflicto, héroe a la vez trágico y dogmático, antiguo y moderno, dividido entre el miedo y la curiosidad, el entendimiento y la imaginación, la solicitud y la intolerancia. Sólo Segismundo, que le acusa rectamente de «tirano de mi albedrío», podrá, cuando dueño de su propio albedrío se libere a sí mismo, liberar a Basilio de su mala conciencia y su mala fe.

Si el silencio que sigue al último mutis del Príncipe parecía cerrar definitivamente el caso Segismundo y el experimento en palacio, será el sueño, en su nueva formulación escénica, el que volviendo a conectar las experiencias del palacio y la torre, va a hacer imposible el silencio y a abrir nuevas vías a la comunicación entre ambos espacios.

Con la vuelta a la torre, a la que el sueño está asociado estructuralmente desde el inicio, el dramaturgo enriquecerá, problematizándola en su raíz dramática, la dialéctica del sueño —¡y la del texto!— mediante la introducción de su tercer nivel de significación como realidad onírica: Segismundo, dormido todavía, sueña en voz alta antes de despertar, siendo testigos de su sueño y de su despertar Basilio y Clotario.

Para el Segismundo revestido de pieles y devuelto a su cadena, al que oímos terminar, como si fuera su despedida de la palabra y de la acción, el

patético monólogo de su impotencia en la soledad de la torre —su sepulcro de vida y de sueño—, no va a ser, sin embargo, ni la desesperación ni el olvido, ni la violencia ni la conformidad ni tampoco la literal aceptación de «que toda la vida es sueño y los sueños sueños son», la consecuencia dramática última de la metáfora «la vida es sueño» en el drama.

Rota la ley del silencio y del olvido por la irrupción del pueblo en armas, la metáfora empieza a cambiar de sentido y de función, convirtiéndose en activo lo pasivo. Su nueva utilización instrumental como freno, y como mecanismo de autocontrol, le va a facilitar al Príncipe entender y obrar de manera para ser coronado rey de Polonia. El proceso interior y exterior, que le lleva desde la sujeción a las cadenas, físicas y mentales, de la «encantada torre» a la posesión de la corona en el palacio «desencantado», tiene su origen en la misma oscura sustancia emblemática de la fórmula «la vida es sueño», la cual va a ser convertida, progresivamente, en la secuencia de la Torre con los Soldados y con Clotaldo o en el campo de batalla con Rosaura, en *duda metódica* del intelecto y *brújula* de la voluntad que le permitan, a oscuras todavía, conocerse y controlarse para actuar, *príncipe vestido de pieles*, «en mundo tan singular» en donde «todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entienda».

No siendo como drama *La vida es sueño* simplemente un género moral ni didáctico, sino, como la tragedia, un género metafísico abierto a la interrogación, la fórmula y sentencia «la vida es sueño» no es ni respuesta ni conclusión, sino insoslayable pregunta que el texto lanza desde su título.

El campo de batalla

Polarizado entre el espacio de la torre y el espacio del palacio, el campo de batalla es física y conceptualmente el espacio donde va a resolver-

se la (legítima) transferencia de poder. La situación cerrada, de auténtico *huis-clos*, sin salida para Segismundo, en la que termina el Acto II, es radicalmente transformada por Calderón a partir del Acto III mediante su apertura, propia de una acción compleja, la cual es en términos aristotélicos aquella —según la *Poética*— en que «el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas». En este caso, de ambas, pues la mudanza o reversión de la acción como consecuencia del levantamiento del pueblo en armas, cuya causa fue la decisión de Basilio de dar la corona a sus sobrinos y no a su propio hijo, y la decisión del príncipe de ponerse al frente del ejército, en respuesta a una nueva interpretación del sueño como anuncio de la realidad a venir, va a ser seguida inmediatamente por la anagnórisis de Basilio en el campo de batalla.

