UNA ESCENA DE «LA VIDA ES SUEÑO»

Su organización dramática

I

Ante una obra considerada como hito en la literatura se pueden tomar dos posiciones. La primera es la del amplio y florido adjetivador que se deshace y licúa en elogios. La segunda es la torera del desplante, del aquí estoy yo, del «te abrí, te leí y te hundí». Las dos son posiciones desproporcionadas. No se trata de defender la postura del justo medio, ni siquiera la del eclecticismo. Cualquier mixtificación es perjudicial para el arte, pero también lo es el descompromiso. Debemos mirar la obra literaria desde nuestro punto de vista contemporáneo y hacia el punto de vista de su siglo o, lo que es igual, juzgarla *en su tiempo,* desde nuestro tiempo.

Un estudio total de *La vida es sueño* se sale actualmente de mi intención. Mi propósito es analizar sólo su comienzo, los versos iniciales que sirven para situar al espectador en la acción. Estas páginas van a girar tan sólo en torno de una parte muy pequeña, y filosóficamente insignificante, de la obra teatral de Pedro Calderón de la Barca. En esencia, mi estudio se basa en las líneas del texto calderoniano, que debo copiar para la mejor comprensión de lo que expongo.

PERSONAS (1)

Rosaura, dama.	Astolfo, príncipe.
Clarín, gracioso.	Estrella, infanta.
Segismundo, príncipe.	Basilio, rey.
Clotaldo, viejo.	Soldados, guardas, músicos.

(1) Sigo la edición publicada por Martín de Riquer (Barcelona, 1961). Como sabemos, *La vida es sueño* fue publicada por primera vez en *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón,* por su hermano José Calderón. Madrid, 1636.

La segunda edición fue impresa ese mismo año, en Zaragoza, en *Parte treynta de comedias famosas de varios autores.* Juan de Vera Tassis y Villarroel la publicó por tercera vez en la *Primera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón.* Madrid, 1685.

De la primera edición no existen ejemplares en España. La más conocida en nuestro país es la de Juan Eugenio Hartzenbusch, en el tomo I de las *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra. Madrid, 1848), a partir de la tercera edición.

Max Krenkel volvió a publicar *La vida es sueño* en Leipzig, el año 1881;

JORNADA PRIMERA (2)

Sale en lo alto de un monte ROSAURA en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos, va bajando (3).

ROS. *Hipógrifo* (4) *violento*
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
5 *y bruto sin instinto*
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
10 *donde tengan los brutos su Faetonte;*
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada
bajaré la cabeza enmarañada (5)
15 *de este monte eminente,*
que arruga el sol el ceño de su frente (6).

---

y en Toronto, el año 1909, Milton A. Buchanan la editó de nuevo a partir de la primera edición e indicando las variantes que existen en las posteriores.

Martín de Riquer sigue el texto de Buchanan, moderniza la ortografía y se aparta cuando cree ver un error de impresión, indicándolo siempre que lo hace.

Luis Astrana Marín publicó las obras completas de Calderón. Sigue, en principio, la primera edición pero se acoge continuamente a las sugerencias de Vera y de Hartzenbusch. En realidad, utiliza las tres primeras ediciones y va eligiendo, cuando hay variantes, la que cree más acertada.

Como ya he dicho, sigo la edición de Martín de Riquer. He manejado también la versión de Hartzenbusch, a partir de la edición publicada por la Real Academia Española en 1868, y la de Astrana Marín. Indico las variantes que encuentro en las tres, así como los datos que proporciona Martín de Riquer sobre la segunda y la tercera ediciones, y la de Buchanan.

(2) Existe una acotación de Hartzenbusch: «A un lado monte fragoso y al otro una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo. La puerta, que da frente al espectador, está entreabierta. La acción empieza al amanecer.»

(3) En la segunda edición: «Suena ruido dentro, y sale Rosaura en hábito de hombre como que ha caído.» Hartzenbusch añade a su acotación: «tras ella viene Clarín», el cual, en realidad, no aparece hasta el verso veintitrés.

(4) Tanto Hartzenbusch como Astrana Marín mantienen *hipogrifo*. Martín de Riquer opina que el verso exige que la palabra se acentúe como esdrújula.

(5) En la segunda edición: *esperanza enmarañada*. En la tercera edición, Hartzenbusch y Astrana: *aspereza enmarañada*.

(6) Así en la segunda edición, de donde lo toma Martín de Riquer. En la primera: «que abrasa al sol el ceño de la frente», admitiéndolo Buchannan. La tercera edición y Hartzenbusch, dicen: «que arruga al sol el ceño de su frente». Martín de Riquer se apoya en los versos 1455 a 1458 del auto, *A tu prójimo como a ti*, que son:

... el lucero
del alba sigue a la noche
sobre el arrugado ceño
de aquel monte.

Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas (7),
20 *y apenas llega, cuando llega apenas* (8).
Bien mi suerte lo dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

Sale CLARÍN, gracioso:

CLA. *Di dos y no me dejes*
en la posada a mí cuando te quejes;
25 *que si dos hemos sido*
los que de nuestra patria hemos salido
a probar aventuras,
dos (9) *los que entre desdichas y locuras*
aquí habemos llegado,
30 *y dos los que del monte hemos rodado,*
¿no es razón que yo sienta
meterme en el pesar y no en la cuenta?
ROS. *No quise darte parte* (10).
en mis quejas, Clarín, por no quitarte
35 *llorando tu desvelo,*
el derecho que tienes al consuelo (11).
Que tanto gusto había
en quejarse, un filósofo decía,
que, a trueco de quejarse,
40 *habían las desdichas de buscarse.*
CLA. *El filósofo era*
un borracho barbón: ¡oh quién le diera
más de mil bofetadas!
Quejárase después de muy bien dadas.
45 *Mas ¿qué haremos señora,*
a pie, solos, perdidos y a esta hora
en un desierto monte,
cuando se parte el sol a otro horizonte?
ROS. (12) *¡Quién ha visto sucesos tan extraños!*

---

(7) En la primera edición: *sus arenas.* Martín de Riquer prefiere el *tus* de las ediciones posteriores.

