

## INTERVENCIONES EN *LA VIDA ES SUEÑO*, ENTRE EL RESPETO Y LA DESACRALIZACIÓN

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

*Instituto del Teatro de Madrid, UCM*

DURANTE LA TEMPORADA 2012-13, *La vida es sueño* se estrenó, al menos en dos ocasiones, con compañías y directores de escena diferentes: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro acogió la escenificación de Helena Pimenta con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Volkstheater de Múnich presentó, con actores del elenco de ese teatro, otra propuesta dirigida por Christopher Rüping. Puestas en escena diametralmente opuestas, basadas en el texto de Calderón, intervenido con mayor o menor radicalidad por Juan Mayorga y Kilian Engels, respectivamente. Respetuoso en el primer caso, en términos de deconstrucción dramaturgística por parte del alemán.

La versión de Mayorga parte de un principio previo, facilitar a la directora un texto asequible para el espectador de hoy, tanto por el lenguaje o aclaración de algunos pasajes complejos en el original, como por los apartes o largos parlamentos. Estas modificaciones permiten un tempo dramático más fluido. Asimismo realiza dos intervenciones de mayor calado: la transformación de un largo parlamento de Astolfo (escena quinta, acto primero<sup>1</sup>) en un diálogo con Estrella, y la supresión de dos parlamentos en la última escena que altera, de algún modo, el final del drama. *La vida es sueño* contiene dos sucesos complicados que exigen un extremado cuidado del director, para que el público comprenda su sentido en toda su extensión: la escena cuarta del acto primero, cuando Rosaura entrega a Clotaldo la espada («ha de darme / ella el honor»); y las escenas doce a dieciséis del segundo acto, donde Astolfo oculta a Estrella el retrato que porta en su pecho. En la primera, Calderón ofrece un dato relevante para el desenlace del drama: la espada de Rosaura, todavía vestida de hombre, «alcanza algún secreto» que restaurará su honor, y Clotaldo lo advierte mientras la observa entre sus manos. El trabajo de Mayorga en esta escena consiste en depurar los parlamentos y centrarse sólo en la importancia del arma, consiguiendo motivar la intriga del espectador; Pimenta, a su vez, concede relevancia al monólogo de Clotaldo que, atribulado, se debate sobre su

---

<sup>1</sup> Sigo en la enumeración de escenas, que no aparecen en todas las ediciones, la del libro publicado por la CNTC con la versión de Juan Mayorga.

relación de consanguinidad con Rosaura, y la obligada denuncia al rey Basilio sobre los intrusos en las proximidades de la cueva de Segismundo, que conlleva la muerte.

En el segundo caso, el del retrato, Mayorga reescribe parte del extenso monólogo de Rosaura al comenzar la escena decimotercera sin alterar el sentido y elimina los apartes en las escenas citadas de la segunda jornada (y en otras), mientras que la directora convierte el significado de las palabras de los apartes en signos cinésicos o proxémicos, incorporados por los actores en la función. En esta misma línea se inscriben otras modificaciones del texto fuente, consistentes en la supresión de referencias mitológicas, oraciones explicativas, reiteraciones apelativas, digresiones o figuras de significación (bellas siempre pero hoy oscuras), que son elementos retardatarios de la acción dramática. Asimismo, reestructura la construcción sintáctica de los hipébaton, sin que el texto pierda ritmo o musicalidad. Con ingenio, en la escena segunda del acto primero, que se inicia con la voz de Segismundo entre cajas, pronunciando el primer verso («¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice!») del célebre monólogo, reescribe muy «picado» el diálogo entre Rosaura y Clarín, y suprime un extenso parlamento de la primera, para acelerar el tempo y precipitar la salida de Segismundo a escena, que dice el bellissimo monólogo, inscrito en la memoria colectiva de los españoles. Ambas modificaciones mejoran la comprensión del texto, lo acercan al espectador contemporáneo, acostumbrado a un lenguaje más concentrado, y consigue un tempo más uniforme, entendido éste no como ritmo, sino en su sentido agógico, es decir, organización proporcional de los movimientos y de la duración temporal de las situaciones en el conjunto de la escenificación, y distribución dentro de una situación de los tiempos (expandido / concentrado; fuerte / débil, etc.). En definitiva, se trata de intervenciones que facilitan la escenificación, pero sin modificar el sentido.

