

01046



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**LA DRAMATIZACIÓN DEL CONCEPTO “VIDA COMO
SUEÑO” EN DOS OBRAS: *LA VIDA ES SUEÑO* DE
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA Y EL ENSUEÑO DE
AUGUST STRINDBERG**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA**

**P R E S E N T A:
LITZAJAYA MOTTA ARCINIEGA**



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTOR: DR. CARLOS MOLÓRZANO FERNÁNDEZ



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
MÉXICO, D. F., AGOSTO DE 2005

m. 346993



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: LITZAJAYA MOTTA
ARCINIEGA

FECHA: 19-08-05

FIRMA: Motta Arciniega

A MIS PADRES, CON TODO MI AMOR.

Índice

Introducción	1
Análisis de las obras	9
La vida es sueño	11
Fábula	14
Los caracteres	23
La ideología	25
El estilo	42
La teatralidad	49
Relación del individuo con su contexto social	56
El Ensueño	60
Fábula	60
Los caracteres	86
La ideología	88
El estilo	100
La teatralidad	109
Relación del individuo con su contexto social	113
Estudio comparativo	117
Convergencias	120
Divergencias	130
Esbozos para una concepción de individuo generada de la relación dramática entre vida y sueño	134
Valoración dramática	146
Valoración filosófica	158
Valoración mitológica y psicoanalítica	164
Conclusiones	170
Bibliografía	174

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es realizar un estudio comparativo de dos dramas que han empleado el motivo del sueño como eje central en su construcción dramática. Por una parte, la comedia de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, escrita en 1632. Por otra, el drama expresionista *El ensueño*, del dramaturgo sueco August Strindberg, que fuera escrito en 1902.

Entre los grandes temas literarios existe una gran variedad de piezas dramáticas que tienen como fundamento las representaciones mentales que surgen cuando se duerme: las imágenes en secuencia que conforman los ensueños. La motivación del sueño ha interesado a los artistas de todos los tiempos, no sólo por ser tan sugerente para la imaginación creadora, sino porque se encuentra plagado de símbolos que, indistintamente, pueden ser utilizados para darle significación a la vida y al individuo. El mundo onírico tiene la cualidad de ser espontáneo, incontrolable, de gran extensión, fuera del dominio del que sueña; puede ser concebido incluso como una mitología personal debido a la presencia de elementos simbólicos.

El sueño arroja una extensa representación de elementos para la imaginación escénica. ¿Cómo se reproduce un ensueño en la literatura dramática? Los aspectos formales conservan un vínculo con tal motivo; es decir, las características de las piezas que tratan de lograr la impresión del sueño se centran en los recursos de la representación.

Según el análisis temático de una pieza,¹ el tema es su idea central y no debe confundirse con el asunto o argumento. En general, los temas pueden ser reiterativos de una pieza a otra y los motivos pueden cambiar. El armazón temático se constituye por la combinación de causas. Por tal razón, es necesario distinguir entre las piezas que han tomado al sueño como motivo, con distintos grados de abstracción, y las que lo han llevado a conformar uno de los temas, es decir, formar parte temática exclusivamente. La representación dramática del sueño en relación con una concepción de vida se estudia en la presente investigación.

¹Para una definición de tema, véase Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, pp. 350-1.

De acuerdo con el análisis de Cesare Segre, para la definición del motivo en literatura, el cual procede de la terminología musical, se destacan tres elementos básicos: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto o del tema, 2) como elemento germinal, y 3) como elemento recurrente. La diferencia entre motivo y tema se encuentra en el grado de complejidad, articulación y constitución en cuanto pertenencia o concatenación, semejante a la oposición establecida en el ámbito musical.² En este caso, el análisis comparativo se ceñirá a la tematología y la cuestión de los motivos oníricos que se resalten tendrán sentido en su aspecto de elemento germinal de los dramas.

A lo largo de la historia del drama mundial en Occidente, desde la antigua Grecia hasta el teatro del absurdo, pasando por las épocas clásicas del teatro (isabelina, francesa y española del siglo XVII), la escena romántica alemana o las invenciones del teatro moderno escandinavo, pueden observarse las mudanzas que caracterizan cada período histórico concerniente no sólo a la expresión escénica, sino también a la expresión literaria del drama. Reconocer la evolución histórica del teatro es, sin lugar a dudas, discurrir sobre la literatura dramática. En el texto se condensan los elementos de la representación que tuvieron lugar en

² Segre, Cesare, *Principios de análisis de texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 348-9, cita tomada de la Separata "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", de

su momento. Los documentos históricos, biográficos y testimonios que informan sobre los hechos escénicos sirven como elementos de configuración para colmar aquellos que seguramente están ausentes en la pieza dramática. Por ello, el drama occidental en su progreso histórico hace referencia a las piezas dramáticas que han contribuido con los cambios trascendentes para la evolución del arte escénico. Cada periodo teatral se encuentra representado por un grupo de dramaturgos que contribuyeron al desarrollo del drama, y sus piezas, por su valor literario, son consideradas significativas. Prácticamente ningún estudioso del teatro puede ignorar aquellas obras representativas que expresan grandes temas de la literatura como el amor, el odio, la muerte, la vida, la familia, el poder, entre otros. El acto de escribir constituye una forma de conocimiento, un saber sobre la humanidad. Probablemente sea una de las principales causas del análisis literario, pues la actividad creadora ha tratado de dar respuesta, en diversas formas, a las grandes preguntas sobre el ser: ¿Quiénes somos?, ¿qué es la vida?, ¿cuál es el sentido de la existencia?, etcétera.

Muchos son los dramas que se han ocupado del sueño desde distintos planos, ya sea como alusión o mera representación mental de un personaje que sueña, como anhelos o como la propia forma característica del drama, esto es,

representar los hechos con el tono o el ambiente onírico. Vale la pena distinguir aquellas piezas dramáticas en las que se considera al sueño desde un plano conceptual, el cual se vincula estrechamente con el terreno filosófico.

Se detecta la presencia de la filosofía en la poesía o prosa dramática porque son obras artísticas reflexivas que nos remiten a un pensamiento en todo momento a una estética que abunda en imágenes elaboradas en varios niveles. Surgen aquí los elementos que propician la reflexión ontológica y que, en su función lingüística (palabra) o escénica (representación), alcanzan el goce estético. Además, como texto mismo ofrecen una retórica que expresa una mística, impuesta por la relación del hombre con su origen sagrado, esto es, el enlace del hombre y lo divino.

El estudio del sueño revela su íntima conexión con otros fenómenos de la psique que se manifiestan a lo largo de la historia universal, como los ritos y los mitos principalmente. Los símbolos que aparecen en el sueño son aquellos que integran la vasta mitología antigua de distintas culturas. Incluso en los fenómenos religiosos, entendidos éstos desde un análisis lingüístico, se puede observar que su forma más característica de expresión es indirecta; es decir, simbólica, pues el

símbolo es un medio por el cual se manifiesta una significación más profunda de los hechos o fenómenos. En los estudios de mitología comparada de Joseph Campbell, se señala incluso que el sueño es el mismísimo generador de mitos. Así como podemos establecer una relación de parentesco narrativo entre los mitos y los cuentos, el sueño es considerado en su potencialidad como un generador de mitos. Las esferas de la religión y el arte permanecieron unidas por mucho tiempo, antes de que se independizaran durante el surgimiento de la era moderna; ahora, incluso después de su “separación”, observamos que comparten todavía relaciones profundas.

El mito y el sueño quedan vinculados en la obra dramática cuando se analiza la trayectoria del protagonista, la que conforma generalmente el camino del héroe o la heroína para cumplir su misión o consolidar su meta. Nos recuerda Alan W. Watts (en un ensayo presentado por la *Sociedad para las artes, la religión y la cultura contemporánea* en los Estados Unidos), que “[...] las metáforas, como los sueños, los dramas y los mitos, son yuxtaposiciones de cosas diferentes a fin de mostrar su similitud. Son los medios por los cuales las polaridades se tocan y transforman mutuamente[...]”.³

³ Watts, Alan W., “La mitología occidental: su disolución y su transformación”, en *Mitos, sueños y religión*, Joseph Campbell (ed.), Barcelona, Kairós, 1997, pp. 11-27.

El sueño en el drama, desde el punto de vista conceptual, sirve como una metáfora para explicar el significado de la vida. Una somera revisión a la historia occidental de la literatura dramática permite detectar ciertas obras donde se asevera que la vida es una ilusión, utilizando para ello como recurso dramático al sueño. Entre estas obras pueden destacarse: *Edipo*, *Ajax* y *Filoctetes* (de Sófocles), *Hamlet*, *La Tempestad* y *Sueño de una noche de verano* (de William Shakespeare), *El príncipe de Hamburgo* (de Kleist) y también *El sueño es vida* (de Grillparzer). Sin embargo, considero que una comparación de las dos obras con las que culminan sus visiones oníricas tanto Calderón como Strindberg permite observar cómo operan, desde diferentes estilos, los recursos míticos, místicos y dramáticos en torno al sueño.

En la primera parte de la investigación, se integran los estudios dramáticos de *La vida es sueño* y *El ensueño*, desde donde se analizan seis elementos de fondo y forma: fábula, caracteres, contenido ideológico, estilo, teatralidad y la relación del individuo con su contexto social. En la segunda parte, se incluyen diversos aspectos del estudio comparativo, como las convergencias y divergencias entre los

dramas, la concepción de individuo generada de la relación dramática entre vida y sueño, y su valoración desde el punto de vista dramático.

Finalmente, con este estudio de dos obras culminantes en la historia de la literatura dramática se espera aportar los elementos básicos que lleven hacia la configuración de un género dramático particular que tiene como eje la imagen poética del sueño.

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

El drama constituye una de las principales formas genéricas de la literatura caracterizada por contar una historia en la que los hechos aparecen representados. Esta diferencia lo distingue de la narrativa y la poética. Por tal razón, la creación dramática se liga inevitablemente a una pragmática, es decir, a la enunciación (concebida ésta como el acto de pronunciar el texto escrito mediante la voz de los actores),⁴ la cual es integrada a otro tipo de lenguajes que no son necesariamente verbales como el gestual o el corporal, y aquellos que tienen relación con el aparato escénico (el decorado o espacio representado, la escenografía, la utilería, los efectos electrónicos de luz y sonido, el maquillaje, el vestuario...). El dramaturgo comunica su mensaje al lector y al público a través de las situaciones de enunciación reservadas a los personajes de la obra, los cuales realizan cadenas de acciones a futuro en un espacio determinado. Las situaciones de enunciación son las circunstancias específicas bajo las cuales es articulado el texto, esto es, el conjunto de acciones realizadas y de parlamentos dichos por parte de los personajes.

La literatura dramática, a distinción de los otros géneros (épica y lírica), forma parte constitutiva del arte teatral. Los poemas dramatizados y las novelas puestas en escena han de sufrir una adaptación de género necesariamente. En el proceso de producción teatral, el punto de partida del espectáculo es el texto dramático, cuyo contenido define sus límites conceptuales y, al mismo tiempo, es un elemento compositivo que ofrece una estructura al producto artístico acabado: la representación. Aquellos espectáculos que carecen de relato escrito (como el *performance*) o de parlamentos (aquellas obras compuestas de didascalias solamente, por ejemplo las de Peter Handke), pueden ser estudiados atribuyéndoles un lenguaje visual o plástico, no necesariamente verbal.

El hecho escénico se conforma primordialmente por un relato que quiere ser expresado a través de componentes espaciales y temporales, seleccionados de forma determinada para su presentación. Este relato, pensado y sentido por el autor, está integrado por palabras que evocan representaciones visuales, imaginadas durante su lectura y que durante la representación son realizadas por los actores en el mismo momento en que son percibidas por el público. Las acciones se llevan a cabo a futuro, un tiempo como condición del existir, un

⁴ Véase Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions sociales, 1987.

progresivo presente. No sólo las cuestiones temporales son de vital importancia para el proceso creativo de la literatura dramática, sino también las características espaciales de los edificios teatrales, pues definen casi todas las posibilidades del montaje, como el número de escenas y actos, la cantidad de espacios representados, la entrada y salida de mobiliario escénico y de actores, la relación del público con el espectáculo, etcétera. Las circunstancias materiales del hecho escénico influyen tanto que pueden precisar los aspectos estilísticos del texto, además de la división, distribución y/o valoración del espacio teatral donde se lleva a cabo la función, quehacer propio del director de escena.

El arte dramático, asentado en la *mímesis*, como todas las artes, se vale de ciertos elementos para lograr verosimilitud en los hechos representados. La *mímesis* es la representación por imitación de la realidad. Recordemos dos aspectos incluidos en la *Poética* de Aristóteles, que se refieren específicamente a la creación poética y a la recepción estética sobre la *mímesis*, en particular a las causas del origen de la poesía: imitar es connatural al hombre, y esto lo hace con placer.⁵

⁵ Aristóteles, *Poética*, tr. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1972. Para una comprensión más profunda acerca de la reproducción por imitación que se encuentra en la obra de Aristóteles, véase la versión de García Bacca, editada por Editores Mexicanos Unidos, 1999. En su estudio introductorio, García Bacca expone a la *mimesis* como una acción característica y original del poeta que se realiza a través de operaciones técnicas y artísticas, que consiste

La *mimesis* artística, como señala Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, no sólo constituye una herramienta cognoscitiva para el arte, sino también provoca placer estético a quien contempla la obra artística.⁶ Los elementos de la *mimesis* literaria, señala Beristáin, son el diálogo, los distintos tipos de descripción (sobre el aspecto de los personajes y del decorado), los personajes y el lenguaje figurado. Para el estudio de la literatura dramática, el diálogo es un medio auxiliar de la *mimesis* por excelencia, ya que pertenece al lenguaje verbal. El drama, a lo largo de su historia, casi siempre ha utilizado formas dialogadas como medio de relación; es decir, el discurso dramático más empleado es éste, si consideramos que en la tendencia posmoderna las didascalías configuran la escena. En el teatro, la apariencia física de los personajes, su movimiento y gestualidad, así como el aspecto del escenario, son tan importantes como los parlamentos.

Todos los elementos señalados anteriormente son relevantes para lograr el placer de la obra artística; la historia o fábula, el conflicto y la acción, también

en la reproducción imitativa; es decir, la transformación de lo natural en artificial, cuyo efecto es una pura presencialización y, en el caso de la poesía, lo artificial llega hasta un nivel artístico.

⁶ “Corresponde al discurso literario, a la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del receptor para servir a un propósito didáctico (horaciano), pues la poesía instruye de manera mimética (y no de manera teórica)”, *op. cit.*, p. 333.

son partes constitutivas no sólo de la literatura dramática, sino del arte teatral. Por ello, para el análisis de las obras seleccionadas, *La vida es sueño* de Calderón y *El ensueño* de Strindberg, los elementos a destacar serán aquellos que Aristóteles trató en su *Poética*: tres de fondo (la fábula, el contenido ideológico, la relación del individuo con su contexto social) y tres de forma (el estilo, la teatralidad, los personajes). Se han seleccionado estos seis elementos con el objetivo de integrar todos los aspectos antes señalados en un conjunto apropiado para la crítica dramática.

LA VIDA ES SUEÑO

Fábula

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, fue publicado en el año de 1636 en la *Primera parte de comedias*. Un año más tarde, apareció la *Segunda parte de comedias*. Las obras calderonianas se estrenaban en los palacios de la corte, después tenían lugar en los teatros populares del pueblo: los corrales. La vida de Calderón, que correspondía a la de cualquier hidalgo cortesano de la época, estaba vinculada forzosamente con los acontecimientos habidos en la vida cortesana y con los destinos sociales y políticos de España como las guerras, las fiestas, los funerales, en suma, el dramaturgo representó una personalidad inmanente a su época. En aquellos momentos era común el gusto por las representaciones aparatosas y exageradas en las festividades de palacio. De manera que la comedia que nos ocupa debió de constituir todo un espectáculo al momento de su primera representación. Este dato se desarrollará después de manera más amplia, en la parte de la teatralización calderoniana.

El origen de la fabulación de *La vida es sueño* conserva nexos con dos historias que anteceden a ésta. Por una parte, la ficción de uno de los cuentos de *Las Mil y una noches*, que según Vittorio Bodini, en *Estudio estructural de la literatura clásica española*,⁷ se trata de la readaptación de la fábula del sueño, que relata las peripecias del mendigo Abou Hassan narcotizado por el Califa y puesto en palacio para vivir como un príncipe sarraceno. Por la otra parte, la historia verídica del príncipe Segismundo I, el Viejo, que gobernó Polonia de 1506 a 1548. Hijo de Casimir Jagellon, perteneció a una de las familias soberanas que establecieron la edad de oro en Polonia debido al desarrollo político, la grandeza de las artes, la ciencia y las letras, además de una economía próspera y de una paz al interior del país, favorecida por la expansión de la cultura en un camino humanista marcado por el Renacimiento y la Reforma. Segismundo I, heredero de la dinastía de los Jagellons, caracterizada por su tolerancia al movimiento de Reforma, es el primero y único en reaccionar fuertemente en contra de ésta: “Sigismond le Vieux réagit vivement contre les Reformés, surtout contre l’aspect social de leur doctrine.”⁸

⁷ Véase Bodini, Vittorio, *op. cit.*, tr. Angel Sánchez-Gijón, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

⁸ “Segismundo el Viejo reacciona contra los reformistas, sobre todo contra el aspecto social de su doctrina”. Éditions Interpress, *Pologne, manuel*, Varsovia, 1978, p. 51. De aquí en adelante, todas las traducciones son mías.

Segismundo el Viejo constituye una figura de trascendencia para la religión católica romana en la antigua Polonia. El factor religioso tuvo un papel importante en las relaciones públicas y jurídicas, además de poseer, hasta nuestros días, una posición privilegiada como la primera religión instaurada en el Estado polaco.

En la fábula del drama calderoniano, Rosaura y su criado llegan a Polonia para vengarse de Astolfo, duque de Moscovia, que tiempo atrás la sedujo y abandonó para buscar matrimonio con la infanta Estrella. Descubren a Segismundo, legítimo heredero al trono, que ha sido preso desde su nacimiento por su padre, el rey Basilio, quien pretende evitar el cumplimiento de los hados. Los extranjeros son prendidos y condenados a morir por Clotaldo, ayo del joven príncipe, quien descubre que Rosaura es hija suya, fruto de un amor de juventud. Los intrusos son puestos en Palacio, porque el rey Basilio revela a la corte la existencia del príncipe heredero. Para saber si le engañaron o no los astros, el rey le da un narcótico a su hijo y manda trasladarlo a palacio. Allí, movido por todo lo que padeció en la torre, Segismundo se muestra brutal y feroz, trata soberbiamente a su padre, corteja desconsideradamente a Rosaura y a Estrella, intenta dar muerte a su ayo y arroja a un criado por una ventana. Basilio manda

encerrarlo de nuevo, narcotizándole otra vez. Cuando despierta en su prisión, Clotaldo le declara que la escena de palacio fue sólo un sueño. Segismundo, en su torre, no consigue comprender si lo que acaba de pasar fue sueño o realidad. Mientras tanto, el pueblo polaco, conocedor de la existencia de un legítimo heredero, no acepta a Astolfo como sucesor, entonces se levanta en armas bajo el mando de Segismundo. El príncipe ha comprendido, a través de la experiencia del sueño, la necesidad humana de obrar con rectitud. Así, después de derrotar a las fuerzas armadas de su padre, repone a Basilio el trono, casa a Astolfo con Rosaura, instaurándole el honor perdido, y contrae nupcias con su prima, la infanta Estrella.

Dentro de la obra dramática, pueden percibirse dos tramas paralelas que se entremezclan y que, para fines de estudio, han de ser separadas. En primer lugar, la trama preponderante se refiere a la prueba de Segismundo y destaca la relación filial entre el joven príncipe y Basilio. En segundo lugar, la conquista del honor de Rosaura y que igualmente pone a flote las relaciones entre la joven bastarda y Astolfo.

La primera trama, de mayor relevancia por contener en sí misma las tesis fundamentales del drama, se desarrolla de forma más compleja que la segunda. Basilio, rey de Polonia, encarcela a su primogénito, desde su nacimiento, otorgándole el privilegio de la educación a través de su ayo, única persona con quien se relaciona hasta antes de que sea descubierto por el par de extranjeros venidos de Moscovia. La educación del príncipe heredero revela el rango de nobleza que, en cuanto cotidianidad, Basilio ha negado a su hijo:

BASILIO.- Pues dando crédito yo/ a los hados, que adivinos/ me pronosticaban
daños/ en fatales vaticinios,/ determiné de encerrar/ la fiera que había nacido,/
por ver si el sabio tenía/ en las estrellas dominio/⁹

Esta negación es cuestionada por el mismo rey cuando decide devolverle su condición de príncipe. Realmente se trata de una prueba en la que el rey pretende verificar la fuerza del libre albedrío frente a los hados. Si el legítimo heredero no logra vencerlos, será devuelto a la torre y se le dirá que todo lo que vio fue sólo un sueño. La soberbia de Segismundo no le permite pasar satisfactoriamente la prueba, pues no logró vencerse a sí mismo. La experiencia del sueño, que pone en confusión al príncipe polaco, le enseña que la vida tiene la insustancialidad del

sueño porque proporciona al hombre grandezas y desdichas pasajeras que se desvanecen como los ensueños:

SEGISMUNDO.- Es verdad; pues reprimamos/ esta fiera condición,/ esta furia,
esta ambición,/ por si alguna vez soñamos;/ y sí haremos, pues estamos/ en
mundo tan singular,/ que el vivir sólo es soñar;/ y la experiencia me enseña/
que el hombre que vive sueña/ lo que es hasta despertar/¹⁰

La “vida como sueño” constituye una auténtica experiencia individual que se desarrollará hasta el final de la comedia y se proyectará sobre todos los personajes de la obra. En el estudio preliminar de la edición de la comedia y el auto sacramental del mismo nombre, Enrique Rull destaca el temor como la emoción deliberadora que impide a Segismundo precipitarse en su conducta después de la experiencia del sueño: “El temor a la muerte en el ser humano es equivalente al temor de Segismundo a despertar del sueño.”¹¹

Del estudio de Rull es interesante la comparación que hace entre el sueño general de la vida humana y el sueño habido en la experiencia personal. Todavía

⁹ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Enrique Rull (ed.), Madrid, Alhambra, 1980, v. 730-735.

¹⁰ Calderón de la Barca, *op. cit.* v. 1161-1170.

es demasiado pronto para que el protagonista reflexione profundamente sobre lo acontecido, y sólo hasta la tercera jornada discurre sobre su propia conducta. Segismundo va evolucionando evidentemente, durante la primera jornada es un “compuesto de hombre y fiera”, por su condición de prisionero, su vida solitaria, las pieles que lo visten y el conocimiento que le ha transmitido Clotaldo mediante sus enseñanzas y libros. Durante la segunda jornada, cuando se lleva a cabo la prueba, Segismundo se constituye príncipe (hombre) y fiera al actuar brutalmente contra su padre y los miembros de la corte; pero una vez devuelto a su cárcel, valora la condición de la existencia humana. Comienza el ascenso en la evolución del protagonista. Durante la tercera jornada, cuando el pueblo se emancipa contra las fuerzas reales y van al encuentro de Segismundo (quien ya ha aprendido sobre la fugacidad de las experiencias humanas), y cuando Rosaura lo busca para solicitarle la restauración de su honor y servirle en la conquista de la corona, Segismundo decide vencerse a sí mismo. Ha sido desengañado sobre lo vivido:

SEGISMUNDO.- ¿Quién tuvo dichas heroicas/que entre sí no diga, cuando/las revuelve en su memoria:/sin duda que fue soñado/cuanto vî? Pues si esto toca/mi desengaño, si sé/que es el gusto llama hermosa/que le convierte en cenizas/cualquiera viento que sopla,/acudamos a lo eterno;/que es la fama vividora,/donde ni duermen las dichas/ni las grandezas reposan.¹²

¹¹ Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 51.

¹² Calderón de la Barca, Pedro, *op. cit.*, v. 782-794, jornada 3.

Esta acción de índole volitiva muestra a un hombre reflexivo y de acción, es decir, consecuente con sus principios. Entonces queda confirmada la tesis principal de la obra sobre el libre albedrío: si Dios dotó al hombre de éste, es para que elija entre el bien y el mal. Así se concluye que si es de igual esfuerzo el obrar mal que bien, es forzoso el obrar bien.

Respecto de la segunda trama, se encuentra plagada de reconocimientos y peripecias que conforman a las comedias palaciegas, donde se desglosan los motivos de la galantería y el honor del amor cortés.¹³

Rosaura, vestida de hombre y acompañada por su criado, llega a Polonia a buscar a Astolfo para restaurar el honor que perdió al sostener relaciones íntimas con el duque en Moscovia. Allí, al desbocarse el hipogrifo en el que venía, encuentra la prisión donde se halla Segismundo. Clotaldo, al descubrirlos, los condena a muerte, pero Rosaura, sin saber quién es su padre, descubre la espada que éste dejó a su madre. Basilio traslada a su hijo a palacio, cuando Clotaldo le avisa que fue encontrado el príncipe prisionero, pero Basilio los perdona; es entonces cuando Rosaura descubre su identidad femenina. Ante el asombro de

¹³ Bodini, Vittorio, *op. cit.*

Clotaldo, Rosaura le cuenta el agravio que ha sufrido. Clotaldo no desmiente a su hija, conservando el engaño hasta el final de la obra. Rosaura es puesta en palacio al servicio de la infanta Estrella, bajo otra identidad, haciéndose llamar Astrea y pasando como sobrina de Clotaldo. Aquí comienza la segunda jornada, al ser reconocida por Astolfo, quien aún conserva en su pecho el retrato que Rosaura le obsequió en Moscovia, y que esta última desea recuperar, como si con ello recobrar su identidad y su honor. Sucede entre Astolfo, Rosaura y Estrella una escena de enredos a partir del retrato. En estas condiciones, Segismundo corteja a Rosaura, tratando de violarla como respuesta al ser rechazado. Clotaldo, al ser salvado por Astolfo, se encuentra en la disyuntiva de restaurar el honor de su hija o agradecer como caballero la deuda que ahora tiene con el duque.

Durante la tercera jornada, Rosaura se presenta nuevamente ante Segismundo, vestida mitad hombre, mitad mujer. Le relata su historia, le solicita salvar su honor y se ofrece para conquistar la corona. Rosaura finalmente contrae nupcias con Astolfo; su objetivo en el drama es concluido con ayuda de Segismundo. Rosaura corresponde al dibujo de una figura femenina airosa, bélica, fuerte y con cargas negativas al proyectarse casi exclusivamente a través de la guerra.

Como puede observarse, el drama calderoniano no responde literalmente a las unidades de acción, tiempo y espacio. Existen dos tramas que van interrelacionándose sucesivamente hacia el final de la obra; todas las acciones llevan más de una jornada completa (la salida y la puesta del sol), la cual ocurre en Polonia, sin año definido; los espacios representados son varios: la torre de Segismundo (en un monte y dentro de la misma) y el palacio (cámara del príncipe, salones, jardines).

Los caracteres

Para obtener la definición caracterológica de los personajes que aparecen en la comedia, el estudio de Richard W. Tyler y Sergio D. Elizondo, publicado por la Sociedad de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de Nebraska-Lincoln: *The Characters, Plots and Settings of Calderón's comedias*, ofrece información suficiente para apreciar las tramas entremezcladas, aunque las funciones de los personajes como representaciones alegóricas quedan en este caso desapercibidas. Aparecen detallados los nombres de los personajes, incluso

animales, con su nombre de pila, apellidos y títulos, además de los repartos y argumentos de cada una de las comedias calderonianas.

En la siguiente lista se especifica, por orden alfabético, el nombre del personaje, su categoría y la relación que guarda con los demás caracteres. Es importante advertir que los nombres en cursivas corresponden a personajes que son mencionados solamente como parte del árbol genealógico de la realeza. Finalmente, en los personajes de conjunto se indica si tienen o no parlamento.