(8) Hartzenbusch y Astrana separan el vocablo: «y apenas llega cuando llega a penas».

(9) Astrana Marín sustituye *dos* por *de los.*

(10) En Hartzenbusch y en Astrana: «No te quiero dar parte».

(11) En Hartzenbusch y en Astrana: «el derecho que tienes tú al consuelo».

(12) En Astrana Marín cambian los versos, que siguen de este modo:

ROS. *¿Qué puedo responderte,*
Clarín, si compañera de tu suerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?
CLA. *¿Habrá quien crea*
sucesos tan extraños?
ROS. *Si allí la vista no padece engaños*
que hace la fantasía...

50 *Mas si la vista no padece engaños*
que hace la fantasía (13).
a la medrosa luz que aún tiene el día,
me parece que veo
un edificio.

CLA. *O miente mi deseo,*

55 *o termino las señas.*

ROS. (14) *Rústico nace entre desnudas peñas*
un palacio tan breve
que el sol (15) *apenas a mirar se atreve;*
con tan rudo artificio

60 *la arquitectura está de su edificio,*
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan (16) *la lumbre,*
peñasco que ha rodado de la cumbre.

CLA.

65 *Vámonos acercando;*
que éste es mucho mirar, señora, cuando
es mejor que la gente
que habita en ella, generosamente
nos admita.

ROS. (17) *La puerta*

70 *—mejor diré funesta boca— abierta*
está (18) *y desde su centro*
nace la noche, pues la engendra dentro.

---

(13) En Hartzenbusch: «que os hace la fantasía».

(14) En Astrana Marín cambian los versos de este modo:

ROS. *Rústica yace entre elevadas penas*
una torre tan breve,
que, lince el sol, a verla no se atreve;
con tan rudo artificio...

(15) En Hartzenbusch: *al sol.*

(16) En la primera edición: *toca.* En la segunda: *hiere.* En la tercera, Hartzenbusch, Buchannan y Martín de Riquer: *tocan.*

(17) En Astrana Marín cambian los versos como sigue:

ROS. *La puerta*
(mejor diré funesta boca) abierta
está; y como se esconde
el sol, y a sus espacios no hay por dónde
la luz se comunique,
es fuerza que el temor se multiplique;
que deste rudo centro
nace la noche, pues se engendra dentro.

(18) Buen ejemplo de que las acotaciones de Hartzenbusch suelen estar equivocadas aparece aquí. Rosaura dice: «La puerta / —mejor diré funesta boca— abierta / está...» Pero, treinta versos más adelante, nuestro dramaturgo del siglo XIX indica: «Abrénse las hojas de la puerta.»

Suena ruido de cadenas:

CLA. *¡Qué es lo que escucho, cielo!*
ROS. *Inmóvil bulto soy de fuego y hielo.*
CLA.
75 *¿Cadenita hay que suena?*
Mátenme, si no es galeote en pena:
bien mi temor lo dice.

Hasta aquí, lo que para Hartzenbusch es la primera escena de *La vida es sueño*. La segunda comienza al decir Segismundo: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!» Ahora bien, nosotros no podemos estar de acuerdo con Juan Eugenio de Hartzenbusch.

Dice Wolfrang Kayser que «según el uso predominante, el principio y el fin de una escena están determinados, respectivamente, por la entrada o salida de personajes, de modo que, dentro de la misma escena, hay en el escenario el mismo número de personas» (19).

La obra —y la primera escena— comienza con la salida de Rosaura. En la primera edición, Clarín sale después del verso veintidós. Siguiendo a Kayser, tenemos que afirmar que la escena cambia al entrar el nuevo personaje. Teatralmente, es absurdo que Clarín aparezca a la vez que Rosaura. Lo ideal es que salga a escena justo para escuchar a Rosaura decir «¿dónde halló piedad un infelice?». Un montaje que quisiera resaltar la tensión dramática, se llevaría a cabo de la siguiente forma:

ROS. *... Mal, Polonia, recibes*
a un extranjero, pues, con sangre escribes
a su entrada en tus arenas,
y apenas llega, cuando llega apenas.

(Pausa. Entra CLARÍN haciendo gestos de dolor. Al oír las siguientes palabras de ROSAURA se yergue y escucha inmóvil):

ROS. *Bien mi suerte lo dice;*
mas ¿dónde halló piedad un infelice?
CLA. (Sorprendiendo a ROSAURA):
Di dos, y no me dejes
en la posada a mí cuando te quejes.

Si al principio aparece ese problema, también existe otro al final. Hartzenbusch corta la escena cuando Segismundo dice: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!» Pero Segismundo no ha aparecido aún. Un comediógrafo moderno hubiera escrito:

VOZ de SEGISMUNDO: *¡Ay mísero de mí y ay infelice!*

---

(19) WOLFRANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, página 222.

Es dudoso que pueda comenzarse una escena porque hable un personaje fuera del escenario. Sin embargo, yo he considerado que sí existe una nueva escena, debido a un análisis dramático de la situación.

II. Análisis de la primera escena

El autor nos anuncia la presencia de un personaje: Rosaura (que sabemos es una *dama*). Como más detalle, nos indica que va en hábito de hombre de camino.

