

LA VIDA ES SUEÑO EN LAS ESCENAS POSMODERNAS

Susan L. Fischer
Bucknell University

Es posible ser fiel a los clásicos? ¿Puede un texto dramático, creado en las circunstancias socioculturales lejanas y distintas del siglo XVII, ser respetado en letra y en espíritu cuando es representado, siglos más tarde, en otro contexto teatral, a principios del siglo XXI? Hoy es un hecho bien sabido que ambas preguntas son clave cuando se considera la puesta en escena actual, tanto de la comedia española como de la obra de Shakespeare. Las puestas en escena realizadas en España (por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)) y en el extranjero (bien en Inglaterra por la Royal Shakespeare Company (RSC), bien en Estados Unidos por el Repertorio Español de Nueva York o el American Repertory Theatre (ART) de Cambridge, han demostrado que si por un lado, es posible respetar a los clásicos, *no* es posible serles totalmente fiel. Todo proceso de representar una obra dramática en un ámbito escénico que se rige por otras normas socioculturales y políticas y que se basa en otros principios y valores, supone una adaptación si no una adopción del texto original con respecto a los distintos “horizontes de las expectativas” del público contemporáneo. El citado concepto es la clave de la estética de la recepción elaborada por Hans Robert Jauss, según la cual toda (re)interpretación artística surge de un encuentro entre el pasado y el presente, la historia y la contemporaneidad. En relación con esto Charles Marowitz, en *Recycling Shakespeare*, opina que en toda reposición de una obra clásica, se debe examinar los elementos del siglo diecisiete con un radar del siglo veinte (59), y debemos decir ya, del siglo veintiuno.

Si partimos del principio de la actualización de los clásicos, es imprescindible hacer referencia a un seminario dirigido por José María Díez Borque en 1989, titulado “Actor y técnica de representación del teatro clásico español.” En dicho encuentro de especialistas, explicaba Adolfo Marsillach, fundador de la CNTC y antiguo director artístico de la misma, que había dos posibilidades: “una, la de construir un museo y otra, la de plantearse—respetuosamente, desde luego—qué podrían decir los clásicos al espectador de hoy, más allá de la admiración cultural” (“Teatro” 167). La primera posibilidad parte de la idea de representar a los clásicos cómo se representaban en su época, al igual que la Comédie Française perpetúa su rica tradición teatral. En cuanto a esta forma de trabajar con

los textos clásicos, no hay duda de que Marsillach estaba en lo cierto al cuestionar “¿cómo se inventa tal tradición con trescientos años de retraso?”, o dicho de otra manera, “cómo se crea un museo cuando sus piezas—teatrales, no literarias—están desintegradas en el tiempo y el espacio?” (“Teatro” 167). Por eso mismo optó por aproximar las obras clásicas a la mentalidad del público de hoy “para que las sintiera vivas y apasionantes.” Con respecto a dicha alternativa, según el crítico Ricardo Doménech, se destacan dos posturas bien opuestas. Por un lado, “actualización libérrima, salvaje,” que llega incluso a contradecir lo que el texto mismo dice. Y por otro lado, “actualización parcial,” que se mantiene más o menos respetuosa con el texto, y busca la modernización mediante procedimientos más sutiles (163-64). Los citados modelos se hacen eco de los tres modos de ver el arte nuevo de dirigir comedias en este tiempo detallados por Robert Benedetti:

One major distinction among the conservative, liberal, and radical points of view centres on the degree of transparency of the director's work. The conservative would insist that the production of a play be as transparent as possible, its function being to transmit the text directly, completely, faithfully—and therefore anonymously—with a minimum of “distortion” caused by the director's personal point of view. (...) By contrast, the liberal point of view holds that the value of a play lies in the way it lives relative to the present moment, and that a successful production results when the essential spirit of the play, transmitted by but not entirely bound in the text, is happily married to the specifics of a given cast, theatre, and audience, even if this requires some adjustments in the play's form such as changes in period, language, or even structure. (...) The radical esthetic eschews the forms of the past altogether and returns to the *radix* or *source* of a play in order to generate new forms inspired by the original; thus the text may, for the radical director, be only a source of inspiration for a new, intuitive creative process. (13-15)

El llamado modelo “liberal” se ve reflejado, en mayor o menor grado, en la fórmula adoptada no sólo por la CNTC, sino también por compañías extranjeras en el Reino Unido y en Estados Unidos, al interrogarse en qué medida los clásicos—en palabras de Marsillach—“no están muertos y pueden salirse de los estantes polvorientos de las bibliotecas y desprenderse de las manos, cuidadosas pero teóricas, de los profesores, para convertirse en algo concreto y próximo” (*Tan lejos* 456).

“It's a fascinating, deeply rewarding account of a classic that has been neglected in this country for far too long.” Así opina el crítico Charles

Spencer del *Daily Telegraph* con respecto a la traducción inglesa de John Clifford de *La vida es sueño* para la producción de Calixto Bieito, que fue representada en el festival internacional de Edimburgo en 1998 y repuesta en el Centro Barbican de Londres y en la Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York en 1999, antes de ser remontada en 2000 en el Festival de Almagro, en una coproducción de la CNTC con el Teatre Romea de Barcelona. No es de sorprender que, de todas la obras dramáticas de Calderón, *La vida es sueño* fuese la que se representó con mayor frecuencia en el Reino Unido y en Estados Unidos durante el siglo anterior al milenio, tal y como indican las diferentes puestas escénicas, que se comentarán más adelante. Ante todo debemos subrayar que el director actual de *La vida es sueño* puede cotejar una docena de ediciones impresas del siglo XVII que comprenden no sólo variantes de una misma versión sino de dos: las de Zaragoza y Madrid, ambas aparecidas en el mismo año de 1636.¹ La segunda—es decir, la madrileña—como ha establecido José María Ruano de la Haza, es una refundición o una nueva versión de la primera realizada por el mismo Calderón, en la que las diferencias afectan a un cuarenta por ciento de los versos de la obra (*Vida* 16-17).