TABLA 1. PERSONAJES DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Personaje	Definición caracterológica
Astolfo	Noble (duque de Moscovia), ruso.
Astrea	Dama de Estrella, polaca, sobrina de Clotaldo. Nombre fingido de Rosaura.
Basilio	Noble (rey de Polonia), polaco, viejo.
Clarín	Criado de Rosaura, gracioso, ruso. Preso.
<i>Clorilene</i>	Infanta polaca, hermana de Basilio, madre de Estrella.
<i>Clorilene</i>	Reina de Polonia, polaca, esposa de Basilio.
Estrella	Infanta polaca, prima de Astolfo y Segismundo (se casa con éste), sobrina de Basilio.
<i>Eustorgio III</i>	Rey de Polonia, polaco, padre de Basilio, Clorilene y Recisunda.

<i>Recisunda</i>	Infanta polaca, hermana de Basilio y Clorilene, madre de Astolfo.
Rosaura	Bastarda, noble, rusa, hija de Clotaldo, (se casa con Astolfo).
Segismundo	Príncipe de Polonia, polaco, preso.
<i>Violante</i>	Noble, rusa, madre de Rosaura.
Acompañamiento	Hablan dentro.
Criados	Criado 1º y Criado 2º.
Damas	No hablan a menos que se incluyan en Todos.
Guardas	No hablan a menos que sean soldados.
Músicos	No hablan, ni cantan.
Soldados	Soldado 1º y Soldado 2º.

La ideología

Ahora aparece una problemática que atañe al texto dramático y espectacular: la ideología. ¿Cómo se infiltra ésta? ¿cómo se efectúa la textualización de la ideología? ¿cómo aparecen las ideas en el texto? Esta problemática es de vital importancia porque marca el tema que ha de tratar la obra.

Gianfranco Bettetini, en *Producción significativa y puesta en escena*, al hablar del sentido, hace énfasis de la ideología como un eje para la formación del sistema-sentido:

[...]ocupa un lugar preeminente al ámbito de la forma ideológica en cuyo seno se compone el sistema del Sentido, porque toda organización mental de estructura social implica el compromiso con modos de juicio, creencias, opiniones, puntos de vista que constituyen las líneas maestras de un objeto cultural que rige los intercambios de comunicación y los comportamientos del grupo: la ideología.¹⁴

Según Patrice Pavis, en su estudio sobre la producción y recepción teatral, el influjo de la ideología en la producción dramática y espectacular se manifiesta: “[...] como un conjunto de verdades, de estereotipos, de presupuestos cuyo conocimiento parece indispensable para la lectura del texto y para la comprensión de las circunstancias que presidieron su producción actual.¹⁵

Por lo tanto, es indispensable notar que las ideas no se manifiestan como un referente en sí, como en el caso de la filosofía, sino como un reflejo virtual del referente histórico, el cual es incorporado a lo largo del texto dramático. El lector, al percibir las ideas mediante la textualización de las mismas en la estructura significativa de la obra, engancha el texto a los sistemas ideológicos en

¹⁴ Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, tr. Juan Díaz de Atauri, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 36.

los que adquiere sentido. Tal es la operación que se realiza para lograr la comprensión de un texto dramático. La noción que permite que ese enganche operado por el lector o receptor de una pieza se vuelva evidente es el ideograma. Se le considera en la semiología como una unidad significativa (compuesta por lo textual y lo ideológico) que delinea la situación social y sólo conserva su sentido dentro del discurso total del texto. “El ideograma es la unidad de significación reveladora de filiación a una ideología dada[...]”.¹⁶

El ideograma puede encontrarse en expresiones, parlamentos o palabras del texto, en el cual se hallan fusionados tres niveles del texto dramático, importantes de distinguir: lo autotextual (aquello que constituye al texto), lo intertextual (la asociación de este texto a otros) y lo ideológico (la base del texto). La ideología cumple un papel histórico-cultural debido a la implicación de la organización social, así como las instituciones políticas específicas de cada conglomerado en cada época. Este sistema de ideas y representaciones producidas por el autor en su discurso, sustentan su propia ubicación en el mundo y su relación con el mismo,

¹⁵ Pavis, Patrice, *Criterios*, La Habana, vol. I-XII, núm. 21-4, p. 174.

¹⁶ Beristáin, *op. cit.*, p. 261.

por ello, antes de iniciar el análisis ideológico de *La vida es sueño*, se ofrece una breve revisión biográfica del dramaturgo español.

Pedro Calderón de la Barca, poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro, nace en Madrid en el año 1600. Perteneciente a una familia hidalga, queda huérfano de madre a los diez años y de padre a los quince. Realizó sus estudios en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, después estudió en la Universidad de Alcalá de Henares (donde cursó asignaturas como retórica y lógica), más tarde marchó hacia la Universidad de Salamanca donde obtuvo el título de Bachiller en Cánones en 1617. Su participación en certámenes literarios para las fiestas de beatificación y canonización de santos, marcó probablemente un buen inicio para manifestar su vocación en las letras. El espíritu católico nacionalista hacía propicias las celebraciones en honor de los santos españoles en aquella época.

Su labor dramática preponderante se inicia poco antes de los treinta años. A este período pertenecen las obras más conocidas, entre otras: *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *Luis Pérez el Gallego*. Las obras calderonianas se representaban en los palacios de la corte, por encargo real,

generalmente en El Retiro, luego tenían lugar en los teatros populares del pueblo llamados corrales. La vida de Calderón, que correspondía a la de cualquier hidalgo cortesano de la época, estaba vinculada forzosamente con los acontecimientos habidos en la corte y con los destinos sociales y políticos del país. El escritor español fue una personalidad ortodoxa, inmanente a su época. En aquellos momentos era bastante común el gusto por las representaciones extravagantes en las festividades de palacio.

Debido a la milicia existente en una España en conflicto con catalanes y franceses, Calderón había sido ordenado caballero del hábito de Santiago en 1637, de tal suerte que cuando eran requeridos los caballeros de las Órdenes Militares, el escritor español salía a campaña. En 1642, Calderón pidió su retiro definitivo de la vida militar.

La producción de Calderón consta aproximadamente de ciento veinte comedias, ochenta autos sacramentales y unos veinte entremeses. Se distingue notablemente de sus contemporáneos Lope de Vega y Tirso de Molina por la profundidad metafísica que impregna sus obras, particularmente los llamados autos sacramentales. Se trata de piezas de un solo acto, de carácter religioso y

alegórico, dedicadas al misterio de la eucaristía; significaron una fuente de enseñanza para familiarizar a la población con temas religiosos. En el momento en que Calderón de la Barca se ordena sacerdote, a los 51 años de edad, se consagrará a la elaboración de este tipo de dramas. Ingresó a la Orden Tercera de San Francisco y fue capellán de los reyes de Toledo. De 1673 data el auto de *La vida es sueño*. En 1680 Calderón compone su última comedia por encargo real, *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa*. Muere el 25 de mayo de 1681.

Calderón fue un escritor eminentemente nacionalista, heredero de la decadencia del imperio de Carlos V. Bajo Felipe II (1556-1598) la economía española se encontraba en declive debido a las numerosas guerras en defensa de la colonia. Durante la vida de Calderón, con Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), el orden político y social se mantenía mediante la aplicación rigurosa de una ideología de ortodoxia, tanto en el plano de las creencias religiosas como en el contexto racial. La inquisición lograba mantener al pueblo en un estado de sometimiento y temor, pues se luchaba intensamente contra la herejía protestante y contra los conversos (moros y judíos convertidos al cristianismo), quienes se consideraban impuros en la constitución de la raza, además de atender asuntos de competencia civil, como las disensiones ideológicas y las subversiones políticas.

Este mecanismo estatal constituyó la unión fuerte y poderosa entre la Corona española y la Iglesia católica. De esta manera España logró sostener la monarquía absoluta, esto es, teología y política al servicio del Estado, para justificar el poder del rey. La Corona española no le permitió a la burguesía el desarrollo que los países protestantes le ofrecía. En contraparte, la Corona se alió con la nobleza, manteniéndola al margen de la política a cambio de privilegios concedidos, como constituir el soporte social de la Corona. También se valió ésta del trabajo creativo de los intelectuales y artistas de la época, quienes se convirtieron en portavoces y defensores de la monarquía absoluta, constituyendo el afianzamiento de la autoridad y el sistema social instaurado por la misma. El teatro español fue utilizado como un medio para dar prestigio al sistema político dominante en aquellos momentos. En este sentido, Calderón, poeta monárquico, aristócrata, nacionalista y teólogo, era un español de riguroso apego a los mandatos conservadores y ortodoxos de su época.

Para realizar el análisis ideológico de *La vida es sueño*, se tomarán en cuenta las ideas que aparecen a continuación con su respectivo orden. Su identificación puede servir para reconocer las relaciones que las ideas de la época mantienen con la imagen poética del sueño en la comedia calderoniana.

TABLA 2. IDEAS DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Idea	Orden	Ideologema
La sucesión al trono es por mandato divino.	Político.	Tú nuestro príncipe eres. Ni admitimos ni queremos sino al señor natural...
Se debe obediencia al orden establecido.	Político.	El traidor no es menester siendo la traición pasada.
La educación del hombre es bajo la ley católica.	Religioso.	Este le ha enseñado ciencias; éste en la ley le ha instruido católica, siendo solo...
El libre albedrío es más fuerte que los hados.	Teológico.	A ti el laurel y la palma se te deben; tú venciste; corónente tus hazañas.
La mujer debe vivir con honor.	Moral.	Todo mi honor lo atropella.
La vida es sueño.	Filosófico.	Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son.

Para delimitar el terreno ideológico que caracterizó al arte barroco español del siglo XVII, hay que considerar sin lugar a dudas la institución monárquica y el lujo que los reyes y príncipes creían necesario para su prestigio. La voluntad de parecer fastuoso por razones de provecho político queda marcado por la exquisita y preeminente arquitectura de los estados que fueron formando, así como las grandes fiestas y homenajes dedicados a una monarquía que fue capaz de fomentar y mostrar una particular disposición para conmover las sensibilidades mediante la grandeza del espectáculo real. Por ello, la pompa monárquica está

asociada con las manifestaciones barrocas. Para Calderón, tanto como para otros artistas, su posición en la Corte le ofrecía seguridad financiera para desarrollar su arte. Esta circunstancia de poderío marcó la estrecha relación entre las ideas de orden político y religioso con el arte barroco, esferas que durante la larga tradición medieval aún se mantenían inseparables.

La monarquía se abasteció de justificaciones de orden intelectual para basar el poderío real. Tanto el arte como la religión fueron elementos útiles para fortalecer el culto a la monarquía. Una de las ideas más comunes admitidas entre católicos y protestantes era que el poder del rey deriva directamente de Dios. El rey, por lo tanto, representa la autoridad divina. Por la época en que fue escrita la obra, ahora parece imposible desestimar ese carácter sagrado para comprender a la Corona española, la cual reglamentó la sucesión al trono bajo la justificación de la continuidad hereditaria; es decir, un comportamiento paternalista que vuelve vigente en cada generación el poder divino sobre el monarca.

Esta misma idea aparece en el drama de Calderón que nos ocupa, la sucesión al trono por mandato divino, expresada en la tercera jornada, cuando los soldados polacos incitan a Segismundo a recuperar su corona. Otra idea de orden

político a destacar es la que concierne a la obediencia al orden establecido. Se considera a la rebelión como un pecado imperdonable, una de las mayores injusticias. Se trata una vez más de fortalecer el poder del emperador católico, quien a diferencia del romano no ofrecerá la recompensa que pide el soldado rebelde en la última escena del drama:

SOLDADO 1º- Si así a quien no te ha servido/ honras, ¿a mí, que fui causa/ del alboroto del reino,/ y de la torre en que estabas/ te saqué, qué me darás?¹⁷

Segismundo responde que le dará la torre hasta el día de su muerte. Con esta réplica se muestra finalmente que la ascensión al poder monárquico conlleva consigo la conquista de las virtudes y facultades propias de la sabiduría. La acción del protagonista, que pudiera despertar dudas ante los ojos de cualquier espectador del siglo XX, es una muestra más de la dignidad que lleva consigo en su conquista de la corona. Como señala oportunamente Vittorio Bodini en su obra ya citada: “la coronación del sueño de grandeza”.¹⁸

¹⁷ Calderón de la Barca, *op. cit.*, v. 1101-1105.

¹⁸ Bodini, Vittorio, *op. cit.*, p. 138.

La conquista de América significó para España una audaz estrategia política que ayudó a difundir su lengua, sus obras literarias, sus productos, aun dentro del propio continente europeo. Otro mecanismo efectivo para la actuación de esta nación en el exterior fue la unidad de fe que el reino preservó y que mediante el Concilio de Trento se proclama en gran parte de Europa. Si revisamos la obra de Marcel Bataillon: *Erasmus y España*,¹⁹ observaremos el panorama cultural que envolvía a España antes del movimiento de la Contrarreforma.

La Reforma plantea la renovación intelectual y religiosa, con la influencia ideológica de Erasmo, renacentista holandés, quien era estudiado por los iluministas en la Universidad de Alcalá, centro que constituía en aquellos momentos todo un organismo de enseñanza eclesiástica.

Esta actitud traía consigo cierto espíritu de reforma en las instituciones y la cultura: las prácticas religiosas de la Iglesia (culto de los santos, los sacramentos, las indulgencias, las ceremonias, los bienes eclesiásticos, las órdenes monásticas, las peregrinaciones, entre otros) y otro acercamiento a las escrituras (su estudio directo, entregar la Biblia a una crítica profana, publicación de ésta en lengua

¹⁹ Véase Nataillon, Marcel, *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, tr. Antonio Alatorre, México, FCE, 1950.

vulgar). Representa una lucha entre el humanismo innovador y la teología conservadora que consideraba toda crítica como blasfemia. El movimiento de la Reforma, en términos generales, significó una ruptura con la herencia espiritual de la Edad Media, que tenía como basamento la tradición teológica de los santos, y un retorno a las fuentes del cristianismo, en términos políticos, de la lucha de la burguesía por imponerse. La respuesta la dio la Contrarreforma:

Renovó la vida cristiana y la espiritualidad como había intentado hacerlo la Reforma, mas esta vez dentro y por intermedio de una Iglesia romana depurada, resueltamente ligada de nuevo a cuanto auténtico y ortodoxo había contenido el pasado[...]²⁰

A partir de las disposiciones del Concilio, el catolicismo renovado progresó y comenzó su camino para la reconquista de almas. Un ejemplo es que la milicia española suministró constantemente evangelizadores al Nuevo Mundo. La educación en la fe católica por parte de la Corona española fue nuevamente un mecanismo instaurador del poderío real, que tenía relaciones muy particulares con la clase noble y la institución religiosa. La Contrarreforma era el mecanismo para seguir manteniendo el orden político y religioso que le convenía a la monarquía. La educación de Segismundo en el catolicismo es una muestra de esta

²⁰ Tapié, Victor-Lucien, *El Barroco*, tr. Mariana Payro de Bonfanti, Eudeba, Buenos Aires, 1963, p. 43.

afirmación y probablemente sea un signo de bautismo, dado que Segismundo fue bautizado y catequizado en la fe católica romana.

La idea sobre la fuerza del libre albedrío frente al hado es de orden teológico y apunta hacia uno de los temas centrales de la pieza teatral. Este tema es común dentro de la teología cristiana, como lo demuestra José Rojas Bez en su estudio sobre el drama, en donde desarrolla la influencia de la teoría molinista sobre la libertad.²¹

Conocemos que la Iglesia Católica condena las dos posiciones extremas de Pelagio (todo depende del hombre) y Calvino (todo depende de Dios), para aceptar, a través del transcurso de la historia, tres posiciones en que la salvación depende de Dios y del hombre: la de San Agustín –quien da mayor peso a la voluntad de Dios-, la de Santo Tomás –quien supone igual papel para Dios y el hombre- y la de Molina –para quien el factor más importante, después del bautismo, es el esfuerzo humano.²²

Rojas Bez expone las más importantes teorías sobre el libre albedrío, para remarcar la oposición de Calderón frente a la teoría calvinista, la cual apoya la idea de presentar a Dios como absoluta soberanía y potencia, frente a la que el hombre no es nada, puesto que del decreto divino depende la salvación. Calderón, según Rojas, relaciona la teoría calvinista con un cierto fatalismo

²¹ Molina fue un ideólogo contrarreformista jesuita, que sostuvo que la libertad del hombre es más importante que el determinismo religioso para la salvación.

pagano que muestra al hombre como un ser con dependencias exteriores (astros, dioses, destino, hados). Dentro de la lucha contrarreformista el dramaturgo español dio su respuesta. Calderón rebate a través de la fábula del drama la predestinación calvinista, sosteniendo la idea de que el hombre debe someter su libre albedrío al entendimiento para obrar correctamente. Idea que, de acuerdo con el estudio de José Rojas Bez, se desarrolla más extensamente en el auto sacramental del mismo nombre.

En el desarrollo de la segunda trama se encuentra una idea de orden ético sobre el honor de la mujer. Es atractivo observar que el teatro del Siglo de Oro está caracterizado particularmente por una atención a la moral. Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, declara la importancia de integrar ciertos temas a este género.

Los casos de la honra son mejores,/porque mueven con fuerza a toda gente;/con ellos las acciones virtuosas:/que la virtud es dondequiera amada;/²³

La integración de la honra femenina en el drama, al margen de constituir una cuestión formal, implica el desarrollo artístico de un rasgo de orden ético en

²² Rojas Bez, José, *Un estudio sobre "La vida es sueño"*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, s. a., p. 21.

la cultura española. La vida cotidiana para el español del siglo XVII integraba esta representación cultural: la mujer que pierde su virginidad sin estar consagrada por el sacramento del matrimonio, no es honrada. Tal parece que el papel de la mujer es exclusivamente el de madre y esposa. Una vida deshonrada no es verdadera vida, pues para reparar la falta se requieren la venganza o los monasterios. No cabe duda que nos encontramos frente a un sistema patriarcal en el que las reglas masculinas son las imperantes. Sin embargo, es interesante destacar que las figuras femeninas en el teatro de Calderón gozan de rasgos positivos: mujeres de acción, valientes, fuertes, airoosas, inteligentes. El honor, por ejemplo, no se presenta solo, sino que viene acompañado de otros dos valores, el amor y la justicia. De esta forma, Rosaura reclama justicia por su honor perdido, por causa de su amor a Astolfo; finalmente, Segismundo casa a Rosaura con éste por la falta cometida, realizando un matrimonio justo. En el drama, la cuestión del honor es visualizada dramáticamente a través del uso del retrato. En el desarrollo de la segunda jornada, explícitamente en la escena del enredo entre Rosaura (vestida de Astrea), Estrella y Astolfo se hace patente esta simbolización.²⁴

²³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Lope de Vega Esencial*, Felipe Pedraza (ed.), España, Taurus, 1990, v. 327-330, p. 132.

²⁴ Calderón de la Barca, *op. cit.*, v. 971-973.

ROSAURA.- *Aparte* (Deme/ para cobrar mi retrato/ ingenio el amor.)

La idea filosófica que incluye el presente análisis es la vida como sueño, un tema que sin duda tiene grandes alcances estéticos para el drama barroco debido a que los recursos para expresarlo pueden ser extremadamente sugerentes. El engaño de los sentidos es un tema recurrente, no sólo en Calderón, así como el de la dependencia de éstos como único medio de reconocimiento de la realidad objetiva. El camino de la percepción es la vía para el conocimiento inequívoco. Este tema tiene su raíz en la filosofía de Descartes. La duda perceptual cartesiana conduce al saber. El protagonista de *La vida es sueño*, Segismundo, percibe la realidad a través de sus sentidos y los recibe como en el teatro, como representaciones o apariencias de las cosas, sólo distinguiéndolas, es decir, percibiendo claramente los signos visuales y auditivos que emanan de la realidad, puede rechazar las fantasmagorías de ésta, como la ilusión respecto a otro mundo más duradero o trascendental.²⁵ Es importante recordar que en esos momentos se había desarrollado ya la ciencia perspectivista, con una fuerte influencia no sólo

²⁵ “Los sentidos suelen engañarnos algunas veces; entonces es mejor no fiarse de lo que alguna vez ha podido engañarnos. Igualmente, puede pasar con nuestro cuerpo. Claro que no voy a negar la existencia de mi cuerpo; pero sí que a veces sucede que puedo verme a mí mismo, sentir mis manos, mis pies y el resto de mi cuerpo, pero en sueños. Y lo mismo sucede con los pensamientos, no siempre se puede distinguir entre la realidad y el sueño. Descartes, siguiendo el modo aquí el modo de sentir del nuevo hombre que se hace patente en el *Hamlet* de Shakespeare y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, muestra la inseguridad del hombre dentro de un mundo que puede existir o no existir, ser realidad o sueño: un mundo del que hay que dudar hasta que se pueda mostrar, de modo inobjetable, su realidad.”, en Zea, Leopoldo, *Introducción a la Filosofía. La conciencia del hombre en la Filosofía*, México, UNAM, 1983, p. 214.

en materia científica a través del estudio del cosmos con el telescopio, sino también en las artes: la arquitectura, la pintura y el teatro, particularmente en la creación del espacio representado.

El sentido de la vista es el instrumento del conocimiento, y los sentidos cobran una importancia total en el nuevo esquema...se acentúa la importancia de la visión como fuente de conocimiento, se opera un cambio significativo, lo imaginado se descarta por lo visto, de lo supuesto se pasa a lo comprobable por los ojos, a la ciencia experimental.²⁶

María Alicia Amadei-Pulice enfatiza principalmente su observación sobre la relación ojos/oídos y la forma calderoniana de teatralizar, congruente con lo que se llama la comedia de teatro y que tendremos lugar de señalar más adelante. Amadei-Pulice hace notar que la edad de lo auditivo, de la imaginación, de la palabra hablada se queda en el Renacimiento; el barroco comienza con la visión perspectivista en todas las artes, el mundo está bajo la mirada del hombre, de un ojo que lo observa. Este análisis es muy rico en cuanto que nutre el estudio teatral de las piezas calderonianas.

²⁶ Amadei-Pulice, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1990, p. 119.

En la sección correspondiente a la teatralidad se retomarán varias exámenes de esta investigadora debido a la contribución que hace al estudio de la escena barroca calderoniana.

El estilo

Hemos recorrido un extenso campo en el análisis ideológico que nos permitirá reconocer el contexto social bajo el cual fue creado el drama calderoniano que estudiamos. Considero pertinente, en este punto, hacer énfasis en la sujeción del autor español a las reglas técnicas de su época, antes de avanzar sobre los aspectos que conciernen a la versificación, expresión característica de este periodo. El estilo es definido en la terminología teatral como:

...la forma singular de expresión [que caracteriza a un conjunto de obras dramáticas que representan] el espíritu de una época, su actitud ante la vida y su realidad, con sujeción a un conjunto de reglas técnicas, estéticas y de conducta.²⁷

Cuando Calderón de la Barca comienza su trayectoria como escritor dramático, poco antes de los treinta años, ya era heredero de una rica tradición teatral que había desarrollado el nuevo estilo de hacer comedias, con la pluma de

Tirso de Molina y, por supuesto, Lope de Vega, quien deja constancia en su *Arte nuevo* sobre los elementos técnicos predominantes. Es verdad que Calderón desarrolla otros elementos quizá más rígidos que sus antecesores, tales como la específica orientación hacia los aristócratas españoles (quienes constituían su principal grupo de receptores), su menor desaliño en la escritura (una mayor elevación de tono), así como su desarrollo temático, evidente cuando se observa la fórmula calderoniana que apunta Allardyce Nicoll en su historia del teatro mundial: argumento + personaje + nota filosófica.²⁸ No obstante, Calderón es congruente con casi todas las recomendaciones que aparecen en la poética lopesca como veremos a continuación en el cuadro comparativo que señala los rasgos del *Arte nuevo* de Lope y los recursos integrados de éste en el drama de Calderón.

TABLA 3. COMPARACIÓN ENTRE LA POÉTICA DE LOPE DE VEGA Y LA ESCRITURA

CALDERONIANA

Rasgos del <i>Arte nuevo</i> lopesco	Respuestas artísticas calderonianas
Lo trágico y lo cómico mezclados.	El tono cómico y trágico mezclados, por ejemplo, en la segunda y tercera escena de la tercera jornada: cuando los soldados rebeldes descubren a Clarín, creyendo que es el príncipe heredero, más tarde aparecerá Segismundo.

²⁷ Ruiz Lugo, Marcela y Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*, México, Trillas, Serie "Temas básicos", núm. 3, p. 98.

²⁸ Véase Nicoll, Allardyce, *Historia del Teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh*, tr. Juan Martín Ruiz Werner, Madrid, Aguilar, 1964.

Ruptura de la unidad de tiempo aristotélica.	El drama transcurre en más de una jornada (salida y puesta del sol).
Escrita en tres actos: el primero pone el caso, el segundo enlaza los sucesos y el último para hasta el final.	Tres jornadas estructuran al drama. En la primera conocemos las dos primeras tramas, en la segunda se entremezclan y en la tercera se halla solución hasta la mitad de ella.
División del asunto en dos partes, poniendo la conexión desde el principio y desarrollarla, dando la solución hasta el final.	Drama que puede subdividirse en dos tramas: la de Segismundo y la de Rosaura, siguiendo las recomendaciones sobre su proceso.
Lenguaje en congruencia con el personaje.	Esta congruencia es explícita entre los personajes, según su título nobiliario y su edad.
Versificación en congruencia con la situación: décimas para las quejas, el soneto para los que aguardan, los romances en octavas para las relaciones interpersonales, los tercetos para las cosas graves y las redondillas para el amor.	Desarrolla la versificación según los preceptos: utiliza la redondilla y la quintilla para el aspecto narrativo, las silvas para escenas de cierta majestad (la entrada de Rosaura), las octavas para el diálogo que contiene un conflicto dramático (por ejemplo, en la tercera jornada entre Basilio, Estrella y Astolfo), las décimas para el famoso monólogo de Segismundo.
El tema del honor.	Desarrollado en la segunda trama sobre el honor de la mujer.
Preeminencia de la palabra (el verso) sobre lo escénico (lo visual).	Rasgo que no concuerda completamente con el drama de Calderón, quien atiende especialmente los aspectos visuales, integrándolos incluso a la palabra.

Casi todos los elementos formales señalados por Lope forman una parte constitutiva en el drama calderoniano: mezcla de tonos, rompimiento del

concepto clásico sobre las unidades, número de jornadas, intersección de tramas y versificación; sin embargo, hay un par de aspectos, ya perfilados en Lope, que Calderón lleva a su extremo. En primer lugar, el tema del honor, estableciéndolo como principio de relación entre los personajes, siendo parte del código caballeresco, como constitución natural del matrimonio o deber para aquellos que se ocupaban en restaurar el honor perdido de la mujer. En segundo lugar, el desarrollo de lo visual. Calderón escribe un verso de mayor tono y complejidad sintáctica, “culterana”; fuera de ello, el aspecto visual del espectáculo, que era precario en Lope, logra subir un peldaño en importancia y lejos de constituir un mero recurso teatral plástico, se integra como expresión artística de una de las ideas más importantes de la época: el concebir a la realidad como teatro, esto es, el mundo como representación, apariencia, ilusión. El aparato escénico barroco culmina con Calderón, cuando adquiere la abundante apariencia del mundo que engaña a los sentidos. El teatro calderoniano muestra al hombre, cuestionando la realidad aparente a la que se enfrenta.