Ya se ha insinuado una posible tendencia de la obra: el equívoco. Lo natural es que, si Rosaura es una dama, apareciera vestida como tal. Pero no es así. Debemos esperar, por lo tanto, que surja alguna confusión (20).

Aparece Rosaura más sorprendida y falta de ánimo que dolorida físicamente. Entre las rocas del monte, donde su caballo ha rodado por tierra, comienza a hablar denostando a la cabalgadura. Le llama

---

(20) Aparece, efectivamente, en la que Hartzenbusch considera IV escena de la primera jornada. «Este es mi hijo», dice Clotaldo. Y más abajo:

Fuera de que si ahora atiendo
a que dijo que a vengarse
viene de una agravio, hombre
que está agraviado, es infame.

En la escena VII (siempre según Hartzenbusch) le dice al rey Basilio que

... Este bello joven,
osado o inadvertido,
entró en la torre, señor,
adonde al Príncipe ha visto.

Rosaura explicará a su padre la verdad al final de la jornada.

Podrá decirse que la confusión existió cuando conoce a Segismundo, en la segunda escena de la obra. Pero el Príncipe ya entonces percibe algo de femenino, de atrayente:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme.
. . . . . .
tú, sólo tú, has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración a mi oído.
Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuanto te miro más
aún más mirarte deseo.
. . . . . .
Pero véate yo y muera,
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.

metafóricamente *hipógrifo* (21), adjetivándolo de violento. Esta antítesis de Rocinante, por su propia razón maravillosa, pudo correr «parejas con el viento». La comparación es un tópico no demasiado agradecido que, por otro lado, nada aclara por no especificar la velocidad del viento. Rosaura le pregunta: «dónde [...] te desbocas, arrastras y despeñas?», a la vez que vuelve a atacarlo, diciendo de él que «es bruto sin instinto natural». Para poder comprender perfectamente el sentido de esta expresión, la ha precedido de estas otras: «rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama». De modo que este animal, tan maravilloso que corre igual que el viento, este animal semejante a Pegaso nacido del tronco de Medusa, no es perfecto. Para serlo, necesitaría un complemento esencial. Ya no es que no sea un hipógrifo: ni siquiera es un bruto, un ser irracional. El complemento del bruto es el instinto natural, como el del pez es la escama, del pájaro es el matiz y del rayo la llama.

No parece que haya en estos versos un verdadero razonamiento sobre su significado. Ni la escama, ni el matiz, ni la llama, son esenciales para el pez, el pájaro y el rayo en la medida que lo es el instinto para el animal. Calderón no ha intentado más que crear un cierto

---

Rosaura también reacciona con un cierto tinte amoroso en sus palabras:

Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
ni sé qué pueda decirte,
ni qué pueda preguntarte.

Para terminar con unos versos que, tras los *tú* respectivos, pueden resumirse en un *nosotros:*

hallo que las penas mías
para hacerlas tú alegrías
las hubiera recogido

Será en la décima escena de la tercera jornada cuando Rosaura explique a Segismundo:

Tres veces son las que ya
me admiras...
La primera me creíste
varón en la rigurosa
prisión, donde fue tu vida
de mis desdichas lisonja.

(21) Difícilmente puede encontrarse animal más fabuloso que el hipogrifo: mitad caballo y mitad grifo, con alas. Sobre todo si se tiene en cuenta que ya el grifo es un compuesto de águila —medio cuerpo arriba— y león —medio cuerpo abajo.

En el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, aparece un hipogrifo, propiedad de Atlante, que monta Rugiero. Tras muchas vicisitudes, el hipogrifo pasa a poder de Astolfo, Príncipe de Inglaterra, primo de Bradamante, de Orlando y de Reinaldo. Astolfo —con el mismo nombre que el Príncipe de Moscovia que había deshonrado a Rosaura cuando da comienzo *La vida es sueño*— corrió sobre su maravillosa montura por Egipto, Tierra Santa, los Infiernos, el Paraíso Terrenal y la Luna.

ambiente auditivo. El espectador, al principio de la escena, no está acostumbrado ni al acento ni al tono del actor. El autor dramático lo sabe, y no se esfuerza en introducir conceptos demasiado profundos, ni siquiera rigurosos.

Nuestro animal fantástico y mitológico resulta que no es sino algo despreciable, y Rosaura decide abandonarlo. Comienza a descender el resto del barranco, mientras dice:

Quédate en este monte
donde tengan los brutos su Faetonte (22).

Rosaura, pues, nos indica que está en su monte, y en ese monte, entre el «confuso laberinto / destas desnudas peñas» abandona a su caballería para bajar «la aspereza enmarañada / deste monte eminente», sin ninguna dirección predeterminada, entregados sus pasos al destino (23).

La tarde está declinando, el sol sólo llega a iluminar el alto ceño del monte. Nos imaginamos la escena con esa hermosa luz amarillenta que brilla en los berruecos del Guadarrama. Una luz que Calderón pudo muy bien admirar desde su mesa de trabajo madrileña.

Rosaura dirige luego sus palabras a Polonia, haciéndonos ver que en tal país se halla y que, en su «despeñarse» con el caballo, se ha herido:

Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas.

En estas arenas podemos ver el teatro en que se va a desarrollar la acción de la obra. Una acción en parte sangrienta y curiosa, que precisa de las arenas de un circo para mostrarse. El *gran teatro del mundo,*

---

(22) Faetonte, como es sabido, era hijo de Clymene y de Apolo. Pidió a su padre que le dejara conducir un día el carro del Sol. Debido a su poca pericia como auriga, causó graves daños, por lo que Zeus lo precipitó en las aguas del Erídano. El caballo de Rosaura será el Faetonte de los brutos, de los irracionales.