Esta intensa labor textual pone de relieve desde luego una gran ironía: la versión de *La vida es sueño* considerada la obra maestra calderoniana y montada en los escenarios del mundo fue escrita por el autor como revisión de un temprano trabajo y no para ser representada y oída sino impresa y leída. Este segundo texto, como nos dice Ruano, “es una versión más acabada, más literaria, y más ortodoxa que la brillante, espontánea, original, atrevida y eminentemente teatral que Calderón compusiera en su juventud” (*Vida* 21). El hecho de que la primera versión zaragozana esté compuesta por ocho ediciones y la segunda madrileña conste de cuatro (*Vida* 14-16) imposibilita que se identifique una supuesta versión “original,” dato que algunos críticos de teatro o parecen ignorar o desean olvidar.

Si bien el mismo Calderón pudo introducir cambios textuales en sus obras para reflejar las diferentes condiciones escénicas, no podemos menos que interrogarnos, ¿qué delito cometieron los traductores, adaptadores y directores de *La vida es sueño* contra el “texto” calderoniano (se tendrá que preguntar, desde luego, ¿contra cuál de sus diferentes versiones?), interviniendo dramáticamente sobre él? Por lo que respecta a la puesta en escena realizada por La CNTC en 1996 bajo la dirección de Ariel García Valdés, cabe señalar que hubo supresiones, todas ellas motivadas por un criterio de fluidez en la acción dramática, además de la introducción, de vez en cuando, de algún verso apócrifo para conservar la estructura métrica perjudicada. Es más, dicha adaptación incorporó cuatro breves fragmentos procedentes de la versión zaragozana de 1636, con el propósito de aumentar la complejidad dramática de algunos personajes y situaciones. En ciertos casos, se prefirió en aquella versión teatral la

variante ofrecida por la segunda o la tercera edición de la obra (Madrid, 1685), por su mayor claridad. Finalmente, algunos breves pasajes fueron trasladados de su posición original o incluso atribuidos a otro personaje por la lógica actoral que exigen las convenciones escénicas de hoy. Si bien algunos espectadores se escandalizaron ante tales “novedades,” habrá que tener en cuenta que, de manera parecida, en recientes puestas en escena llevadas a cabo por la RSC, se ha aportado a los textos un sinfín de omisiones, desplazamientos e inserciones. Sirva de ejemplo el montaje icónoclasta de *Hamlet* bajo la dirección de Matthew Warchus en 1997, en el cual no sólo se suprimió totalmente la acción secundaria de Fortinbras y la guerra contra Noruega, sino también apareció en el cuadro inicial el Hamlet de Alex Jennings esparciendo las cenizas del rey, mientras que sobre los muros en segundo plano se proyectaron imágenes cinematográficas en blanco y negro de un niño que estaba jugando en la nieve con su padre, evocación sentimental de una infancia feliz.

1. *La vida es sueño*: Royal Shakespeare Company (Stratford-Upon-Avon y Londres, 1983-84).

John Barton, antiguo director artístico de la RSC, abrió nuevo camino con su innovadora puesta en escena de *La vida es sueño*, que fue representada en dos espacios teatrales restringidos e íntimos de Stratford-upon-Avon y de Londres: The Other Place y The Pit, respectivamente. El entusiasmo por la obra se hace patente, por ejemplo, en la siguiente crítica: “Calderón’s *Life’s A Dream* is astounding, a complete revelation; and like some great flash of dramatic lightning it not only illuminates a lost world of mid-seventeenth century Spain with its antique concepts of honour, fate and autonomy, but poses a nagging moral dilemma for our times” (de Jongh). La crítica ante este montaje, y en general ante las adaptaciones de la comedia en versión inglesa, deviene forzosamente un acto de contextualización “à la inglesa.” Esto supone un esfuerzo un tanto heroico, de ligar la comedia a la tradición Isabelina y Shakespeariana como señala el siguiente comentario: “The play’s parallels with Shakespeare are obvious, both in subject and in style of treatment—even down to the love interest sub-plot. However, instead of the Bard’s proposition that the fault lies not in our stars but in ourselves, the playwright here believes that the magnanimous man can become master of his fate” (Rowberry). De modo paralelo, Michael Billington hace hincapié en la herencia calderoniana, afirmando que la obra “is a powerful humanist work that argues man must triumph over both fate and the chaotic flux of existence and accept moral responsibility. In that sense it is as relevant today as when it was written (we simply substitute historical imperatives for fate)” (“Viva”).

La teatralidad de Barton hizo que los espectadores que asistieron al estreno no olvidasen esta representación durante mucho tiempo: Segismundo hacía su entrada final sobre el cuadrilátero de madera que era el decorado subido a horcajadas de un auténtico caballo de color castaño que costaba 35 libras por representación, hecho que sorprendió a los críticos. Puede que este detalle simbolizase el gasto excesivo y la brios a dirección de Barton, o bien encarnase la representación particularmente inglesa del “hipogrifo violento” de Rosaura, a la vez que hiciese hincapié en los destinos interrelacionados de los protagonistas.

