

Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*

ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ*

Si comprendemos que el sentido dramático y teatral de *La vida es sueño* se fundamenta en una “prueba”¹, y que esta prueba, como cualquier otra, necesita un espacio temporal en el cual debe realizarse, captaremos de inmediato la importancia que, para indagar en la forma de composición del drama, puede tener el análisis del factor “tiempo”. Una prueba exige una “experiencia” y sólo en la realización de esta última, verificable en un decurso temporal determinado, podemos ponderar el sentido y alcance de la primera.

En nuestra edición de la obra² realizamos un estudio pormenorizado de lo que llamábamos “La articulación temática de *La vida es sueño*”. Estaba entonces en mayor o menor vigor un enfoque temático-estructural, aplicado sobre todo por la escuela inglesa a los estudios calderonianos, que sin duda debió tener origen en los estudios de los cuentos populares de Vladimir Propp³ de alcance estructuralista, que incluso enlazaban con la escuela finlandesa del análisis de los mismos, encarnada en los *Motiv-Index* famosos de Aarne y

* UNED. Facultad de Filología. Madrid.

¹ Sobre la prueba como fundamento estructural del teatro de Calderón vid. Wolfgang MATZAT, “La prueba: una estructura básica del teatro calderoniano”, en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermánico*, Liverpool, 1990, ed. Hans Flasche (Stuttgart, 1991, pp. 113-122). El interesante estudio de Matzat, que parte de unas atinadas observaciones de Kommerell sobre la idea de la prueba en *La vida es sueño*, trata de referir el ámbito de la prueba a un conjunto de obras calderonianas, estableciendo algunas conclusiones de interés, como que la prueba en el teatro de Calderón sirve para asumir varios significados: metafísico, social y de ficción teatral (en este último caso aproximándose a la estructura de ‘teatro en el teatro’).

² CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*. Edición, estudio y notas de E. Rull (Madrid, Alhambra, 1980).

³ Vid. V. PROPP, *Morfología del cuento* (de 1928), traducido en Madrid (Fundamentos, 1971). Igualmente vid. *Las raíces históricas del cuento* (de 1946), traducido al español y publicado en Madrid (Fundamentos, 1974). Propp fue indudablemente un adelantado del estructuralismo.

Stith Thompson⁴, y si me apuran se remontaban hasta los primeros análisis de cuentos de Grimm por Bolte y Polívka⁵.

Este tipo de análisis, intencionadamente objetivo, inspirado en parte en las ciencias positivas (anatomía, fisiología, etc.), tenía por finalidad descomponer un relato en los elementos temáticos primordiales (motivos) para verificar sus fuentes, utilización, correspondencia con otros, etc. Por ello sistemáticamente se destruía la homogeneidad de la obra para indagar en esos aspectos concretos y valorarlos separadamente, ya que aislándolos del conjunto se podía profundizar mejor en ellos, como se hace en una clase de anatomía o incluso de disección. Naturalmente que este tipo de análisis suponía obviar el aspecto compositivo-artístico de la obra, que quedaba atomizada en núcleos jerarquizados, según su valor y función dentro del conjunto. Sin menospreciar ese tipo de labor, a la que contribuimos nosotros con nuestro pequeño esfuerzo, nos ha parecido, pasado el tiempo, que sería interesante completar aquella clase de análisis con otro que tuviera más en cuenta el factor artístico y vital de la obra, el tiempo de la misma, que, en su función cronológica, o incluso cronotópica⁶, respetase el orden compositivo, fijándonos incluso en los picos que determinasen irrupciones, sucesiones y saltos, como en un extenso diagrama, que así revelara mejor la esencia artística de su desarrollo dramático en un tiempo y espacio determinados.

En este sentido entendemos que hay dos formas de análisis del tiempo en la obra literaria: uno, el que se refiere a los momentos aislados del mismo, que llamaremos cronotopos⁷; y otro, el que, sin dejar de tener en cuenta el análisis precedente, lo integra en un conjunto articulado, considerándolo como un objeto vivo, fluyente, en devenir (o a veces retrospectivo), en perpetua creación, semejante a la *durée* bergsoniana. El primero comparte con el análisis de motivos del que hablábamos el aislamiento de las situaciones, pero permite su estudio detallado; el segundo, teniendo en cuenta el primero, restituye su función en el organismo, que así recobra la cierta vida que le quiso dar su autor. Se trata en el fondo de rearticular los núcleos de análisis para darles la dinamicidad que tuvieron en su origen, o mejor, para evitar la pérdida de esa dinamicidad por la ruptura del tiempo dramático. La obra de teatro es temporal y dinámica. El tiempo puede estar constreñido o dilatado en ella, pero su unidad (no necesariamente reducible a duración normativa alguna, salvo la convencional y externa del tiempo de representación) es parte indisoluble de su realización artística. Por eso su análisis puede proporcionarnos datos importantes para el conocimiento de esta última.

⁴ A. AARNE y S. THOMPSON, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, y S. Thompson, *Motif-Index*, Helsinki, 1932.

⁵ BOLTE, J. & POLÍVKA, G., *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-1932.

⁶ Tomo el término de Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1991. (Sobre todo el capítulo titulado "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", pp. 237-409).