(23) El destino es uno de los elementos que unen a Rosaura y a Segismundo. Toda la intriga de la obra gira alrededor de si Segismundo, sometido a prueba, conseguirá vencer al destino. Y ese mismo destino conduce a Rosaura hasta el monte polaco donde caerá del caballo y conocerá a Segismundo. Unidos por el destino, serán también por éste separados:

... Astolfo da
la mano luego a Rosaura,
. . . . . .
... Pues porque Estrella
no quede desconsolada
. . . . . .
dame la mano.

el gran circo del mundo, está también presente en esta obra calderoniana.

Todo sucederá en Polonia. La acción estará suficientemente alejada como para que el espectador no busque identificar a los protagonistas. Tal vez en esta *extrañación* pudiera verse un miedo a que se relacionen sus personajes con Felipe II y su hijo, el príncipe Don Carlos.

Con un fácil juego de palabras («y apenas llega cuando llega a penas»), al que sigue una corta pausa, acaba la escena.

III. Análisis de la segunda escena

Entra Clarín, gracioso. Rosaura nos descubre con sus palabras que ella era presa de preocupación ya antes de caerse del caballo: «¿dónde halló piedad un infelice?». Clarín protesta porque, en su lamento, Rosaura lo olvida. Clarín salió de su patria acompañándola, y son «dos los que del monte hemos rodado» (24). Rosaura, en su respuesta, hace uso de un oxímoron, más de concepto que de forma:

Que tanto gusto había
en quejarse, un filósofo decía,
que, a trueco de quejarse,
habían las desdichas de buscarse.

---

(24) En el fondo, Clarín lo que demuestra es su egoísmo Normalmente, la relación entre *protagonista* y *gracioso* suele marcar la diferencia de clase social, siendo el segundo (del que buen ejemplo pudiera ser Sancho Panza, que tiene mucho de pícaro), en la mayoría de los casos, el contrapunto de sentido común (común en los dos sentidos). Pero en *La vida es sueño* esto no es así. La relación existe a muy distinto nivel. Clarín es un ser cobarde, egoísta y traicionero. Es un hombre real —no sé si digno de desprecio o de conmiseración, pero real— y no un ente literario ni filosófico como es, en gran parte, Segismundo. Clarín huye del compromiso y procura acudir allí donde más puede ganar. En Moscovia no podía conseguir nada, por eso se decide a acompañar a Rosaura en su viaje a Polonia. Allí ve la ocasión de su vida uniéndose a Segismundo, pero no interviene en la fase decisiva de la batalla. Se independiza claramente, aunque sin querer jugarse nada. Por eso muere:

¡La libertad y el rey vivan!
Vivan muy enhorabuena;
que a mí nada me da pena
como en cuenta me reciban,
que yo, apartado este día
en tan grande confusión,
haga el papel de Nerón,
que de nada se dolía.
Si bien me quiero doler
de algo y ha de ser de mí,
escondido desde aquí
toda la fiesta he de ver.
El sitio es oscuro y fuerte,
entre estas peñas...

Tras un juego entre filosófico y cómico, Clarín pregunta qué van a hacer solos, perdidos y a esta hora, «en un desierto monte, / cuando se parte el sol a otro horizonte». El culto a la efectividad está siempre presente en las intervenciones del gracioso.

Rosaura se extraña (25). No sabemos muy bien de qué. Suponemos que no será de la puesta de sol. El hecho de que su caballo se hubiera desbocado, fue una mala suerte, pero no parece que fuera algo asombroso (por lo menos, al espectador no se le ha dicho nada) ni digno de mayor atención, aunque sí de preocupación. Una preocupación que sólo se aprecia levemente en la dama, quizá porque bastantes cuitas tenía ya antes de caer de su montura. Ese estado de ánimo debe de ser el causante de que abandone al animal sin comprobar si aún es útil para la marcha, y prefiera quedarse, sola con Clarín, «a esta hora en un desierto monte». Por cierto, del caballo de Clarín no se nos ha dicho nada. Pero todo esto no son más que elementos sin importancia para componer el *supuesto teatral,* imprescindible para ver la obra. Y lo componen junto a algo que sí es como para exclamar «¡quién ha

---

Tras esta burla de los ideales por los que van a morir numerosos soldados, Clarín comprenderá, demasiado tarde, su error:

Soy un hombre desdichado
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.

Dice Angel Valbuena Prat que «a través de toda la comedia de Calderón se perfilan dos estilos: uno, en que se estiliza el costumbrismo de Lope, se condensan sus acciones diversificadas, se redondea la forma, se unifica el plan; otro, en que a los elementos de esta misma fase se anteponen la concepción poética o filosófica del drama, la riqueza decorativa, la tendencia liricomusical. Los dos ejemplos culminantes son: del primer estilo, *El alcalde de Zalamea;* del segundo, *La vida es sueño.*» El segundo estilo de Calderón, que podemos llamar idealista, conduce a un plano de irrealidad y, especialmente, al amplio dominio del concepto.

La tipicidad lograda por Calderón en Clarín, su cualidad de parecerse a sí mismo en todos los momentos de la acción, me hacen ver en él la posibilidad de otra obra teatral. Calderón, a causa de las características que adopta en este segundo estilo, desperdicia un personaje dramático tal vez de mayor altura teatral que el mismo Segismundo, y desde luego de muchísimo más interés humano. *La vida es sueño* trasciende lo humano hacia la abstracción. Clarín es un personaje que siempre permanece con los pies en el suelo.