Si Lope de Vega determina las reglas estructurales del drama español barroco, introduciendo, entre otras, el recurso del gracioso, las conveniencias formales del código del honor y el esquema de versificación que contiene en sí

aspectos estilísticos determinantes, es Calderón quien llega al pináculo barroco español por medio de su fantástica imaginación de espectáculo con su gran maquinaria escénica. El autor de *El gran teatro del mundo* pone en escena al hombre que asiste a una representación teatral, una realidad aparente en la que difícilmente puede creerse. El mundo entero es para el hombre de este periodo una apariencia dudosa, imagen de gran consistencia teatral, sobre todo si se le relaciona con el gran aparato escénico, preparado para las representaciones, tanto de los autos, como de los dramas y comedias.

Cabe señalar que en el teatro del Siglo de Oro el tipo de discurso que posee todos los contenidos estilísticos característicos del periodo es el verso, distribución y medida de las palabras en una sola línea que configuran en su conjunto reiteraciones de cualidades que marcan, entre otras, el tono, el ritmo, el metro, la rima y el significado, hasta formar esquemas. La versificación es una forma de expresión que no sólo revela en forma directa los usos del lenguaje ordinario correspondientes a la época, sino que identifica al drama barroco español en su totalidad, mismo que centra su apogeo durante principios de la segunda década del siglo XVII hasta mediados de la sexta, mediante el uso constante de reglas indicadas por Lope en su *Arte de hacer comedias*. Como

advierde Allardyce Nicoll, para identificar a cada dramaturgo y su capacidad creativa para personalizar su obra, el estilo dramático es una cuestión de palabras, no de temas y personajes, debido al desenvolvimiento de modos propios que vuelven la escritura más fina y que generalmente se basan en la construcción sobre los logros inmediatos de sus predecesores. Tal es el caso de Calderón de la Barca, quien además de ser heredero de una tradición teatral fundada por Lope de Vega, retoma los alcances de la poesía de Góngora. En los versos calderonianos, queda el acento de la personalidad de su autor frente a la construcción de frases de cada uno de sus personajes.

El esquema de versificación de *La vida es sueño* se reproduce a continuación. Ahí se indica, por jornadas, la numeración de sus versos con algunas observaciones sobre el metro o la rima de los mismos.

TABLA 4. VERSIFICACIÓN DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Jornada	Versos	Oobservaciones
Primera	1-102	silvas Heptasílabos y endecasílabos en pareados.
	103-272	décimas 17
	273-474	romance En rima a-e.
	475-599	quintillas 25
	600-985	romance En rima i-o.

Segunda	986-1223	romance	En rima e-a (excepto el verso 1219, que es hexasílabo y forma parte de una canción con el anterior).
	1224-1547	redondillas	81
	1548-1723	silvas	Heptasílabos y endecasílabos en pareados.
	1724-2017	romance	En rima e-e.
	2018-2187	décimas	17
Tercera	2188-2427	romance	En rima e-o.
	2428-2491.....	octavas reales	8
	2492-2655	redondillas	41
	2656-2689	silvas	Heptasílabos y endecasílabos en pareados.
	2690-3015	romance	En rima o-a.
	3016-3097	redondillas	20
	3098-3319	romance	En rima a-a.

Es fácil observar la utilidad de los diferentes tipos de versificación para los efectos escénicos, tal y como lo recomendó Lope, pues cada medida posee en sí el ritmo propicio para hacer surgir la tensión dramática adecuada a la escena. Como hemos revisado más arriba, el estilo dramático calderoniano deja su huella propia en la construcción poética, como el aumento de tono, construcción de frases más elaboradas y, por supuesto, la nota filosófica que lo caracteriza. José María Valverde, autor de *El barroco, una visión de conjunto*, pone énfasis en el formalismo barroco calderoniano, que muestra en su desarrollo el mismo empleo

complicado de las palabras que el de los cambios en la decoración, para la creación de una atmósfera, poniendo como ejemplo el parlamento que reproducimos a continuación, donde Clotaldo sorprende a Segismundo en compañía de Rosaura vestida de hombre y Clarín, durante la primera jornada, es una parte que muestra el nivel de laboriosidad en la palabra:

CLOTALDO.- Rendid las armas y vidas,/o aquesta pistola, áspid/de metal,
escupirá/el veneno penetrante/de dos balas, cuyo fuego/será escándalo del
aire./²⁹

La teatralidad

Toda literatura dramática es escrita para la escena. Su estudio, enfocado al análisis textual exclusivamente, puede ser considerado como un acto de mutilación. El fenómeno teatral completa su estructura significativa en la representación, donde el espectador interpreta el sistema de signos que el dramaturgo y los artistas del espectáculo han ordenado para el mismo. Los aspectos que hasta ahora hemos desarrollado del drama calderoniano hacen notar que el escritor español del Siglo de Oro no pierde de vista la teatralidad. Esto quiere decir que su literatura se nutre fundamentalmente de elementos no verbales que enriquecen su obra. Se

²⁹ Valverde, José María, *El barroco, una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1985,

considera la obra de Calderón no solamente desde el nivel lingüístico y se le interpreta como lenguaje de teatro, con implicaciones temporales y espaciales a la vez.

Hablar de teatralidad nos recuerda la fórmula de Alexander Tairov que provocó la conocida revolución escénica en compañía de otros directores (*répisseurs*), quienes buscaban la teatralización del teatro. Tairov trataba de provocar el escape de la tiranía del autor, para integrarlo posteriormente al trabajo de los creativos de la escena (actores y directores). Esta teatralización se enfocó especialmente sobre los medios propiamente teatrales y escénicos (auditivos y visuales), intentando escapar del dominio y la dependencia de lo analítico en el drama. En este trabajo se destacarán aquellos medios audiovisuales que yacen latentes en la pieza calderoniana, sin tratar con ello de establecer una pugna entre el análisis textual y teatral del drama que nos ocupa. Antes bien, se trata de aprovechar el penetrante estudio de Amadei-Pulice, quien nos hace reflexionar sobre los alcances de la literatura calderoniana, esto es, las posibles modificaciones del examen textual provocadas por la inclusión de los medios escénicos y teatrales.

Amadei-Pulice no sólo presenta un estudio textual, sino que revalora profundamente nuestro entendimiento sobre la literatura dramática, en especial la obra de Calderón, quien talentosamente coloca en el espacio escénico, a través de las palabras, las posibilidades de enriquecimiento de la acción dramática por medio de elementos visuales y auditivos. La creación calderoniana es apreciada en plenitud como un teatro representativo, en donde el lenguaje poético corre paralelo a los signos visuales y sonoros que lo enriquecen y significan. Enseguida se revisarán dos aspectos destacados que apunta Amadei-Pulice y nos ofrecen datos relevantes sobre la teatralidad en Calderón de la Barca: por un lado, la consideración de *La vida es sueño* como comedia de teatro y, por el otro, la integración de la perspectiva al arte escénico, en relación con el edificio teatral.

¿Qué se entiende por comedia de teatro? El término describe a aquellas producciones dramáticas que dependen en su esencia de medios externos al texto. Este tipo de comedia representa el pináculo del teatro barroco español. Diferente a la nueva comedia lopesca, este género multiartístico que se relaciona con otras artes como la arquitectura (en cuanto construcción del edificio teatral), la pintura (en tanto producción de decorados) y la música (ya sea integrada a la palabra o como medio auxiliar para la escena), mantiene su encanto y seducción en lo

fónico y lo visual. De manera que la función del *admiratio* (término clásico retomado por la estética renacentista que designa aquello maravilloso o admirable y se encontraba principalmente en la problemática de conciliación con lo verosímil en la epopeya) en vínculo con la catarsis trágica tomará un vuelco significativo:

La experiencia de los sentidos va a ser la única guía del dramaturgo barroco y del espectador teatral. Con Calderón el concepto de *admiratio* deja de ser lírico y retórico, en el sentido que Lope le daría, y pasa a ser fundamentalmente auditivo y visual. De la lógica narración dramática y lírica en Lope se pasa a la sumisión maravillada de los sentidos en Calderón.³⁰

Como puede observarse, el drama de los sentidos es el drama barroco por excelencia. Esta misma experiencia sucede con el protagonista del drama que nos ocupa. Una vez en palacio, Segismundo, al ser puesto a prueba por su padre, durante la segunda jornada, experimenta la confusión que le provoca una realidad que embebe sus sentidos. La lucha individual de Segismundo va contra la seducción de éstos, principalmente la vista y el oído. La duda y la perturbación poseen en el personaje una expresión sensorial. Baste recordar la referencia a la vista que marca una profunda huella en los personajes, como ejemplo está el

³⁰ Amadei-Pulice, *op. cit.*, p.41.

primer encuentro entre Rosaura y Segismundo, cuando este último declara la insaciabilidad de su mirada.

SEGISMUNDO.- Con cada vez que te veo/nueva admiración me das,/y cuando te miro más,/aún más mirarte deseo./Ojos hidrónicos creo/que mis ojos deben ser;/pues cuando es muerte el beber,/beben más, y de esta suerte,/viendo que el ver me da muerte,/estoy muriendo por ver./Pero véate yo y muera;/que no sé, rendido ya,/si el verte muerte me da,/el no verte que me diera./Fuera más que muerte fiera,/ira, rabia y dolor fuerte;/fuera muerte: de esta suerte/su rigor he ponderado,/pues dar vida a un desdichado/es dar a un dichoso muerte./
ROSAURA.- Con asombro de mirarte,/con admiración de oírte,/ni sé que pueda decirte,/ni qué pueda preguntarte...³¹

Calderón de la Barca retoma la estructura de la nueva comedia –tres jornadas, argumento, número de escenas-, mas integra los nuevos efectos para la captación auditiva y visual.

...las voces temerosas y lastimeras, el *falseto* engañoso, los desgarradores ¡Ay de mí! y otros efectos sonoros como los truenos, el eco, la música expresiva de fondo, los clarines victoriosos, los tambores guerreros, o los sonos ya tristes, ya festivos, ya celebratorios, signos inequívocos que conforman el nivel de captación auditivo. Funciona también de manera original la dinámica espacial y visual que tiene en cuenta la posición en escena del personaje, el escondite, sus gestos, su esfera de visión, y cómo se ve en los ojos de los demás representantes, y sobre todo, la exaltación de la vista y la admiración entre los personajes.³²

Las obras calderonianas representadas en los salones del Palacio del Buen Retiro o cualquier otro edificio similar, eran espectáculos maravillosos creados

³¹ Calderón de la Barca, Pedro, *op. cit.*, v. 223-245, jornada 1.

³² Amadei-Pulice, *op. cit.*, pp.172-3.

para los reyes con el propósito de exaltar los valores monárquicos y con toda la concepción de la representación cortesana que tenía como modelo la tradición de la escena toscana. Los preceptos del orden italiano para la escena, los cuales pueden ser revisados detenidamente en el libro ya citado de Amadei-Pulice, permitían técnicamente tres cambios de espacios que incluían la representación de la cueva, el mar, el monte, el palacio y el templo. Los mismos que se encuentran en *La vida es sueño*: monte, torre y palacio. El decorado, así como los efectos de tramoya que operan en este tipo de teatro lograban una escena abundante, llena de significados; a esto habría que agregar la presencia constante, ya existente con la construcción del Coliseo del Buen Retiro, de maquinaria empleada para el vuelo de personajes mitológicos. La relación que se estableció entonces entre la tradición teatral toscana y la madrileña muestran, además de una prominencia en cuanto a producción teatral, una estrecha vinculación con Galileo Galilei, el florentino que vino a revolucionar la visión de la física y del cosmos.³³ El hombre moderno, en el amplio sentido de la palabra, posee ahora un nuevo sentido indagatorio de la realidad, está sujeto a errores de percepción, por ello es inevitable recurrir a la crítica para distinguir la verdad de la mentira. La distancia y el punto de vista de quien observa ocupan ahora el centro de la vida,

³³ Véase Galilei, Galileo, *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano* (1632), tr. A. Beltrán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

palabras que cifran el mundo científico y teatral de la época. La óptica perspectivista es el medio de operación tanto en la esfera científica como en la artística, la nueva forma de enfocar los fenómenos. La escena barroca en perspectiva, que guarda correspondencia con la ciencia del siglo XVII, desplaza la preeminencia de una práctica teatral caracterizada por centrar su verosimilitud en términos logocéntricos, es decir, un teatro de percepción auditiva en donde la poesía recitada recurría a la imaginación del oyente para que éste pudiera ver los lugares a partir de lo que escuchaba. Calderón, inspirado y apoyado por la práctica del *stile rappresentativo*, hace destacar la escenografía y todas las técnicas de esta nueva escuela teatral, que apelan a la percepción sensorial:

El punto de vista del espectador, árbitro implacable de la acción, va a desplazar y hacer superfluas las reglas aristotélicas que pedían una economía de la acción dramática en términos de tiempo y de lugar. La presencia contundente de la escenografía, la iluminación, y los efectos sonoros, hace que ésta aparezca unificada, fenomenológicamente, a golpe de ojo, con cada cambio de escena. Los cambios de escena se hacen en “un abrir y cerrar de ojos” y sin que se perciba el truco –la técnica ya había alcanzado esta perfección en 1622 en Madrid con Giulio Fontana– lo que añade a la magia, a la expectativa y a la seducción del nuevo espectáculo.³⁴

La representación calderoniana ya no es el escenario característico de los corrales, en los que el espacio (el patio cuadrangular) era adaptado para el recitado de las estrofas poéticas, sino que en su evolución, el drama se vuelca más técnico,

³⁴ *Ibidem*, p. 173.

y tal como juzgaba para mal Lope de Vega, el fenómeno teatral se sirvió de la tramoya. Queda suspendida la cuestión que planteaba Lope sobre el verdadero espíritu del teatro, ahora que los espectadores se sirven de sus ojos, los productores (*autores*) de la tramoya y los poetas de los carpinteros.

El espectador de este tipo de comedias, al igual que el personaje protagonista, ha de enfrentarse a la experiencia de los sentidos, en la que el correcto discernimiento sensorial lo lleve hacia el conocimiento. La agudeza de sus propios sentidos lo conducirá al complicado camino de la verdad en el ilusorio mundo.

Relación del individuo con su contexto social

Al igual que casi todos los grandes dramaturgos, Calderón inicia su carrera dramática poco antes de los treinta años y la termina poco antes de su muerte, a los ochenta y un años de edad. Su drama, *La vida es sueño*, semejante a los textos dramáticos clásicos, se caracteriza por presentar con el dominio de la técnica, una concepción de caracteres que adquieren universalidad por mostrar eficazmente los pensamientos y las emociones humanas más intrínsecas. En su obra, la

habilidad y la presteza de la trama, además de su lenguaje eficaz que descubre la maravilla de su personalidad y la suficiencia de sus potencialidades, nos revela a un escritor relacionado con la escena, porque escribe para ella.

Las condiciones político-sociales que imperaban en la España del siglo XVII, garantizaron, sin lugar a dudas, que el teatro barroco produjera obras de original valor. Calderón solo, sin el talento de un Lope o un Tirso, no hubiera alcanzado quizá la amplitud que obtuvo el teatro del Siglo de Oro español con la colaboración conjunta de toda una estirpe dramática. El drama de este periodo, dentro de la tradición cultural española, significó una evolución en la creación de comedias, así como sus respectivas puestas y escenarios que modificaron la relación entre actores y espectadores. La diferencia entre la comedia lopesca y la calderoniana consiste en un cierto ajuste en la demanda social de dramas, que, por un lado, satisfacían al pueblo y, por otro, a sus monarcas. En *La vida es sueño*, puede observarse que no necesariamente se cumple el precepto que encontramos en Allardyce Nicoll, cuyo énfasis en los elementos escenográficos y de producción funciona en contra de los elementos literarios del drama y de su desarrollo.

Las piezas más famosas del repertorio mundial teatral fueron escritas sin pensar en el espectáculo (efectos escénicos especialmente elaborados). Una era de grandes actores puede ser una era de grandes piezas, mas no en el caso de productores...³⁵

Coincido en el sentido de que los actores están ligados al dramaturgo y contribuyen a la composición de las piezas, pero agregar que la actividad del diseñador escénico se contrapone a la función de la escena es para mí un error. Con la nueva visión de espectáculo que surge después del Renacimiento en Europa, se contribuye con la función moderna, plenamente desarrollada hasta el siglo XIX, del director de escena. La comedia de teatro, como suele llamarse al espectáculo cortesano barroco, puede mirarse como un precursor del espectáculo moderno. Su función como entretenimiento y ritual de devoción de la sociedad que lo produce (lo demuestra la gran producción calderoniana de autos sacramentales), no sólo permite alcanzar dimensiones metafísicas en este arte, como advierte Nicoll, sino que existe un sentido educativo del mismo.

...en el sentido de que excita nuestros intereses y estimula nuestra imaginación, de que penetra profundamente en el corazón de la humanidad y saca a los mismos dioses de las alturas del cielo o del abismo del infierno para que caminen sobre sus tablas...³⁶

El teatro es probablemente el medio de expresión que utilizan los autores para recrear imaginativamente su experiencia de vida y, en este sentido, adaptar a

³⁵ Nicoll, Allardyce, *op. cit.*, p. 857.

la sensibilidad artística del teatro las grandes dudas, expectativas, preocupaciones o deseos que caracterizan a una época. *La vida es sueño*, dentro de la producción dramática calderoniana, responde artísticamente al sentido indagatorio del siglo. El drama calderoniano enseña a ver, pero, sobre todo, a cuestionar el embeleso sensorial o el error perceptual, utilizando para ello los medios propios del teatro ilusionista: el engaño de los ojos creado por la rápida mutación del decorado. El sentido del teatro barroco es replicar las apariencias del mundo y ser el vehículo artístico del error perceptual y del conocimiento.

³⁶ *Ibidem*, p. 865.

Fábula

La pieza fue publicada por vez primera en 1902 y, según algunos críticos, cuatro años más tarde el dramaturgo sueco agregó un prólogo, presente en la primera producción de la obra en Estocolmo, el 17 de abril de 1907.

La pieza posee la forma desconectada pero lógica del sueño, en donde todo puede suceder, y donde el espacio y el tiempo no existen, según la intención explicada por el mismo autor en el prefacio a una edición del drama.³⁸ Por medio de la expresión dramática, Strindberg da nacimiento a una creación universal, donde la poesía y la música se entremezclan con las banalidades de la vida cotidiana. En la discusión metafísica del sentido de la vida, del sufrimiento y de la muerte, se develan los conflictos conyugales y una descripción realista de las condiciones de vida insoportables de la clase obrera.

³⁷ El título de la obra dramática de August Strindberg en sueco es *En drömspel*, que puede ser traducido al español como “El sueño”, “El ensueño”, o más propiamente “Un drama de los sueños”. Se empleará aquí la segunda opción.

³⁸ Algunas ediciones contemporáneas incluyen este prefacio en sus traducciones al francés o al inglés, por ejemplo.

Sin duda alguna, la influencia del sueño en la fábula strindberiana tiene sus orígenes en la religión budista. Recordemos que la cultura occidental del siglo XIX puso atención a su contraparte, tomando como referencia la milenaria religión oriental, ya presente en toda expresión artística. No es ninguna casualidad que en el prólogo del drama el autor haya integrado la presencia del dios Indra, además de que la protagonista sea su hija. Indra es considerado la principal divinidad védica a quien consagran gran número de himnos por ser hijo del cielo y de la tierra. Indra es el dios de la guerra que resultó victorioso al combatir contra el demonio llamado Vritra. En el brahmanismo fue sustituido por la trinidad Brahma-Visnú-Siva. Los budistas le veneran bajo la advocación de Sakra el poderoso. Se representa con dos brazos, armados con un rayo y con un arco respectivamente, o con cuatro brazos, dos de ellos armados con lanzas, y el cuerpo cubierto con mil ojos.

Harry G. Carlson, en su estudio sobre la obra dramática que nos ocupa,³⁹ compara las visiones de la mitología budista, en particular las que se refieren al *Maya*, y las que corresponden al drama fantástico. *Maya* es un término que designa la parte ilusoria de la vida, que fascina y cautiva o engaña a nuestros sentidos, en especial la vista.

La palabra india para 'ilusión', maya (de la raíz *ma*, 'medir, formar, crear, construir, exhibir o desplegar'), se refiere a la vez al poder que crea una ilusión y a esta ilusión misma. El arte de un mago, por ejemplo, es maya; así lo es también la ilusión que crea. El arte del estratega militar, del mercader, del actor y el ladrón: también son maya. Maya es experimentado como fascinación, encantamiento; específicamente, un encanto femenino. Y al respecto hay un dicho budista: De todas las formas de maya, la mujer es la suprema.⁴⁰

Revisemos a continuación la fábula del drama sueco. Seguida de un prólogo, la pieza dramática consta de 13 cuadros enumerados, sin título, y que en su mayoría suponen un cambio de escenario para su desarrollo. No son cuadros inconexos, pero cada uno puede ser tomado de manera independiente porque narra una acción. Examinaremos uno por uno, después de la prefación.

En el prólogo se presenta la caída de Agnes, la hija de Indra, al centro de la tierra con la misión de comprender a la especie humana. Agnes abandona Venus, *Sukra* en sánscrito, con el fin de compartir con la humanidad la monotonía cotidiana para apreciar y comprender directamente la vida. Después de una conversación con su padre, Agnes desciende del éter, donde el aire es más ligero, sobre una nube hacia el tercer mundo del sistema solar para convivir con "las criaturas de polvo que siempre están aturcidas en el vaivén entre la insensatez y la

³⁹ Véase Carlson, Harry G., *Strindberg and the Poetry of Myth*, California, University of California Press, 1982.

locura”, según palabras de Indra, de quien no se ve figura, sino que está presente por medio de la voz.

Antes del descenso de Agnes pueden observarse las constelaciones de Leo, Virgo y Libra, además del planeta Júpiter brillando resplandeciente; la primera y la segunda constelación representan la parte masculina y femenina respectivamente, la tercera es la balanza y el planeta es el dios griego. Esta escena, que fue adherida años más tarde al cuerpo entero de la obra dramática, representa una imagen del universo en la que se mezclan la presencias de divinidades de origen oriental y occidental. Se trata de una imagen totalitaria del mundo donde es mostrada la misión de Agnes al público para dar sentido a la narración de los hechos.

En el primer cuadro el escenario representa un gran bosque lleno de malvas locas, florecientes en varios colores; en el pináculo se encuentra un castillo coronado con una cúpula en forma de botón de flor; en la parte baja se representa una especie de establo que incluye montones de paja esparcidos sobre estiércol. El

⁴⁰ Louis de la Vallée-Poussin, *Le Bouddhisme*, París, G. Beauchesne et Cie., 1909, p. 140; citado en *Reflexiones sobre la vida*, Joseph Campbell, Buenos Aires, Emecé ediciones, 1995, p. 253.

castillo se encuentra situado en las alturas y funciona en esta escena como el símbolo de una morada de difícil acceso.

El vidriero conversa con Agnes sobre el crecimiento del castillo en el último año, cosa que nos hace pensar en el tiempo transcurrido de la hija de Indra sobre la tierra. Se trata de una breve escena en la que se cuestionan dos aspectos importantes, primero, por qué crecen las flores sobre la tierra, como si las flores representaran a la especie humana y, segundo, sobre la posible existencia de un hombre preso dentro del castillo. En los cuentos hay la imagen de un hombre preso en espera de la visitante que lo libertará. Agnes, asegurando su función de heroína, cree que aquél la está esperando para ser rescatado por ella. Estas dos preguntas llenas de simbolismo son suficientes para que el espectador conozca a los personajes como seres de la sociedad moderna. El símbolo empleado por August Strindberg es de una abundante riqueza. Los castillos funcionan en la literatura y los sueños como elementos de lenguaje metafórico; según Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*, como signos de la protección y de la trascendencia entre otros: “Lo que protege el castillo es la trascendencia de lo

espiritual. Abriga un poder misterioso e inasequible...cargados ya por su parte de fuerza sagrada.”⁴¹

Ubicado dentro de un bosque de malvas locas, la presencia del castillo despierta los deseos de quien lo mira y aparece separado del resto del mundo. Un símbolo que jerarquiza el espacio verticalmente, en el plano bajo se hallarán las acciones mundanas que el espectador verá más adelante y el plano superior, confundido con el cielo, será el lugar propicio para la superación humana, la unión del alma con su dios.

El escenario vuelve a cambiar para el segundo cuadro. Aquí se representa un cuarto sencillo sólo con una mesa y algunas sillas. Lo que se verá a continuación es una escena familiar que muestra los roles de pareja y de padres con hijos. El oficial se mece en una silla y con su sable golpea la mesa constantemente, esta situación que parece una imagen del llamado teatro del absurdo abre la conversación entre Agnes y este último, quien se cuestiona sobre su pobre condición como “cuidador de establos”. Agnes le replica que su deber es encontrar el camino a la luz, tesis mística que conecta con el budismo. Aparece

⁴¹ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, pp. 261-2.

más tarde, por un lado del escenario, la madre, que se encuentra despabilando una vela; discute con el padre sobre la utilidad de un chal de seda, regalo del esposo, para una mujer madura como ella.

Este pretexto escénico pone de manifiesto las relaciones interpersonales de la pareja en donde se observa la queja del marido por la extrema atención de la mujer a sus hijos. Se integra a la escena Alfredo, el oficial, quien juega el papel de hijo. La madre, en un acto de deber moral le aconseja a su hijo no tener ninguna riña con Dios, pues sabe que por incidentes del pasado, Alfredo considera que la vida lo ha tratado mal. En una somera reflexión, el oficial se da cuenta de que su madre murió hace diez años. El lapso escénico se parece mucho a aquellos que suceden en nuestros sueños, mezcla de la realidad con la fantasía onírica. Enseguida, aparece una joven sirvienta, Lina, a la cual la madre quiere obsequiarle su chal. Finalmente se suscita otra discusión entre la pareja por no considerar a segundas y terceras personas: el padre se molesta y trata mal a Lina por sentirse a su vez maltratado por su esposa. Agnes y el oficial, que por recurso escénico se mantenían inmóviles hasta el momento, se descongelan, ella le dice que siente lástima por ellos, aunque el amor lo conquista todo y en un ademán de mostrárselo cambia nuevamente el escenario para preparar el tercer cuadro.

El segundo cuadro presenta ya la dinámica del mecanismo onírico, en la cual se yuxtaponen imágenes que en un desorden lógico muestran la sobreposición de tiempo, espacio y personalidades de los caracteres. En el siguiente, el mecanismo onírico se agudizará notablemente. El espectador entrará completamente dentro de la ficción que caracteriza a esta obra dramática, pues tanto el prólogo como la primera escena sirven como partes introductorias al drama.

El tercer cuadro integra a nuevos personajes: una portera, un cartelero o fijador de carteles y una bailarina. Es una escena más extensa que se sitúa en las afueras de un teatro para ópera y que explota el símbolo de la puerta, una que aparece al centro del escenario y otra más a la derecha, con un orificio en forma de trébol. En esta ocasión se narra la historia particular de cada uno, en donde se vislumbra el sentido que han dado a sus vidas. Aparecen también algunos de los personajes presentados anteriormente, como el oficial, que juega el papel del enamorado. Ahora bien, Agnes, en charla con la portera, que lleva puesto un chal que cubre su cabeza y sus hombros, descubre que fue una bailarina abandonada por su novio formal hace treinta años. El cartelero, un hombre de cincuenta años que platica con Agnes más tarde, le cuenta que él es feliz desde que tiene su red y

su tiesto verde para pescar. La hija de Indra le pide a la portera que le preste su chal para ocupar su lugar y mirar a la gente pasar para, así, comprender el sufrimiento de los hombres. Pasa una cantante llorando y sale precipitadamente; un poco más adelante reaparece el oficial, vestido de etiqueta y con un ramo de rosas, radiante de felicidad esperando que salga Victoria, su prometida, la cual nunca aparece (lleva siete años de espera). El oficial no reconoce a Agnes y el espectador es testigo nuevamente de un desdoblamiento de personalidad en este personaje, Alfredo. De repente, el oficial pone extrema atención a la puerta de la derecha, que lo intriga pavorosamente sobre su utilidad en un teatro, pues le recuerda a las cocinas que visitaba con su niñera durante su infancia.