⁷ Para Bajtín los cronotopos tienen una gran importancia temática, son como él dice "los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento" (op. cit., pág. 400). Naturalmente que nosotros tratamos de aplicar esos conceptos a la obra de teatro, y que entendemos por "tiempo" y "lugar" no sólo los actualizados en la representación del argumento sobre el escenario, sino los evocados o retrospectivos y los proyectados o futuros.

Refiriéndonos al tiempo convencional del género, las tres jornadas en que el tiempo se reparte buscan intencionadamente, como en toda comedia de la época, una división tripartita con la que de entrada hay que contar, y en la que, salvo casos particulares, el dramaturgo extiende la materia temática en los tópicos llamados comúnmente exposición, nudo y desenlace. Así sucede aquí, y por ello vamos a partir de este hecho presentando por orden riguroso en este análisis el orden de escena de cada acto según las convenciones decimonónicas (que seguimos en nuestra edición de la obra, y a la que aquí nos atenderemos).

Las cuatro primeras escenas presentan una acción en tiempo presente y actual de forma sucesiva: La violenta llegada de Rosaura y Clarín, los lamentos de Segismundo encerrado en la torre, la irrupción de Clotaldo al notar la presencia de extraños, y el diálogo entre él y Rosaura, a quien pudiera no conocer tras su disfraz masculino, pero cuya espada revela su identidad y la historia que tras ella esconde. Estas cuatro escenas son, como hemos dicho, sucesivas y que se refieren a una acción presente. Sin embargo en la cuarta y última hay una retrospectiva evocativa de un pasado que afecta tanto a Rosaura como a Clotaldo. El móvil que desencadena esta evocación mnemónica es, como en los cuentos populares, un objeto de reconocimiento, en este caso una espada. Ya tenemos aquí dos recursos plenamente integrados en la acción: un objeto simbólico y una temprana anagnórisis, cuya función es arrastrar el tiempo pasado al presente para crear la continuidad temporal de un conflicto que tuvo lugar mucho antes. En este caso el secreto de Clotaldo es el abandono de Violante (y un hijo, Rosaura), a cuya guarda dio una espada para que ese hijo si iba a Polonia fuese reconocido por algún noble. Toda tragedia intenta hacer al espectador sensible al tiempo, como decía Alain⁸, y Calderón, que desde el comienzo quiere crear un ambiente sombrío y trágico, empieza por levantar el velo del pasado y proyectarlo violentamente sobre el presente para hacernos sentir no sólo el secreto que esconde el personaje (o personajes) en cuestión, sino para hacernos partícipes sensibles de que la historia que se nos cuenta posee un pasado enigmático, un tiempo que se remonta a unos sucesos que se hacen ahora presentes. Ya hay dos historias (y dos tiempos): la que transcurre en el escenario ante el espectador y otra anterior que sabemos amenazante y que puede determinar el curso de ese presente. Por eso de estas escenas de exposición, las dos primeras corresponden a golpes de efecto teatrales, la tercera es consecuencia lógica de la acción inicial, y sólo esta cuarta reviste caracteres de complicación temporal, a la vez que siembra el enigma y plantea la unión entre los acontecimientos presentes y ese pasado al que indefectiblemente se unen.

La escena quinta de esta jornada inicial es desde el punto de vista temporal igualmente reveladora. Además contrasta totalmente con la anterior. Se cambia el escenario, estamos en el presente, pero ahora, en vez de un lugar rústico y sombrío, sede de lamentos y dolor, vemos un palacio con soldados,

⁸ “La tragédie purifie les passions en ce qu’elle les sépare du spectateur, de façon qu’il en contemple les effets sous l’idée d’une nécessité irrevocable. Mais la poésie y a son rôle aussi, qui est de mesurer l’expression de la plainte, de la menace et de la révolte, *comme aussi de rendre sensible le cours du temps, élément principal du tragique*”, en Alain, *Système des Beaux-Arts*, (1926). (Cito por la ed. de Paris, Gallimard, 1963, p. 147). El subrayado es mío.

damas y música. Habla Astolfo con Estrella, y, aunque aparentemente el objeto de la misma es enfrentarlos en una discusión, realmente su función esencial es evocar la trayectoria de la historia polaca, desde el pasado (que se detalla) hasta la circunstancia del presente: sabemos así, que Eustorgio III, rey de Polonia, tuvo un hijo, Basilio, y dos hijas, Clorilene (la mayor), y Recisunda (la menor). Clorilene es la madre de Estrella, y Recisunda de Astolfo. Estos creen que Basilio ha enviudado sin hijos, por lo que se sienten herederos al trono en un futuro: Estrella, por ser hija de la hermana mayor, y Astolfo, por ser el primer heredero varón. Basilio, que ya es viejo (como veremos a lo largo de la obra), mientras tanto dilata la sucesión. En el planteamiento de esta trama el tiempo juega un papel de suma importancia, que ya nos anuncia con claridad un problema sucesorio que debe resolverse según el acontecer de los hechos. Es claro que en el desenlace de este episodio el factor temporal es importante, puesto que es el núcleo mismo de la conservación dinástica de la institución monárquica. La solución de momento, entrevista por Astolfo, es la de casar con Estrella, a quien pretende, uniendo en ese matrimonio las dos ramas familiares; pero ella desconfía de él, entre otras cosas, porque lleva como un trofeo el retrato de una dama colgado al pecho.