(25) En la edición de Astrana, no es Rosaura quien se extraña, sino Clarín. No creo que eso pueda ser acertado. No se compenetran tanto ambos personajes como para que puedan ver y pensar lo mismo a la vez, y hablen conjuntamente, como los sobrinos de Donald, el célebre personaje de Walt Disney. Por otro lado, Clarín no piensa por sí mismo hasta el segundo acto, para unirse a Segismundo; mientras, actúa y habla siempre a remolque de su oponente. Por eso, Rosaura nunca puede decir:

¿Qué puedo responderte,
Clarín, si compañera de tu muerte,
es fuerza que lo sea
de tus dudas también?

Rosaura es independiente y no acompaña a nadie.

visto sucesos tan extraños!»: la casualidad del accidente de Rosaura, cerca de la torre donde vive Segismundo, cuidado por el padre de nuestra dama, y el momento en que esto se produce. De no ser ese día precisamente, su desgracia la hubiera conducido a la muerte y no habría encontrado al hombre que la deshonró: Astolfo, con quien al final de la obra se casará (ay, absurdos del honor) cuando está enamorada de otro hombre.

Pero el caso es que Rosaura muestra extrañeza; insiste sobre la hora («a la medrosa luz que aún tiene el día») y dice: «me parece que veo / un edificio». Clarín tiene tanto miedo, anhela de tal forma su seguridad personal, que teme que el edificio, también visto por él, sólo sea un espejismo ocasionado por el propio deseo. Rosaura no le presta atención, y describe minuciosamente la torre situada entre rocas. Las nuevas intervenciones de Clarín no hace sino confirmar su ánimo medroso y su egoísta deseo de fácil comodidad. Rosaura avanza unos pasos; ya está más cerca y alcanza mejor los detalles. Ve que la puerta está abierta y que el interior está oscuro («... desde su centro / nace la noche pues la engendra dentro»).

Termina la escena, con la sorpresa amedrentada de Clarín y el miedo, aunque decidido a la defensa, de Rosaura, al oír el ruido que parece provocado por unas cadenas. Rosaura expresa un temor que no es pusilánime con la hermosísima frase «inmóvil bulto soy de fuego y hielo», donde un nuevo oxímoron explica acertadamente la lucha interior de la animosa dama.

El último verso de la escena pertenece a Clarín: «bien mi temor lo dice», y dará pie para la rima del primero de la tercera escena: «¡ay mísero de mí y ay infelice». Por segunda vez aparece, pues, la rima *infelice / dice*. Además, los versos que originan la expresión *infelice*, adjetivo que une a Rosaura con Segismundo, son muy semejantes: «Bien mi suerte lo dice» (v. 21) y «bien mi temor lo dice» (v. 77).

IV. Aproximación al primer monólogo de Segismundo

Ya hemos visto que no puede negarse cierta dificultad en considerar una nueva escena a partir del momento en que se oye la voz de Segismundo. Al referirme a esto, dije que si considero una nueva escena se debe a un estudio dramático de la situación.

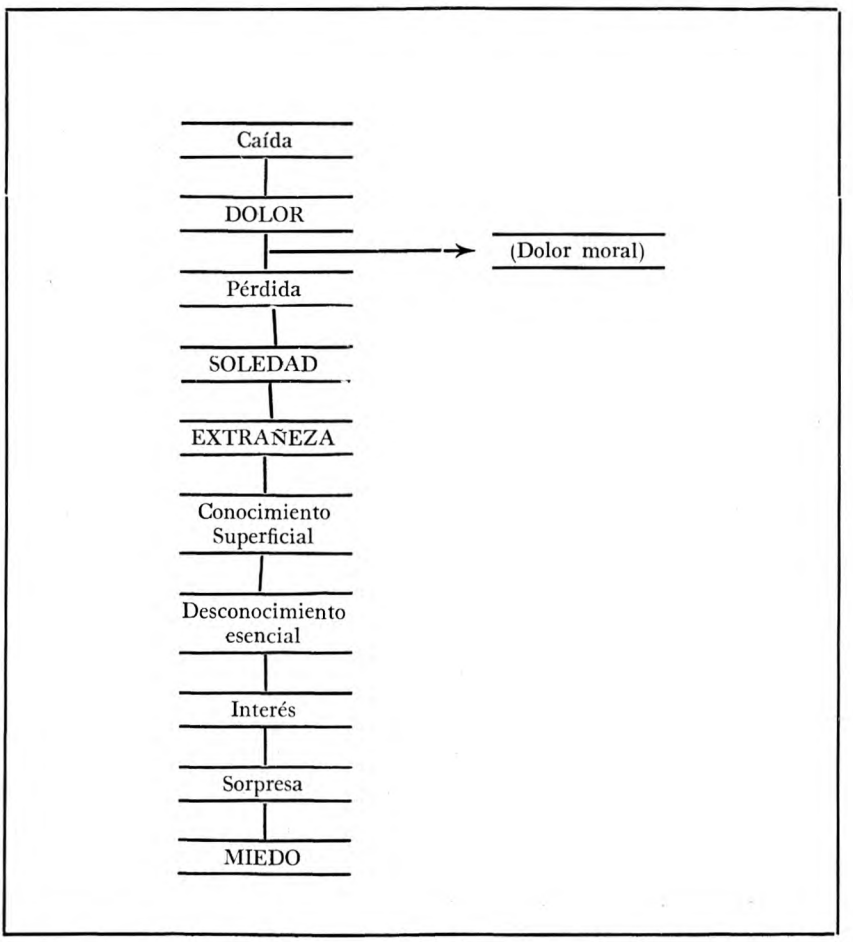
Repasemos cómo va transcurriendo la obra. Rosaura nos ha explicado cuál es la causa inmediata de su aparición en escena (la causa mediata es su deseo de desagraviarse): la caída del caballo. Esta caída le ha producido dolor. (Entra en escena Clarín.) El dolor físico le re-

cuerda que sufre un dolor moral. Clarín interrumpe el monólogo: son dos los que sufren físicamente. Clarín evita que Rosaura se remonte a alturas filosóficas. El dolor físico a él no le recuerda daño moral, sino que le provoca la conciencia de otro hecho físico: están solos, perdidos, y va a llegar la noche. Ambos se extrañan; de la extrañeza se deriva el conocimiento, por eso descubren un edificio. Avanzan hacia la construcción, hacia lo desconocido, y lo desconocido produce interés y, en seguida, nerviosismo y miedo. En ese preciso instante se oye la voz de Segismundo.