Por lo que respecta al proceso de la traducción y adaptación del texto calderoniano al gusto del público anglosajón de los años ochenta, es de saber que tanto el traductor Adrian Mitchell como el director John Barton rindieron un 46 por ciento de los versos, dejando un 8 por ciento que sacaron juntos. Optaron por utilizar “pareados más flexibles, vigorosos y rítmicos” que parecían adecuarse al estilo original (Billington, “Viva”). Es preciso advertir, sin embargo, que en la versión de Mitchell y Barton, hay una serie de escenas interpoladas, con el propósito de aumentar la complejidad dramática de los papeles femeninos. No olvidemos al respecto que en la puesta en escena de García Valdés con la CNTC, se intercalaron versos de la primera versión calderoniana para profundizar más en la semejanza entre la desdichada mujer y el “miserable” héroe, ambos abandonados y sin identidad. En esa versión británica, en cambio, se hizo caso omiso hasta del mismo poeta, ya que se alargó el final del primer acto inventando nuevos versos para hacer resaltar el conflicto femenino entre el afecto y la venganza. Según razona Clotaldo, Rosaura siente a la vez amor y odio por Astolfo, reacción psicológica comprensible que ella misma reconoce en escena. El dolor de Clotaldo tras haber reconocido a su proge—punto dramático subrayado en los dos textos calderonianos—disminuye en escena a consecuencia de recalcar dicha parte afectiva de Rosaura. Es más, esta intensa lucha entre pasiones opuestas permite que la escena raye en lo melodramático.

Otro cambio a tener en cuenta es la interpolación de una escena apócrifa entre Rosaura y Astolfo, después de que aquélla recobrar su retrato y éste se desesperara diciendo, “¡Válgate Dios por Rosaura! / ¿Dónde, cómo o de qué suerte / hoy a Polonia has venido / a perderme y a perderte” (M2. 2014-17).² En el nuevo diálogo ideado, Astolfo dice explícitamente que no puede casarse con Rosaura por razones de estado, puesto que la dudosa paternidad de ésta le impedirá heredar el trono de Polonia, explicación no tan manifiesta en la versión zaragozana aunque más elaborada en la rendición posterior. (Hablamos del tercer acto, donde en la primera versión Astolfo dice únicamente: “Aunque es verdad que la debo / obligaciones, repara / que ella no sabe quién es” (Z3.3254-56); si bien en la madrileña añade: “y es bajeza y es infamia / casarme yo con

mujer . . ." (y lo deja así suspendido) (M3.3262-66)). A primera vista la versión inglesa de Barton parece concederle a Rosaura más voz y presencia dado que replica a Astolfo, amenazándole o con el matrimonio o con la muerte. El príncipe por su parte finge desafiarla, ofreciéndole su propia espada para que ella se vengue de él, pues adivina que puede más el amor que el odio. Puede que en este momento el drama de honor de Rosaura pase de segundo a tercer plano, ya que ella misma afirma a través de unos versos insertados que sigue atormentada por sentimientos contradictorios.

Y eso no es todo: en la versión de Barton y Mitchell se intercaló una escena en el tercer acto, justo después de que Segismundo perdonara a Clotado y se marchara a luchar contra su padre diciendo, "A reinar, fortuna, vamos . . ." (M3.2420 ss.). Dicha invención teatral se genera a base de una pasajera referencia a un venidero encuentro nocturno entre Astolfo y Estrella en el jardín (M3.2505-15); de ello quiere aprovecharse Rosaura para que Clotaldo se enfrente con Astolfo y le dé muerte, acto que sin embargo el viejo no puede llevar a cabo por estar en deuda con el pretendiente al trono. La escena añadida, en la que intervienen las dos damas, dramatiza, además del ardiente deseo que siente Estrella por su primo, la entrega de la antes mencionada llave a Rosaura a fin de que llegue a manos de Astolfo. Se destaca asimismo la fuerte determinación de Rosaura de vengarse de Astolfo sirviéndose de Clotaldo, pues piensa darle acceso al jardín para que cumpla con sus ocultos deberes de paternidad.

Además de las susodichas aportaciones, se añadió otro enfrentamiento entre Rosaura y Astolfo, después de que éste saliera huyendo en plena batalla, acompañado de Basilio y Clotaldo (M3.3060 ss.) y antes de que se muriera Clarín (M3.3071). En la escena inventada, Astolfo sale sangrando y aparece Rosaura anunciando que es la máscara de su muerte, a la vez que se apea y posteriormente le venda sus heridas. Siguen, pues, los vaivenes de su relación con Astolfo, consecuencia de la mayor individualidad y libertad que tiene la mujer hoy en día. En la escena final, Rosaura no permanece callada mientras que se resuelve todo, pues se le concede otro verso que recalca la fuerza de su carácter. Y transcurre de esta manera: Clotaldo pregunta si Rosaura seguirá aborreciéndole ahora que se conoce que es hija suya y por lo tanto tan noble como los demás, interrogatorio al cual ella deniega responder, intensificando así la ambigüedad del final. He aquí lo más chocante: si bien en la segunda versión (madrileña) del mismo Calderón Rosaura se calla, en la primera (zaragozana), manifiesta precisamente lo contrario, pues dice: "Dos dichas hallé en un día" (Z.3.3262). A pesar de que el mismo Calderón haya determinado atenuar la reacción de Rosaura en la versión posterior, el equipo británico, al hacer que ambas damas, cada una a su manera, se

atormente y sufra por relacionarse con Astolfo, subraya cada vez más las pasiones de amor, odio y venganza que arrastran a los personajes femeninos.