El panorama temporal descubierto en la escena anterior se abre ahora en la Escena VI (escena desarrollada en un presente sucesivo con respecto a las anteriores), con la llegada del Rey Basilio, quien desde el escenario expone a los cortesanos de Polonia y a sus propios sobrinos (y, por supuesto, al espectador) su propia historia y la de su hijo. Se introduce, por tanto una exposición del pasado remoto. En él se aclara que tuvo un hijo de Clorilene llamado Segismundo, quien con su nacimiento fue ocasión de la muerte de la propia madre, y por ello, ya que Basilio es docto en diversas ciencias, llegó a la conclusión, tras leer en las estrellas, de que llegaría a ser un tirano para él y el propio pueblo de Polonia; por eso lo ha encerrado en una torre aislado del mundo; pero, pensando que esta es una actitud que le convierte a sí mismo en tirano de su propio hijo, hará con él la prueba de reponerle en el trono para experimentar si los hados han hablado con certeza o no.

Y aquí tenemos la clave del sentido temporal de la obra, que se reduce temáticamente a lo que hemos llamado al principio la “prueba”. Como toda prueba, necesita un espacio cronológico, o mejor, cronotópico en el que desarrollarse. De la importancia estructurante o articulante de los argumentos novelescos de ambos (“prueba del héroe” y “cronotopo”), puede dar una idea el relieve que dio a los mismos el mencionado Bajtín⁹. Se explica esta importancia por la cohesión que con respecto a la prueba tiene la acción del héroe, contemplada con las categorías humanas de espacio y tiempo en las que se mueve el hombre desde una perspectiva ya puramente kantiana.

Esta prueba en el tiempo va a poner sobre el tapete de la vida para Segismundo lo que Heidegger denominaba “existencia inauténtica” frente a la

⁹ Reiterando (un poco en contradicción acerca del valor de la “prueba” con relación a los cronotopos) el valor y función de la misma, dice Bajtín: “La idea de la prueba del héroe y de su palabra es probablemente la idea organizadora más importante de la novela...”, “La idea de la prueba permite la organización profunda y sustancial, en torno al héroe del diverso material novelesco” (op. cit., pág. 203). Esta contradicción de Bajtín en lo referente a la importancia de la prueba con relación a la importancia de los cronotopos se explica (o creemos nosotros explicarla) por la interrelación entre ambos, tan sustancial y necesaria que es prácticamente insoluble.

“existencia propia o auténtica” que hay que conquistar, y cuyos fundamentos se hallan ya perfectamente explícitos en Séneca (al que por cierto se cita en la obra, v. 840), cuyo vitalismo tiene también concomitancias con la idea de Bergson sobre el tiempo. Séneca ya comprendía que la vida no debía confundirse con la perduración en el tiempo: “Pequeña es la parte de la vida que vivimos; pues todo el otro restante espacio, tiempo es que no vida”¹⁰.

La prueba de Segismundo es, ni más ni menos, la prueba de iniciación a la vida auténtica desde un punto de vista filosófico, y es también la prueba de iniciación del héroe desde una perspectiva mítica. Pero es igualmente el paso de la juventud a la madurez, del estado salvaje dominado por los instintos al estado civilizado conducido por la razón. Es el paso de la inconsciencia a la reflexión, de la arbitrariedad a la prudencia, y, con todo ello, y por ello mismo, es también la puerta abierta a la verdadera libertad. No es pequeña cosa esta escena de la obra en la que se plantea algo tan esencial desde el punto de vista temático de la misma.

La escena séptima es una escena de transición, realizada en un presente sucesivo, en la que Clotaldo aclara al rey la llegada de Rosaura y Clarín a la torre, lo cual ya no es un problema grave, pues el propio Basilio ha enterado de sus planes a la corte. Más importancia tiene la escena siguiente, octava, con la que concluye la jornada primera, y en la que se plantean situaciones que alcanzan al pasado y proyectan un posible porvenir. Nos referimos al diálogo entre Clotaldo y Rosaura. En él Rosaura le informa de su necesaria venganza para lavar su honor. El le devuelve el acero, “que fue mío”, dice, con notoria ambigüedad (suyo por el breve tiempo que lo ha retenido, suyo también porque lo fue en el pasado). Rosaura revela que su contrario es Astolfo, el duque de Moscovia, eludiendo la deshonor tras su abandono por él, presumiblemente por haber tenido acceso amoroso y haber recibido promesa incumplida de matrimonio. Clotaldo se siente garante, como padre del honor de Rosaura, pero no sabe cómo puede resolver el problema por su relación con la corte, y el deber hacia el rey. Reiteramos la importancia de esta escena y este final, que dramáticamente abre todos los caminos hacia el futuro y pulsa todos los resortes del pasado para presentar un abanico de posibilidades que quedan de momento en suspenso, pero con toda la carga dramática de todas las vidas (Rosaura, Segismundo, Basilio, Clotaldo, Astolfo, incluso Estrella) en conflicto y sin resolver.