Por lo tanto, existe dramáticamente una nueva escena que esas cadenas ruidosas empiezan a anunciar.

El *climax* de la situación ha ido creciendo de manera continua e hilvanándose perfectamente todos sus elementos. Podemos trasladarlo a un gráfico, del siguiente modo:

ORGANIGRAMA DE LA EVOLUCION SENTIMENTAL DE ROSAURA



Al notar la presencia de alguien que se anuncia por un ruido de cadenas y que grita: «¡Ay mísero de mí y ay infelice!», Rosaura y Clarín tienen miedo. Debe tenerse en cuenta que, al no estar Segismundo en escena, su lamento impresiona doblemente a los personajes y al espectador, ya que sigue el verso de Clarín «bien mi temor lo dice». En una representación de la obra que explote todos los efectos posibles, el hacer dudar por unos momentos de si quien se lamenta es un tercer personaje, situado fuera de la escena, o es el propio *temor,* en un desdoblamiento de la personalidad del gracioso, resulta un elemento imprescindible.

Veamos los efectos que la voz de Segismundo produce en los dos personajes presentes en el escenario. Rosaura propone la huida, pero Clarín (¡oh milagro!) se opone:

> *... yo aún no tengo*
> *ánimo para huir, cuando a eso vengo.*

Y se opone porque —y esto me reafirma en la suposición antes hecha de que Clarín acompaña a Rosaura por propia conveniencia— no tiene fuerzas ni lugar para huir. Rosaura se conforma, da por buena la razón de su acompañante:

> *Pues huir no podemos*
> *desde aquí sus desdichas escuchemos.*

Y acaba de describir lo que ve en la puerta de la torre, para terminar con el verso: «Sepamos lo que dice», que da paso de nuevo a «¡Ay mísero de mí y ay infelice!», registrándose por tercera vez la rima *dice / infelice.*

¿Por qué repite Segismundo la misma frase? Aquí existe un problema seguramente considerado por Calderón al escribir la obra. Se están produciendo dos acciones simultáneas. Por un lado, Segismundo comienza su parlamento. Por otro, Rosaura y Clarín reaccionan ante la sorpresa causada por la voz. Las dos acciones eran necesarias, por lo que ninguna podía suprimirse. Las dos importaban, por lo que no podían realizarse a la vez en el escenario, forma más real de llevarlas a cabo, pero que las hace imposibles de aprehender totalmente por el espectador. Calderón necesita *parar el tiempo.* La sorpresa de Rosaura y Clarín se realiza con mucha más rapidez que su narración. Para lograr que llegue al público, Calderón hace que Segismundo repita su frase. Luego, lo adorna más teatralmente, sacando a Segismundo al escenario y causando otra sorpresa: «Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles», y —según reza la segunda edición—

la cadena «la lleva en el pie de modo que pueda ponerse en pie y andar a su tiempo; todo lo dice sentado en el suelo».

Por todo ello, se explica que Calderón no dejara claro cómo los espectadores no habían visto ya a Segismundo, si la puerta estaba abierta. Hartzenbusch no supo arreglar un problema que el poeta clásico, mejor dramaturgo que él, no logró vencer tampoco.

V. El teatro

He tenido muy presente la opinión de Wolfrang Kayser: «En la interpretación del drama se corre siempre el peligro de que los historiadores de la literatura hagan filosofía libresca y, alucinados por la palabra legible, olviden que un drama tiene como fin el ser representado, y sólo en la representación recibe vida completa».

Viene a mi memoria ahora una conferencia que dio José Ortega y Gasset —publicada por la colección «El Arquero»— primero en Lisboa, luego en el Ateneo madrileño. Ortega describía el teatro como un edificio que la arquitectura organiza con una finalidad. Naturalmente, el autor está considerando un teatro tal como lo conocemos nosotros, pero para lo que persigue, es igual que hablarnos de un corral de comedias, un circo o cualquier otro lugar donde pueda representarse. Basta contemplar un instante un teatro «para que salte a la vista que el espacio acotado, el *dentro,* está dividido en dos: la sala, donde va a estar el público, y el escenario, donde van a estar los actores [...]. El espacio *sala* está dispuesto para que unos seres humanos —los que integran el público— estén sentados y, por tanto, sin hacer nada más que ver. En cambio, la *escena* es un espacio vacío, a fin de que en ella se muevan otros seres humanos que no están quietos como el público, sino activos, tan activos que se llaman actores. Pero lo curioso es que todo lo que los actores hacen en escena lo hacen delante del público, y cuando el público se va, ellos se van también. Es decir, que todo lo que hacen lo hacen para que el público lo vea».

Ortega y Gasset abunda en la opinión de Kayser. «Siempre habrán oído decir, desde la escuela, que el teatro es un género literario.» Pero «lo literario se compone sólo de palabras —es prosa o verso, y nada más—. El teatro no es sólo prosa o verso [...], no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes de oír, vemos. Vemos a los actores moverse, gesticular; vemos sus disfraces; vemos las decoraciones. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la

palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado».