Ahora bien, ante tales interpolaciones destinadas a desarrollar más los papeles femeninos, dándolos más matices, se puede objetar que se ha excedido en escena así como en el guión impreso en inglés. Es preciso advertir, no obstante, que en el texto calderoniano falta el amor de galán y dama y reinan la desconfianza y la puesta en guardia entre Astolfo y Estrella, tal como señala Francisco Ruíz Ramón: "Predominan la rivalidad, la ironía, la ausencia de auténtica relación personal, la importancia de la sustancia política del modo de relacionarse" (152). La postura global de Barton no sólo fue retomada en el antes citado montaje realizado por García Valdés con la CNTC, sino que repercutió en la reposición hecha en 1999 por Joanne Akalaitis en colaboración con el teatro Court de Chicago.

2. *La vida es sueño*: El Teatro Court (Chicago, 1999).

Según se cuenta,³ a la directora le entusiasmó la adaptación de Barton y Mitchell, pensando que iba a aproximarse a la temática y a los personajes sacados de un mundo tan lejano y exótico para un público norteamericano. Ya que sirvió de punto de partida esa traducción inglesa más bien radical, adaptada de acuerdo con el concepto que tenía el director Barton, permite pensar que Akalaitis también quería hacer hincapié en la problemática femenina si no feminista encerrada en la acción secundaria. No sólo se volvieron a representar las escenas intercaladas antes comentadas, sino también se atrevió a manipular aún más la traducción inglesa ya manipulada. De ahí que el elemento ferino de Segismundo y su agresión sexual hacia Rosaura se percibieran como una reacción visceral concebible de un instinto natural y básico, según dice Ruano, "de ser primitivo que se halla por primera vez en presencia de la hembra" (*Vida* 45), y podríamos agregar de "tipo Calibán" shakesperiano (Fischer). En cambio, el Segismundo de palacio del presente montaje, además de existir como un ser encadenado, una especie de animal, roza el macho renegado y violento entregado a la lujuria de por sí.

A este respecto hay que señalar que en un ensayo general, Akalaitis se empeñó en que el actor que hacía de Segismundo suprimiera el verbo "amaba" y emplease el verbo "deseaba" cuando, al ser devuelto a la torre al final del segundo acto dice así: "De todos era señor / y de todos me vengaba. / Sólo a una mujer amaba; / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó / y esto sólo no se acaba" (M2132-37). La directora justificó dicha modificación textual afirmando que "la violación no es el amor," pues había optado conscientemente por dramatizar la violencia

espectacular del enfrentamiento de Segismundo con Rosaura en palacio, de manera que apuntase hacia nuestra sensibilidad (pos)moderna contra toda forma de conducta que violara los derechos humanos. Sea como fuese el impacto visceral de este cuadro violento, siendo un grito feminista contra todo abuso o acoso sexual, habrá desde luego quienes opinen que ¡“el delito mayor” del director (o la directora) actual es haber violado el texto calderoniano, bien el madrileño, bien el zaragozano!

Pero pasemos a la interpretación del papel de Segismundo, que la directora quiso enfrentar subrayando su naturaleza de hombre bestial de modo que el público se desconcertase e indignase, profundizando más en la experiencia ferina del personaje y, por extensión, de su propio ser. Esto lo consiguió Akalaitis empeñándose en los primeros ensayos en que el actor que hacía de Segismundo ladrara como un perro en el enfrentamiento con su padre en palacio. De ahí la idea de discomponerse en aullidos, acto que imitaron los soldados que le rescataron de la torre, con lo cual ¡a estos actores les tuvieron que entrenar en el arte de aullar! Se optó, además, por mantener dicha conducta histriónica de parte de Segismundo a medida que la obra avanzaba, de manera que pareció inconcebible que se trocase de golpe en un individuo en pleno dominio de sus emociones, cuando finalmente se quitase su traje-pijama blanco de manicomio y se vistiera de príncipe de la corte. Si bien el espectador medio se escandalizó ante tal comportamiento extraño, cabe destacar que en la antes citada adaptación de García Valdés con la CNTC, se partió de la idea de que Segismundo “está acostumbrado a hablar solo, así que lo hace de una manera distinta a los demás” (Pascual). Por lo tanto se prefirió construir un personaje “blando y débil, de voz aguda y tierna,” difícil de aceptar, según Eduardo Haro Tecglen; y en palabras de otro crítico no menos indignado—Enrique Centeno—“un loco de voz aflautada que prefiere romper la musicalidad del verso inventando hemistiquios, o quebrar los octosílabos permanentemente, que convierte el desconcierto de su personaje en puro autismo y la tosquedad en cándida inocencia.” Por chocante que sea, no hay más remedio que preguntarse, siguiendo al estudioso shakesperiano, Alan Dessen (607), ¿qué es lo que una determinada alternativa tomada por un director o un actor habrá aportado a un montaje?, y siendo así, pues, ¿qué es lo que habrá tenido que sacrificarse? Por lo que respecta a la eficacia de una alternativa teatral sobre otra, es lógico que el público tenga la última palabra.

Cabe destacar igualmente que no pudieron menos que estimular la imaginación de la directora la metáfora titular de la obra y el topos concomitante del *theatrum mundi*. Partiendo de los versos pronunciados por Segismundo en el tercer acto al determinar luchar contra su padre—“A reinar, fortuna, vamos; / no me despiertes si duermo, / y si es verdad, no me duermas” (M3.2420-22)—Akalaitis optó por encuadrar el montaje

en un ambiente de ensueño. Al comenzar la representación, los personajes palaciegos salen lentamente a escena con movimientos estilizados que recuerdan una danza cortesana. Se mueven en un suelo hecho de azulejos más rojos que los glóbulos, según la crítica, los que aparentan encarnar a la vez lo "suntuoso" y lo "español." Todos saludan a Basilio con una reverencia; sólo rompe el encanto al cesar la música y al salir los actores de escena. Si podemos suponer que al principio se sugiere la metáfora de "la vida es sueño," lo cierto es que se evoca al final. A medida que Segismundo pronuncia su último parlamento—"¿Qué os admira? qué os espanta / si fue mi maestro un sueño . . ." (M.3.3305ss.)—cada actor gira a su vez y cae dormido al suelo. El público queda en un oscuro total para contemplar la posibilidad de que todo lo ocurrido no haya sido más que un sueño de parte de Segismundo.