Calderón ha acumulado sabiamente en esta exposición, con constantes referencias y alusiones al pasado, y proyectos importantísimos para el futuro

¹⁰ Lucio Anneo SÉNECA, *De la brevedad de la vida*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, p.200a. No obstante, Séneca, siguiendo la triple división temporal aristotélica de pasado, presente, futuro, concedía al primero la prevalencia en la vida auténtica, precisamente porque el pasado es algo que nadie puede borrar, mientras en la concepción de Heidegger de la determinación del tiempo la fundamental es el futuro al que está orientada toda la existencia (*Sein und Zeit*, § 65), aunque esa asunción del futuro lleva aparejada en la existencia auténtica la idea de su famoso “ser para la muerte” (ibid. § 66), con el que en cierto sentido enlaza Calderón, como ya veremos, en la idea angustiada de Segismundo de despertar del sueño de la vida. En ambos sin embargo el valor de la “historicidad” de la existencia del hombre cobra el sentido de la toma de conciencia personal de esa historicidad y de la asunción de la responsabilidad de la historia común. Como dice Heidegger “sólo un ente que en su ser es esencialmente futuro, esto es, que se deja arrojar en la presencia que realiza de hecho, podrá transmitirse a sí mismo la posibilidad que hereda, asumir su propia deyección y, en el instante, ser para su tiempo” (Ibid., § 73). Cito por la transcripción que hace del texto Nicolás Abagnano (*Historia de la Filosofía*, Barcelona, Montaner y Simón, 1973, Tomo III, p. 741).

(la prueba de Basilio con Segismundo, y la intención de satisfacer su honor Rosaura), lugares y tiempos distintos que nos dan una dinámica idea de movilidad escénica, de un lado (la torre aislada, la corte), y de otro, nos introducen en el ámbito de la “historia” de los personajes (la remembranza de sus orígenes, de sus relaciones familiares y la distinta localización geográfica: Moscovia, Polonia) realizando igualmente una dinámica imagen de su vida y de su proyecto posterior.

Todo lo que en la jornada primera es oscilación temporal entre el presente, pasado y futuro, y por tanto tensión dinámica interna, proyecto hacia adelante, se convierte, en la jornada segunda, en acción presente y dinámica, exclusivamente de actos y no tanto de tensiones internas, aunque las hay. La misma relación cuantitativa de escenas (19 frente a las 8 de la primera jornada) nos está hablando de una multiplicidad de entradas y salidas de personajes, es decir de acción exterior, que de un lado conviene al diseño del “nudo” en el esquema convencional de la “comedia nueva”, pero de otro trata de articular la prueba, el proyecto, diseñados en la jornada anterior. Así, en la escena primera, Clotaldo cuenta cómo ejecutó lo ordenado por Basilio: narcotizó a Segismundo tras comentar con él la altivez del águila caudalosa como reina de las aves, lo que despertó en el príncipe su propio orgullo natural de casta. Basilio refiere cómo quiere experimentar en su hijo la prueba, de forma que si no resulta positiva, pueda volver a la torre sin excesivo daño y desesperación. Para conseguirlo le hará ver que cuanto ha experimentado en palacio fue un sueño y no nada real. Tanto en esta escena como en las dos siguientes hay referencias constantes a la dinámica presente-pasado-futuro, de la que evidentemente el autor no puede prescindir. La escena segunda es de transición, en la que Clarín amenaza con revelar cuanto sabe de Rosaura si a él no se le tiene en cuenta. La tercera, por el contrario tiene más entidad, pues nos presenta ya a Segismundo despierto y admirado de cuanto ve. Clotaldo se lo explica, pero él sabiéndose soberano pretende darle muerte, a lo que un criado le advierte que Clotaldo se limitó a obedecer a su rey. Aquí se plantea un problema que es crucial para entender el desarrollo de la obra y su desenlace. Simplemente es así, no sólo porque lo que se trata de resolver es una cuestión moral fundamental, sino porque ésta afecta al personaje principal y a la posible adquisición por su parte de una vida “auténtica” o no. En este diálogo del príncipe con un criado, le contesta Segismundo:

En lo que no es justa ley
no ha de obedecer al rey;
y su príncipe era yo.¹¹

A lo que contesta el criado:

Él no debió examinar
si era bien hecho o mal hecho.¹²

¹¹ Ed. cit., vv. 1321-1323, p. 180.

¹² *Ibíd.*

Segismundo, de momento, está aplicando un criterio moral, un “principio” a su actitud, que no casa muy bien con los criterios contemporizadores y acomodaticios de la corte, precisamente por ignorar los principios de ésta. Diríamos que su comportamiento es salvaje pero se ajusta a la moral natural, mientras que en la actitud del criado se hurta el principio moral y se articula una respuesta que se ciñe a las conveniencias, a lo que hoy llamarían algunos “la obediencia debida”, criterio que convierte al hombre en una masa despersonalizada e incluso criminal, en tanto en cuanto ignora el principio de moralidad personal. Esto tiene importancia posterior, porque el propio criado, en la escena quinta, reprochando al príncipe su actitud ante Estrella y Astolfo, y aceptando el criterio de justicia que le muestra Segismundo, le dice:

Pues yo, señor, he escuchado
de ti que en lo justo es bien
obedecer y servir.¹³

Lo que desencadenará la ira del príncipe, quien lo arroja por una ventana. Con ello observamos la inicial inconsecuencia del propio protagonista, víctima de su violencia que no respeta ni sus propios criterios personales, sólo si le convienen. De su falta de conocimiento cortesano ya nos hablaba la escena anterior (la cuarta), de mera transición, en la que se comportaba groseramente con Astolfo. Todas en tiempo presente, sobre el que gravita sin duda el pasado reciente de Segismundo. Todas las escenas siguientes (de la sexta a la décima) son consecutivas, se desarrollan en el presente y tienen como propósito mostrar el fracaso de la prueba que ha querido realizar Basilio: Basilio retira su favor a su hijo ante el crimen que acaba de cometer, Rosaura es tratada desconsideradamente por el príncipe y cuando se interpone Clotaldo también quiere darle muerte, y como Segismundo no respeta ni al rey Basilio éste decide volver a narcotizarle.