Es evidente que una obra de teatro debemos siempre leerla sin olvidar esa condición básica: que está escrita para la representación, para vivir sobre un escenario.

VI. La escenificación

Sólo en virtud de la realización del texto literario podremos comprender la obra en su totalidad. Veamos, pues, la situación en que se mueven los personajes de este principio de *La vida es sueño.*

Estamos en Polonia. Rosaura viene de más al norte, de Moscovia, y marcha en dirección Sudoeste, puesto que en la quinta escena (según Hartzenbusch) de la segunda jornada se dice:

Cayó del balcón al mar:
¡Vive Dios que pudo ser!

En 1470, Polonia era ya poseedora de Pomerania y de la desembocadura del Vístula. Por lo tanto, disponía de amplias costas. La corte se instaló en Varsovia en 1569, con Segismundo Augusto, pero Calderón no tiene por qué referirse a ninguna capital o época en concreto. En el siglo XVII mantenía Polonia guerras con Rusia y Suecia, pero sus pérdidas territoriales eran por el Este.

Al levantarse el telón vemos, pues, un territorio perteneciente a Polonia. Es una zona áspera. El decorado puede representar (y representaba en tiempos de Calderón) un monte, practicable por detrás para que Rosaura pueda aparecer en su cima. Naturalmente, Clarín debe entrar por donde lo hizo Rosaura. El monte da el aspecto de ser eminente, desértico y sumamente rocoso.

Al otro lado del escenario, naciendo de las rocas, figura una burda torre con amplia puerta que, para la representación teatral y falseando el texto calderoniano, está entreabierta y luego se abre ¿sola? del todo.

Eso es lo que ve el espectador, situado enfrente del escenario. Rosaura aparece en el monte, pregunta al caballo dónde la llevaba:

al confuso laberinto
destas desnudas peñas

Le dice que se quede «en este monte», y ella bajará «la cabeza enmarañada / deste monte eminente». Clarín le recordará que son «dos los

que del monte hemos rodado», y le pregunta qué harán «en un desierto monte».

Ya recordamos la explicación de Rosaura:

a la medrosa luz que aún tiene el día,
me parece que veo
un edificio

También sabemos cómo lo describe:

Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve,
que al sol apenas a mirar se atreve:
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que el sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.

Aún añade que en ese edificio «la puerta [...] abierta está».

Pero el espectador ya sabe todo eso: lo está viendo. El autor no hace más que retardar la acción al describir —con hermosas palabras, eso sí— lo que el decorador ha construido. Con todo respeto para Calderón dramaturgo, esto no es teatral, no está escrito pensando en la escena ni en el espectador. Es literario.

VII. El pre-cinema

En ocasiones, el escritor puede llegar a topar con las paredes de la lengua. La lengua es como una ciudad amurallada (no en cuanto sistema, sino en cuanto medio). Cuando estamos en el centro, no vemos sus límites, pero, según nos acercamos al exterior, observamos cómo nuestra libertad está coartada. El escritor puede encontrarse con las limitaciones de la lengua. Entonces ya no piensa su pensamiento, sino lo que ve.

Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, ésos son también los creadores del cine. Y lo son, no por-

que lo realizaran o lo inventaran, sino porque, inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad.

Naturalmente, los autores anteriores a 1850 no podrían nunca haber usado una forma de lenguaje como el cinematográfico, porque hubiese sido incomprensible no sólo para sus espectadores, sino incluso para ellos mismos. La misma necesidad de expresión y de comunicación que siente el artista, le obliga a utilizar métodos asequibles para su público. Todo lo cual no permite negar una oscura intuición, aunque desconociesen los precedentes directos del cine: sombras chinescas, linterna mágica, etc., puesto que la relación podría establecerse a una altura diferente, de línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual.

Estas observaciones han dado lugar a la creación por parte de dos críticos franceses: Etienne Fuzellier y Paul Leglise, de lo que ellos llaman *pre-cinema,* cuya justificación puede hacerse con las siguientes frases, extraídas de uno de sus libros (26): «Los cineastas pueden encontrar la prueba de que su arte, en sus principios más profundos, es bastante anterior a los instrumentos y a las técnicas que le han dado vida material, que cuenta con precursores ilustres a quienes les faltó una cámara para ser grandes genios del cine, pero a quienes no les faltó más que eso» (27).

En el principio de *La vida es sueño* veo yo un fenómeno de precinema, de literatura cinematográfica. Calderón construye sus primeras escenas imaginando la impresión que en el espectador produciría la aparición paulatina y encadenada de la situación geográfica.

Volvamos al organigrama que tracé páginas atrás sobre el *climax* de las escenas estudiadas. A cada momento corresponde la descripción de un lugar o una mayor cantidad de datos sobre él. Es decir, que cuando Rosaura siente dolor y rabia, sólo sabemos que está en un «confuso laberinto destas desnudas peñas», en un monte que es «eminente» y de «cabeza enmarañada». Cuando Clarín le hace reparar que están los dos solos, vemos que el monte es «desierto» hasta un horizonte que ya deja el sol. Ante su extrañeza, comienza a verse «un edificio», el cual llegan a describir. Al aumentar su interés, aprecian que «la puerta [...] abierta está» y, por fin, el hecho de descubrir a Segismundo los hace presas del miedo.