Así, pasa el tiempo, se oscurece la escena simulando el comienzo de la noche y el oficial se da cuenta de que no llegará su amada. Agnes y la portera saben que Victoria es la persona que él más ama en el mundo, saben que lo que ella representa para él no tiene nada que ver con los demás; lo que él ve en ella seguramente es lo que ella es. Esta reflexión hace especial atención al sentido de la vista y la percepción del mundo, con lo cual el autor ofrece la idea de la vida como ilusión. Más adelante, la portera le comenta a Agnes lo difícil de cuidar y

velar toda la noche; sin embargo, la diosa no le devuelve su puesto, asegurándole que será bondadosa con sus amigos, la gente que verá pasar.

El escenario cambia nuevamente para simular el paso del tiempo. Las plantas y árboles que están en escena se encuentran marchitos y sin hojas; la escena parece transcurrir en otoño. El oficial se presenta con sus ropas raídas, manchadas, tiene un aspecto andrajoso. Se escucha el sonido de una melodía de *ballet* y el oficial sabe que los ensayos están preparando la nueva temporada de la ópera. De pronto, el escenario es iluminado por una lámpara giratoria que logra el efecto de un faro: los días y las noches transcurren rápidamente para su fortuna. Reaparece el cartelero, decepcionado porque su red no resultó lo que había imaginado; le confiesa todo a Agnes.

Nuevamente cambia el escenario, con un oscuro total, y se regresa al estado anterior de las cosas. Es de día, el oficial se empeña en mandar a buscar a un cerrajero para abrir la puerta que lo obsesiona. Como en un paseo público sale una bailarina y conversa un momento con este personaje, quien no tarda en preguntar por su amada Victoria; también sale el traspunte buscando a la portera para decirle algo. Finalmente, llega el vidriero en lugar del cerrajero y todos en

escena, incluidas bailarinas y cantantes observan cómo será abierta la puerta. En ese momento llega un policía a prohibir la acción. El oficial, furioso, decide llevar el caso a los tribunales.

Al revisar este cuadro, es fácil darse cuenta de que resalta la composición onírica. Durante la vida onírica la actividad mental es cumplida en imágenes que son involuntarias. Sigmund Freud, en la primera parte de *La interpretación de los sueños*,⁴² al explicar el ensueño como resultado de la actividad psíquica, muestra que sus fuentes son tanto oníricas como de la vigilia. Advierte que el sueño piensa por imágenes visuales, trabaja con imágenes auditivas y con impresiones de otros sentidos. En esta descripción se localiza el aspecto de la composición onírica: el sueño alucina, es decir, se reemplazan pensamientos por alucinaciones. Las representaciones involuntarias se trasladan a un espacio. El sueño no puede aplicar la ley de la causalidad que gobierna la vida de la vigilia, de manera que su cuerpo está constituido por imágenes intercambiables de manera caprichosa, es decir, una suma de instantáneas. Este es el material que explica el comportamiento del tercer cuadro, como la sobreposición espacial, temporal y de personalidades en los caracteres, principalmente en el oficial. El espectador entra,

⁴² Véase Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, tr. Luiks López-Ballesteros, Madrid, Alianza, 1984.

se siente inmerso dentro de la escena, cree que es un sueño personal, pues está frente a una puerta cuyo misterio se puede descifrar.

Strindberg es un innovador del Teatro del Absurdo, que convierte al espectador en el personaje central de la obra. Martin Esslin nos ofrece una referencia de esta conexión:

[...] the first to put on the stage a dream world in this spirit of modern psychological thinking was August Strindberg. The three parts of *To Damascus* (1898-1904), *A Dream Play* (1902), and *The Ghost Sonata* (1907) are masterly transcriptions of dreams and obsessions, and direct sources of the Theatre of the Absurd.⁴³

Ahora bien, continuemos con el desarrollo de la obra dramática. La cuarta escena transcurre en la oficina del abogado. En un típico escritorio lleno de expedientes y documentos se encuentra el licenciado en leyes, que es feo porque su cara refleja los crímenes y pecados que su profesión le exige.⁴⁴ Agnes, vistiendo el chal de la portera que guarda los cientos de quejas de las gentes, está junto a él, escuchando la narración que hace el Abogado de su tipo de vida: la malicia de las

⁴³ “[...] el primero en poner sobre la escena el mundo onírico con el espíritu moderno del pensamiento psicológico fue August Strindberg. Las tres partes de *Camino a Damasco* (1898-1904), *El drama de los sueños* (1902), y *La sonata de los espectros* (1907) son transcripciones maestras de ensueños y obsesiones, las fuentes directas del Teatro del absurdo”, en Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, Nueva York, Doubleday, 1969, p. 304.

⁴⁴ Para una apreciación de la fisonomía como estado del alma en la Edad Media, puede verse Guijarro Ceballos, Javier, “Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías: la ira del caballero cristiano”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Rafael Beltrán (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 115-36.

personas que lo buscan para resolver casos, las vomitadas y el veneno, las miradas fijas sobre él, las sospechas y envidias; pero lo más terrible son los divorcios, que comienzan por problemas sin importancia y acaban siendo rompimientos terribles que aniquilan a cualquier alma.

Strindberg es muy incisivo sobre los asuntos de la pareja. Ya desde el primer cuadro se hace presente una crítica al matrimonio y continúa con la misma en algunos parlamentos intercalados en distintos cuadros, como en este caso. Cabe señalar como dato biográfico de Strindberg, que fue el hijo ilegítimo de un armador de barcos y una sirvienta, lo cual dotará de significado al contexto subjetivo de esta pieza dramática. Las diferentes condiciones socioeconómicas de sus progenitores provocaron en él una separación de su propia personalidad que se manifiesta, sin duda alguna, en su obra literaria. En el séptimo cuadro, como se analizará más adelante, se hace patente la irrealización del amor en matrimonio, pensamiento que ronda continuamente la literatura strindberiana.

Con otra transposición alusiva al sueño, el abogado se queja de vivir solo, pues considera que ninguna chica se fijaría en él por tener apariencia de criminal. Agnes vuelve a sentir lástima por los humanos. La escena termina con el sonido

de unas campanas que llaman a reunión. El abogado pregunta al oficial si hay un funeral, y responde que habrá una distribución de diplomas en la Universidad. El abogado se prepara para recibir su grado de doctor. Viene otro cambio de escena.

En el quinto cuadro, el escenario se transforma en una catedral, con el coro, el órgano y un atril desde el cual el decano otorgará los grados. Los cantantes y las bailarinas de la escena pasada ocuparán los lugares de los heraldos con báculos, y los extras de *Aida* llevarán las guirnaldas de laureles para ser entregadas a los graduados. Se encuentran reunidas las facultades de filosofía, teología, medicina y leyes. Comienzan a investir a los candidatos y, cuando toca el turno del abogado, se rehúsan a darle su corona de laureles. Todos lo dejan solo. Conversan un momento Agnes y el abogado, el cual no se siente digno de obtener el grado académico, mientras ella le hace ver la nobleza de su profesión por su búsqueda de la justicia; ambos hacen una crítica a las disciplinas, en particular a la filosofía y la teología, junto con su sistematización de la realidad, pues unas consideran que las otras las contradicen y no forman un conocimiento totalitario: la universidad es una casa de locos. Se toma como modelo la disfunción del conocimiento para ejemplificar la desgana de los humanos para aprender a vivir. De momento se escucha la invocación primera al inicio de las misas, la llamada

Kirie Eleison, en donde se elevan las voces de niños, mujeres y hombres, en vez de las notas musicales que Agnes evoca al tocar el órgano, rogando a Dios todopoderoso por su misericordia y solicitándole alternativamente que los salve y escuche. Así termina la escena.

En el cuarto y quinto cuadros, que reproducen el despacho del abogado y la entrega de diplomas efectuada dentro de una catedral, respectivamente, Strindberg realiza una aguda crítica a tres instituciones de la sociedad: el sistema de justicia, la academia y la vida religiosa. Son imágenes subversivas que cuestionan la vida moderna a través de sus costumbres.

En el séptimo cuadro se evoca una de las escenas de mayor alcance poético, cuando un efecto luminoso convierte el órgano en la cueva de Fingal, famoso héroe irlandés que realizó muchas de sus hazañas en el grupo de más de 500 islas de las Hébridas, localizadas al lado sudoeste de la costa escocesa. Es en la isla de *Staffa*, una de las que conforma el grupo interno de las Hébridas, donde se localiza la cueva. Las rocas son rosadas y caen a pico sobre un mar de color verde jade. Como dato curioso, cabe señalar que allí fue construido un monasterio irlandés desde el que se propagó el cristianismo a Escocia. Como efecto sonoro en

la escena se escucha el rumor del viento y las olas. Esta escena es la más breve de la obra y ahí se ponen de acuerdo el abogado y Agnes sobre la posibilidad de vivir como marido y mujer con el fin de que la hija de Indra conozca el amor: la cosa más dulce en la vida, lo mejor y lo peor. August Strindberg, que no creía en el amor, presenta una cursi idealización del mismo, aunque nuevamente mira con ojo crítico el tema.

La séptima escena se ubica en una llana y simple habitación, contigua a la oficina del abogado, desde la cual se encuentra una cama con dosel, una estufa y una ventana que Cristina engoma y sella durante el transcurso del cuadro. Aparecen como marido y mujer el abogado y Agnes. Ambos tienen ya un bebé. En un ambiente de tedio y desesperación, Agnes le confiesa que esta experiencia es peor de lo que había imaginado. En su charla se reproducen las discusiones comunes de cualquier pareja de casados sobre el dinero, los cuidados del bebé, las mejoras de la casa, entre otras. Es un altercado en donde cualquier desagrado menor puede adquirir mayores dimensiones sólo para liberar la disconformidad y el agobio de la vida marital. En una minúscula transición aparece el oficial, quien entra a la habitación y después de platicar con el Abogado sobre la obtención de su grado académico como doctor, platica directamente con Agnes y como si éste

representara para ella un anhelo, o sea, una oportunidad de terminar con la desesperanza, la lleva a visitar un lugar parecido al paraíso, llamado Cielo immaculado. De pronto, el oficial vuelve a su disertación con el abogado, pero ahora sobre unas horquillas. El abogado hace mutis y, en una salida precipitada, libera a Agnes de su presencia. El cuadro termina con el desconcierto de Agnes, que da lugar a la octava escena. Aquí comienza una penetrante crítica a la institución del matrimonio, que parece ser una de las obsesiones del autor sueco en su literatura por la recurrencia y, sobre todo, porque dedica a este tópico una mayor extensión en la presente obra dramática. El amor de pareja en conflicto en la vida cotidiana se muestra doloroso ante el espectador. Como señala el mismo Strindberg en su advertencia a la obra, citado por Nicoll: “[...]una nota de melancolía y de piedad por los seres vivos atraviesa en línea recta el ondulante relato[...]”⁴⁵

El octavo cuadro se desenvuelve en una estación de cuarentena que parece ubicarse en un bosque incendiado. Se trata de Playa Inmunda. En primer término, se halla un gimnasio al aire libre en el que los convalecientes y lisiados practican sus ejercicios en máquinas que semejan instrumentos de tortura. Al fondo se observa una boscosa ribera con navegaciones, estatuas de mármol,

⁴⁵ Nicoll, *op. cit.*, p. 507.

quioscos, miradores, parecida a las villas italianas. Lo que sigue es una exhibición de la vida que llevan ahí los enfermos. Aparecen por vez primera el médico, el poeta, además de varios personajes incidentales como el dandy, su mujer y la pareja de recién casados

Utilizando parlamentos que devalúan el sentido del lenguaje, se suceden situaciones denigrantes para algunos personajes, como la ridiculización que se hace de Lina, la sirvienta ahora convertida en una mujer casada, sumisa y a cargo de varios hijos. Los recién casados también viven las vejaciones que les imponen quienes allí habitan, obligándolos a desembarcar en esta orilla. Strindberg vuelve a ironizar agudamente sobre el amor, creando la imagen de la felicidad pasajera entre los nuevos esposos. La vida es dura y difícil. Un corto pasaje dentro de este cuadro expresa la historia del Califa Harun al Rashid, llamado Harun el Justo. De forma paralela a la misión del personaje de Agnes, este príncipe sarraceno desciende, disfrazado, de su trono para aprender lo relativo a la justicia en el mundo. La historia la cuenta el poeta a la hija de Indra. Estellato constituye un elemento importante para el estudio comparativo, ya que el mismo autor incluye muy probablemente la fuente de la fábula en su obra dramática. Además, presenta elementos asociativos que acercan a la célebre comedia de Calderón con

el drama sueco que nos ocupa. La ficción literaria árabe ha ejercido una larga influencia en la literatura occidental europea.

Por medio de un oscuro total, se efectúa el cambio de escenario para el décimo cuadro, que representa el lado opuesto de la escena anterior: Cielo Inmaculado. Aquí se expone una ribera en donde se localiza, en un extremo, un salón de baile y, en otro, una casa de madera amarilla que funcionará como salón de clases. La particularidad de este territorio consiste en aparentar una tierra paradisiaca, aunque con un aspecto invernal. La secuencia es extensa y se vislumbran varias anécdotas. En primer lugar, la triste vida de Edith, una joven fea que toca maravillosamente el piano y profundamente enamorada del novio de Alice, un lugarteniente. El autor observa las paradojas de la vida, como la mujer bella realizada en el amor y no la talentosa, o que un hombre ciego sea el millonario dueño de este edénico sitio. En segundo, la burla de la que es objeto el oficial, al ser reprendido y maltratado como se agravia a los niños en los colegios. Cabría señalar que en el desarrollo de este pasaje Strindberg incluye no sólo una crítica a la autoridad, que desarrollará más ampliamente en el duodécimo cuadro, sino que juega nuevamente con el lenguaje, logrando contraponer lo dicho por los personajes con sus acciones. Esto es, lenguaje y acción encontrados en una

situación absurda que devela la sucia mentalidad de quienes ejercen coerción sobre los niños. Al final del cuadro, en larga conversación con Agnes, el Abogado pone de relieve la repetición de las acciones cotidianas como lo peor que aún no ha experimentado de la vida, además de hablarle sobre el deber y las contradicciones que produce el placer y el dolor. Agnes decide estar sola antes de volver a experimentar lo pasado, y poder encontrarse a sí misma. Invita solamente al poeta para acompañarla. Antes de pasar al momento de aislamiento, que se desarrolla en el décimo primer cuadro, hay una breve escena que de modo irreverente intenta señalar las desigualdades entre los humanos como producto del sistema social en que se hallan.

En el décimo cuadro se sitúa la Rivera. Hay una pared blanca de la que penden las ramas con frutas de un naranjo y montones de carbón. A lo lejos se pueden ver algunas villas y un casino. Aparecen dos cargadores exhaustos por su labor, con sus carretillas, platican con Agnes y el abogado acerca de la dureza del trabajo y lo injusto de su condición, pues no les es permitido entrar a nadar, y tampoco pueden tomar frutas del naranjo. Se observan las restricciones que su condición social les impone, pues a pesar de ser los que trabajan más, son quienes menos comen. La clase obrera constituye un estado que no les permite tener

siquiera los goces más elementales de la vida. Cambiar las cosas, según el abogado, es casi imposible, pues los bien intencionados, los que reflexionan correctamente, no lo permitirían. Aquellos que han intentado cambiar las cosas han terminado en la cárcel o el manicomio. Strindberg presenta con cierto nihilismo la revuelta social, característica de la era moderna, dejando en claro las contradicciones de la sociedad actual.

Ahora bien, el décimo primer cuadro tiene el escenario del sexto cuadro: la cueva de Fingal, lugar mítico que propicia la oración en voz alta con el fondo musical del sonido de las olas y el viento. El poeta y la hija de Indra intervienen en la escena hablando familiarmente. Es esta ocasión una oportunidad para Agnes de interpretar los mensajes sagrados del viento y las olas, una especie de versos cortos que describen las súplicas y los lamentos de los hombres, como relación poética entre estos fenómenos naturales y la realidad de la que son testigos. Se trata de una escena sublime con penetrante alcance poético, a pesar del contenido degradante que encierra.

Después de confesar el sucio estado de su vida mortal, Agnes escucha una petición escrita por el poeta en favor de la humanidad, dirigida a Indra, a manera

de un conjunto de versos cortos en donde se pregunta por qué nacen los seres humanos con dolor y declara que el misterio de la vida no ha sido resuelto. Indra llevará el mensaje al soberano del mundo. En esta primera parte del cuadro se expresa un teatro religioso porque toca temas dedicados a Dios y al culto divino que involucra el origen del hombre. En la segunda parte, de manera metafórica, el mar ocupa el lugar de la vida. Tanto el poeta como Agnes son testigos del naufragio de una embarcación, pues la boya silbante marina tarda en advertir a la tripulación sobre el peligro, aunque también confirman una teofanía (la incandescencia que aparece sobre el agua es la imagen de Jesús). El mar logra tragarse a unos y los escupe tarde o temprano, dejando rastro de lo que fue. Así Strindberg asocia a la divinidad con la boya silbante, estando ausente cuando parece que más se necesita. Finalmente los personajes son cubiertos por una nube espesa. Antes de que el poeta termine de hablar se efectúan los cambios de escenografía para el siguiente cuadro.

En el duodécimo cuadro se vuelve a la galería del teatro de ópera que apareció en el cuadro tercero. La hija de Indra manda llamar urgentemente al rector de la universidad y a los directores de las escuelas y facultades porque se abrirá la puerta y se revelará el misterio. Mientras llegan los personajes, el oficial

realiza las mismas acciones que la vez anterior, lo que hace pensar a Agnes y al poeta que eso ya lo habían soñado, ya estaba escrito o quizá ya habrían estado en el mismo lugar anteriormente. Al llegar las autoridades académicas se suscita una disertación sobre el misterio que revelará la apertura de la puerta y discuten sobre el significado de la verdad; cada quien argumenta su propio enfoque de la realidad y como son incapaces de comprenderse, se golpean brutalmente hasta que el rector los separa, acción administrativa que cumple de manera puntual. Agnes les pregunta si no se sienten avergonzados por su comportamiento, siendo como son educadores de la juventud. Ofendido, el decano de la escuela de leyes pide al rector que procese a la hija de Indra por su actitud calumniosa. La hija de Indra sabe que aquel gentío no alcanzará a comprender el misterio y se lo dice. No obstante, la gente que piensa correctamente incita a castigar a la tímida Agnes, pues todavía no ha revelado el misterio. Agnes le pide al poeta que la acompañe a un lugar donde no puedan ser vistos y escuchados, pues pretende dar respuesta al misterio. Antes de partir, en su papel de esposa como en el séptimo cuadro, abandona al abogado, reprochándole que siempre la orilló a estar en contra de sí misma. El fin del relato marital entre Agnes y el abogado termina como la obra de Ibsen, *Casa de muñecas*, en donde se pretende mostrar la falsedad de la vida

conyugal, mejor que sostener la igualdad de la mujer o renegar simplemente del matrimonio.

El último cuadro guarda la revelación del misterio y con ello se vuelve al escenario del primer cuadro donde aparece el castillo, que ahora tiene en su parte más alta el capullo a punto de florecer de un crisantemo y muestra velas encendidas en las ventanas. El poeta y Agnes conversan sobre la misión de ésta y lo difícil que ha resultado el esfuerzo de vivir como humana. La hija de Indra le revela el misterio de la vida contándole uno de los más bellos pasajes de la religión budista, cuando Brahma, la potencia divina principa, se deja seducir por Maya, la madre creadora del mundo, para propagarse. Se revela la capacidad de vivir como en un sueño porque la vida es sueño.

Dottern- Detta det gudomliga urännets beröring med jordämnet var himlens syndafall. Världen, livet och människorna äro salunda endast ett fantom, ett sken, en drömbild [...]⁴⁶

Agnes está preparada para partir, pero antes arroja su calzado sobre el fuego para sacudir el polvo de sus pies.⁴⁷ Entonces, el oficial, el cartelero, el vidriero, el

⁴⁶ “La hija de Indra- Esta fue la caída del cielo. Consecuentemente, el mundo, sus habitantes y la vida misma no fueron más que fantasmas, espejismos, imágenes de un sueño [...]”, en Strindberg, August, *Till Damaskus, Ett Drömspel*, Estocolmo, Natur och Kultur, 1986, p. 194.

⁴⁷ Recordemos que el fuego es un símbolo que en la mitología se representa como elemento natural de purificación.

abogado, el médico, Victoria, Edith y el ciego, lanzan algo de sí para contribuir a la acción. De pronto aparece Don Juan, que sale con ellos sin arrojar nada. Un Don Juan que no renuncia a su condición de hombre. Más tarde se presenta el decano de la escuela de leyes y confiesa que ha sido perseguido por la gente, despedido por los administradores, ridiculizado por sus colegas, que ya no tiene más fe y arroja un libro al fuego: un martirologio. Finalmente surge Cristina, que se marcha al no haber ni una ventana más por sellar y empastar. Agnes se despide de manera poética declarando que ya sabe lo que significa vivir. Entra al castillo, éste se incendia y el capullo del crisantemo florece. Al final de la obra, el castillo como símbolo de trascendencia se manifiesta, pues apuntamos anteriormente que el castillo de la iluminación será el lugar de reunión eterna del alma (la hija de Indra) con su Dios, y gozarán plenamente de su presencia. Ahora bien, el crisantemo es un símbolo solar también asociado con las nociones de duración, estabilidad y totalidad.⁴⁸ Al unirse con la divinidad, Agnes asegura la permanencia. Se entiende aquí a la muerte como liberación del dolor, como un medio de llegar a la trascendencia. La muerte es el despertar de ese sueño que es la vida.

⁴⁸ Para una revisión sobre los símbolos, véase Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

Dentro de la obra dramática se distinguen cuatro tramas que pueden ser separadas para fines de estudio. La primera tiene lugar desde el prólogo hasta el cuadro final del drama y se refiere a la hija de Indra, Agnes, cuya misión es conocer a la especie humana. La segunda corresponde a la historia del oficial, personaje con el que además de enfatizar el misterio de la vida como ilusión (de manera indirecta al querer abrir la puerta del corredor), se ridiculiza el amor. La tercera tiene relación con el abogado, cuya figura sirve para criticar a las instituciones de justicia social y de la academia; paralelamente este personaje expone las relaciones maritales con Agnes. Finalmente, la cuarta trama se conecta con el poeta, quien en forma más liberal y sensible sirve de guía a Agnes para revelar el sentido de la vida como ilusión y lograr la compenetración con Indra. En esta punto, generalmente, la crítica identifica al personaje del poeta con el mismo Strindberg.

Como se observa, *El ensueño* no responde a las unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio. Mas aún, se combinan para dar la ambientación onírica que le es propia, en la que se entremezclan las acciones, el tiempo no es representado en su transcurso progresivo de presente a futuro y el espacio varía considerablemente. Se trata de una yuxtaposición de imágenes en donde, además,

los personajes se desdoblan. Los espacios en los que transcurre la acción dramática son, el cielo, un bosque de malvas locas, diversas habitaciones, lo que parece ser un comedor, la oficina del abogado, una recámara, una catedral, la célebre cueva de Fingal, una estación de cuarentena y una ribera.

Los caracteres

Los personajes del drama son variados, desde los que aparecen incidentalmente para ambientar la situación dramática, hasta los secundarios, que no tienen una acción preponderante dentro de las tramas, incluyendo los principales, que pueden ser divididos en protagonistas y antagonistas, por su colaboración u oposición al desarrollo de la acción. Cabe señalar que no se dividen por nacionalidades, sino más bien por su actividad económica, y se infiere que son tipos sociales de la época moderna, de principios del siglo XX.

En la siguiente lista se especifica por orden de aparición el nombre del personaje, su categoría y tipo. Es importante advertir que todos aparecen en escena, excepto Indra, del cual solamente se escucha la voz en *off*. En los personajes de conjunto e incidentales, se indica si tienen o no parlamento.

TABLA 5. PERSONAJES DE *EL ENSUEÑO*

Personaje	Definición caracterológica
Voz de Indra	Divinidad. Secundario.
Agnes, la hija de Indra	Divinidad. Protagonista.
Vidriero	Obrero. Secundario.
Oficial y Alfredo	Personaje desdoblado. Empleado. Protagonista.
Madre de Alfredo (Cristina)	Ama de casa. Secundario.
Padre de Alfredo	Jefe de familia. Secundario.
Lina	Sirvienta. Secundario.
La portera	Empleada. Secundario.
El cartelero	Empleado. Secundario.
Cantante	Artista. No habla. Incidental.
Voz de mujer (Victoria)	Voz en <i>off</i> . Artista. Secundario. Aparece en el último cuadro.
Bailarina de ballet	Artista. Incidental.
Cantante del coro	Artista. Incidental.
El traspunte	Empleado. Incidental.
Cantantes, bailarinas y heraldos. Actores extras de "Aida". Voces de niños, mujeres y hombres.	Personajes de conjunto desdoblados. No hablan.
Abogado	Profesionista. Protagonista.
Cristina	Sirvienta. Secundario.
Inspector médico	Profesionista. Secundario.
Dandy (el viejo Don Juan)	Director de escuela jubilado. Incidental. No habla.
Coqueta	Esposa del director. No habla. Incidental.
Amigo	Acompañante del matrimonio. No habla. Incidental.
Poeta	Artista. Protagonista.
Él y ella	Pareja de recién casados. Incidentales.
Hombre maduro	Pensionado. No habla. Incidental.
Tres muchachas	Camareras. Incidentales.
Edith	Joven pianista. Secundario.
Madre (de Edith)	Incidental.
Lugarteniente	Profesionista. Incidental. No habla.
Alice	Novia del lugarteniente. No habla. Incidental.
Dos niños y algunos niños	Personajes desdoblados. Estudiantes. No hablan, excepto uno de ellos. Incidentales.
Pareja de recién casados	No hablan. Incidentales.
Ciego	Terrateniente. Incidental.

Profesor	Profesionista. Antagonista.
Dos cargadores de carbón	Obreros. Secundarios.
Esposo y esposa	Pareja incidental.
La tripulación	Hombres que cantan. Incidentales.
Rector de la universidad	Funcionario. Secundario.
Directores de las facultades y escuelas de filosofía, medicina, derecho y teología.	Profesionistas. Personajes antagonistas.
Gente bien	Personajes de conjunto. Secundarios.

La ideología

Recordemos que la ideología, como sistema de presupuestos y verdades, implica un compromiso del autor con opiniones o juicios dentro de una estructura social a la que va dirigido; emparentándose, evidentemente, con el referente histórico. En el caso de August Strindberg (1849-1912), su obra *El ensueño*, escrita en 1901, contiene varios presupuestos de distintos órdenes: mitológico, filosófico, político y religioso. Antes de identificarlos es conveniente realizar una breve revisión por la vida del dramaturgo sueco.

La vida de Strindberg fue difícil. Sus orígenes, la censura, la incompreensión de la crítica, tanto en Suecia como en el extranjero, merman su creación artística debido a que padecía paranoia y esquizofrenia, enfermedades mentales que hicieron caer la sombra sobre su obra.

El escritor sueco nace el 22 de enero en Estocolmo. Es hijo ilegítimo de un rico armador de barcos y su sirvienta, dato trascendente debido a las dificultades del escritor sueco para conciliar los diferentes orígenes sociales de sus progenitores en su propia personalidad. Cabe hacer mención sobre sus años jóvenes en los que se encontró envuelto en el antiguo ambiente religioso del deber y el ascetismo: el pietismo. Se impone un exilio en el extranjero prácticamente la mitad de su vida activa de escritor, de 1883 a 1898. Sin tener un lugar fijo, se mantiene errante pasando de un país a otro: Dinamarca, Alemania, Francia, Suiza y Austria. Se inscribe dentro de la línea de los distinguidos escritores noruegos como Bjornstjerne Bjornson, Henrik Ibsen y Jonas Lie. El término expatriación sugiere la imagen de la partida de un país cerrado en un ambiente de incompreensión, mediocridad y conservadurismo político.