El cambio de la escena siguiente es de lugar, de situación y de personajes. Aquí se quiere dar espacio escénico a la que habíamos llamado acción secundaria, la referida a la restauración del honor de Rosaura y al conflicto de ella con Astolfo, y de éste con su prima Estrella (en realidad varias acciones secundarias entrelazadas), y que lejos de ser “parásitas”, como decía Menéndez Pelayo (lo que fue desmentido hace tiempo), o de mero convencionalismo cortesano (como se sigue diciendo hoy día, aunque las convenciones se transparenten en varios motivos característicos del género, que utiliza hábilmente Calderón, cual si de una comedia de enredo se tratase), son acciones necesarias para la resolución de los conflictos planteados.

De la escena once, pues, a la dieciséis contemplamos un juego cortesano, en apariencia, entre Rosaura (ahora Astrea, dama de compañía de Estrella), Astolfo y Estrella, que consiste en la pelea entre Rosaura y Astolfo por el retrato que éste lleva en el pecho, y que acaba cuando Estrella se lo quita a Astolfo y se lo da a Rosaura, su dueña. Dicha pelea (que es incluso física) no hay que subestimarla, porque nos revela que Estrella sabe que Astolfo ha amado o ama a otra mujer, y que Rosaura por el hombre que ha amado o ama ha sido capaz

¹³ Ed. cit., vv. 1419-1421, pp. 185-186.

de luchar hasta llegar a esta situación. Fácil es comprender que el retrato en cuestión es tan de Rosaura que a Estrella no puede pasarle inadvertida esta realidad, y por ello sentir al final que ella (Estrella) queda fuera del juego amoroso en relación con su primo; y esto me parece importantísimo y creo que pocas veces ha sido destacado con suficiente fuerza, porque prepara el desenlace de la obra, que a muchos siempre pareció forzado e inhumano. El tiempo aquí es un tiempo presente, por supuesto, pero lleno, como vemos, de una gravitación esencial del pasado sobre él, e igualmente sobre el futuro, como acabamos de advertir. Insistimos, pues, en el valor que tienen estas escenas (porque nosotros también hemos caído a veces en la tentación, si no de menospreciarlas, sí de considerarlas desde una óptica inadecuada de niveles jerárquicos¹⁴) para estructurar todo el sentido del argumento de forma coherente y dinámica.

Clotaldo y sus criados vuelven a colocar a Segismundo en la torre con cadenas, y encierran a Clarín porque sabe demasiado. Esta escena decimoséptima nos vuelve repentinamente a la situación inicial de la obra, por la que parece no haber pasado el tiempo. Cuando en la escena siguiente Segismundo despierta, Clotaldo muy astutamente le sugiere que todo ha sido un sueño al mencionarle que ha estado durmiendo desde que vieron volar al águila caudal. Pero ya no está Segismundo en aquella situación anterior por mucho que quiera engañarle su preceptor, pues aunque fueran soñadas las experiencias que ha acumulado en ese tiempo le han servido para constatar dos cosas: primera, que algo no acabó, y es el amor que sentía por una mujer; y segunda, que conviene siempre obrar bien, aunque sea en sueños, pues se puede perder fácilmente cuanto se posee si no se hace así. De la primera cuestión se ha hablado mucho (Wilson, Sloman, Sciacca, Whitby, etc.)¹⁵, sin embargo me parece importante ahora subrayar dos cosas matizadas por Sciacca¹⁶: el platonismo en la visión de la belleza de la mujer (no de Rosaura o Estrella en particular), y el paso que de esta contemplación da Segismundo para buscar un mundo verdadero de Ideas más que de Sueños, es decir un mundo de trascendencia. Sobre esto tendremos ocasión de volver con más detalle.

La prueba ya se ha realizado, y con ella los augurios sobre la condición tiránica del príncipe, pero al modificar éste su visión del mundo se deja una puerta abierta para nuevos sucesos. El “tiempo” de la prueba todavía no ha acabado.

De hecho la jornada tercera continúa la serie de acontecimientos anteriores por acumulación de escenas rápidas y breves (de la primera a la novena). En ellas vemos a Clarín encerrado, los soldados que lo van a liberar con-

¹⁴ E. M. WILSON decía, por ejemplo, “Estrella es una figura cuya presencia sólo se explica por las necesidades del argumento” (“La vida es sueño”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, IV, 1946, p. 77). Y aunque en nuestra edición citada defendíamos su importancia, también hablábamos de que la pareja Estrella-Astolfo “no forma parte de un verdadero conflicto dramático, y lo relacionado con ella se resuelve en el nivel superficial de la acción” (p. 67), y “El papel de Estrella, si no me equivoco, es un comodín utilizado para resolver adecuadamente los conflictos más superficiales, los propiamente ‘cómicos’” (p. 70). Hoy no podríamos suscribir esto, pues la relación de los personajes en *La vida es sueño* está indisolublemente unida entre sí (la de todos, tan bien está trabada la obra) y sólo desde una perspectiva de estructuras cerradas se puede hablar de esa jerarquía de niveles.