Sin embargo, las intervenciones de mayor calado las efectúa en la escena quinta del acto primero y en la final. En el primer caso, actúa sobre el largo parlamento de Astolfo ante Estrella, colocando en labios de Estrella algunos versos que en el original pronuncia Astolfo, sin cambiar el sentido, provocando una mayor confrontación entre los personajes y aportando dinamismo a una escena que precede al largo discurso de Basilio. Evita de este modo la sucesión de dos escenas de naturaleza estática con extensos parlamentos que ralentizan el tempo. En el segundo caso, en la última escena, Calderón cierra el drama con todos los personajes, a excepción de Clarín, a quienes se les comunica sus destinos, dádivas o castigos. Estos últimos, en el original, recaen sobre

los soldados pues, cuando uno de ellos en nombre de todos, reclama su premio («Si así a quien no te ha servido / honras, ¿[...] qué me darás?»), Segismundo les condena a muerte por traidores, pese a que, como se recordará, éstos le han sacado de la torre y han propiciado los honores que se le rinden. Mayorga decide suprimir estos versos y los soldados quedan en una suerte de limbo. No se trata evidentemente de un olvido, sino de una intervención intencionada que admite interpretaciones, entre otras, la supresión de lo políticamente incorrecto, según el pensamiento actual. En tiempos de Calderón la sublevación se penaba con la muerte por la creencia de que el poder legítimamente constituido se ostentaba por delegación divina. Por tanto, la rebelión contra el dictador resultaba ilegítima y merecedora de castigo; hoy, la opinión es contraria, un tirano merece la insurrección popular. La supresión es casi imperceptible y no perturba los temas centrales de *La vida es sueño*, pero sí altera la concepción del mundo del autor.

El telón abierto en el Volkstheater permite observar un espacio escénico vacío, formado por una inmensa plataforma unitaria y curvada de suelo a techo del foro, que se asienta sobre una estructura, recubierta con placas de madera iguales y tonalidad neutra; en la parte superior un pasadizo. Esta visión antes de comenzar la representación advierte sobre la naturaleza escasamente convencional del espectáculo. La función comienza en la escena sexta del primer acto (la penúltima), con el discurso de Basilio, acortado en lo referente a la naturaleza de Segismundo, pero fiel al texto original. Concluye con las tres promesas, la última la de casar a sus sobrinos, Estrella y Astolfo y nombrarlos herederos. Con el planteamiento de esta escena, el espectador, a su vez, deduce: a) que Basilio, además de soberano, es un maestro de ceremonias (también por el vestuario portador de significado) que representa el orden establecido, controla un mundo apacible y dicta resoluciones de futuro a su arbitrio; b) que ignora a Segismundo; c) y que, como en el drama calderoniano, concierta la boda de sus sobrinos, a los que otorga el reinado de Polonia. Esta decisión crea el conflicto principal de Astolfo, que ama a Rosaura, de la que conserva una fotografía rota en dos mitades, con un trozo en poder de cada amante; partes que son prenda y señal para sellar su compromiso, cuando la foto se recomponga. A partir de este momento, casi *La vida es sueño* se transforma en un *vaudeville* con el típico triángulo: dos mujeres enamoradas del mismo hombre, que comparte sus sentimientos entre el afecto a Rosaura y la ambición de poder, que colma la boda con Estrella, opción que gana fuerza conforme la acción escénica avanza.

A Kilian Engels, el dramaturgista de esta intervención, le interesa conservar todas las escenas donde se den cita los personajes del triángulo, de modo relevante las referidas al retrato del acto segundo. En menor medida, le interesan las de Segismundo: mantiene aquellas que le permitan plantear un final verosímil y coherente, y algunas que definan la fuerza bruta del hijo de Basilio. Junto a estas escenas escribe *ex novo* algunas, quizás la más importante la de los preparativos y boda de Estrella y Astolfo, abortada en el altar por la irrupción de Rosaura. Al final, como en un *vaudeville*, esta deconstrucción de *La vida es sueño* se cierra según lo dispuesto por Calderón, con Astolfo contrariado por no consumir el poder acariciado, y las parejas bendecidas por Basilio.