Dos factores tuvieron un papel importante para el autor en su relación con el mundo. Por un lado, Suecia como parte del espacio nórdico se encontraba, como nunca antes, en el centro de la atención del mundo intelectual. Dinamarca y Suecia-Noruega habían dejado de ser grandes potencias políticas. Los mensajes de lo que puede llamarse la obertura nórdica moderna fueron recibidos con fervor por la juventud de Londres, París y Moscú: el existencialismo de Sören

Kierkegaard, las palabras de Georg Brandes, según las cuales todo puede y debe ser sujeto a debate, como las dramatizaciones de Ibsen y Bjornson, y la pintura expresiva de Edvard Munch. Por otro lado, la Europa de los años setenta del siglo XIX hasta la primera guerra mundial, conocía, paradójicamente, una unidad intelectual y cultural que ya no volvería jamás a encontrar.

Desde su publicación, las novelas de Emile Zola fueron inmediatamente leídas en francés en Europa del norte, incluso las de Tolstoi o los dramas de Ibsen, que fueron traducidos para aquellos lectores que no dominaban el ruso ni el noruego. Una razón suplementaria para residir en el extranjero, que pudo resultar muy significativa, es que la ayuda gubernamental podía sustentar la vida de los escritores con mujeres e hijos prácticamente en cualquier parte del continente europeo mucho mejor que en sus propios países de origen.

Strindberg, el misógino. Strindberg, el loco. Dos mitos que incluso hoy en día inhiben la comprensión de su obra y que probablemente se deben al hecho de que las biografías sobre el autor han ahondado en estos elementos. El dramaturgo se interesó por la situación social y política de la época. Los dos mitos simbióticos del autor, misógino y loco, tienden a marcar un aspecto

importante del polemista y teórico Strindberg, debido a la agresividad con la que se expresa, lo cual resta valor al artista Strindberg. Sus dramas se componen de diálogos con múltiples argumentos que parecen ir hacia un mismo fin, como anota Arthur Miller en un artículo sobre el drama moderno:

The poet of instinct and the impromptu, of the paradoxical surprise, his mission is not to save anyone or a society, but simply to rip the habit of hypocrisy from the human heart and cant from the life of the mind.⁴⁹

En *Enfermedad y creación*, de Philip Sandblom, hay reflexiones sobre la influencia de la enfermedad en el sujeto dedicado a la producción artística como literatura, pintura o música. Establece, en algunos de los casos que presenta, una relación entre la actividad creadora y la enfermedad. Particularmente en Strindberg, quien también dedicara tiempo a la pintura, pues lo hacía cuando tenía la necesidad de dar salida a sus inquietudes:

[...] cuando el inquieto escritor sueco August Strindberg se sentía alterado y carecía de la tranquilidad necesaria para continuar con su obra literaria, se dedicaba a la pintura, en la que encontró una manera más fácil de expresar sus sentimientos tormentosos.⁵⁰

⁴⁹ Miller, Arthur, "Ibsen and the Drama of Today", en *The Cambridge Companion to Ibsen*, James McFarlane (ed.), p. 231.

⁵⁰ Sandblom, Philip, *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*, tr. Angélica Bustamante, México, FCE, 1995, p.21.

La enfermedad (considerada en todos sus matices, desde lo físico hasta lo mental) es un elemento determinante en la obra del artista, sobre todo si se toma en cuenta que aquélla puede producir cambios en la personalidad del sujeto creador. Sandblom advierte también que los rasgos psíquicos como la esquizofrenia o la paranoia, por ejemplo, pueden constituir el origen de la obra artística. Parece superfluo subrayar que en su vida privada la conducta del dramaturgo no ocurrió conforme a sus señalamientos en relación con la figura femenina, pues estuvo involucrado con mujeres fuertes e independientes. Se casó tres veces, con la sueca Siri von Essen en 1877, con la periodista austriaca Frida Uhl en 1893 y con la actriz de origen noruego Harriet Bosse en 1901. La paranoia de August Strindberg deja ver en su odiada imagen femenina una luz extraordinaria: “[...] el dramaturgo creía que al incorporarlas a su obra podría detener su inminente locura[...]”⁵¹

Puede, así, sostenerse que la actividad creadora estimula a los individuos talentosos a resolver sus angustias, tensiones o problemas patológicos. Strindberg, a pesar de haber llegado casi a la locura, no alcanzó la confusión completa, pues

⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

pudo dominar sus demonios internos. La pintura fue el medio que le permitió aletargar su aterrador rechazo a la mujer.

Strindberg es probablemente el sueco más importante en la historia del teatro mundial, pues impulsó no solamente la renovación de la lengua sueca, sino también de la dramaturgia mundial. Los trabajos de investigadores y de historiadores han estado enfocados principalmente en la vida del autor. Insisten en los datos biográficos y en saber las fuentes de su inspiración. Los historiadores de la literatura y los teóricos del arte dramático tienden a etiquetar al dramaturgo sueco. Por una parte, Strindberg se encontró a contracorriente. Por otro lado, todas las teorías e ideologías del siglo XIX (darwinismo, nihilismo, socialismo, realismo, naturalismo, simbolismo) han encontrado en su obra un terreno fértil. Al mismo tiempo, Strindberg es el poeta atemporal que supo descubrir con toda riqueza las nuevas aproximaciones conceptuales del siglo XX (psicoanálisis, expresionismo, filosofía del absurdo, existencialismo, interpretación de mitos). En este sentido, la obra de August Strindberg representa una rica amalgama cultural.

Para el análisis ideológico de *El ensueño*, se tomarán en cuenta las principales ideas del drama, identificando el orden al que pertenecen, así como el ideologema informativo.

TABLA 6. IDEAS DE *EL ENSUEÑO*

Idea	Orden	Ideologema	Traducción
El maya budista.	Mitológico.	Dottern:...I tidernas morgon innan solen lyste, gick Brama, den gudomliga urkraften, och lät förleda sig av Maya, världsmodren, till att föröka sig. Detta det gudomliga urämmets beröring med jordämnet var himlens syndafall. Världen, livet och människorna äro salunda endast ett fantom, ett sken, en drömbild.	La hija: ...En el principio de los tiempos, antes del brillo del Sol, Brahma, la principal fuerza divina, se presentó y se dejó seducir por Maya, la madre creativa del mundo, para reproducirse. Entonces el elemento divino se adherió a la materia mundana. Esta fue la caída del cielo. Consecuentemente, el mundo, sus habitantes y la vida misma no son más que fantasmas, espejismos, imágenes de un sueño.
El dolor del mundo.	Filosófico.	Indras Röst: Jag tänker det! Ty deras modersmal det heter klagan. Ja! Ett oförmöjtt, otacksamt släkte är de jordiske...	Voz de Indra: Puedo imaginar. Todas las lenguas que hablan son el lenguaje del lamento. Aquellos seres terrestres son una raza quisquillosa, trivial e ingrata.
La búsqueda de la luz.	Religioso.	Dottern: Men det är en plikt söka friheten i ljuset!	La hija: ¿No lo ves? Es tu deber encontrar tu camino a la luz.
Crítica a la institución del matrimonio.	Moral.	Dottern: Det är rysligt svart att vara gift...det är svarare än allt! Man maste vara en ängel, tror jag!	La hija: Es terriblemente duro estar casado. Es lo más pesado. Supongo que se debe ser un ángel.

Crítica al sistema social (justicia, Estado, Academia, Iglesia).	Sociológico.	Advokaten (till Dottern): Nog är det galet! Mänskorna äro inte så daliga...utan... Dottern: Utan...? Advokaten: Utan administrationen... Dottern (döljer ansiktet och gar) Detta är icke paradiset!	Abogado (a la hija) Algo está mal. Todos pueden verlo. La gente no es mala. Es sólo que... La hija: ¿Sólo qué? Abogado: El sistema. La organización... La hija: (oculta su rostro y se aleja) Esto no es el paraíso.
--	--------------	---	---

La primera idea que señalamos sobre el Maya budista parece la más importante debido a la referencia directa con el tema central de la pieza: la vida como sueño. Aparece en el texto hacia el final, justo cuando Agnes revela al poeta el misterio de la vida. Haciendo referencia a uno de los pasajes más célebres de la mitología budista, la hija de Indra relata cómo el mundo se torna un espejismo, una ilusión debido a la seducción de Brahma por Maya, la madre creadora. Maya se conecta con el poder que crea la ilusión y a la ilusión misma. Sin embargo, considero importante vincular esta parte mitológica con la filosófica porque poseen rasgos de comparación en distintos niveles. En particular con la visión filosófica de Schopenhauer sobre el dolor del mundo, idea del segundo apartado. Strindberg muestra, en su obra dramática, una serie de desdichas e ilusiones que viven los personajes. A través de los cambios fortuitos de espacio y tiempo, las situaciones mundanas llenas de dolor, angustia y de

miseria humana no tratan de develar la naturaleza de los sueños o la dramatización de una vida soñada, sino de presentar a la realidad como sueño. Es muy probable que algunas de las obras del filósofo alemán hayan sido leídas por el dramaturgo sueco, como apunta Harry G. Carlson en el capítulo dedicado a *El ensueño* en su libro *Strindberg and the Poetry of Myth*.⁵² En este estudio, compara las visiones de la mitología referidas al Maya con lo dicho por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, en especial la primera parte.

Las tesis básicas del pensamiento de Schopenhauer pueden ser resumidas como sigue: el hombre como existencia temporal sólo tiene la realidad de un sueño, que el querer como impulso primario del querer vivir es resuelto como egoísmo y la vida es, por tanto, el dominio del dolor, del conflicto, el mal, la lucha y el miedo a la muerte. Así, mantiene vigente la necesidad de una metafísica, a pesar de Kant, quien ya ha argumentado la imposibilidad de la metafísica tradicional como ciencia. La necesidad metafísica del ser humano posee tres cualidades: necesidad teórica, pues quienes la sienten tienen la necesidad de comprenderla; necesidad moral, pues significa también una necesidad de

⁵² Véase Carlson, Harry G., *op. cit.* Pp. 137-90.

orientación para la acción humana en la vida cotidiana; y, finalmente, es una necesidad de liberación de las miserias de este mundo.

En su proyecto de construcción de una metafísica para satisfacer la necesidad de ésta, Schopenhauer crea una estructura fundamental de la realidad mediante los dos axiomas del mundo como voluntad y como representación. Pasando por encima de las aportaciones kantianas sobre la distinción entre fenómeno y cosa, Schopenhauer remite las formas *a priori* de las que habla Kant (tiempo, espacio y conexión causal) a la causalidad: la realidad es el actuar de los objetos los unos sobre los otros, su darse en la conexión causal cuya estructura es producida trascendentalmente por el sujeto. Esta consistencia de relaciones de fenómenos (el fenómeno se hace presente a partir de la relación del sujeto con la cosa) es guía de la nulidad ontológica que expresa la fugacidad y la vanidad de la existencia mundana como existencia temporal. Esto da a los fenómenos la realidad de una sombra o de un sueño, es decir que los transforma en algo de lo que no se puede decir si existe o no, pero de lo que sí se puede hablar.

Schopenhauer afirma que el mundo es nuestra representación, el sistema de los fenómenos rigurosamente ligados entre sí y articulados. El sujeto entonces se experimenta a sí mismo no sólo como un objeto sometido al principio de la razón (como efecto y causa de cambios), sino también como voluntad. La voluntad es el resultado de nuestra experiencia con nosotros mismos, con nuestro propio cuerpo. La voluntad es el sustrato de nuestras reacciones orgánicas, de nuestros deseos e impulsos instintivos, de todo nuestro querer consciente e inconsciente. La acción del cuerpo es también un acto de voluntad objetivado, por lo tanto, el mundo también es voluntad. El sujeto se experimenta como representación entre representaciones y como voluntad. El hombre como sujeto moral se sitúa dentro del ámbito de lo nouménico, es decir, en su libertad el sujeto es capaz de iniciar una nueva serie causal independientemente de la causalidad de la naturaleza.

En Schopenhauer, el hombre no es libre en relación con su condición de fenómeno, pero sí lo es en su condición de cosa en sí como voluntad. Así, la voluntad se percibe como afirmación de la vida, el querer vivir o como el deseo de la existencia. El mundo de la representación como dominio del principio de

individuación (el querer vivir) es la raíz de la infelicidad, de la lucha de todos contra todos y de la muerte.

El aspecto que destaca Carlson acerca del budismo en la obra strindberiana se asemeja a las doctrinas del samsara y el nirvana como los conceptos de voluntad y representación. Con samsara se designa el ciclo de las reencarnaciones: nacimiento, muerte y vuelta a nacer, al que todo ser está sujeto en virtud de la ley del karma, que determina cuantitativa y cualitativamente las condiciones de la reencarnación en relación con el principio de la causa. Al mismo tiempo, con el budismo mahayana, el samsara es identificado con la totalidad del mundo fenoménico del que sólo es posible liberarse en el nirvana como existencia que supera la ignorancia y las pasiones como fuerzas impulsoras del karma. El nirvana, término que significa conocimiento y liberación, es entendido básicamente como interrupción de la ley del karma y supone un proceso de práctica de las virtudes, particularmente la de no causar daño.

De manera que vemos cómo se infiltran las cuestiones religiosas en la obra dramática. En el ideologema que identificamos como religioso se muestra

claramente el énfasis sobre la luminosidad, vista desde la perspectiva de la purificación: “Dottern: Men det är en plikt söka friheten i ljuset!”⁵³

Finalmente, los dos últimos presupuestos sobre la crítica moral y social pueden ser analizados como las propias convicciones de Strindberg, quien señala agudamente los mecanismos que contradicen a las instituciones sociales. Recurrentemente, se muestran las quejas y lamentos de quienes viven en matrimonio, de la pesada vida de los obreros (los carboneros), las contradicciones de la institución universitaria y sus autoridades. El sistema moral es una parte más del mundo doloroso e ilusorio en que vivimos.

El estilo

Entre 1898 y 1901, periodo en que Strindberg escribe *Camino a Damasco* y hacia 1902 la obra dramática *El ensueño*, el dramaturgo establece las bases del teatro expresionista del siglo XX, sobre todo aquel de Georg Kaiser en Alemania y de Eugene O'Neill en Estados Unidos. Además, es la fuente de inspiración de los

⁵³ “La hija de Indra: Pero, ¿no lo ves? Es tu obligación encontrar tu camino a la luz.”, en Strindberg, *op. cit.*, p. 115.

dramaturgos del absurdo: Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Fernando Arrabal.

Por primera vez no es una realidad exterior lo dramatizado, sino una realidad interior, aquella de lo desconocido. Strindberg puede ser denominado el padre del movimiento expresionista, pues en su último período de producción de obras innova el tratamiento de los temas y su técnica dramática. Aunque el escritor alemán Karl Büchner con *Woyzeck* (1837) se anticipa en la exploración de algunos elementos de este movimiento literario, tales como los recursos escénicos, el uso de máscaras, la música, y el tratamiento temático, dado que *Woyzeck* es un soldado que siente una profunda agonía por la miseria de este mundo y se pregunta por el sentido del sufrimiento, Strindberg trabaja de manera más formal los rasgos expresionistas, en donde la acción pierde importancia, el tiempo y el espacio borran sus límites, el ensueño domina la atmósfera y el hombre deja de presentarse de forma individualizada para rescatar su naturaleza mitológica.

Como sucede en la historia literaria, el expresionismo representa una reacción contra el movimiento literario antecesor, el naturalismo. Ahora no

interesa la reproducción de lo real, de cierta época en donde aparecen individuos coordinados con el diálogo, el tema, las acciones y los otros personajes. Se busca presentar la vida interior de la humanidad más que los detalles externos de la realidad y las circunstancias del entorno social. El expresionismo es un movimiento que adquiere auge desde la primera década del siglo XX hasta mediados de la segunda, de manera que su contexto histórico está caracterizado por una crisis mundial que desembocaría en la Primera Guerra Mundial. Los artistas de este periodo se encuentran encerrados en su ambiente, donde todo se muestra sin sentido y caótico. La humanidad se precipita hacia el desorden: la ruptura de valores de la civilización europea, la preeminencia del materialismo, cierto fanatismo hacia el progreso y la ciencia, la invasión de la técnica y la mecanización, la creciente miseria de la clase proletaria, todo el sistema económico capitalista. Los escritores plasman el interior de las cosas, su sustancia. Se observa una subjetividad en la que se expresa un grito desesperado de angustia y sufrimiento por el entorno.

The expressionists tended to present a man again, but man as a being who is lost under social economic and political grievances; an anonymous man who tries to find himself again and tries to reach a place in the Cosmos.⁵⁴

⁵⁴ “Los expresionistas se dirigieron al hombre del presente nuevamente, pero como un ser perdido bajo las injusticias socioeconómicas y políticas, un hombre anónimo que trata de encontrarse a sí mismo y de alcanzar un lugar en el cosmos” en Figueroa, Hilda, *The Influence of Strindberg on O'Neill's Expressionist Plays*, Tesis de Maestría, Manuscrito, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1964, México, p. 12.

Durante el siglo XIX las producciones artísticas arremetieron contra la clase burguesa. Para los primeros años del siglo XX tal herencia se ve plasmada en el Expresionismo que, a pesar de lo variado de su crisol expresivo (pesimista, místico, nihilista, fantástico, romántico o patético), contiene un mensaje de esperanza y fraternidad cimentada en el amor, los sentimientos religiosos o las teorías sociales. El Expresionismo representa un intento por renovar lo humano, el reencuentro entre los hombres con el cosmos y Dios.

El ensueño es un drama netamente expresionista porque cumple en la forma y el contenido con muchos de los elementos de este movimiento. Se trata de una obra profundamente subjetiva que impone el sentir personal sobre las cosas, las ideas de las cosas, es decir, la proyección del sujeto interior al objeto exterior. El drama puede ser examinado subjetivamente, puesto que varios personajes pueden proyectar una sola personalidad. Es el caso de Strindberg, visto en el oficial, el abogado y el poeta, tres partes de una misma personalidad. Dentro de todas las imágenes ficticias yace un sutil enlace con la realidad objetiva. Carl Enoch Dahlström comenta:

Taking details of the drama separately, we might well declare that the work is filled with realism [...] every detail in *A Dream Play* can be allocated to objective reality [...]⁵⁵

La idea strindberiana de la repetición que aparece en *El ensueño* es un tópico común en varias de sus obras. Por ejemplo, cuando el abogado le dice a la hija de Indra, en el noveno cuadro, que la vida consiste en hacer las cosas una y otra vez, repetir todo, regresar al comienzo y sufrir nuevamente los horrores del proceso para aprender la lección.

[...] repetition is the principle upon which a number of important late works [...] are organized, and in so far as the principle underlying his writing is also the governing principle of a life in which Strindberg creates situations, engineers coincidences, and contrives to bring about events which never or very rarely happen in fact [...]⁵⁶

Este mecanismo de la repetición tiene parentesco con el sinsentido de la vida cotidiana que más tarde se desarrollará en el teatro del absurdo hacia la segunda mitad del siglo XX.

⁵⁵ “Tomando algunos detalles del drama, bien podría decirse que la obra está llena de realismo [...] cada detalle en *El ensueño* puede ser colocado en la realidad objetiva [...]”, en Dahlström, Carl Enoch, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, USA, Ann Arbor/University of Michigan, 1930, pp. 177-8.

⁵⁶ “[...] repetición es el principio bajo el cual un relevante número de obras finales [...] están organizadas, y en la medida que refuerza su escritura es el principio regulador de una vida en la que Strindberg crea situaciones, cadenas de coincidencias, y urde para plasmar eventos que nunca o raramente suceden [...]” en Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading life*, England, Norvik, 1986, p. 32.

Otra característica importante es la tendencia autobiográfica. Por su parte Michael Robinson advierte al comienzo de su libro, *Strindberg and Autobiography*, que el más extenso proyecto del dramaturgo sueco fue establecer en sus escritos una capa autobiográfica, tal como consideraba Nietzsche a los grandes filósofos, palabras que revelan una memoria inconsciente presente en el ejercicio de confesión que es la escritura. Strindberg escribe en una carta dirigida a su primera esposa Siri Von Essen: “A writer is only a reporter of what he has lived”⁵⁷

En este punto es conveniente señalar los incidentes de amor y odio maritales en *El ensueño*. Como sabemos, Strindberg vivió una vida matrimonial conflictiva con cada una de sus tres esposas. Este rasgo predomina en el séptimo cuadro, cuando la hija de Indra interpreta el papel de esposa con el abogado. Ambos viven la tortura de la vida marital en una escena infernal. También se destaca la pareja de recién casados que aparece en la obra y que deja testimonio de su amor. Así se manifiesta un complejo de amor y odio entre hombre y mujer.

⁵⁷ “Un escritor es solamente un relator de lo que ha vivido”, en *Ibidem.*, p. 1.

La distorsión es otro ingrediente de la obra dramática para expresar las emociones que no pueden notarse, ni ser vistas físicamente. Como lo he señalado anteriormente, no sólo la acción lógica pierde terreno, sino que el espacio es tratado de manera abstracta y, al igual que el tiempo, pierde los bordes que lo limitan. El ambiente expresionista en este sentido está emparentado con el sueño y la alucinación:

The dreams that appear in expressionist dreams are different. They are reformulated following the pattern of real dreams where the unconscious plays an important role [...] time and space do not exist [...] Any action continuity is lost and sometimes forgotten [...] The story thence appears incoherent.⁵⁸

El drama expresionista rompe con el esquema de tres o cinco actos ya establecido en la historia literaria, de manera que la estructura de las obras está dividida en escenas. La pieza strindberiana cumple perfectamente con este precepto, pues además del prólogo, insertado varios años después al drama original, se cuentan trece cuadros con una gran cantidad de escenas.

Los personajes expresionistas son generalmente tipos denominados por su sexo, estado civil, profesión o *status* social o familiar. Los personajes pierden toda

⁵⁸ “Los sueños que aparecen en los dramas expresionistas son distintos. Están formulados bajo el patrón de los ensueños reales, donde el inconsciente juega un importante papel [...] tiempo y espacio no existen [...] Cualquier acción de continuidad está perdida y muchas veces olvidada [...] La historia, por esa razón, parece incoherente”, en Figueroa, *op. cit.*, p. 21.

individualidad. El mismo Strindberg señala en el prefacio al drama que los caracteres se han de desdoblar, condensar o disolver. Todos los personajes en *El ensueño* son tipos o modelos, además de que en conjunto realizan una función específica en cada escena, ya sea para ambientar las situaciones, para simbolizar individuos o formar parte de una alegoría, como se muestra con las voces de mujeres, hombres y niños que cantan el *Kiri Eleison* del quinto cuadro.

None of the characters, however, is wholly stable [...] They may stand out sharply defined at times, and again may appear like ghosts without faces, like beings whose presence we apprehend but cannot fix objectively.⁵⁹

Los personajes expresionistas se mueven en una lucha de opuestos, pues se encuentran inmersos en varios contrastes. Al respecto Carl Enoch Dahlström señala: "From the beginning of the play to the end these various antithesis are thrown out at us either fixed in comments or demonstrated in scenes of short duration."⁶⁰

Cabe identificar varios momentos de oposición: en la cueva de Fingal, Agnes pregunta al abogado si existe algo en la vida que ofrezca felicidad y éste responde

⁵⁹ "Ninguno de los personajes es totalmente estable [...] Pueden, separándose ingeniosamente, definirse por momentos, y como fantasmas sin rostro aparecer otra vez, como seres cuya presencia capturamos pero no fijamos objetivamente.", en Dahlström, *op. cit.*, p. 180.

que el amor en el matrimonio, a pesar de que en la escena se muestra lo contrario. Otro ejemplo es la oposición entre Cielo Inmaculado y Playa Inmunda, formando cada uno el complemento del otro, pues aparece uno mientras el otro se encuentra detrás y viceversa. Todos los personajes están inmersos en este mundo de opuestos. Aunque Strindberg mantuvo un especial desprecio hacia la figura femenina, que provocó lo tildaran de misógino, sin embargo la hija de Indra es un personaje que funciona como redentora, a semejanza de Jesucristo: “The selection of a Daughter of the Gods instead of a Son is in accordance with Strindberg’s hope of being reconciled to life through the agency of woman”⁶¹

Finalmente, se destaca el uso del monólogo como un medio para develar la realidad de las almas, para descubrir las ideas y los sentimientos de los personajes que ya han mostrado su comportamiento en escena. El drama strindberiano no ha cambiado el estilo directo (diálogo) por el monólogo, sino que lo ha intercalado en las escenas de mayor revelación para el espectador. Asimismo, las partes monologadas principales recaen en los personajes del poeta y de la hija de

⁶⁰ “De principio a fin, la obra nos emite antítesis, ya sea en forma de comentarios o demostradas en escenas de corta duración.”, en *Ibidem*, pp. 184-5.

⁶¹ “La elección de una hija de los dioses, en lugar de un hijo varón, concuerda con la expectativa de Strindberg de estar reconciliado con la vida a través de la mediación femenina”, en *Ibidem*, p. 192.

Indra, en los cuadros once y trece, donde se versifica el parlamento. En cuanto al sistema de versificación, los expresionistas se caracterizaron por poseer un estilo libre, lejos de las reglas tradicionales.

Hasta ahora nos hemos ocupado de los aspectos formales del drama *El Ensueño*. Falta atender los temas relacionados con el estilo expresionista. Se destacan la cuestión de la miseria del hombre, vista desde la perspectiva social; el choque entre materia y espíritu, presentado desde la óptica mitológica del Mayabudista; la búsqueda de una reconciliación con el universo, que hace patente las relaciones entre lo divino y lo mundano, temas que se asocian con el expresionismo temprano por las tendencias metafísico-éticas.⁶²

La teatralidad

A pesar de que los edificios teatrales en Europa a finales del siglo XIX eran teatros a la italiana o de cámara, que permitieron el desenvolvimiento escénico de los dramas realistas y naturalistas, principalmente, *El Ensueño* sugiere, por su abstracción escénica, la ruptura de la cuarta pared para involucrar al espectador-

⁶² Véase Figueroa, *op. cit.*, p. 14.

soñador en el drama: “In the first decades of the 20th century the opposition to the *scène à l’italienne* was concentrated under a new extremist warcry – ‘Abolish the proscenium!’”⁶³

El proscenio marca una línea imaginaria que divide la escena del espectador, la supresión de esta parte del escenario convierte al público en parte activa dentro del desarrollo escénico. Sin embargo, bien pudo ser un teatro a la italiana donde se produjo la primera representación de *El ensueño*, en Estocolmo, es decir, un teatro con proscenio. La falta de este elemento permite, en muchas ocasiones, más cercanía entre la escena y los espectadores.

[...] the audience is entertained and at the end same time it takes part as an active element of the theater. According to this point of view, the stage is not only a small part of the theater, but it includes the orchestra and the proscenium where the actors move breaking all limits in the room.⁶⁴

El drama expresionista solicita la ruptura de la línea divisoria. El aparato escénico del drama strindberiano sin mobiliario requiere, para un teatro de

⁶³ “En las primeras décadas del siglo XX, la oposición a la escena italiana estuvo concentrada en un grito de guerra: ‘¡Anular el proscenio!’”, en Southern, Richard, *The Seven Ages of the Theatre: With Line Drawings*, Nueva York, Hill and Wang, 1963, p. 268.

⁶⁴ “[...] la audiencia está entretenida y al mismo tiempo toma parte activa en el hecho teatral. De acuerdo con este punto de vista, el escenario no es solamente una pequeña área del teatro, sino que incluye la orquesta y el proscenio, donde los actores se mueven rompiendo todo límite en la sala.”, en Figueroa, *op. cit.*, p. 27.

finales del siglo XIX, telones decorados para crear los cambios de lugar. Por lo tanto, los telones deben subir y bajar en distintos términos del escenario.