Peripecia y agnición parecen, además, remitir igualmente en el proyecto, plan o designio dramático de *La vida es sueño* a otras recomendaciones precisas de la *Poética*, en donde se indica que ambas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosíblemente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas; y a continuación específica que «la agnición es, como su nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para la amistad o para el odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia...». Ninguno de estos nuevos sucesos en la fábula —es decir, en «la composición de los hechos»— de *La vida es sueño* es, en efecto fortuito o debido al azar, pues las cosas que suceden en la acción no se siguen simplemente unas a otras, sino que están religadas las unas a las otras, aunque no necesariamente ni sólo a causa de la voluntad de los dos grandes agonistas

—Basilio/Segismundo—, sino a causa de la lógica y coherencia estructurales de la fábula construida por el dramaturgo —y esta construcción es la raíz semiótica de todos los signos del sistema— en la cual la acción revolucionaria del pueblo en armas y la liberación de Segismundo son sucesos contrarios e independientes de la voluntad de los antagonistas, pero no de la acción dramática que las abarca.

La secuencia de la guerra civil se abre con tres escenas cortas protagonizadas por Basilio, Astolfo y Estrella, designados por el rey para sucederle en el trono, a los que se unirá, al final de ellas, Clotaldo. Son escenas en las que la concentración de discurso y acción, el patetismo del lenguaje, realzado por la solemnidad de las octavas reales, que funcionan a manera de coturno métrico, las transiciones e intensidad del movimiento escénico con sus apresuradas entradas y salidas de personajes, y, finalmente, la sucesión de alusiones e imágenes visualizadoras de la diseminación espacial y la progresión temporal de la guerra desde la torre y los montes hasta la ciudad y el palacio, crean, todas unidas en el entramado de la acción, además de un poderoso dinamismo escénico, el sentido de urgencia y de crisis de la situación vivida por los representantes del Poder, desafiados cuando menos lo esperaban.

Réquiem por un bufón

El bufón es Clarín, primero de los personajes varones que habla en *La vida es sueño* y única de las *dramatis personae*, sin distinción de sexo, que, no habiendo tenido parte en la violencia que desde el principio hasta el fin impregna toda la acción del drama, muere de muerte violenta en el campo de batalla. Único también entre las *figuras del donaire* de las tragedias calderonianas, que paga con la muerte su oficio y papel de gracioso y su no participación en la guerra. Único,

además, a quien, construido como *figura dramática* con un mínimo de realidad psicológica y de individualidad biográfica, corresponde un máximo —en profundidad y trascendencia— de funciones dramáticas y simbólicas, claves para la interpretación de una de las grandes obras maestras del teatro europeo del siglo XVII. Siendo, al igual que sus otros compañeros de oficio y miembros de la «cofradía del contento» espectador por antonomasia y testigo, aunque nunca cómplice, ni para bien ni para mal, de cuanto sucede a su alrededor, desaparece, como todos ellos, de la acción sin que nadie vuelva a nombrarlo o recordarlo cuando no está presente, comparsa en un mundo que no es el suyo, aunque sea tolerado como parásito y como encarnación escénica del figurante por antonomasia.

Pero Clarín no sólo deja de ser cuando no está, como los demás, y no está cuando deja de hablar, pues todos ellos sólo son por su palabra. En su caso, especial por atípico, será encerrado en la torre de Segismundo para que no hable, pero será por sus palabras —sus últimas palabras— como cambiará radicalmente la dirección de la acción de *La vida es sueño*: a la guerra y a la violencia sucederán la reconciliación y la paz. Nadie, sin embargo, volverá a nombrar a Clarín en la escena final de premios y castigos. Nadie lo echará de menos, como si nunca hubiera existido. Cuanto pasa en *La vida es sueño* —en la torre, en palacio, en el campo de batalla— a pesar de su paso por cada uno de esos espacios conflictivos, pasa a pesar suyo, independientemente de su voluntad. Nadie lo necesita, hasta su muerte.