¹⁵ Vid. nota 4 de la ed. cit. de *La vida es sueño*. Y gran parte del estudio que en esa edición dedicamos al tema.

¹⁶ Vid. Michele Federico SCIACCA, “Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”, en *Calderón y la crítica, Historia y Antología*, de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, II, 1976, pp. 541-562.

fundiéndolo con el príncipe (escena divertida, pero que añade una nota más de confusión al equívoco de la realidad), la liberación de Segismundo, su respeto a Clotaldo por servir al rey, y su decisión de presentar batalla a su padre, la toma de armas de Astolfo para defender su derecho a la corona (lo mismo que hará Estrella), la decisión de Rosaura de poner en manos de Clotaldo su venganza, a lo que éste se niega por deberle la vida que pretendió arrebatarse a Segismundo, y finalmente a éste y a Clarín preparados para la batalla. Escenas sucesivas, escuetas, que tienen por objeto crear el desasosiego que engendra la preparación de una acción decisiva, pero que a la vez van aclarando pormenores importantes para hacer avanzar el tiempo de los acontecimientos y abrir caminos a su solución.

Llegamos así a un punto esencial en la composición de la obra, la escena (décima) en la que Rosaura frente a Segismundo recapitula en un largo parlamento las veces que la vio, y de paso se proyecta como en un visionado filmico el desarrollo de todo el drama, pero no sólo del presenciado por el espectador, sino también del que se esconde tras la historia del personaje, y no sólo eso, sino toda la relación que Rosaura ha tenido con los personajes de la historia polaca. Es decir que esta escena décima representa una general recapitulación de la comedia con objeto de comprimir el tiempo de la historia y reducirlo a espacios esenciales de la misma, cronotopos en el camino de la verdad en cuya persecución Rosaura intenta buscar la ayuda de Segismundo desesperadamente, a la vez que ella está de su parte en la lucha y piensa prestar su colaboración en la batalla. La historia que Rosaura cuenta a Segismundo es también la de su madre, Violante, abandonada por un traidor, que sólo le dejó el símbolo de la espada¹⁷. De aquella maldita unión habría de nacer Rosaura, condenada a repetir fatalmente (diríamos mejor, psicológica y socialmente, pues ya estaría marcada por el medio para que reprodujera la desdicha materna) su historia. Para ello se presenta ante Segismundo revelándole los pasos en los que éste la pudo ver: de varón, de mujer a la que admiró, y hoy de mujer pero con armas de varón. Es como si estos tres estadios fuesen sucesivos disfraces cada vez más complejos con los que ir armándose y fortificando su personalidad. El último, sin renunciar a su sexo, pero armada como un hombre, combina las dos posibilidades, y por tanto enriquece su fuerza. El repaso de su historia no sólo afecta a su madre, sino a su padre, Clotaldo, a su amante Astolfo, a su relación con Estrella y a su propia realidad frente a Segismundo. A ella le interesa Segismundo por dos razones: una, por simpatía en un común destino, porque cree que ha sido tratado injustamente, como

¹⁷ Poco importa que la espada represente un símbolo fálico, como han visto algunos autores. Es en general un símbolo de reconocimiento, como puede ser un anillo, un broche, una marca, un pañuelo, etc., característico de las historias fabulosas y de los cuentos populares (y también, por supuesto, de las comedias áureas). Que sea una espada aquí se justifica como símbolo fálico en tanto en cuanto representa la historia amorosa de un maléfico abandono, que parece reproducirse y del que hay que librarse como sea. Así la historia amorosa de Rosaura y de su madre es la de un maleficio sexual del que sólo parece posible liberarse con ayuda de otro más fuerte o superior en el seno social. Violante y Rosaura han sido víctimas de su sexualidad en su enfrentamiento con una sociedad egoísta y llena de prejuicios. La historia se repite porque es imposible recobrar el honor no sólo de la madre sino de la hija, condenada a repetir una falta que en su origen no era suya. La falta de Violante es la de haber confiado en un hombre, un "traidor", como lo será la de la hija. La implícita acusación de lo que hoy llamaríamos anacrónicamente "machismo" es tan evidente por parte de Calderón que resulta sorprendente que haya pervivido durante tanto tiempo la idea de un Calderón antifeminista.

ella, y legítimamente debe vengarse; y otra, porque Clotaldo ha dispuesto las bodas entre Astolfo y Estrella, y la propia Rosaura necesita estorbarlas para conseguir llevar a cabo su venganza personal, o, lo que no es capaz de insinuar, la recuperación de su honor mediante una nueva unión con su amado Astolfo (latente en la obra, aunque nunca llegue a insinuarse), y para ello acude a un poder de rebelión en marcha del que puede sacar beneficio. El problema es que Segismundo se debate ahora en una gran indecisión: de un lado, piensa que puede aprovecharse de su pasión por Rosaura y satisfacerse, de otro, que si todo ha podido ser un sueño, esto también quizá lo sea y se despierte desengañado, por tanto quizá le convenga más actuar con integridad y nobleza, es decir, con prudencia, y así no sufrir desengaño alguno. Huirá de la ocasión “que es muy fuerte” y será el garante de su honor.