August Strindberg abominated the current painting of furniture and kitchen utensils on the walls be done away with. A diagonal wall he thought would help make the stage action more like life. Moreover, regarding the scenery, the break from the realist, detailed, homey, scenery was made. The audience to an expressionist play may watch on the stage the projection of movie films, slides, signs hanging from the walls, musical sounds and strange noises which have symbolic meaning.⁶⁵

Como puede observarse, la escenografía tiene un tratamiento más simbólico. Además, se necesita de una iluminación al estilo de Adolphe Appia, que decore la mirada del actor (no que ilumine sus pies) y contribuya a la técnica específica de actuación en la que se destacan los grandes gestos faciales y vocales, así como una mímica corporal que enfatiza la expresión de estados psíquicos y provoca un clima de sugestión. Es decir, actores con el mínimo maquillaje y exclusivamente con la utilería que los tipifique.

En *El ensueño* no hay ningún señalamiento acerca del uso de máscaras por los actores; queda este recurso expresionista en manos de los directores de escena.

⁶⁵ "August Strindberg aborreceda la pintura común de mobiliario y utensilios de cocina fuera del alcance. Pensó que una pared diagonal ayudaría a crear una acción escénica más vital. Aún más, el escenario estaba listo para el rompimiento con lo realista, lo detallado. El público de una obra expresionista puede mirar en el escenario la proyección de una cinta, diapositivas, signos que cuelgan de las paredes, sonidos musicales y extraños bullicios con significados simbólicos.", en *Ibidem*, p. 28.

Los paseos de un lado a otro del oficial con su sombrero de copa y su bastón, mientras espera a Victoria, son un ejemplo del uso de la pantomima en el drama. Los medios actorales de expresión son un recurso más importante que el mismo diálogo y ha sido utilizado como forma de reproducción icónica de situaciones humanas. Ilse Brügger, en *Teatro alemán expresionista*, ha declarado sobre la actuación lo siguiente:

The acting ceased almost completely to be psychological in the Stanislavsky manner, returning in some degree to the baroque declamatory style. The actor was urged to spread his arms boldly before the audience, so to speak as he would not in real life. Movements were jittery and shrill. The expressionists claimed the right to violate, deform and reshape outward nature just as far as such violation furthered emotional expressiveness.⁶⁶

En el drama expresionista también se integra la música. Durante el noveno cuadro, la fea Edith toca al piano *Toccata y Fuga no. 10* de Bach, en contraste con el *waltz* que se escucha en el salón de baile. En esta ocasión, el elemento musical es otro más de los recursos de antítesis que señala Dahlström. La música se ha empleado en las artes escénicas para contribuir a la ilusión escénica y su significado simbólico. La música se dirige a las fibras más íntimas de la emoción,

⁶⁶ “La actuación se discontinuó casi completamente, de ser psicológica a la manera stanislavskiana para retornar en cierto grado al estilo de la declamación barroca. El actor se esfuerza atrevidamente en extender sus brazos ante el público, para hablar de forma distinta a la vida real. Los movimientos eran nerviosos y penetrantes. Los expresionistas clamaban su derecho a violentar, deformar y reformar la naturaleza exterior, exactamente hasta donde aquella violación fomentaba la expresividad emocional.”, en Brügger, Ilse M. de, *Teatro alemán*, Buenos Aires; Centro editor de América latina, 1968, p. 56.

por lo tanto contribuye al proceso de la *mimesis*, volviendo más eficaz la creación onírica. La intervención de la música para obtener una imitación efectiva es uno de los cinco puntos que formaron parte del ensayo de Ludwig Tieck, “Lo maravilloso en Shakespeare”, que sirvió de prefacio a una edición de *La Tempestad* y que trata de esclarecer las características que debe poseer una obra para lograr la impresión del sueño.⁶⁷

Relación del individuo con su contexto social

Durante los primeros años del siglo XX, el panorama mundial estaba en conflicto por problemas que no se habían resuelto en el siglo anterior: la lucha de clases, la justicia social y el enriquecimiento de la burguesía a costa del empobrecimiento del proletariado. La revolución industrial tiene su auge a finales del XIX con la producción de energía eléctrica que vuelve más ricas a las naciones por la producción en serie de bienes y el desarrollo de grandes industrias. “El socialismo se convirtió en un movimiento de obreros militantes encaminado a utilizar el poder político como medio de modificar la situación económica.”⁶⁸

⁶⁷ Véase Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, tr. Mario Monteforte, México, FCE, 1996, p. 294.

⁶⁸ Snyder, Louis, *El mundo en el siglo XX, 1900-1950*, tr. Francisco Bustelo, Barcelona, Labor, 1973, p. 19.

El siglo XIX, fundamentalmente la segunda mitad, fue un tiempo de agudas críticas hacia el pensamiento religioso y tuvo un incremento de las ciencias naturales que ofrecen una nueva visión del universo. La ciencia penetra en todos los aspectos de la vida, en tanto que las aplicaciones técnicas y los descubrimientos modifican la forma de vivir. Como ejemplo del clima intelectual basta mencionar *El origen de las especies*, *El capital* y *La interpretación de los sueños*,⁶⁹ que a pesar de su publicación hacia 1905 ya era un tema en los ambientes intelectuales europeos. El materialismo se opone a lo espiritual, la modernidad declara que Dios ha muerto. El hombre moderno rompe tajantemente con el mundo espiritual, mientras la relación del hombre con lo divino es olvidada. La lucha contra la burguesía que parte del aspecto sociológico llega finalmente al conflicto metafísico.

Con August Strindberg se realiza la historia de la escena dramática desde 1800 hasta finales del siglo XX.⁷⁰ No sólo Ibsen, Björnson y Strindberg renovaron la escena moderna, sino que este último ejerció un papel trascendental en su anticipación al drama del siglo XX, las vanguardias (Expresionismo, Surrealismo) y el teatro del absurdo. Los dramas strindberianos ofrecen los

⁶⁹ Autores de ruptura: Darwin, Marx y Freud, respectivamente.

⁷⁰ Véase Nicoll, op. cit.

ingredientes del drama actual, en donde el hombre sigue cuestionando las ventajas del progreso, así como el gran proyecto de la modernidad con los ideales de la Ilustración francesa: la fe en la ciencia moderna, el progreso continuo del conocimiento y el avance constante hacia las mejoras sociales y morales. Dicho proyecto aún no está realizado.⁷¹

Las concepciones unificadas del mundo de la religión y la metafísica se desmembraron cuando comenzó la división de las tres grandes esferas del conocimiento: ciencia, moralidad y arte; según la idea de modernidad de Max Weber, y que durante el siglo XIX se intensifica tal división debido a la transformación de la idea de arte como espejo crítico que muestra la separación entre el mundo social y el mundo estético. Hasta nuestros días, el teatro del absurdo demuestra la angustia existencial del hombre enfrentado a las falsas condiciones del progreso: “This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco and Genet [...]”⁷²

⁷¹ Véase Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*, tr. Manuel Jiménez, Madrid, Taurus, 1989.

⁷² “Este sentido de angustia metafísica en lo absurdo de la condición humana es, hablando generalmente, el tema de las obras de Beckett, Adamov, Ionesco y Genet [...]”, en Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Nueva York, Doubleday, 1969, p. 5.

La misma intensidad y agonía experimentada por los artistas de principios del siglo XX está presente en el drama de la segunda mitad del mismo. Para la comprensión del mundo y del sujeto, parece necesaria la integración de todas las esferas del conocimiento, la *praxis* social y el arte.

ESTUDIO COMPARATIVO

El campo de trabajo de la literatura comparada es vasto. Desde los primeros estudios de influencia literaria hasta las comparaciones entre literatura con otras áreas del conocimiento, como las artes y la historia de las ideas, se abren espacios de análisis y crítica que implican no sólo la atención a autores de culturas y épocas diferentes, sino que de una manera más detallada se ocupa del fenómeno literario, en contraste con la historia literaria y la literatura universal. La labor del estudioso consiste en entender a la literatura “[...]como función específica del espíritu humano.”⁷³ La investigación y la crítica comparatista se ocupan, además, de las relaciones entre obras y autores, ya sea por influencias o analogías; de las fuentes, la traducción, la examinación de géneros y formas, la tematología (temas y motivos) y la interacción entre literatura y otras disciplinas del saber humano.

En razón del amplio espectro que abarcan los estudios comparativos, la presente investigación se interesa en acercar dos textos que, según la historia literaria, mantienen una relación aparentemente lejana. Dos autores que, a pesar

⁷³ Pichois, Claude y Andre-M. Rousseau, *La literatura comparada*, tr. Germán Colon Domenech, Madrid, Gredosw, 1969, pp. 200-1.

de ser resultado de una raíz cultural semejante, la judeo-cristiana (católico español uno y protestante, pietista, el otro), y mantenerse separados cronológicamente (España, segunda mitad del siglo XVII, y Suecia, albores del siglo XX), emplean la palabra, en la cima de su producción artística, como medio de expresión dramática para cristalizar una de las concepciones más sublimes y finas de la literatura: la vida como ilusión. Además, no hay que olvidar que las carreras profesionales de cada uno se caracterizaron por poseer distintos intereses sociales que evidenciaron diferentes relaciones con las autoridades, aquellas personas que hicieron posible que sus escritos se publicaran y/o representaran; editores, empresarios, gobernadores, entre otros. No obstante las diferencias, tanto Pedro Calderón de la Barca como August Strindberg concibieron sus dramas con nociones que les permitieron explorar libremente el pensamiento onírico, sin limitarse a la mera representación de aéreas fantasías para explicar cualidades de la vida humana. Tal vez las formas de representación sean los elementos de mayor convergencia entre los dos dramas.

Considero que este análisis comparativo debe partir de la relación textual que vincula a las respectivas obras dramáticas. ¿Cuál es el tipo de conexión transtextual que sostienen? Primero, es notorio que hay una filiación genérica

entre las piezas que se analizan. El ámbito de estudios corresponde al de la literatura dramática comparada. Aunque *La vida es sueño* antecede por más de 300 años a *El ensueño* no puede considerarse que subsista una relación de derivación, es decir, que el texto strindberiano ejerza una operación de transformación respecto del calderoniano (hipertextualidad). Tampoco es el caso que se presente una relación de intertextualidad, pues no se reconocen alusiones de la obra sueca referentes a la española. Sin embargo, se observa que el origen de la fabulación en los dos dramas tiene su raíz en la narrativa árabe. Ambos escritores eligieron al drama como medio de significación de un tema ya constituido por la tradición. En cuanto al drama del Siglo de Oro, Bodini⁷⁴ ha declarado la relación hipertextual con uno de los cuentos de *Las Mil y una noches*. Según su crítica, Calderón readapta la fábula del sueño que manifiesta las aventuras de un mendigo narcotizado por el Califa para vivir como un príncipe sarraceno en palacio. Ningún verso alude de manera directa a este hecho, en todo caso se trata de una alusión estructural indirecta, donde *La vida es sueño* “[...]sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro.”⁷⁵ Asimismo, el texto strindberiano sustenta una relación intertextual respecto a la narrativa árabe. En esta ocasión, de manera directa, la paráfrasis se hace patente durante el

⁷⁴ Bodini, *op. cit.*

desarrollo del octavo cuadro, cuando el poeta da una explicación e interpretación amplificativa a la hija de Indra sobre lo que hizo un día el Califa Harun, el justo: debido a los lamentos que alcanzaron a escuchar sus oídos, disfrazado, descendió de su apacible trono hasta donde se hallaba la muchedumbre para aprender sobre la justicia en este mundo.

De igual manera, la estructura de la fábula corresponde netamente con las situaciones que acontecen en el drama, desde el prólogo hasta el último cuadro. La presencia de los cuentos árabes puede percibirse en las estructuras de las dos obras dramáticas. El grado de presencia es sustancial, dado que los dos hipotextos de la narrativa árabe sufrieron una transmodalización al convertirse en literatura dramática, y con ello adquirieron una significación onírica totalizadora agregada por los dramaturgos.

Convergencias

A continuación se enlistan los elementos convergentes hallados en los dramas que se estudian:

⁷⁵ Pimentel, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, 1993, 1:215, p. 225.

TABLA 7. CONVERGENCIAS ENTRE *LA VIDA ES SUEÑO* Y *EL ENSUEÑO*

<i>La vida es sueño</i>	<i>El ensueño</i>	Observaciones
La representación del sueño: escenas que se presentan como pesadillas, todos los personajes sueñan...		Una de las ideas centrales es el soñar estando despiertos.
La visión de la ilusión y el engaño de los sentidos.	La estrecha relación entre imaginación y sueño con una proyección del mundo interior.	La concepción filosófica de vida como ilusión está emparentada.
Personajes que son alegorías y tipos.	Personajes que son tipos por su profesión, sexo o estatus social, y por lo tanto son alegóricos.	Los personajes adquieren un carácter universal, excepto Segismundo y la hija de Indra.
El espacio representado (Polonia) carece de sustancialidad, no hay tiempo y la acción se distorsiona.	Hay distorsión en el espacio, el tiempo y la acción narrada.	No existen unidades aristotélicas.
El delito de nacer, la fiera humana, piedad por el otro.	La miseria del hombre, ser piadoso es humanidad.	Motivos centrales reiterativos.
Estilo declamatorio en la actuación.	La técnica de actuación rompe con el naturalismo.	El expresionismo retorna al estilo declamatorio.
El sueño dentro del sueño.	El sueño de un sueño.	Teoría metateatral.

Hemos apuntado anteriormente que las formas de expresión en los dos dramas son similares. Ambos representan la vida onírica cumplida en imágenes visuales y auditivas, así como impresiones de otros sentidos. El intercambio caprichoso de imágenes que define al sueño se convierte en un recurso dramático explorado por Calderón y Strindberg, que además posee una dosis de angustia existencial vivida por los personajes, ofreciendo un sinnúmero de escenas que parecen verdaderas pesadillas.

Las primeras escenas de *La vida es sueño* son un claro ejemplo de este mundo sombrío, lleno de dolor e inquietud, en el que viven los personajes. En particular la acción con la que se abre la obra: la caída de Rosaura del hipogrifo, animal fabuloso con atributos de caballo y grifo, que prepara al espectador y/o al lector al mundo fantástico que va a presenciar. Un ser mitológico evoca la fugacidad del sueño, un tipo de sueño muy cercano a la pesadilla. Un drama de sueños que comienza, además, con una caída de los cielos, con una llegada fuera de tiempo y razón a un país extranjero, tan alejado de cualquier realidad, que más bien adquiere un valor imaginario. Con esta acción se presagia la lucha que Rosaura se prepara a realizar. La pesadilla se prolonga hasta la segunda jornada, por ejemplo cuando Segismundo tira por la ventana a un criado. Hay un momento de angustia, donde los demás personajes que participan de la situación contribuyen a esa atmósfera onírica de lucha y tensión característica de las alucinaciones. Respecto a *El ensueño*, suceden escenas propias de un teatro onírico, pues también los primeros cuadros revelan al espectador y/o lector del drama el mundo de sueños que va a presenciar: el prólogo inicia, asimismo, con la caída de los cielos de la hija de Indra, el dios de la guerra, para comprender a la especie humana. No es fortuito que este dios le ofrezca un carácter totalizador al

relato, parecido a un ambiente de lucha. Más adelante, con la representación del castillo se visualiza un espacio irreal, simbólico, propio de los sueños. Al prólogo le suceden cuadros de hostilidad, tristeza y desasosiego mientras se presentan las dolorosas situaciones humanas que atestigua Agnes, la hija de Indra. Ambos dramas igualmente son considerados como pesadillas porque están poblados de imágenes desagradables.

La visión de la ilusión y el engaño de los sentidos, la estrecha relación de la imaginación con el sueño y la proyección del mundo interior, muestran la idea de que el mundo no es real, sorprende a los sentidos cuando se le mira desde una perspectiva errónea, y la vida posee la insustancialidad del sueño. Surge entonces la búsqueda personal hacia la esencia del propio ser, en tanto búsqueda espiritual como el camino hacia la liberación de esas ataduras materiales y la reconciliación con la divinidad.

En el drama de Calderón se alude tres veces al sueño. En primer lugar, cuando Basilio relata que Clorilene, su esposa, ve en un sueño su muerte al dar a luz a Segismundo; en segundo, el momento en que Segismundo es traído de vuelta a la torre y sueña que vence a su padre, como un águila caudalosa; y,

finalmente, la concepción del sueño como vida. Mientras que la alusión del sueño en el drama de Strindberg, además de estar contenida en el mismo título, espera su entrada hacia el final del drama cuando Agnes, la hija de Indra, revela el misterio de la vida, justificada en cuanto sufrimiento e inestabilidad del mundo por ser tan sólo un pálido reflejo de una realidad superior. El sueño revela verdades a los personajes que viven dentro de esa malla cotidiana, que es ilusoria.

El sueño también funciona como evasor de la realidad, dolorosa y angustiante, y al mismo tiempo es un mecanismo de reconocimiento ante las potencialidades del alma humana. En particular Segismundo, y esto se prueba al final de la obra calderoniana, alcanza un nivel superior de autoconocimiento, que le permite despertar del oscuro aislamiento en que se encontraba al estar envuelto en fantasías, que su propio egoísmo generaba; también el poeta, que se distingue por no estar preso en un egocentrismo asfixiante, es capaz de vislumbrar el camino que lo llevará de vuelta al origen, esto es, la reconciliación con la vida, la propia existencia, los otros, Dios.

Hemos señalado también las cualidades alegóricas de los personajes en ambos dramas. En el caso de Calderón, la presencia de alegorías le da un carácter

universal: Estrella, como su nombre lo indica, brilla en cualidades a pesar de tener los mismos intereses monárquicos que su primo Astolfo, quien personaliza el ansia de poder. Segismundo y Rosaura, quienes en un principio se muestran como monstruos y fieras humanas van evolucionando notablemente hasta verse por fin convertidos en un águila real (símbolo del monarca) y una verdadera mujer (con honra), respectivamente.

En esta obra dramática, el tipo más importante es Clarín, ya que ejerce la función de bufón o cómico que afirma una moraleja trascendente: la frivolidad con que es tomada la vida conduce a la muerte. Finalmente, Basilio y Clotaldo, caracteres que juegan trivial y mediocremente con su papeles de padres, también son presas de su propio egoísmo y sólo a través de sus hijos serán salvados.

En tanto, *El ensueño* plasma los papeles sociales típicos de la vida moderna. El dramaturgo sueco destaca de entre todos al oficial, al abogado y al poeta, quienes desde perspectivas distintas cuentan la historia de la vida cotidiana. Sin duda el de mayor atributos es el poeta, quien por su sensibilidad está preparado para comprender los misterios de la vida, pues el abogado, a pesar de su lucha por sanear las relaciones entre los hombres, no logra desconectarse de la

descomposición social de las instituciones. Finalmente el oficial es quien se encuentra más envuelto en su egoísmo, ya que no se desprende ni un segundo de sus fantasías románticas, inmerso en la soledad ilusoria del sueño.

En los dos dramas no se plantean personajes con individualidad, desde la cual se narre una historia personal, sino que se trata de pasajes que atañen simplemente a la especie humana en general. Todos los personajes sueñan, incluso Agnes, quien, como comprensión irrenunciable de la vida, padece el sufrimiento por unos instantes. Este elemento logra que la proyección dramática adquiera una cualidad universal.

Tanto en *La vida es sueño* como en *El ensueño*, los autores explotan los atributos temporales y espaciales de lo onírico para expresar el sentido ilusorio de la vida. Al pasar el tiempo, los personajes y las cosas pueden transformarse incesantemente, se vuelven transitorios y presas de un egocentrismo que les impide la realización de la felicidad. El espacio resulta irreal porque los distintos lugares representados son sitios imaginarios, zonas especialmente diseñadas para la realización de los sueños que viven todos los personajes. La acción es igualmente distorsionada, como en la tercera jornada de *La vida es sueño*, cuando

Segismundo vuelve a mirar a Rosaura y toda la realidad se trastoca nuevamente, duda de lo soñado y lo visto por un momento; también en *El ensueño* ocurre algo igual, justo el instante en que Agnes vive como la mujer del abogado, o la ocasión en que viaja con el poeta de un lugar a otro, hacia el final de la obra. Los dos dramas cumplen con el rompimiento de las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción.

Varios motivos que aparecen reiterativamente en los dos dramas son la miseria del hombre, que adquiere diversos valores temáticos; la piedad como cualidad humana, el nacimiento como delito, la monstruosidad humana, la crueldad de la vida y el sufrimiento como expiación.⁷⁶

TABLA 8. COMPARACIÓN DE MOTIVOS

<i>La vida es sueño</i>	<i>El ensueño</i>	Traducción del sueco
...pues el delito mayor del hombre es haber nacido. Segismundo, jornada I	Jag tänker det! Ty deras modersmal det heter klagan. Ja! Ett oförnöjt, otacksamt släkte är de jordiske... Indras Röst, Förspel	Lo puedo imaginar. Todas las lenguas que hablan son el lenguaje de la queja. Aquellos seres terrestres son una raza quisquillosa, trivial e ingrata. La voz de Indra, Prólogo
Yo sueño que estoy aquí de estas prisiones cargado, y soñé que en otro estado más lisonjero me ví. Segismundo, jornada II	Jag tror att det sitter en fange där... Och han väntar säkert att jag skall befria honom. Dottern	Pienso que allí hay un hombre preso...Y estoy segura de que está esperando por me para que venga y lo rescate. La hija de Indra

⁷⁶ Calderón, *op. cit.*; Strindberg, *op. cit.*

<p>La tercera es hoy, que siendo monstruo de una especie y otra, entre galas de mujer, armas de varón me adornan. Rosaura, jornada III</p>	<p>Det är synd om oss –alla! Officern</p>	<p>¡Somos pobres almas perdidas – todos! Oficial</p>
<p>Rosaura, al honor le importa, por ser piadoso contigo, ser cruel contigo ahora. Segismundo, jornada III</p>	<p>(till Officern) Livet är ont! Det är synd om människorna! Dottern</p>	<p>(al oficial) ¡Qué mundo tan cruel! ¡Y las pobres almas que viven en él! La hija de Indra</p>

Otra convergencia corresponde al estilo de actuación. Es importante señalar que este elemento es esencialmente de divergencia, pero el rompimiento que hace el Expresionismo en relación con el naturalismo emparenta al barroco con el primero en cuanto a transformarse en un medio de expresión más elocuente y plástico para intensificar el dramatismo. La convergencia es un simple parentesco, un retorno para crear una separación con el modo de actuación realista y naturalista principalmente.

La teoría metateatral propuesta por Abel⁷⁷ es un medio para entender la ambivalencia del sueño dentro de los dramas, que se distingue por establecer un juego entre ficción y realidad. Este recurso implica la referencia al fenómeno teatral dentro del texto. Se trata entonces de dos niveles de lectura del drama, por un lado la combinación artística entre ficción y realidad, estableciendo el juego escénico y, por el otro, la posibilidad de que el texto dramático sea considerado

en la teoría metateatral, ya que todos los personajes representan algo en la propia puesta en escena o representación, siguen la convención onírica, existe una obra dentro de la obra, es decir, sueñan en el mismo sueño.

Desde el punto de vista de la crítica dramática, considerar el recurso del teatro dentro del teatro conlleva implícitamente la reflexión sobre la manera en que lo fantástico repercute sobre la realidad y viceversa, es decir, cómo la ficción se entreteje con los hechos de la realidad hasta producir cambios en ésta. Ninguna supe a la otra, pero desde esta perspectiva lo ficticio interfiere con las situaciones reales. En ambos casos, la ficción está dada por el recurso del sueño, mismo que permite el conocimiento de sí a los protagonistas.

Life Is a Dream is a play-within-a-play, and of the most subtle design... What has happened in this play? A Tragedy was predicted, but did not occur. And if it did not, this was because of the dramatic invention of King Basilio, who substituted for the play intended by fate onw of his own invention. The tragedy fails. Basilio's play succeeds. Metatheatre has replaced tragedy.⁷⁸

Por su parte, Carl E. Dahlström observa con detalle el mismo mecanismo metateatral en *El ensueño*, y señala:

⁷⁷Véase Abel, Lionel, *Methatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1964.

⁷⁸“*La vida es sueño* es una obra dentro de otra, en el más perspicaz diseño... ¿Qué es lo sucede en esta obra? Una tragedia es vaticinada, pero no sucede. Si no ocurre es por la dramática invención del rey Basilio, quien sustituye la de los hados por una propia. La tragedia mengua. La obra de Basilio tiene éxito. El metateatro ha reemplazado a la tragedia”, en *Ibidem*, pp. 71-2.

Even awakening hardly seems more than a passing from one dream state to another, as though man is constantly dreaming within a dream.
The Daughter. Have you always doubted?
The Poet. No! I have had certainty many times; but after a time it went its way, just like a dream when one awakens!
Certainly, consciousness of objective reality is unstable and practically lacks being.⁷⁹

Divergencias

Sin duda alguna, las divergencias son mucho más numerosas que las similitudes, incluso podría pensarse que los aspectos no mencionados anteriormente corresponden al de las diferencias. Sin embargo, es preciso señalar los elementos que se han manejado de forma diferente entre una y otra obra dramática con el objetivo de identificar a aquellos más importantes que ofrezcan al estudio rasgos emblemáticos. A continuación se mencionan los recursos que han sido empleados de muy distinta manera:

⁷⁹ "Aun el despertar difícilmente parece algo más que el paso de un estado onírico a otro, como si el hombre estuviera constantemente soñando en un sueño.

La hija de Indra- ¿Siempre has dudado?

El poeta- ¡No! He tenido certidumbre muchas veces; pero después de un tiempo todo viene de esta manera, como un sueño cuando uno despierta...

La certidumbre, conciencia de la realidad objetiva, es inestable y prácticamente está ausente.", en Dahlström, *op. cit.*, p.183.

1. Argumento
2. Estructura dramática
3. Sistema simbólico
4. Relación con la historia de las ideas (religiosas, filosóficas y sociales).
5. La configuración verbal de una concepción (vida como ilusión).

Por principio de cuentas, estamos frente a dos obras dramáticas que han presentado argumentos distintos para la creación de dramas oníricos. Aunque en las dos historias se establezca la relación entre hombre y divinidad, es mediante distintas situaciones y contextos que se realizan las acciones dramáticas. En ambas piezas se plantean los cuestionamientos sobre la miserable vida humana, pero las líneas argumentales son totalmente desiguales.

Como reflejo de un momento estético determinado, tanto *La vida es sueño* como *El ensueño* poseen estructuras dramáticas muy distintas. En la primera, las tramas se organizan en tres actos o jornadas de larga extensión, siguiendo el desarrollo lógico de principio, medio y fin; mientras que la segunda, recurre a la presentación de los hechos mediante un prólogo y trece cuadros. Si en el drama

barroco es necesaria la presencia de dos tramas entremezcladas, en cambio, en el drama expresionista sueco no se cuenta con una línea directa de acción.

El sistema simbólico se presenta en los dos textos como un recurso de metaforización y alegoría de los dramas oníricos, aquellos que representan los ensueños, pero cada uno responde a diferentes cuestionamientos de valorización, es decir, ambos sistemas simbólicos recurren a diversas imágenes para crear densidad dramática. Esto es, los símbolos no son iguales.

En *La vida es sueño* se coloca el sol y el águila como elementos de dignificación que pertenecen a la esfera del fuego y a la grandeza del imperio, respectivamente, pues el sol es el emblema por excelencia del monarca; también se considera a la puerta como elemento revelador de un misterio: recordemos cuando Rosaura se refiere a ella como la funesta boca abierta, en la primera jornada; las estrellas, Estrella y Astrea, diosa de la justicia, son elementos en simpatía con la ciencia; y la torre, donde viven prisioneros de sí mismos los que ahí habitan.