Calderón, al privilegiar algunos rasgos consustanciales al tipo teatral o alterar algunas de las propiedades del gracioso, enriquece a éste como personaje, bien dando complejidad a sus funciones teatrales o mayor ambigüedad a sus significados dramáticos. El Clarín de *La vida es sueño* está

construido como figura dramática según un haz de funciones dramaturgicas que lo asocian a otras figuras calderonianas con las que guarda no sólo correspondencias, sino también diferencias y contrastes. Figuras —por citar sólo aquellas con las que mantiene semejanzas de situación o de identidad dramática— como, por ejemplo, Pasquín de *La cisma de Inglaterra*, Polidoro de *El mayor monstruo del mundo*, Jonadab de *Los cabellos de Absalón*, Coquín de *El médico de su honra* o Chato de *La hija del aire*.

Segismundo, Rey

La escena final de *La vida es sueño* está formada de dos segmentos dramáticos: uno en el que Segismundo como fiscal y juez del Padre, acusa y juzga, y otro en el que, asumiendo la función de administrar justicia, premia y castiga como Rey. El gozne o bisagra que articula ambos segmentos y constituye la *pedra fundamental* —ruptura del nudo trágico— del entero edificio del drama es significado en un simple, pero extraordinario y trascendente acto en el que Segismundo, uniendo gesto y palabra, dice: *Señor, levanta, dame tu mano*. «Acto de palabra» clave para la difícil conciliación de los dos protagonistas del drama, pero clave igualmente para la conciliación de dos formas históricas de concepción y de representación de lo trágico: la griega antigua y la cristiana moderna. Es decir, aquellas que, con distinta terminología y distinta filosofía de lo trágico, han tratado de definir o describir pensadores y críticos bien conocidos desde Hegel y Schopenhauer a Scheler y Jaspers o de Benjamin y Gouhier a Ricoeur y Szondi, entre otros muchos.

El rey Basilio, rendido a los pies del victorioso príncipe Segismundo, espera su sentencia. Esta situación extrema de desposesión, en la que

puede perder a la vez la corona y la vida, y en la que se cumple, o está a punto de cumplirse, la amenaza del hado, cuyo enunciado vuelve a repetir Basilio literalmente, reúne virtualmente todos los elementos distintivos que, como indicios de resolución concurren a un final de «tragedia de destino»: cumplimiento del hado, circularidad de la acción dialéctica y polarización de la libertad y el destino, fatalidad e ironía trágica, peripecia y anagnorsis...

Basilio, portador del máximo signo icónico de la realeza —la corona— prosternado y humillado en tierra, postrado como suplicante a las plantas del vencedor, su hijo, el príncipe heredero, con la nieve de las canas sirviendo de simbólica alfombra, conjura con sus palabras al Cielo para que cumpla la suya. Segismundo, que, poco antes, en un momento de insensata euforia heroica, se imaginaba a sí mismo, como en la Roma triunfal de los primeros tiempos, riñendo sus grandes ejércitos, y sentía que, como el Tamerlán de Marlowe, para *su altivo aliento, fuera poca conquista el firmamento*, empieza su más largo discurso, vestido de pieles ahora como entonces, teniendo como auditorio, suspendidas las armas, a los dos ejércitos combatientes. Concentrado el foco dramático —y hoy los focos escénicos— en el Rey vencido y el Príncipe vencedor, éstos, en el espacio central que ocupan, caído uno, levantado el otro, están rodeados por los representantes de ambos ejércitos, cuyo silencio subraya la tensión del momento.

El doble proceso de culpabilización de Segismundo por Basilio primero y de Basilio por Segismundo después, que, entrecruzado en la acción dramática, desencadena el ciclo de violencia que engloba torre y palacio, cesa, sin embargo, cuando Segismundo, estribado en un nuevo *logos*, redime a su padre y rey, humillado y vencido, de la sentencia del Cielo y, liberándole de su ley, se rinde libre-

mente a sus plantas ofreciéndole, nuevo Isaac, su cuello de víctima; acto ritual de sacrificio simbólico nunca cumplido con que funda la nueva ley este nuevo héroe.