Por lo que respecta a la dramatización del topos del *theatrum mundi*, no es de sorprender que la directora se inspire en la obra de Velázquez. No sólo la escenografía perspectivista e ilusionista, con sus trucos de reflejos exactos e imágenes circulares, sino también el vestuario se remontan al cuadro de "Las Meninas." En el telón de foro destaca una reproducción del serpiente que se come su propia cola. Se vislumbran otras imágenes en las puertas de fondo que se relacionan con el tema barroco del desengaño: sirva de ejemplo la representación de un ojo en forma solar, rodeado de un círculo ovalo que emite rayos de luz. En cuanto al estilo y color del vestuario, predominan los tonos de rojo, negro, plata y púrpuro. Si bien en gran parte el vestuario parece ser de época, existen además toques anacrónicos tales como el uso de trincheras, pijamas y el traje dorado de Clarín. Se tratan, en suma, de una escenografía y un vestuario destinados a examinar los elementos del siglo diecisiete con un radar contemporáneo del milenio.

3. *La vida es sueño*: American Repertory Theatre (Cambridge, Massachusetts, 1989).

Siendo una obra profundamente filosófica resulta más fácil experimentarla que procurar buscar una explicación racional, opina Michael Kantor con respecto al montaje, que estuvo basado en la traducción fiel y pulida de Edwin Honig hecha en 1970. Anne Bogart, quien entrega su experiencia de Calderón a la abstracción posmodernista, explica el proceso de abordar la obra en sus muchos sentidos. Comenta la directora:

I could say it's a play about waking up in your life, but that's not all. You peel that away, and it's a play about what is morally right and how you make choices about what you do, and when you peel that away you see it's about the process of becoming a leader in society.

When you research it, you realize that's not all, but that it's a complete metaphor for Plato's cave metaphor from Book Seven of *The Republic*. It's a metaphor for a metaphor of a great thinker's theory of politics. Then it becomes extremely personal, and relates to the experience of suddenly, at some point in your life saying, "Oh." (. . .) People look at Calderón's writing and ask "how can you do it, it's so static, it's all long monologues," when actually it's deceptively theatrical. (. . .) What makes *Life Is A Dream* such a great play is that upon every reading, every contact, it unravels different questions. With most mediocre plays you can say, it's about X, but this play is highly philosophical, extremely theatrical, and very difficult to do right. (Kantor 21)

En el montaje de Bogart, la primera imagen es la de Segismundo colgado del revés a gran altura, con los pies atados a una especie de muelle ascendente y descendente. Ataviado con una especie de "taparrabos de hombre de las cavernas" y con cabellos al estilo de "Rapunzel" que casi llegan al suelo, evoca el sufrimiento de los innumerables antihéroes existenciales que lamentarían el pecado de haber nacido (Clay). Otra imagen que sugiere el personaje de Segismundo es la de "un Cristo con aspecto de Rasputín" (Kelly)—una imagen que encaja bien con la opuesta sensibilidad y rabia que caracterizan su tormento. El director comienza con una pintura coral negra que enmarca la acción: por los extremos entran cinco mujeres y cinco hombres—todos vestidos de negro; las mujeres con tocados en el pelo llevan miriñaques aterciopelados, y los hombres usan pelucas estilo magistrado con trajes de cuero. Se mantienen erguidos alrededor del escenario y comienzan a murmurar; del murmullo se oyen palabras como "destino," "honor," "lealtad," "nobleza" (Kelly). La idea del coro convierte el teatro en una caverna, con ecos del pasado de la de Platón, para capturar la consciencia no sólo del público sino de los actores, hasta que éstos se dispersan dentro de la obra haciendo de guardias, sirvientes o simples transeúntes.

El movimiento a través de la obra es angular, recordando el de una danza moderna. Mientras Segismundo, Rosaura, Clarín y Basilio se mueven de un modo más libre, otros personajes estilizan sus movimientos. Astolfo y Estrella, por ejemplo, algunas veces dan pasos con la rodilla alzada simulando el movimiento de los cascos de un caballo, e incluso en una ocasión casi hacen alarde de un "medio tango." Durante el parlamento del rey, los personajes a su alrededor se detienen y quedan paralizados ante algunas palabras; se mueven y vuelven a detenerse. Los pensamientos interiores se hacen eco a través del alterado susurro y estrépito de los efectos sonoros, de modo que los espectadores puedan tener la misma sensación de pesadilla que padece Segismundo. En el confuso universo de granito diseñado sobre un escenario azul monocromático, donde todo parece eterno—o tal vez meramente ambiguo—se recrea la experiencia

de un auténtico sueño. La corte de Basilio se dispone de manera abstracta, con bloques verticales que se parecen a Stonehenge. En el centro de los mismos una estrecha escalera independiente sube hasta un exiguo trono, cuyas vidrieras le dan la única nota de color al lugar. El montaje de Bogart le concede a ese problemático clásico un raro espíritu moderno, pidiéndole al público no únicamente que oiga el verso sino que, en palabras de la propia directora, sepa escuchar "en el más profundo sentido posible, con el alma, los ojos y la piel" (Kelly).