En *El ensueño*, los principales símbolos son: un chal, que guarda todas las penas y quejas humanas; una puerta, que revelará un misterio; y un castillo,

elemento unificador de las cualidades humanas y divinas. Vale destacar que en ambas obras dramáticas la mujer como símbolo posee una gran fuerza de reconciliación, reconocimiento y lucha. Rosaura evoluciona notablemente del caos hacia el orden, sirviendo de modelo a Segismundo; mientras que, Agnes es el elemento de reconciliación, semejante a la virgen María, entre los seres humanos y Dios.

Como productos artísticos inscritos en una época histórica, las relaciones sostenidas con las ideas filosóficas, religiosas, sociales e incluso con otras artes, son totalmente ajenas. Ya hemos mencionado anteriormente las preocupaciones que ocupan el centro de cada disciplina y constituyen el espectro ideológico que verdaderamente se ha integrado al texto, de manera inseparable, siendo el medio para aprehender al drama. Asimismo, la configuración verbal, inscrita en el estilo de cada una de las piezas, ha de ser divergente, no sólo por estar escritas en lenguas diferentes, sino porque culturalmente responden a distintos intereses estéticos y, por ende, a diversas concepciones del mundo; no obstante, buscan el orden y sentido de la vida en un mundo físico. Es decir, aunque se toquen en cuanto al ordenamiento de lo universal, porque ambos dramas instrumentan el manejo de lo anímico, presentando caminos de realización de los guerreros que

van en pos del conocimiento, mediante la complementación vertical entre las personas y las fuerzas ordenadoras del cosmos: los dioses, se presenta la realización del poder humano en conjunción con lo sagrado.

Esbozos para una concepción de individuo generada
de la relación dramática entre vida y sueño

Si se revisa detenidamente la trayectoria de los protagonistas de los dramas, se comprobará que la concepción temática vida-sueño ejerce una función didáctica para Segismundo y Rosaura, así como para Agnes y el poeta. Tanto en los personajes masculinos como en los femeninos de cada texto puede observarse un paralelismo que implica necesariamente un aprendizaje en la lucha interior del ser. Los personajes realizan una verdadera travesía interna que los hace desplazarse de principio a fin hacia diferentes estados. Las tramas aseguran una evolución hacia la conquista de la realización humana, misma que ha de alcanzarse por medio del conocimiento de sí mismo en enlace armónico con las fuerzas del universo, la divinidad, para encontrar su lugar en el mundo y reconciliarse finalmente con los otros.

Laura A. Leo de Belmont, en su extenso análisis sobre la concepción de vida en Lope de Vega, Shakespeare y Calderón de la Barca, señala que un rasgo general es la función didáctica moral de la vida como ilusión. La conciencia individual es reforzada después de verse envuelta en las fantasías del sueño. En términos generales, la ecuación que formula De Belmont para describir la irrealidad de esta concepción en los dramaturgos barrocos es una señal de privación o mutilación de cualquiera de las condiciones esenciales del ser, es decir, a través de la experiencia onírica los protagonistas encontrarán la clave para la trascendencia espiritual. La vida, sin autoconocimiento, toma la forma de prueba sombría, oscura, pasajera o ilusoria. Vivir es soñar significa:

vivir = dormir = morir = soñar

Esta fórmula describe, por ejemplo, la condición temerosa en Segismundo y Hamlet al obrar en contra de una naturaleza humana guiada por la razón. Además, si esta relación temática revela “[...]la ineptitud del protagonista que se expresa como una intuición de fracaso [...] debe remontarse a [...] un conocimiento confuso basado en un número de intuiciones aisladas.”⁸⁰ Puede

⁸⁰ Leo De Belmont, Laura A., *El concepto de la vida en el teatro de Lope de Vega, William Shakespeare, Calderón de la Barca*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Cuyo-Instituto de Literatura Modernas, 1984, p. 21.

considerarse, entonces, que la vida como sueño en su concepción dramática presenta a seres aislados, individuos envueltos en fantasías oníricas, sumergidos en sí mismos. Así se completa el ciclo didáctico, según la autora, en tres momentos de sucesión cronológica:

1. *Momento de alienación, desorden y maldad.* Salida de la armonía divina como consecuencia de la soberbia del protagonista, pecado de *hibris*, quien se encuentra en desequilibrio y perturbación por el conflicto en su naturaleza humana.
2. *Momento de desencanto, vislumbriamiento y aprendizaje.* El protagonista se desencanta de la falsa apariencia del mundo, de la inestable y engañosa realidad por efecto de un aprendizaje que despierta sus potencias humanas.
3. *Integración en la realidad, regreso al orden.* El protagonista se somete al designio superior, la Divina Providencia, erradicando su individualismo.

El teatro isabelino y el español del siglo XVII comparten este código no sólo por su filiación ideológica y estética, sino por su cosmovisión dual expresada por el determinismo de los astros en la naturaleza humana y por la Providencia, sabiduría divina que rige el orden del mundo. No obstante, este código lógico

puede aplicarse, con sus variantes, a las diversas trayectorias heroicas de la mitología, baste señalar como ejemplos a Prometeo, quien a semejanza de Jesucristo, ofrece a los hombres el fuego, el conocimiento, llave de perfeccionamientos y avances en artes y técnicas; así también la figura de Antígona, que sometida al designio superior, por medio de su muerte, enterrada viva, despertará toda a la conciencia, nacerá a la luz. Este descenso experimentado por Antígona antes de su muerte para volver a nacer, también nos recuerda el mito de la germinación, practicado en la antigua Grecia como parte de los ritos místéricos en el templo de Eleusis. En este caso, se cumple la función de la hija que desciende para después liberar a su estirpe, a su ciudad. El descenso que permite el contacto con el conocimiento para encontrar la libertad: “[...] es la revelación del reino de abajo, de los infiernos donde también hay algo divino, y por tanto un tesoro de indispensable conocimiento para la cumplida germinación terrestre y humana[...]”.⁸¹

Antígona es la mediadora que cumple el sacrificio para traer consigo un poder liberador y un conocimiento, como dice Zambrano, ya que sin conocimiento la libertad nunca puede lograrse. La imagen de Antígona nos enseña que la muerte tiene algo de vida, nos hace sentir varios tipos de

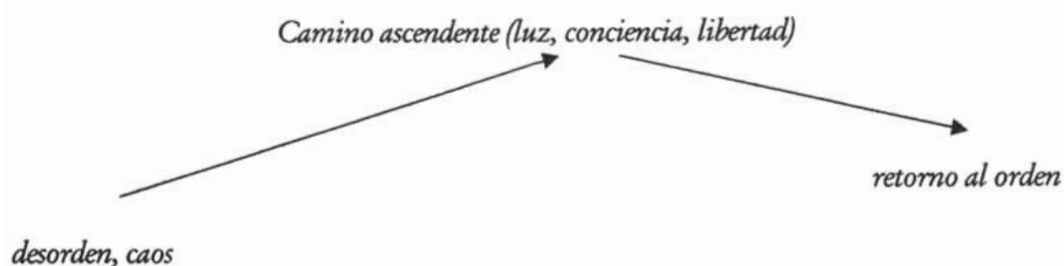
⁸¹ Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1986, pp. 362-3.

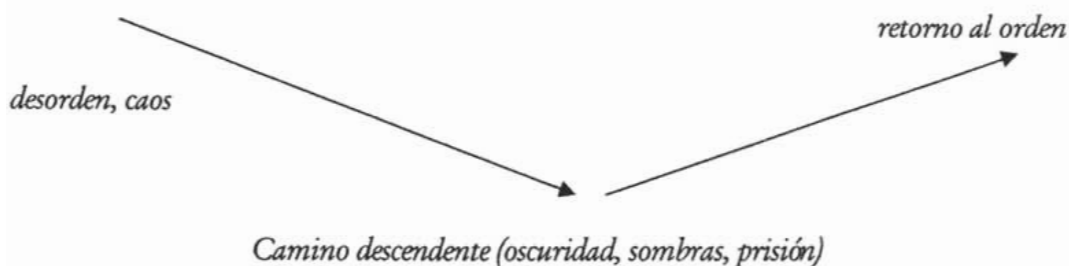
nacimiento posibles en la vida humana. Es el círculo del comenzar y el recomenzar.

Como último ejemplo, un tópico hermoso y denso de la cultura occidental: el mito de la caverna. En principio hay un escenario de puras fantasmagorías, una morada subterránea en la que los hombres no ven de sí mismos más que sombras. Esta situación meramente representacionista se relaciona explícitamente con el sueño, como lo hace Calderón en su drama. En el ilusorio mundo de la caverna los hombres toman las apariencias por realidades, alienación o enajenación de la realidad; el soñar consistirá probablemente en que las representaciones se toman por las cosas. El hombre, sin embargo, haciendo uso de su libertad puede cambiar de situación, puede buscar a través del resquicio de la caverna donde entra un rayo de luz. Es posible mirar hacia la luz y con ello encontrar la posibilidad de cruzar el umbral de la caverna. Se trata de mirar las cosas, mas no las imágenes de ellas. Ya ha acontecido un despertar, aunque inicialmente perplejo, como al salir súbitamente de un profundo sueño, en donde lo que se tomaban por realidades no eran sino sombras de las cosas: desencanto, vislumbramiento. En este punto, conviene hacer una rectificación de la apariencia y la vuelta del alma hacia la realidad. La superación del representacionismo de las cosas implica el paso del

nivel de la forma al acto. Una vez descubierta la otra opción, el liberado retorna a la gruta, cruza en sentido contrario el umbral para establecer una lucha desigual con los que aún permanecen encadenados. Tal es el lugar del filósofo en el umbral de la caverna, quien debe ayudar a los demás. Puede observarse que el sueño se precisa como una inactividad, un aislamiento, pero esencialmente como una actitud, porque no depende solamente de lo que se conoce, sino también de cómo se conoce, regreso al orden. El auténtico despertar viene dado por la actualización de la capacidad cognoscitiva.

Como puede observarse, no importa si la trayectoria del héroe mitológico es ascendente o descendente, en las dos direcciones se encuentra el camino al conocimiento verdadero del mundo y de sí mismo:





¿Cuál es el recorrido de Segismundo y Rosaura en *La vida es sueño*? El drama tiene su principio en un estado caótico, la caída de Rosaura del hipogrifo hacia la torre, donde se encuentra Segismundo, que, conforme evoluciona, se materializa en un trayecto vertical ascendente-descendente y viceversa. El príncipe polaco se encuentra prisionero en una torre invertida, construida por Basilio. He aquí las palabras del rey durante su discurso de la primera jornada:

Publicose que el infante/nació muerto, y, prevenido,/hice labrar una torre/entre las peñas y riscos/de esos montes, donde apenas/la luz ha hallado camino,/por defenderle la entrada/sus rústicos obeliscos./⁸²

Esta torre invertida tiene la función de prisión, que evoca la caverna cubierta de peñascos. Conformar un lugar subterráneo, oscuro, de descenso, y al igual que Platón, sugiere el espacio de sufrimiento y castigo para las almas ahí encerradas. Esta similitud se reafirma durante el transcurso del drama, pues en la

⁸² Basilio, primera jornada, en Calderón de la Barca, *op. cit.*

primera jornada aparece Segismundo encadenado, más adelante vuelve el príncipe a prisión por mostrar su soberbia ante su padre, el rey, y la corte ilustre de Polonia; en la tercera jornada algunos soldados rebeldes lo liberan; Segismundo ya ha reflexionado sobre su actitud, quedando prisionero uno de ellos, quien no obedece el orden político y moral. No hay que olvidar tampoco que Clarín es el segundo personaje que tiene relación con esta prisión al ser encerrado por Clotaldo, el cual desea que se guarde en secreto su identidad como padre de Rosaura/Astrea.

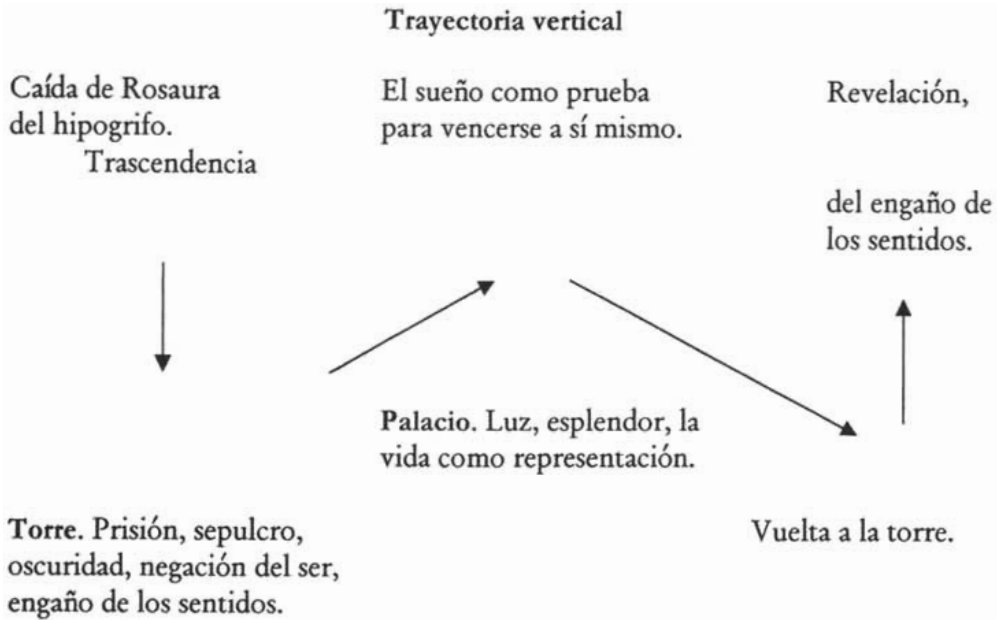
De manera que la trayectoria vertical del drama parte de abajo hacia arriba: de la torre invertida al palacio, luego se da un regreso a la torre y finalmente, la vuelta al palacio, lugar, por cierto, luminoso y lleno de esplendor. La torre-prisión es la zona propicia para la negación del ser, es decir, allí no se desarrollan las potencias humanas, se queda el individuo sumido en la dificultad de su propia naturaleza conflictiva, sin entendimiento y sin razón alguna. Sin embargo, a través de la prueba a la que es sometido, Segismundo aprende sobre las glorias pasajeras de la realidad y asimila aquellas virtudes o cualidades del rey:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,/si fue mi maestro un sueño,/y estoy
temiendo, en mis ansias,/que he de despertar y hallarme/otra vez en mi

cerrada/prisión? Y cuando no sea,/el soñarlo sólo basta;/pues así llegué a saber/que toda la dicha humana,/en fin, pasa como un sueño,/y quiero hoy aprovecharla/el tiempo que me durare,/pidiendo de nuestras faltas/perdón, pues de pechos nobles/es tan propio el perdonarlas./⁸³

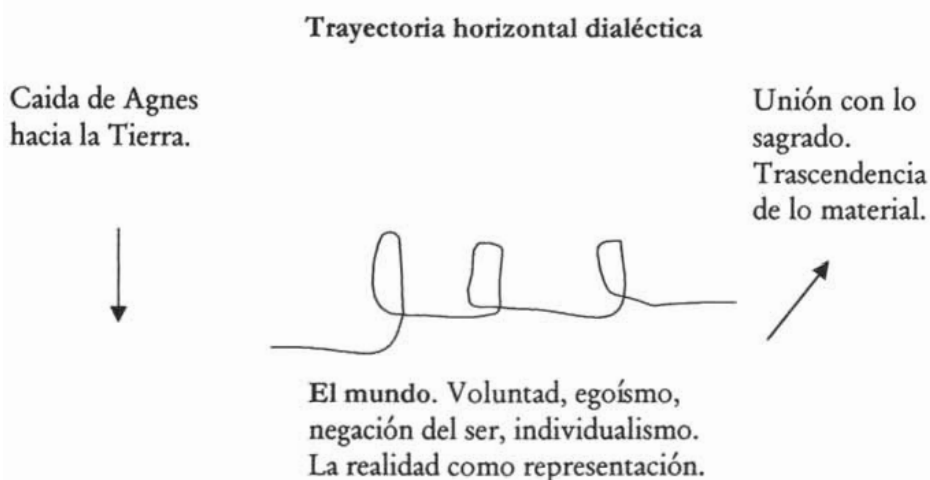
Así termina la obra dramática, con el retorno al orden, que Basilio violentó y con la coronación de un rey con las cualidades del gobernante, que señala Platón en *La República*, que logra trascender lo material ilusorio. Para Rosaura, el camino es similar. Durante la primera jornada la observamos caer del hipogrifo, vestida de hombre, violentando lo que la hace mujer, y con sed de venganza para recuperar su honor robado por Astolfo; más tarde, vestida de Astrea, sin lograr aún su objetivo, el príncipe moscovita la reconoce; y durante la tercera jornada, sin identidad se presenta ante Segismundo y como testigo fiel de las peripecias que éste ha sufrido, vestida mitad de hombre y mitad de mujer le exige recupere su honor. Hacia el final del drama Segismundo casa a Astolfo con Rosaura y ésta finalmente se restituye mujer con honor. El trayecto de esta figura femenina es muy atractivo en cuanto a las artes del vestuario y su simbolismo para consagrar la personalidad del carácter dramático.

⁸³ Segismundo, tercera jornada, en Calderón, *op. cit.*



La trayectoria de *El ensueño* es diferente, pero pasa por semejantes estados. En el prólogo, cae Agnes hacia la tierra para comprender a la especie humana. Una vez allí, en pasaje dialéctico por cada uno de los 13 cuadros, va descubriendo el sufrimiento y el dolor humanos hasta vivirlos. El mundo es una representación, donde las voluntades y el egoísmo asfixian a los otros y los condenan también a la negación del vivir. Los seres son presas del individualismo. Agnes, en la función de redentora, revela al poeta el misterio de la vida, la ilusión que engaña los sentidos y enajena el alma. Agnes retorna a su mundo, como hija de dioses. El poeta alcanza el conocimiento, vive la revelación

y en acto simbólico, al igual que el resto de los personajes, tira al fuego los elementos materiales que lo apresan. La unión con lo sagrado es el camino de la trascendencia. Veamos a continuación el siguiente cuadro que sintetiza esta trayectoria horizontal dialéctica:



Tanto Agnes como el poeta reciben el mensaje misterioso para ambos, esto es, el sufrimiento de la humanidad y la revelación de la vida como ilusión:

Dottern: Icke?... Jag har lidit alla edra lidanden, men hundrafalt, ty mina förmimmelser voro finare...⁸⁴

⁸⁴“La hija de Indra- ¿No sabes? He sufrido todo lo que el hombre mortal sufre, aunque lo sentí cientos de veces más porque mis sentidos son más penetrantes...”, en Strindberg, *op. cit.*, p. 195.

Hacia el último cuadro se vislumbra la muerte como un medio para la realización total del ser con el universo, a semejanza del cristianismo. La vida es un duro combate donde hay que luchar. El camino hacia la luz y la búsqueda de trascendencia significan rechazar los actos egoístas y duros hacia los demás.

Recordemos uno de los cuadros finales, cuando los decanos universitarios quieren derrotar a Agnes por atentar contra ellos. La conquista final es aquella en la que el hombre se reconcilia con la divinidad, para lograr la armonía con la naturaleza y los otros. A pesar de todo, el hombre tiene la esperanza de ser auténticamente a través del verdadero conocimiento de las cosas, mismo que es otorgado por los dioses, en este caso Agnes, como redentora, si se escucha atentamente y se comprende la sabiduría del buen vivir.

Dottern: ...Farväll! Säg dina syskon att jag minns dem, dit nu jag går, och deras klagan skall i ditt namn jag bära fram till tronen. Farväll!⁸⁵

La hija de Indra, como Jesucristo, vino al mundo en su condición de diosa, pero en la ficción onírica del drama logra vivir en carne propia, como humana o semidiosa, los pesares de la humanidad y se entrega, sacrificándose, otorgando el

⁸⁵ "La hija de Indra- ¡Adiós, amigo! Dile a tus semejantes que a donde voy pensaré en ello y que en tu nombre comunicaré sus quejas y protestas al trono en todo lo alto. ¡Vaya con Dios!", en Strindberg, *op. cit.*, p. 199.

conocimiento al poeta antes de su partida. A su vez, el poeta es aquel individuo preparado para recibir el mensaje por su condición de artista. El artista representa en la obra al individuo capaz de comprender profundamente a la especie humana, sentir especialmente las injusticias del mundo, además de poseer el entendimiento para conocer el mundo y las ilusiones que nos rodean. El poeta es el personaje que se ubica en un estado más alto, comparado a los otros, para culminar el gran sentido de la obra, de la vida como mera ilusión.

Valoración dramática

El sueño, como marco de ficción dramática, posee mecanismos que enriquecen profundamente al imaginario escénico. Los juegos de particular lógica temporal, espacial y de acción, que proponen significados al discurso dramático, pueden estudiarse desde la perspectiva del sueño literario. En esta categoría literaria, los estudios se han enfocado principalmente a la narrativa, donde los autores relatan sus experiencias oníricas que dan sentido a una realidad inaccesible durante la vigilia, ofreciendo cierta luz sobre una visión del mundo en la que se privilegia un proceso cognitivo. Es decir, el sueño es un camino certero para llegar a la verdad o a una verdad sobre uno mismo, la vida, el universo y/o la sociedad. Esta vereda

del conocimiento por la que transita el soñador le permite al lector apreciar claramente que las apariencias engañan a quien no mira desde la perspectiva fantástica del sueño.

El drama, con su carácter mágico, abre sus posibilidades ficticias al acoger la fabulosa recreación de los ensueños. Éstos toman el mayor peso de la representación, liberando la expresión artística de los dramaturgos que exploran formal y conceptualmente un mundo lleno de posibilidades. Los ensueños representados tienen la cualidad de suceder, puesto que se trata de hechos que transcurren en el tiempo, en un continuo presente tal y como sucede en la realidad. Sin embargo, estos sucesos toman forma en un tiempo ambivalente, entre lo ficticio y lo real. El sueño aparece en la obra dramática que lo representa como un mecanismo totalizador, que unifica todos los elementos del drama, entonces en su desarrollo toma forma la salida incesante de personajes heterogéneos y acontecimientos mezclados. La representación del sueño adquiere el lugar medular, a lo largo de todo el drama y no como mera descripción de una experiencia personal.

Teresa Gómez Trueba, en *El sueño literario en España, consolidación y desarrollo del género*,⁸⁶ analiza detenidamente la presencia de este recurso desde el medievo hasta el siglo XIX, brindando una lista de reiterativos elementos formales y de contenido, los cuales se encuentran presentes también en los textos dramáticos. Por ello se toman a consideración, pues otorgan luz sobre la presencia en general del sueño en la literatura.

Los ambientes oníricos reproducen el caos y la confusión como características frecuentes de la lógica inconexa de los sueños. Sin embargo, estructuralmente se distribuyen en tres partes básicas: la primera, exordio del sueño, es una justificación que enmarca las causas del origen del sueño y explica lo que acontecerá después; la segunda, el sueño en sí, relata propiamente el ensueño, incluye la descripción del escenario y ahí aparece el guía que instruye al soñador frente a lo que verá; y la tercera, el epílogo, describe el despertar del soñador y en algunas ocasiones expone la conclusión final de lo sucedido.

Como puede observarse, el ordenamiento que da fundamento lógico (principio, medio y fin), señalado por Aristóteles en su *Arte poética*, no marca

⁸⁶ Véase Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España, consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

restricción alguna sobre su aplicación tanto en la narrativa como en el drama, así que la organización tripartita que introduce, desarrolla y sintetiza es prácticamente un común denominador deductivo utilizado para las demostraciones de las cosas. Tanto el drama calderoniano como el strindbergiano conciben el desarrollo del discurso dramático de la misma forma: el primer autor estructura su drama en tres jornadas, mientras que el segundo lo hace de manera más tácita, el prólogo y la primera escena corresponden a la parte introductoria, los cuadros III al XIII son propiamente su desarrollo y el último la parte concluyente o sintetizadora.

El rasgo que distingue ambos géneros literarios (narrativo y dramático) es aquel relacionado con la extensión, pues en el drama la parte más prolongada en que se intensifica la representación de acontecimientos, personajes y lugares es la segunda. El desarrollo o desenvolvimiento de la acción adquiere mayor densidad debido a la consecución de acciones, algunas de ellas simultáneas; en el fenómeno teatral los sucesos pasan temporal y espacialmente en un continuo presente. Los sueños representados tienden a comprender casi toda la extensión del drama, mientras que el sueño descrito hace las veces de fragmento en la obra narrativa.

Generalmente, la trayectoria de los protagonistas es análoga al símbolo del viaje que encarna la aventura y la búsqueda, ya sea de algún tesoro, un conocimiento concreto o espiritual: “El riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual.”⁸⁷

El protagonista realiza el viaje a un espacio desconocido hasta entonces por él, enfrentándose a personajes no conocidos de antemano. Se trata de una prueba en la que se debe hacer uso de la inteligencia, la razón, el valor y el coraje para afrontar los retos que implica la sobrevivencia de tal experiencia. Es interesante observar que, en los dramas que analizamos, el sueño comienza con la caída de las protagonistas femeninas: Rosaura se desboca del hipogrifo y la hija de Indra, Agnes, desciende del éter hacia la tierra. Es la caída, de la que habla María Zambrano como principio filosófico que considera la experiencia sensorial para determinar el fenómeno onírico:

El sueño, por ser ocultación total, es caída en el hombre. Es caída abandonar la realidad y a sí mismo[...] Desde la más intensa actividad de la conciencia, desde el pensar, se hunde en ese estado que es vivir solamente, como todos los vivientes[...] El hombre, en lo que de específicamente humano tiene, cae porque su conciencia y la realidad que le corresponde se sumergen. Se ha ocultado a sí

⁸⁷ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1065.

mismo, ha perdido su identidad. Y aunque pudiera moverse, hacer uso de sus sentidos, no sería él.⁸⁸

No es fortuito que ambos dramas comiencen la representación de los sueños con una caída, que por lo demás conforma la experiencia del exilio: Rosaura abandona Polonia y la hija de Indra deja el territorio divino que le pertenece. La caída es el comienzo de la vivencia onírica: cuando los sentidos se hallan a flor de piel, cuando quizá se vive aun radicalmente, pues los actos condensan intenciones e involucran otros más.

Por otra parte, es interesante observar que los escenarios oníricos de los dramas que nos ocupan se inscriben en la tradición del sueño literario: viajes a países y/o civilizaciones desconocidas; ciudades futuristas o del pasado; la visita de un habitante de otro mundo; la representación del paraíso y del infierno, como una magnífica construcción arquitectónica y, con el carácter doméstico de un todo ordenado y clasificado, o como un hospital de locos incurables. En términos generales, los espacios adquieren la dimensiones mágicas y misteriosas que los vuelven indescritibles o inconmensurables. Si revisamos los escenarios de *El ensueño* nos encontramos con una vasta sucesión de lugares que incluyen: la llegada de Agnes a la Tierra para develar el misterio de la vida como ilusión; la

⁸⁸ Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, México, Siruela, 1998, pp. 43-4.

representación del infierno y el paraíso en la Playa Inmunda y el Cielo Inmaculado; la cueva de Fingal, un lugar majestuoso de alcances poéticos infinitos. Mientras tanto, la comedia calderoniana funda la experiencia de los protagonistas en la visita a ciudades o ambientes distintos: Polonia, un país geográfica y culturalmente lejano a la España del siglo XVI, y el palacio, con la lógica cortesana desconocida por el príncipe.

Dentro del sueño literario, los personajes adquieren magnitud universal, casi siempre son alegóricos, pueden dialogar con el narrador o hasta tener referencia directa con personas reales contemporáneas del autor. En los dos dramas que atendemos no es fortuito que los personajes manifiesten las alegorías o los arquetipos sociales. El proceso de identificación que opera en el espectador se cumple al construir de manera universal, incluyente, los caracteres. En la tragedia funciona a la inversa: la representación de caracteres únicos, individualizados, está comprometida con una historia o trayectoria personal; en tanto que los tipos cómicos adquieren universalidad por la relación que mantienen con la comunidad, llegando a la mayoría del público que mira en ellos a figuras públicas o privadas de su contexto.