Esta escena es importantísima para el desarrollo argumental, porque en ella se refieren los acontecimientos del pasado que han determinado los conflictos del presente y han de constituir la solución inmediata del porvenir. Se forma verdaderamente un círculo ocasional en el que se diseña, a la vez que se recapitula, el tiempo de la historia, no en una dimensión parcial, sino en toda la amplitud durativa de la misma, que, trascendiendo las personas individuales, las representa interrelacionadas, como sujetos pacientes de esa historia y agentes a la vez de su proyecto final. En manos de ellos queda la libertad. Ciertamente es que esta libertad, como toda libertad humana, tiene sus limitaciones. Por ejemplo, los condicionamientos de la época hacen inútil la pretensión amorosa de Segismundo por Rosaura, si no es transgrediendo el orden establecido, y con él el código del honor. Rosaura es una persona marcada, y sólo mediante la venganza o la satisfacción matrimonial (a no ser que prefiera el internamiento en un convento como le propone Clotaldo, y que ella no parece dispuesta a aceptar), puede cumplir su destino satisfactoriamente. Rosaura puede admirar a Segismundo como príncipe, o sentir piedad por su cruel e injusta situación, pero no parece estar enamorada de él. Ella combate por sí misma, y es él el que deberá combatir por los dos. Así pues, el tiempo y la acción, por un momento, quedan en suspenso, al detener el curso de los hechos este diálogo esclarecedor, que es como el prelude que va a anunciar el combate decisivo.

Este combate tiene lugar en las escenas sucesivas (once, doce y trece), en las que se precipita el desenlace del mismo: tras la decisión de Rosaura de luchar al lado de Segismundo, se encuentra con Clarín, éste trata de huir de la batalla, pero es herido mortalmente; finalmente Basilio es vencido, y en su derrota ve un paralelo con la muerte de Clarín, ya que por pretender librar de la tiranía a su pueblo la ha provocado. Son escenas consecutivas, de acción, realizadas en un presente, que nos muestran un camino más abierto para el desenlace.

Segismundo ha vencido en la batalla (escena catorce y última) y manda que registren el bosque en busca de su padre, pero Basilio se presenta ante él y se postra a sus pies. El príncipe le hace levantar y habla a todos. Este discurso final de Segismundo, como ha sido resaltado en muchas ocasiones, es una réplica en perfecta y calculada simetría del que dio Basilio al exponer previamente la situación del reino. Ahora Segismundo dice que lo que está determinado por el cielo no engaña, quien se engaña es quien lo interpreta de forma errónea. El rey, por prevenir unos posibles males, lo educó como una fiera y precipitó en él la actitud tiránica que trataba de ahuyentar. Si la sentencia del cielo se cumplió ¿podrá eludirla él ahora? Basilio le perdona y le nombra su heredero. Su reino comenzará

con prudencia, remediando los males que han tenido antes lugar: perdona igualmente a su padre, renuncia a Rosaura para conquistar su honor y manda a Astolfo que case con ella. Astolfo se niega, y entonces descubrimos que el abandono que hizo él de ella se debe a que no conoce su stirpe, pero Clotaldo le dice que es su hija. “Siendo así mi palabra cumpliré”, contesta Astolfo. A Estrella, para que no quede desconsolada, le da la mano; a Clotaldo, los brazos; y al soldado rebelde, que le ayudó a levantarse contra el rey legítimo, la torre por traidor, previniendo futuros desórdenes. Al final todos quedan admirados.

Es importante tener en cuenta estos puntos finales, señalados en sinopsis, porque todo está trabado perfectamente en orden a dejar pocos cabos sueltos en lo que corresponde a la restauración del orden alterado, y mostrar así el cambio radical del príncipe, su auténtica regeneración¹⁸. No obstante, hay algo, entre todo lo demás, que conviene destacar de este final. Es precisamente la respuesta de Segismundo ante tanta admiración como recibe de sus súbditos, porque es el cierre cronotópico necesario de la dimensión temporal de todo el conflicto en el que se ha debatido él y todo el reino. Nadie tiene que espantarse de sus acciones, pues su maestro ha sido un sueño

y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión¹⁹

Con lo que tenemos varios datos importantes: primero, que el final no es tan cerrado como ha veces se ha dicho, pues permite, por el temor al tiempo pasado, que pueda reproducirse la pesadilla del despertar, con lo que además se enlaza este final aparentemente feliz con el principio trágico y doloroso, pero con la esperanza, por la prudencia del héroe, de que este no vuelva a repetirse²⁰; segundo, que lo que mantiene al príncipe prudente son las “ansias” que ya forman parte de su experiencia en la vida, es decir la *angustia* que preconizaba Heidegger como estado permanente del que viviera una existencia “auténtica”. En el primer caso, enlazamos con la visión platónica del mundo de la que ha-

¹⁸ Inteligentemente Joaquín Casaldueiro concluía un artículo suyo sobre *La vida es sueño* así: “La relación Basilio-Segismundo es la periodicidad y renovación de la vida: lucha entre padre e hijo con el triunfo de éste.” Vid. “Sentido y forma de ‘La vida es sueño’ (en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, II, p.693).