4. *La vida es sueño*: Festival Internacional de Edimburgo (1998), Centro Barbican (Londres, 1999), Teatre Romea (Barcelona, 2000), Hospital de San Juan (Almagro, 2000), Teatro de la Comedia (Madrid, 2000).

En la antes señalada puesta en escena de Calixto Bieito, la acción se desarrolla en un escenario totalmente vacío a excepción de un gran círculo de grava y un inmenso espejo con marco dorado que gira al descender, de modo que el espectador se ve distorsionado como si formara parte de la ilusión teatral. No cabe duda de que "la vida puede ser un sueño pero este drama es ante todo una ilusión" (Walsh). Según la crítica, el efecto visual creado por el espejo que sube, baja, y gira sin cesar recuerda otra vez "Las Meninas," ya que los espectadores no pueden dejar de preguntarse, "¿A quién ves?, ¿Quién puede verte?" (Peter).

Siendo un montaje en el más puro estilo de Beckett, con actores que van rodando en una pista circular de ceniza bajo un espejo giratorio que pesa 3000 kilos, parece ofrecer "un grito de rabia en contra de la autoridad" que todavía resuena en nuestros días (Jones). A este respecto, observa Billington, "El montaje se convierte en una parábola sobre el fascismo y sobre un mundo en el que el confinamiento brutal y solitario es seguido por una liberación igualmente arbitraria" (Programa de mano). El espacio escénico potencia la hostilidad y del universo en el que mueven los personajes: los actores son conscientes de tener 3000 kilos encima de la cabeza, pesa de verdad la cadena que Segismundo arrastra y suena la grava bajo la pisada de los actores, haciendo que el tablado esté realmente incómodo. Una silla solitaria preside la escena desnuda y sumida en la oscuridad. Basilio parece ser un auténtico rey Lear desamparado.

En un ensayo titulado, "*La vida es sueño* and Post-modern Sensibilities," Christopher y Teresa Soufas advierten lo siguiente: "To continue to study the comedia in isolation from the rest of 17th-century Europe, and with emphasis upon its distance from today's audience whose sensibilities are compatible to a more profound understanding of its agenda, is to continue to deny the comedia its rightful place among the classical national theatres of Europe" (301-02). Afortunadamente la puesta en escena de *La vida es sueño* hecha por Bieito parece desmentir este reparo, tal y

como sugiere la crítica británica:

Bieto's stark, graphic, and very post-modern production with the gaunt skin-headed George Anton in full cry as young Segismundo baying for freedom and his liberty, and the populace demanding release from being ruled by "foreigners," seemed like a cry of Scottish nationalism. (...) Like a disconcerting companion piece to Schiller's *Don Carlos* (...) Calderón's *Life Is A Dream* addresses issues of *realpolitik*. But it is, even more, a fascinating pre-Freudian study in paternal jealousy, in parental upbringing, and going further than Schiller, the metaphysical exploration of how we create the thing we most fear. (Woddis)

Podemos enfocararlo de una segunda forma: "At times, we seem to feel parallels ('All the world's a stage') with Shakespeare; at times, we feel pre-echoes of the power games and deceits in Marivaux and Goldoni, the great playwrights of the next century. But it is a completely baroque conception" (Macaulay). Incluso podemos considerar un tercer enfoque:

Like all great plays, Calderón's work looks both backwards and forwards. Oedipus Rex comes to mind in the prophecy that ironically rebounds on those who seek to avoid it; the reduction of Segismundo, through social isolation, to animalistic savagery, also suggests Sophocles' Philoctetes. But the hero's belief, after his brief restoration to power, that "life's an illusion, a shadow, a fiction" prefigures Pirandello. And even his conclusion that our existence is no more than "empty air" has a touch of Borges and Beckett. (Billington, "Life")

Y por último:

It's the gift of this 17th century playwright to make the most of the other studies of politics, power and morality in Edinburgh this month look conventional and old-fashioned. Pedro Calderón is not with us as we face the new millenium; but if he was, one senses that he would feel more at home with its intellectual, moral and conceptual challenges than many of us alive today. (McMillan)

En la puesta en escena de Bieito, al igual que en la de García Valdés, se incorporaron versos procedentes de la primitiva versión zaragozana con el fin de aumentar la complejidad dramática de algunos personajes y situaciones. En particular, se intercalaron en el parlamento final de Segismundo los últimos versos de la edición zaragozana, en los que Segismundo llega a la conclusión de que toda dicha humana es fugaz y "pasa como sueño" (M3.3314). El discurso con que termina la versión zaragozana parece desmentir a la madrileña, pues como mantiene Ruano,

"afirma que la vida es mentira, como la mentira que finge el representante sobre el tablado" (Ruano, *Primera* 88). Se citarán a continuación los intercalados versos zaragozanos, que ponen fin a la versión de García Valdés así como de Bieito:

Sabed si el verme hoy espanta,
 que fue mi maestro un sueño,
 que me dice y desengaña
 que es una dulce mentira
 cuanto en esta vida pasa;
 porque cuando desperté,
 todo es viento, todo es nada.
 Bien como el representante,
 que, habiendo sido un monarca,
 vuelve a ser esclavo vuestro
 cuando la comedia acaba. (Z.3.3287-95)