¿Cuál podría ser en el presente de Calderón o cuál podría ser en nuestro presente el sentido simbólico, y su función pública, del «dilema» político, social o ético presentado a los espectadores de ayer y de hoy en esta tragedia? ¿Desde qué perspectiva están vistos o deben verse para su construcción escénica los acontecimientos en el texto? ¿Se identifica éste, por ejemplo, con Basilio o con Segismundo? Y si eligiéramos una de las dos alternativas, ¿estaríamos respetando los derechos del texto a poner en duda tal elección?

Si aceptamos que el dialogismo del texto calderoniano tiene que ver con la mimesis de distintos discursos políticos, éticos y sociales de acuerdo con el rango y condición de las personas, así como de sus puntos de vista y sus valoraciones, la lectura monológica, en una sola dirección, por negación de la otra, tanto de la historia como del texto por el crítico, tendería a neutralizar y desactivar la condición dialógica del conflicto. Sería más bien necesario estar dispuestos no a eliminar todas sus contradicciones, sino a absorberlas al leer a Calderón no sólo como ciudadano de la República y vasallo de la Monarquía, sino como dramaturgo, es decir, como constructor de acciones y personajes en curso de contestación y conflicto. La representación dramática de esa realidad conflictiva es, por necesidad de género, antimagistral y antidogmática, pues su función no es la de probar o desaprobar algo, sino la de poner a prueba y en cuestión y, como teatro, la de argumentar *in utramque partem*. Las contradicciones deben entenderse, pues, menos en términos de oposición y exclusión, con todos los puntos de indeterminación o «puntos ciegos» del texto, cuya opacidad resiste a nuestra lectura,

y más en términos de paradigmas de una encrucijada en donde los caminos vienen a dar o a desembocar unos en otros, sin desaparecer o anularse.

Cuando volvemos a leer a Calderón desde el 2000 y para el 2000, sigue imponiéndose a nuestra mente la figura del dios Jano, al que la mitología romana representaba con dos caras vueltas en sentido contrario: *Ianus Geminus*. La realidad que representa como dramaturgo tiene siempre, en efecto, un doble rostro. Los héroes de los dramas y tragedias de Calderón se nos presentan a menudo en parejas como el Prometeo y el Epitmeo de *La estatua de Prometeo*, como el Heraclio y el Leónido de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, como Alejandro y Diógenes de *El purgatorio de San Patricio*, como Eusebio y Julia, los gemelos de *La devoción de la cruz*, o divididos interiormente, centros de gravedad y campos de batalla de dos fuerzas en conflicto, como el Segismundo de *La vida es sueño*, cifra en carne y hueso de ficción, de todos ellos: o como el Hombre de los *autos sacramentales*, símbolo universal de la condición humana, escindido entre la Gracia, la Culpa, la Ley y el Deseo.

En ambos mundos el héroe protagonista encuentra enfrentadas en sí mismo como personaje, sin distinción de sexo, estas dos afirmaciones: la del filósofo bufón Dionisio (*Darlo todo y no dar nada*): «Yo, reino y rey de mí mismo, / habito solo conmigo/ conmigo solo contento». Y la del príncipe Fernando (*El príncipe constante*): «Hombre, tú eres / tu mayor enfermedad». Son esas dos afirmaciones unidas en la raíz de la conciencia de sí mismo las que dan sentido y peso específico a la frase que los personajes calderonianos gustan de decir en los momentos de crisis, de duda o de autodesafío: «Yo soy quien soy». Es esa frase la que hace posible que se iluminen a la vez las dos caras de Jano, verdadero patrono del drama moderno. □