¹⁹ Ed. cit., p. 276.

²⁰ Razones por las que hay que rechazar dos teorías mantenidas por algunos críticos: una, la de que la obra debería acabar antes (vid. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, I, Madrid, Alianza, 1971, p.276); otra, la de que la obra es un círculo vicioso en donde se reproduce la tiranía y el error de Basilio con Segismundo, sólo que ahora es Segismundo el que es tirano y la víctima el soldado rebelde (por ejemplo H.B.Hall “Segismundo and the Rebel Soldier”, *BHS*, XLV, 1968, pp. 189-200; igualmente C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 255 y ss.). El final que pretende Calderón dejar bien claro es que Segismundo, sabia y prudentemente, evita la reproducción equivocada de la conducta de su padre por temor a despertar del sueño de la vida. Y no es equivalente la conducta de él con el soldado más que en apariencia, porque él fue encerrado errónea e injustamente, y el soldado lo será por traidor, cuya traición le desautoriza a tener un puesto de lealtad en el futuro de la corte, precisamente para no dar lugar a reiterar su propia traición. (Sobre todo esto ya tratamos por extenso en nuestro artículo “La literalidad del ‘soldado rebelde’ en ‘La vida es sueño’” (*Segismundo*, Madrid, CSIC, 21-22, 1975, pp. 117-125). Pero, como vemos, y volveremos a ver, la idea de Calderón no se conforma con la simplicidad temporal de “periodicidad y renovación” que inteligentemente apuntaba Casaldueiro (vid. nota 18)

blábamos antes. Segismundo habiendo conocido ahora la auténtica realidad (desde que tuvo conocimiento de la idea del Bien) vive temeroso de regresar al mundo de las “sombras” originario (la torre o caverna del mal) porque incluso el mundo que vive ahora puede ser una sombra, un sueño, del que pueda despertar. Esto es lo que le impulsa a asirse al comportamiento prudente desde un punto de vista si se quiere filosófico-platónico. En segundo lugar, desde una perspectiva vital, las “ansias” o angustia de una existencia auténtica le permiten tener presente que el despertar es la muerte a la que se está siempre abocado, sea este tiempo pasado o presente, de ahí la idea de acudir a lo eterno (“acudamos a lo eterno”, v. 2982), es decir, eliminar el tiempo del pasado o del presente, y vivir sólo para el futuro, un futuro que no sea el precario de la vida concebida como sueño, sino auténtico y eterno, fuera y más allá de la vida contingente, y necesario en sí mismo por su propio ser de permanencia.

El autor rompe desde ese momento el esquema temporal normal de la obra y articula su sustancia temática y argumental fuera del tiempo convencional del hombre. La historia se hace, no sólo historia de Segismundo, sino historia primordial del hombre (por eso el plural mayestático de “acudamos”, no sólo como expresión de autoridad principesca, sino de criterio moral, modelo o patrón de conducta que hay que seguir, ambigüedad necesaria que permite a Calderón dirigirse a la vez a la conciencia del personaje y a la de los espectadores, a estos últimos desde la atalaya de que quien habla es el soberano), y, como historia primordial del hombre, “rompe” definitivamente con el tiempo humano para erigirse en un acto de recreación o renovación de la historia para evitar el fatalismo astrológico y rechazar el *fatum* erigido por las teorías cíclicas²¹.

El camino de Segismundo ha seguido la misma senda iniciática de todo héroe o modelo que se impone al hombre desde la perspectiva histórica de anulación del mito del eterno retorno por el de la eterna renovación. Así, la vida que se representa en escena es un *continuum*, y la obra con su dramatización del tiempo queda definitivamente abierta. Por eso hablábamos al principio de la concepción del tiempo dramático de la obra como un perenne fluir, en constante creación, que va más allá incluso, desde el punto de vista literario, del final convencional y necesario del tiempo de representación de la propia obra, pues nos remite a un posible futuro que queda latiendo en nuestra conciencia de seres existentes. Pero, aun desde aquella perspectiva mítica, el tratamiento que da Calderón a la actitud de Segismundo va más allá, y tras sustituir el mito del eterno retorno por el de la regeneración, lo vendrá a complementar con la existencia angustiada y “vigilante” ante la perspectiva de la inanidad de las cosas, lo que le hace proyectarse a un nuevo mundo de Valores absolutos o Ideas que no corresponde al que se vive como mero sueño, y, tras objetivarlo, lo proyecta sobre la conciencia del espectador en la que ese tiempo queda prendido como un eco duradero. El tiempo se convierte así en nexos de teatro y de idea.

²¹ Ya advertía Mircea Eliade que Platón se burlaba de “quienes habían caído en el fatalismo astrológico o creían en una eterna repetición”, lo mismo que los filósofos cristianos quienes “libraron un encarnizado combate contra el mismo fatalismo astrológico”. Después de Augusto se realiza “un supremo esfuerzo hecho para librar a la historia del destino astral o de la ley de los ciclos cósmicos, y encontrar, por el mito de la renovación eterna de Roma, el mito arcaico de la regeneración anual...por medio de su eterna recreación por el soberano” (Véase *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 1952, pp. 147 y 151).