La diferencia fundamental entre el final madrileño y el zaragozano podría explicarse recurriendo a dos famosos discursos contrastantes al respecto, pronunciados por Prospero en *The Tempest* ("Our revels are now ended," 4.1.148-58); y por Macbeth ("Tomorrow, and tomorrow, and Tomorrow (. . .)," 5.5.18-27). El que Prospero tache el espectáculo de ser "baseless, insubstantial, faded," es recalcar la condición transitoria de la realidad representada en escena sin desmentir totalmente la realidad del mundo de por sí (la vida es como un sueño—"rounded with a sleep"—se decía en el Calderón madrileño). En cambio, al declarar Macbeth, "Life's but a walking shadow (. . .) full of sound and fury, / signifying nothing," puede que la vida carezca totalmente de sentido y de sustancia, con lo cual nada se aprecia ni merece la pena (la vida es un sueño o una mentira, se decía en el Calderón zaragozano). Como observa Frank Warnke, "'such stuff as dreams are made on' is a fragile substance, but it has a tougher weave than 'a tale told by an idiot'" (81). El hecho de que el montaje de García Valdés, igual que el de Bieito, hiciera hincapié en la visión cínica, y hasta nihilista, de la realidad tal vez se explicase mediante el sentido que da Richard Hornby al tópico del *theatrum mundi*, respecto de aquel público posmoderno enfrentado cara a cara con el fin del siglo así como del milenio. Recurriendo a una mezcla teatral de lo existencial en Pirandello y lo épico en Brecht, afirma Richard Hornby, "We have come to see life not only as a play, but as a play with no framing reality. All the world's a stage for us—but nobody is watching it" (47).

Sin embargo, sería preciso matizar que, mientras García Valdés optó por acabar la obra calderoniana citando los versos zaragozanos en su totalidad, Bieito eligió no incorporar la imagen del representante de la primera versión, poniendo fin así a la obra:

¿Qué os admira, qué os espanta,
 si fue mi maestro un sueño,
 que me dice y desengaña
 que es una dulce mentira
 cuanto en esta vida pasa;
 porque cuando desperté,
 todo es viento, toda es nada.

A este respecto opina Carlos Álvarez (actor que hacía de Basilio) que en el montaje de *Bieito* no ha ocurrido nada y todo es inútil: no hay un final cuando termina la obra. La conclusión inconclusa hace hincapié en la visión cínica, y hasta nihilista, de la existencia, pues como explica el mismo director, la obra "desgrana la incertidumbre y la fragilidad de la condición humana" (Programa de mano 14) para la época barroca así como para el mundo milenarista.

Ahora bien, en esta última escenificación de Calderón en Escocia, Inglaterra, América y España, en la cual se vuelve la mirada hacia Sófocles y se avanza hasta el existencialismo y la sensibilidad posmodernista, parece que se sigue el camino del aperturismo teatral, meta soñada de la investigación en la comedia en general y en los estudios sobre Calderón en particular, tal y como explica el *Bieito*:

Alguien me preguntó qué tenía en común el hombre del Barroco con el hombre del nuevo milenio, quien, con sólo apretar un botón tiene acceso a toda la información imaginable. Yo diría en una época tan indiferente como la nuestra, en la que nada parece cierto y todo está permitido, en la que todo puede ser verdad o mentira, Segismundo es el reflejo del hombre moderno, escéptico y crédulo al mismo tiempo; un hombre que ejerce su libertad autolimitándose, porque todavía duda. Y esta duda la vive como una angustia vital sin respuesta. (Programa de mano, 14)

Para concluir, hagamos mención de lo que decía Dennis Kennedy en *Foreign Shakespeare* al cuestionar la idea de que Shakespeare y, por extensión, la comedia sea patrimonio de una única tradición, una única cultura o un único lenguaje: "In the end Shakespeare doesn't belong to any nation or anybody: Shakespeare is foreign to all of us. In the theatre we will continue to see a range of attitudes to the ownership of the plays, just as we see in contemporary Shakesperean scholarship. Some productions will want to point up the otherness of the texts, others will continue to want to possess or absorb them" (16). El propósito de Kennedy no

consiste tanto en separar las obras de las condiciones sociales e históricas de su representación original, como en disipar "el mito de la autoría cultural."

A este respecto hay que destacar también lo que decía Rafael Pérez Sierra, antiguo director artístico y asesor literario de la CNTC: si por un lado siempre habrá quienes piensen que el texto clásico es "sagrado," con lo cual "poner las manos pecadoras sobre él es, desde luego, una actividad inconveniente y casi delictiva" (13); por otro, contamos con los que opinen que "el texto clásico es el que conserva la vitalidad suficiente para despertar sentimientos, para hacer cavilar y para entretener a la gente, antes y ahora, ese trabajo de acercamiento del texto de 'antes' al espectador de 'ahora,' no sólo será lícito, sino necesario" (13). En definitiva, todo proceso de adaptación, adopción o traducción a un nuevo sistema teatral, cultural o lingüístico, impone cambios, añadiduras, renunciadas.

Como colofón, recordemos que el director Jonathan Miller, en *Subsequent Performances*, afirma que una obra de teatro, por el mero hecho de potenciar la (re)creación sucesiva, se somete a un proceso evolutivo que es su patrimonio, con lo cual su "significación" se aprecia únicamente cuando alcance otro nivel que el autor define como "vida eterna" o "afterlife" (23). El denominado concepto de Miller tiene como propósito llenar un vacío entre el posible significado "original" de una obra de arte y los significados que podrían generarse posteriormente en otros contextos, teniendo en cuenta las aportaciones teóricas y técnicas del teatro moderno. Es preciso advertir, no obstante, que el arte de la representación impone ciertas limitaciones, pues como explica el mismo Miller, "the destiny of a great play is to undergo a series of performances each of which is incomplete, and in some cases may prove misleading and perverse" (23). Dicha advertencia permite una comparación de la puesta en escena no sólo del teatro sino de la ópera con ciertos paradigmas que derivan de la biología evolutiva:

Each performance is constrained by the script but in the process of being brought to life as a living production it acquires characteristics that are due to the interpretive efforts of the performers and producers, not to mention those brought about by staging it in different formats. Once the production has died with its final performance, it sheds its acquired characteristics and theoretically reverts to the condition of the script or score from which a new production can be revived. (Miller 68)

Si por una parte las características que adquiere un organismo no consiguen transmitirse genéticamente, por otra, la evolución que se produce en una obra de teatro mientras se mantiene en cartel sí que repercute en futuras (re)presentaciones. No se trata propiamente de modificaciones textuales sino de los efectos de la mímica y de la memoria. "The influence

of precedent," asegura Miller, "extends from slavish imitation to radical renovation" (68). La vida eterna de una obra teatral exige que el director (o la directora) se esfuerce por reconciliar lo extraño e incomprensible con lo duradero y fácilmente comprensible (69).