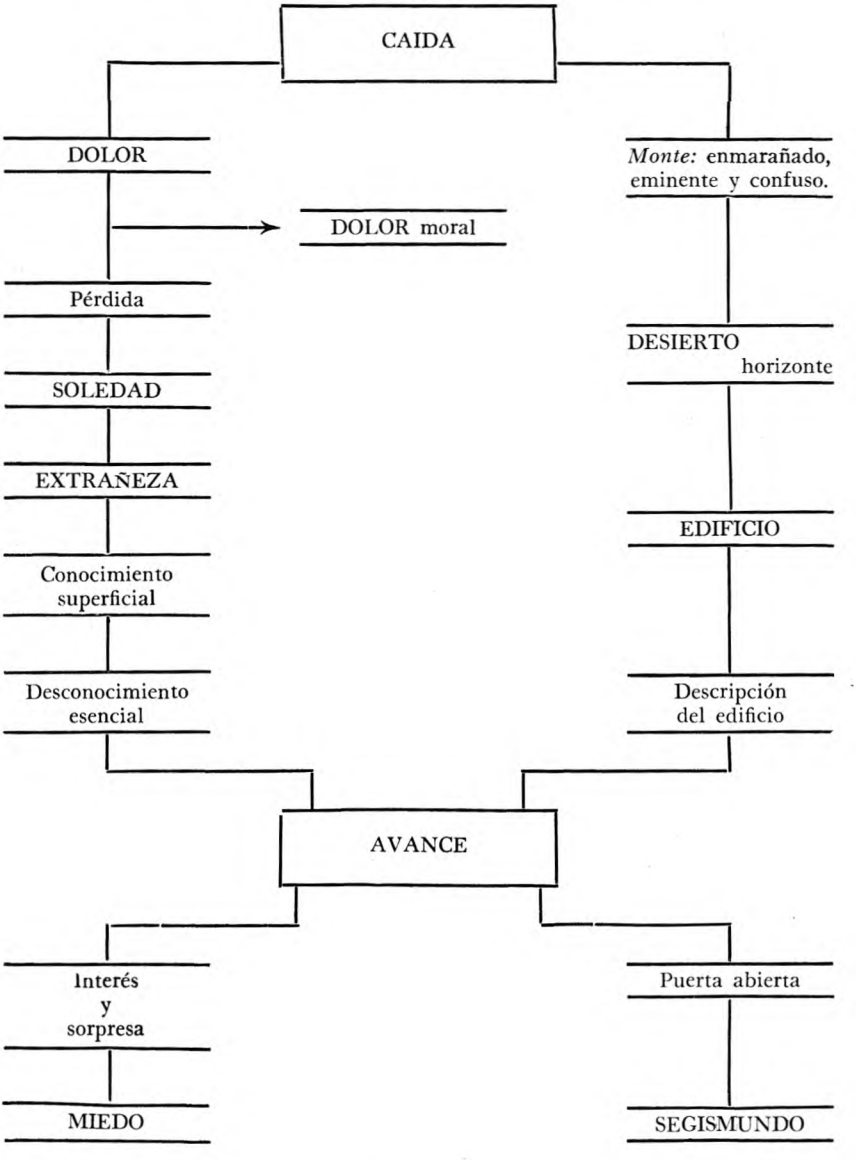
---

(26) FUZELLIER, ETIENNE: *Cinéma et littérature.*

(27) En España han llevado a cabo estudios de este tipo Joaquín de Entrambasaguas y Alonso Zamora Vicente, adelantándose incluso a los citados críticos franceses. Ultimamente, Manuel Alvar ha publicado un interesante estudio sobre la construcción cinematográfica en la actual novela española.

Sobre la base de estas referencias coincidentes es, pues, posible establecer un nuevo cuadro que recoja en la forma que sigue la correspondencia señalada:

ORGANIGRAMA DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE LA EVOLUCION SENTIMENTAL DE ROSAURA Y SU APRECIACION DEL MEDIO



Sólo el cine —o un montaje teatral de influencia cinematográfica— puede expresar propia y fielmente la intención del dramaturgo autor de *La vida es sueño*. Cerremos los ojos e imaginemos la grandiosidad

de la imagen (un *zoom* muy lento que pasara de un *plano medio* o *americano* a un *plano general,* acompañado de un aumento de volumen en la música) que sustituyera estos versos dichos por Clarín:

Mas ¿qué haremos, señora,
a pie, solos, perdidos y a esta hora
en un desierto monte,
cuando se parte el sol a otro horizonte?

La intención instintivamente cinematográfica de Calderón, aún me parece más evidente en lo que respecta al tiempo. Decía más arriba que Calderón necesita parar el tiempo. Y el único arte —aparte de la música— puramente del tiempo es el cine. Pero, además, el cine puede suspender la acción en el tiempo. El cine consigue romper las velocidades constantes, las relaciones constantes entre varios objetos en movimiento. «El cine divide y multiplica un ritmo considerado como indivisible y no operable», dice Rudolf Arnheim. Así podemos variar la velocidad de los actos, su sucesión; detenernos sobre una expresión importante o solamente apuntarla. Pero todo ello sobre el objeto mismo y sin que él cambie para nada su ritmo natural de vida. Unicamente el cine podría expresarnos toda la calidad dramática que precede al monólogo de Segismundo.

VIII.

He procurado analizar estas escenas del comienzo de *La vida es sueño* sin dejarme llevar por consideraciones míticas de ninguna clase. Creo haber respetado la idea y el texto de Pedro Calderón en su integridad, y ateniéndome siempre a que se trata de una obra destinada a «ponerse de pie» sobre unas tablas escénicas.

Mi trabajo podría también considerarse como un borrador para el comienzo de una adaptación cinematográfica. Puede considerarse muchas cosas este trabajo. Pero sólo es una: prospección destinada al mejor entendimiento de la obra teatral *La vida es sueño,* de don Pedro Calderón de la Barca.—JORGE URRUTIA *(Rodón, 12. MADRID).*