Las líneas precedentes esbozan una intervención agresiva, mejor deconstrucción, realizada mediante el trabajo conjunto del director Rüping y el dramaturgista Engels. El punto de partida de una intervención se concreta en el análisis de los temas a la luz del núcleo de convicción dramática, lo que el director desea contar a través de la escenificación, y con el convencimiento de que el texto escénico es un artefacto literario autónomo del texto dramático. Bajo estos presupuestos, suprimen todos los temas relacionados con lo existencial, la identidad, la trascendencia o la dualidad realidad-fantasia o verdad-ficción; por el contrario potencian el poder absoluto de Basilio, sin escamotear el tema de la libertad, aunque no adquiera un protagonismo temático, y realzan los lances de amor, que en este montaje engarzan muchas escenas. Esta primera elección les aboca a la supresión de escenas y de personajes, a la alteración del orden de escenas, y la escritura de otras que unas veces sirven de enganche, otras adquieren el valor de escena necesaria; y a la definición de los personajes, que se realiza mediante la combinación de la propuesta textual y la de escenificación dentro de los códigos del expresionismo. De este modo, los personajes calderonianos se deslizan hacia el estereotipo, suprimiendo reflexiones psicológicas, al tiempo que revisten a Basilio de ese carácter de oficiante: esta transformación no caprichosa obedece a la propuesta brechtiana de situar la historia por encima de los personajes, éstos son los ejecutantes de la fábula que urde otro personaje muy brechtiano, el rey Basilio que, en su papel de maestro de ceremonias, mueve los hilos del argumento e interactúa con personajes y espectadores, en el marco de la típica retroalimentación participativa entre escena y espectadores, aunque éstos no intervengan en el desarrollo de la acción.

En esta deconstrucción existe una apoyatura en la historia central y en algunos temas de *La vida es sueño*, que subyacen en la escenificación; al tiempo que se desorganiza el original y se analizan temas, escenas,

situaciones, conflictos, obstáculos y personajes, para construir un nuevo texto, deudor del anterior, que sirve para aproximarlos a cuestiones palpitantes de la actualidad, una vez que se tienden puentes de analogía entre la obra canónica y el nuevo artefacto literario. Cuando se escribe acerca de la deconstrucción, que tiene el ejemplo emblemático en *Hamletmachine* de Heiner Müller, siempre surge el interrogante sobre la posibilidad de escribir *ex nihilo* y *ex novo*, sin embargo el texto reconstruido en su formulación renovada cumple con tres objetivos: a) apoyarse en el prestigio de los clásicos para fundamentar las propuestas; b) mostrar que los problemas actuales poseen muchos antecedentes, que hablan del sentido cíclico de la historia; y c) distanciar al espectador a través de argumentos del pasado de los problemas cotidianos, objeto de denuncia, y dejarle un margen para la reflexión.

Un último apunte, el proceso de elaboración de un nuevo texto siempre conlleva el pensar en la propuesta de escenificación. Se trata muchas veces de un trabajo conjunto entre dramaturgista y director, aunque siempre prevalezca la opinión del segundo. Aquí en *La vida es sueño* Rüping, entre otras decisiones, adopta el estilo expresionista para la propuesta escénica y se sirve del escenario para contar la historia. No es casual en este sentido, por ejemplo, la destrucción progresiva de la plataforma curvada hasta quedar sólo su estructura, análoga a la del rey Basilio que ve cómo se deshace el entramado de poder, diseñado durante muchos años. Engels y Rüping desacralizan *La vida es sueño*, pero esta transgresión necesita contextualizarse en la teatralidad y analizarla como hecho escénico, con mayor o menor valor, en la medida que configure un universo dramático homogéneo, verosímil y coherente, mediante la palabra y recursos visuales y auditivos, sin detenerse en la destrucción de un texto canónico y fijado por el paso del tiempo.