Notas

¹La edición de la primera versión, de fecha probablemente entre 1627 y 1629 y no entre 1634 y 1635, es la publicada en la *Parte Treinta de Comedias Famosas de Varios Autores*, en Zaragoza; mientras que la segunda apareció por primera vez en la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón*, publicada en Madrid.

²Las referencias a *La vida es sueño*, citadas por acto y verso, remiten a las ediciones hechas por Ruano de la Haza en 1994 y 1992: a la segunda versión madrileña (en adelante M) y a la primera versión zaragonesa (en adelante Z), respectivamente.

³Quisiera agradecer a Kerry Wilks, dramaturga ajunta para la producción, por haber facilitado los datos que se mencionarán a continuación. Aprovecho la oportunidad para recordar los buenos días perdidos en que me volqué, junto con Dan, Fred y Jim, para organizar sesiones especiales sobre las ciencias ocultas.

Obras citadas

- Benedetti, Robert L. *The Director at Work*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.
- Bieito, Calixto. "El montaje" (Programa de mano, *La vida es sueño*). Madrid: Ministerio de Cultura, 2000.
- Billington, Michael. "Life Is A Dream." *Guardian* (Londres) 20 agosto 1998.
- _____. "Viva la vida." *Guardian* (Londres) 1 diciembre 1983.
- Clay, Carolyn. "Dream team: Bogart and the ART take on the Spanish Shakespeare." *Boston Phoenix* 9 junio 1989.
- Clifford, John, trans. *Life Is A Dream*. London: Nick Hern, 1998.
- de Jongh, Nicholas. "Life's A Dream." *Guardian* (Londres) 5-7 mayo 1984.
- Dessen, Alan. "Reviewing Shakespeare for the Record." *Shakespeare Quarterly* 36 (1985): 602-08.
- Díez Borque, José María, ed. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Londres: Tamesis, 1989.
- Doménech, Ricardo. "El teatro clásico, hoy." Díez Borque: 163-65.
- Fischer, Susan L. "'This thing of darkness I / Acknowledge mine': Segismundo, Prospero, and Shadow." *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg, PA: Associated UP, 1993. 147-64.
- García Valdés, Ariel. "El montaje" (Programa de mano, *La vida es sueño*). Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1986.
- Jones, Oliver. "Life Is A Dream." *What's On* (Londres) 29 septiembre 1999.
- Kantor, Michael. "Anne Bogart's *Life Is A Dream*." *Theatre Week* (Nueva York) 26 junio 1989: 17-21.
- Kelly, Kevin. "ART gives 'Dream' a quirky, modern spirit." *Boston Globe* 2 junio

1989.

Kennedy, Dennis, ed. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge, Cambridge UP, 1993.

Macaulay, Alastair. "Life Is A Dream." *Financial Times* (Londres) 27 septiembre 1999.

Marowitz, Charles. *Recycling Shakespeare*. Nueva York: Applause, 1991.

Marsillach, Adolfo. *Tan lejos, Tan cerca: Mi vida*. Madrid: Tusquets, 1998. 441-71, 515-30.

_____. "Teatro clásico hoy: la experiencia de un director." Díez Borque: 167-69.

McMillan, Joyce. "Life Is A Dream." *Scotsman* (Edimburgo) 18 agosto 1998.

Miller, Jonathan. *Subsequent Performances*. Londres: Faber and Faber, 1986.

Mitchell, Adrian and John Barton, trans. *Life's a Dream*. Londres: Absolute Classics, 1990.

Pascual, Itziar. "... Y los sueños, sueños son." *Metrópoli* (Madrid) 7 diciembre de 1996.

Pérez Sierra, Rafael. "¿Qué es una adaptación?" *Cuaderno Didáctico 4: La vida es sueño*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996. 12-13.

Peter, John. "Life Is A Dream." *Sunday Times* (Londres) 23 agosto 1998.

Rowberry, Michael. "Prince with an eye to repentance." *Coventry Evening Telegraph* 1 diciembre 1983.

Ruano de la Haza, José María, ed. *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*. Liverpool: Liverpool UP, 1992.

_____, ed. *La vida es sueño*. Madrid: Castalia, 1994.

Ruiz Ramon, Francisco. "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena." Díez Borque: 143-53.

Soufas, C. Christopher and Teresa Scott Soufas. "La vida es sueño and Post-Modern Sensibilities: Towards a New 'Method of Analysis and Interpretation.'" *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Eds. Dian Fox, Harry Sieber y Robert ter Horst. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1989). 291-303.

Spencer, Charles. "Life's A Dream." *Daily Telegraph* (Londres) 27 septiembre 1999.

Walsh, Maeve. "Life Is A Dream." *Independent on Sunday* (Londres) 26 julio 1999.

Warnke, Frank. *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven: Yale UP, 1972.

Woddis, Carole. "Life Is A Dream." *Herald* (Londres) 27 septiembre 1999.