Hasta ahora no hemos aplicado ninguna teoría dramática para clasificar dentro de algún género teatral, como comedia o tragedia, a las obras que atendemos, pues considero que el término drama abarca la complejidad de un género que no se manifiesta puro, es decir, exclusivamente con los rasgos de uno solo.

Existe una presencia de suma importancia, el personaje-guía, quien incorpora al viajero (el soñador) al mundo maravilloso que hasta ese momento sólo contemplaba. El guía, que pertenece a la lírica medieval, puede presentarse en las figuras del anciano, muertos, personajes históricos, alegóricos, mitológicos o como anciana, que conlleva el símbolo de la madre. Siempre pertenece al mundo sobrehumano porque es el facilitador de una experiencia cognitiva y es capaz de indicar el camino correcto y responder dudas. Este personaje puede salir de la historia a mitad del sueño; entonces el protagonista tiene la opción de conversar con los demás personajes. En *La vida es sueño*, el ayo de Segismundo, Clotaldo, abandona su papel hacia la segunda jornada cuando el príncipe lo contradice a él y a su padre, pues lo considera un retractor. Sólo hasta la tercera jornada, Rosaura tomará el papel de guía femenino para incitarlo a la conquista de su función como rey, y por lo tanto al encuentro de sí mismo. En *El ensueño*, el guía

aparece desdoblado en tres personajes: el oficial, el abogado y el poeta, quienes inspiran, conducen e informan a Agnes en la experiencia de la vida humana desde los niveles más elementales: conformación de los roles sociales, por ejemplo, hasta la sensibilización del sufrimiento humano. Cabe señalar que los escenarios de ambos dramas facilitan la crítica de la sociedad, y con ello la reflexión sobre la propia vida.

Finalmente, en el sueño literario el despertar se da de repente y de forma inesperada, puesto que el narrador despierta bruscamente. En el teatro, el despertar viene dado paulatinamente porque implica casi siempre la toma de conciencia sobre uno mismo, la vida o Dios. De manera que el sueño representado no se suspende de súbito, sino con la reflexión o enseñanza sobre lo acontecido se colma de sentido la vida, en el caso de las obras que analizamos. El despertar corresponde al reconocimiento de las cosas por sí mismas, ya no como quimeras o sombras. Se ha distinguido, en conclusión, que las vanas ilusiones engañan a los sentidos, que afloran y se despiertan durante el sueño, las apariencias los enajenan y se deben rechazar como armas epistemológicas para acceder a la verdad. A través de los sueños el hombre activa su capacidad cognitiva. Los sueños ofrecen a la humanidad una visión de la vida (la interacción

del uno con el otro), del universo y la sociedad, lo cual le permite acceder a una verdad o a la Verdad. El uso argumentativo de la literatura es un rasgo fundamental de la filosofía. “El sueño que es apariencia, es el encargado de descubrir y mostrar la verdadera realidad.”⁸⁹

Otros elementos importantes de la tradición del sueño literario están presentes en los dramas oníricos, por ejemplo la distribución azarosa de los escenarios y escenas, que incluyen personajes con manías ridículas, inútiles o perniciosas, como Clarín y el oficial; la recursividad del verbo ver o parecer; la ambigüedad entre lo real y lo soñado, que se manifiesta en la eterna duda de si lo vivido fue visto o soñado; y, por último, la relación del sueño con la realidad como derivación del viejo motivo engaño-desengaño, esto es, el complejo juego de espejos.

Un recurso del teatro barroco por excelencia encuentra su punto cumbre en Calderón, quien instaura la concepción vida como sueño dentro del marco de la representación del mundo. El mundo es un espectáculo, un inmenso teatro en que cada individuo tiene su papel, donde todo hombre es un actor.⁹⁰ El engaño a

⁸⁹ Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 308.

⁹⁰ Véase *El Gran Teatro del mundo*, autosacramental del mismo autor.

los ojos -los sentidos- se despliega y desdobra en el juego de los espejos. En el drama calderoniano, Segismundo es un espejo que se empaña con la propia soberbia, y en el que se pueden mirar los cortesanos, como ejemplo de moralidad. A su vez, el príncipe, rey o gobernante debe mirar en el espejo del pueblo si quiere hallar la verdad.⁹¹ La cultura barroca da preeminencia a lo visual y, por medio de la concepción teatral del poder político, ocurre el juego de los espejos en los dramas, donde cada cual ejerce su papel para representar la gran obra de teatro que es la vida y de la que Dios es el creador.

Así como se proyectan las imágenes de uno mismo sobre los demás, el juego de espejos adquiere presencia en el drama de Strindberg mediante los desdoblamientos de los personajes, la misma concepción del mundo como representación, tomada probablemente de Schopenhauer, pero, inclusive, con el mecanismo ficción-realidad, que refiere al fenómeno teatral dentro del texto. El oficial, el abogado y el poeta son proyecciones de una misma personalidad, destacan aspectos diferentes de la existencia humana en distintos grados de complejidad. Agnes debe mirarlos para conocer la verdad sobre la vida, aunque no puede escapar ni puede evadir la mirada que le traerá el conocimiento.

⁹¹ Véase González García, "Emblemas políticos en el barroco: lectura de la imagen, visualización de la palabra", en María Herrera (coord.). *Teorías de la interpretación*, México, UNAM, 1998, p. 243.

El aspecto metateatral y el juego de espejos son las bases fundamentales sobre las que descansan los dramas de los sueños. Un teatro onírico sería, en primera instancia, el que representa los ensueños. Y el efecto de la representación no sólo alude a lo que sucederá en escena, sino también al ejercicio verbal del dramaturgo. Se busca un teatro de sueños donde todos los agentes del fenómeno teatral estén en sintonía para soñar al momento de comenzar la función:

Comme Borges nous propose un Livre des rêves, Calderón nous a offert un théâtre des rêves. On y voit rêver Sigismond endormi, et, dans un écho parodique, le bouffon Clarín prétend par les rêves de la nuit. Mieux encore, son théâtre est un théâtre du rêve, et le spectateur doit être préparé à cet état au moment où le rideau se lève et où il découvre un onirotheatre.⁹²

Con Strindberg también se alcanza la representación teatral de los ensueños, advierte él mismo sobre su drama:

Todo puede suceder, cualquier cosa es posible y probable. El tiempo y el espacio no existen. Sobre un fondo insignificante de la realidad, la imaginación dibuja y borda nuevos modelos: una miscelánea de recuerdos, experiencias, fantasías desenfrenadas, absurdos e improvisaciones. Los personajes se escinden, se doblan, se multiplican, se desvanecen, se solidifican, se oscurecen, se clarifican. Pero una conciencia reina sobre todos ellos: la del soñador; y ante ella no hay secretos, ni incongruencias, ni escrúpulos, ni leyes. No hay juicio ni vindicación,

⁹² "Al igual que Borges propone un libro de los sueños, Calderón ofrece un teatro de sueños. Donde vemos a un Segismundo durmiendo y, en una parodia, a Clarín listo para los sueños de la noche. Mas aún, su teatro es un teatro del sueño, y el espectador debe estar preparado para el momento en que el telón se levanta y se descubre un teatro onírico.

runel, *La vie est un songe de Calderón ou le Théâtre de l'Hippogriffe*, Paris, Ellipses, 1996, p. 6.

sino mera narración. Y como los sueños son por lo común dolorosos, rara vez placenteros, una nota de melancolía y de piedad por los seres vivos atraviesa en línea recta el ondulante relato. El sopor, el libertador, desempeña a menudo un triste papel, pero cuando la congoja está en su punto culminante, llega el despertar y reconcilia al doliente con la realidad, que, por penosa que pueda ser, sin embargo parece feliz en comparación con los tormentos del sueño.⁹³

Representación de sueños que tienen la forma de las pesadillas, porque están llenos de imágenes desagradables que producen congoja y pesadumbre en el que vive el sueño y quien lo vive realmente es el espectador. Tales son las dificultades a sobrellevar para alcanzar las enseñanzas del sueño.

Valoración filosófica

Como apunta María Teresa López de la Vieja⁹⁴ el discurso literario aporta conocimientos, aunque de manera más indirecta que el discurso filosófico. López de la Vieja reflexiona sobre el uso cognitivo y argumentativo de lo literario, el cual añade información al lector para modificar o justificar creencias, aumentar conocimientos, así como responder a cuestionamientos. Observa que la ficción posee como ventaja el mostrar en comparación con el decir filosófico: “El

⁹³ Strindberg, August, el prólogo de la obra, citado en Nicoll, *op. cit.*

⁹⁴ López de la Vieja, Ma. Teresa, “Filosofía moral y uso argumentativo de la literatura”, en *Teorías de la interpretación, ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM, 1998.

discurso literario permite mostrar: el envés de una trama".⁹⁵ No se trata de que el discurso filosófico tome forma estética, por el contrario, la literatura apoya a la argumentación filosófica por sus propios medios. Si se observan cuidadosamente las tramas de los dos dramas que comparamos, podrá notarse que plantean, en su comienzo y buena parte del desarrollo, un mundo caótico, en desorden, que hacia el final adquiere un valor jerárquico que cohesiona una visión del mundo, un ordenamiento del universo. ¿Cuál(es) idea(s) buscan demostrar? ¿Sobre qué convencer? ¿A quién(es)? ¿Para qué?

De tal manera que la literatura aporta a la articulación y expresión de necesidades humanas, puede igualmente reproducir, de manera parcial o total, formas de vida; es decir, en las obras literarias se argumenta consistentemente, siempre y cuando el texto tenga cierta verosimilitud. Hermanadas, la literatura y la filosofía se complementan a tal grado que, concluye la autora, el discurso literario puede guardar su lugar propio dentro de los argumentos de la filosofía. Son recientes los estudios sobre la relación entre literatura con otras áreas artísticas y del conocimiento, por ello es relevante no confundir las distintas funciones o usos de cada disciplina. En esta parte del análisis, vincularé nociones de la filosofía moral que provienen de ámbitos completamente dispares con el fin

⁹⁵ *Ibidem*, p. 129.

de llevar a cabo una valoración que subraya actitudes humanas afines en la búsqueda del conocimiento, las cuales se presentan en discursos dramáticos que se estudian.

Como productos artísticos de una determinada época histórica, los dos dramas que comparamos guardan relaciones con pensamientos filosóficos y religiosos particulares que suelen proyectarse en ámbitos completamente ajenos, pues, al parecer, no existe correspondencia entre las visiones expresadas del mundo: por un lado, la concepción católica española del siglo XVII y, por otro, el sistema protestante escandinavo, en los albores del siglo XX. Sin embargo, es importante resaltar el tratamiento que los dos dramaturgos dan al ordenamiento del universo, o sea, sus visiones del mundo se realizan mediante la complementación entre las fuerzas divinas y el hombre, el poder humano se da en conjunción con lo sagrado. Este orden universal, configurado a través de las trayectorias de los personajes masculinos y femeninos, tiene aspiraciones metafísicas que obligan a pensar los dos textos dramáticos no sólo desde una perspectiva moral, sino también religiosa.

Tanto *La vida es sueño* como *El ensueño* son dramas que presentan los caminos de realización de héroes o heroínas que buscan el conocimiento sobre sí mismos y la vida. Esta búsqueda es un ejercicio a la vez que universal, íntimo, que va dirigido hacia las causas de las cosas y los principios primeros de la vida humana. Obrar bien, no dejarse engañar por los sentidos, aprender a mirarse en los otros (juego de los espejos) y conocer la condición miserable, innata del hombre, son algunos motivos que convergen hacia los desenlaces en ambas obras dramáticas, la reconciliación de lo humano con lo sagrado para alcanzar la trascendencia y, con ello, la realización humana. Se trata de preceptos éticos que sugieren al espectador tentativas de comportamiento, prácticas morales para ejecutarse entre los otros, humanísticamente, en su respectivo entorno social.

En este sentido, las nociones calderonianas que privilegian a la razón sobre los sentidos, en el camino hacia el conocimiento personal y universal, están vinculadas estrechamente con la filosofía china, particularmente el neoconfucianismo. El confucianismo y el taoísmo, junto con el budismo, constituyen la base del pensamiento chino. El primero sostiene que el mejoramiento de la vida es el primer deber del hombre, mientras que el segundo señala, en términos generales, la contraposición del hombre y la naturaleza,

exaltando el camino que debe andarse serenamente para conservar la esencia intacta de nuestro ser. Así, se encuentra que uno de los fundamentos de la ética neoconfuciana del jên es la verdadera humanidad, benevolencia o amor:

Para apreciar el significado total del universo, el hombre debe comprender la razón. Esto puede conseguirse “investigando las cosas hasta el mayor grado posible” (ko wu), esto es, “investigando la razón de las cosas hasta el mayor grado posible” (ch’iung li). Cuando ya se ha realizado un esfuerzo suficiente, y se llega naturalmente a la comprensión, se realiza la propia naturaleza y se cumple el destino, puesto que “la investigación exhaustiva de la razón, la total realización de la naturaleza y el cumplimiento del destino son simultáneos”.⁹⁶

Los fines neoconfucianos se unen con aquellos del budismo (penetración y meditación), los cuales requieren sinceridad y seriedad en la práctica. De esta manera, la línea de pensamiento neoconfuciana se transforma en un movimiento interior, en el que la mente adquiere más relevancia. “Se resucitó la doctrina de Mencio del conocimiento intuitivo (liang chih) y se convirtió en la base de su teoría de la identidad entre el conocimiento y la conducta, entre el deber sagrado del hombre de ‘ejercitar todas las potencias de su mente’ y el de ‘manifestar sus honorables virtudes’.”⁹⁷

⁹⁶ Runes, Dagobert (dir.), *Diccionario de filosofía*, México, Grijalbo, 1969, p. 94.

⁹⁷ *Ibidem*.

La preeminencia de la razón sobre los sentidos, la ejercitación de las potencias mentales y anímicas, además del actuar virtuoso, son estrategias hacia la adquisición del conocimiento en esta búsqueda personal de la humanidad y se presentan en el drama calderoniano, que ahora queda vinculado con el neoconfucianismo chino, desarrollado durante el periodo Ming (1388-1644). No parece fortuita esta semejanza de alcances éticos, la cual también se conecta con el budismo, que en su vertiente idealista de Vijnaptimatravada (Yogacara, Fahsiang, 563-c. 1000) defiende que la realidad es solamente una representación, en cuanto a lo imaginario.

Ahora bien, la paráfrasis sobre el Maya budista en el drama strindberiano confirma la asociación entre los fines dramáticos de los dos textos comparados con la filosofía china. Todo pensamiento metafísico proviene de Oriente y en el transcurso del tiempo va transformándose según la cultura que lo retoma. Occidente debe su estructura metafísica a Oriente. Encontrar vínculos entre el pensamiento chino y dos dramas europeos, con una separación temporal de más de 300 años, es un indicio del perfil hereditario de Occidente. He dedicado más atención en este aspecto hacia el drama de Calderón debido a que ésta es intrínseca, no explícita como en el caso del drama de Strindberg.

En esta breve valoración filosófica se afirma, junto con Ramón Xirau,⁹⁸ que las preguntas del porqué y para qué de la vida acompañan al hombre desde siempre, éstas han sido planteadas por artistas, filósofos, poetas... Establecer una forma de vida a través de una moral después de ordenar el mundo, es la línea de todo pensamiento y el texto de ficción, en particular el dramático, posee la cualidad de mostrar los sucesos de manera representada, por medio del estilo directo, que muchas de las veces alcanza un efecto más eficaz, más contundente sobre la conciencia del espectador. De hecho, el teatro es un medio artístico capaz de lograr el uso argumentativo que apoyan las clases políticas dentro de un sistema social. Argumentar es un verbo que se realiza constantemente en la literatura dramática, según los intereses del escritor.

Valoración mitológica y psicoanalítica

Se ha hecho énfasis en diversos aspectos que destacan la trayectoria del protagonista, como son el camino del héroe, la búsqueda del conocimiento, la realización humana en conjunción con lo sagrado, etcétera. Todos estos recursos muestran las partes que configuran la presente valoración mitológica, que estará

apoyada en la visión del comparatista Joseph Campbell, debido a las diversas proyecciones psíquicas que hace de la mitología. Proyecciones que van, al igual que la física cuántica, del micro al macrocosmos, de lo interno a lo externo, hasta dar forma a lo universal.

Esta visión integra cuatro funciones de la mitología, a saber: la mítica, que reconcilia la conciencia con las condiciones previas de la misma existencia; la cosmológica, que formula y presenta una imagen del universo integral, según la ciencia del momento; la social, que valida un determinado orden que autoriza, a su vez, un código moral; y la psicológica, raíz y apoyo de las anteriores, la cual da forma a los individuos para la consecución de metas e ideales (del nacimiento a la muerte a través del curso de la vida humana). La segunda y la tercera, en particular, constituyen ámbitos de cambio constante y permanente entre los diferentes estadios de la humanidad, pues al fin y al cabo pertenecen al mundo cultural. No obstante, desde esta perspectiva la mitología cumple el ejercicio primordial de cohesionar los porqués y para qué, es decir, definir, significar y dar sentido a la vida. Las mitologías han servido como directrices a los hombres para integrar y estructurar la vida por medio de símbolos, como los ensueños: “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el

⁹⁸ Xirau, Ramón, *Introducción a la filosofía*, México, UNAM, 1968.

mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique.”⁹⁹

Las hazañas del mito y los héroes, todos aquellos motivos de profundo significado de buena fortuna, peligros y obstáculos comprenden la fórmula mitológica universal del camino del héroe. El camino del héroe es transitado por todos los hombres, la trayectoria mitológica es paralela a otras dos; la psicológica y la dramática. La primera de éstas nos revela la función más íntima, que corresponde, como todas, a la unidad nuclear del monomito: separación-iniciación-retorno. El dificultoso y complicado viaje hacia el descubrimiento del sí mismo y su desenvolvimiento, un camino que puede abarcar toda una vida. La iniciación de la aventura parte del mundo común a todos para internarse en una región mucho más especial, con prodigios sobrenaturales y el enfrentamiento de fuerzas fantásticas, para después regresar y otorgar dones a sus congéneres. Sea como fuere, esta vía del conocimiento, en ascenso o descenso, proyectiva o introspectiva, es ejemplificada por el género dramático, representando el viaje o la trayectoria hacia la búsqueda de la verdad o de la identidad. Los tema-personaje

⁹⁹ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1997, p. 25.

de la literatura son casos que muestran esta función: Hamlet, Edipo, Don Juan, Segismundo; Antígona, Hedda Gabler, entre otros.¹⁰⁰

Paciencia Ontañón en su ensayo sobre el sueño de Segismundo realiza un breve análisis del drama de acuerdo con las nociones psicoanalíticas freudianas. Al mencionar las propiedades terapéuticas del sueño, como maestro del joven príncipe, subraya con énfasis el descubrimiento que este personaje ha hecho sobre sí mismo, pues proclama con toda seguridad que todos sus conocimientos los ha obtenido gracias al sueño, “ [...] ha hecho conscientes aspectos de su inconsciente que no hubiera podido lograr de otra manera [...]”.¹⁰¹ En este trabajo la autora destaca la intuición psicológica del dramaturgo español que, aunque alejado de este sistema de aproximación a la realidad personal como es el psicoanálisis, ha logrado integrar el aspecto introspectivo de toda trayectoria dramática, esto es, la construcción de la identidad.

De igual forma, el dramaturgo sueco, con asombrosa intuición psicológica, de menor mérito, quizá por el acercamiento cultural tan próximo al psicoanálisis,

¹⁰⁰ Para una trayectoria de ascenso en espiral, véase Reckert, Stephen, *Beyond Chrysanthemums*, Oxford, Clarendon Press.

¹⁰¹ Ontañón, Paciencia, “El sueño de Segismundo”, en *400 años de Calderón*, Aurelio González (coord.), México, UNAM, 2001.

que lo antecede, representa la trayectoria de una semidiosa con las mismas cualidades de una persona humana, quien vive y sufre obstáculos, diferencias e injusticias, que la nutrirán y la prepararán para la trascendencia, la unión final con su padre, el dios Indra. La trayectoria de este personaje cumple la función redentora que, como apunta Campbell, está presente en todos los hombres, en espera del reconocimiento de los otros para restituirse a la vida. Al saber quién se es, y reconocerse como tal para alcanzar la identidad, como hija de Dios se adquiere la fuerza reformadora que será transmitida a los otros más tarde.

Finalmente, terminaré esta parte con una extensa cita del mismo Campbell, que me parece oportuna porque manifiesta la relación intrínseca entre el sueño y el mito, cómo éstos son instrumentos simbólicos para la apropiación del mundo y el reconocimiento de las potencias anímicas del ser, en su condición de creatura sagrada.

El secreto de los sueños es que el sujeto y el objeto son lo mismo. El objeto está dotado de luz propia, su forma es fluida, sus significados, multivalentes. Es nuestro sueño la manifestación de nuestra voluntad, y sin embargo nos sorprende. Así es la relación de la conciencia del yo con el inconsciente, y los sueños son el vocabulario del inconsciente hablando a la mente consciente [el sueño como maestro]. Pero, en sueños y visiones, sujeto y objeto son lo mismo [juego de espejos]. Sueño, visión, Dios... Dios es una visión luminosa. La imagen de Dios es equivalente a la visión del sueño. Así es como nuestro Dios es un

aspecto de nosotros, lo mismo que nuestra imagen soñada [...] Nuestro Dios es una manifestación de nuestro propio nivel de conciencia.¹⁰²

La trayectoria mitológica representa, al igual que la psicoanalítica, una parte del poder inmenso del drama: el arte como experiencia transformadora va más allá de cualquier revelación ética, de cualquier filosofía. El drama es un arte intensamente sintético que conglomerar los más diversos aspectos de la vida. El arte teatral como fundador, como fuente originaria de todas las expresiones artísticas, religiosas y filosóficas en Occidente. El drama con su peculiar cualidad mimética por sobre las demás artes. Nuestros héroes y heroínas: Segismundo, Rosaura, Agnes, el oficial, el abogado y el poeta son los recursos para mostrarnos ese camino de realización humana por medio de la conjunción de lo humano con lo sagrado.

¹⁰² Campbell, Joseph, *Reflexiones sobre la vida*, México, Emecé, 1995, p.128.

CONCLUSIONES

En este estudio comparativo se exploraron diversos elementos dramáticos y sus relaciones, con lo cual se concluye:

1. Como he señalado anteriormente, la condición humana, en su miseria, es un motivo al que han recurrido las dos obras dramáticas que nos ocupan. No parece fortuita esta coincidencia, pues en ambos dramas predomina la representación del hombre en su conquista hacia el conocimiento interior, esto es, seres luchando contra una realidad que se plantea en términos oníricos como ilusión, pasaje, engaño, prueba, prisión, etcétera. Este *leitmotiv* aporta cierta validez objetiva a la visión que ambos dramas poseen, ya que ahí se concentra la esencia del ser, su existencia, rasgo que todos los hombres tienen en común. Se trata de un grado de objetividad que hace frente a una representación de la realidad en la que predomina lo inmaterial, lo ilusorio e, hipotéticamente, lo subjetivo. Sobre este motivo se proyecta la verdadera realización del hombre a través del conocimiento de sí mismo para alcanzar la libertad o la trascendencia.

2. Las dos obras comparadas refieren la realidad como una fugaz existencia del hombre, que en una abrir y cerrar de ojos pasa de la cuna al sepulcro, como lo explica el drama calderoniano, y aun la obra de Strindberg, que en la frase: “¡Ay de la humanidad...!” capta emotivamente la desesperada condición humana. Como se ha observado en la investigación, el sueño de estas piezas esencialmente corresponde a un desfile de apariencias dudosas sobre la escena. En *El ensueño*, las acciones, motivadas por los personajes, son resultado de sus deseos y temores según sus estados psíquicos, es decir, de manera plural, en términos visuales, todos sueñan y ninguna conciencia domina la escena. Mientras que en *La vida es sueño*, toda realidad se disipa fugazmente, se escapa de las manos como el humo; el personaje que pasa todas las posibilidades de esta experiencia es Segismundo, quien comprueba que el sueño es su maestro, pues finalmente halla la libertad. Es interesante observar que ambos dramas no reproducen el contenido real de sueños, sino que retoman la estructura del soñar para persuadir al espectador sobre el valor onírico de la vida, a pesar de que los sueños sean considerados como falsedades. Presentar a la vida como sueño implica desarrollar una concepción que toma a la existencia humana por temporal y pasajera; sin embargo, desde aquí puede entonces formularse un auténtico proyecto de vida personal. Hay que recordar, por su misma

percepción, *La Tempestad*, de Shakespeare, en la que se dice en su acto IV que estamos hechos de la misma materia que los sueños.

3. La dramatización de la concepción de la vida como sueño alcanza expresiones semejantes en las obras de Calderón y Strindberg. Puede asegurarse que en ambas obras dramáticas los protagonistas combaten contra las sombras o las apariencias para encontrar su propio camino de bienestar existencial. Aunque los dramas se inscriben dentro de estilos totalmente diferentes (barroco y expresionismo), ambos poseen las asociaciones: realidad=sueño=poesía, vida=representación=teatro, que exigen formalmente una desmaterialización de la escena, como enfatizó Strindberg en una carta¹⁰³ al buscar realizar físicamente las visiones oníricas de su drama, desde donde puedan tener lugar los desvanecimientos, cambios de escena y ambientes oníricos que valoran a la realidad. Hay dos niveles de asociación, la vida como sueño y la representación de la vida, así, sueño y drama quedan fundidos. *La vida es sueño* y *El ensueño* son dramas oníricos en los que se proyecta no sólo el establecimiento de una concepción, sino la desmaterialización de la escena en un particular juego dramático. Se trata de piezas en donde se juega, de

¹⁰³ Véase Strindberg, August, *Open Letters to the Intimate Theatre*, tr. Walter Johnson, Seattle, University of Washington, 1966.

principio a fin, con la realidad: cambios, confusiones, sombras, falsas apariencias, elementos que apuntan a la forma dramática, al teatro en particular. Calderón y Strindberg han desarrollado una forma dramática que contiene, en sí, una poética teatral.

4. Se presentan, pues, dramas de sueños desde los que se proyecta una mítica y una mística, por ofrecer un valor y un sentido a la vida y por el significado espiritual de la existencia, que vuelven la mirada hacia las raíces religiosas o metafísicas del hombre para escapar del aislamiento y reconciliarse con la humanidad. Son obras artísticas que asocian sueño, mito y drama en una fórmula, que como Christopher Innes señala,¹⁰⁴ explorará la vanguardia dramática: estados oníricos, primitivismo y ritual. En el caso de *El ensueño*, esta asociación ya es muy aceptada, sin embargo, para el caso de *La vida es sueño* significa una revalorización que nos obliga a pensar el drama moderno desde el Renacimiento, en el que se proyecta el antropocentrismo humanista que caracteriza a la cultura occidental. Se pretende fundar un teatro particular en el que se vinculan estética, mística y mítica alrededor de la imagen poética del sueño.

¹⁰⁴ Véase Innes, Christopher, tr. Juan José Utrilla, México, FCE, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Calderón de la Barca, Pedro

La vida es sueño, Enrique Rull (ed.), Madrid, Alhambra, 1980.

El gran teatro del mundo, Barcelona, Crítica, 1997.

Strindberg, August

Till Damaskus, Ett Drömspel, Estocolmo, Natur och Kultur, 1986.

Five Plays: The Father; Miss Julie; A Dream Play; The Dance of Death; The Ghost Sonata, tr. Harry G. Carlson, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.

Open Letters to the Intimate Theatre, tr. Walter Johnson, Seattle, University of Washington, 1966.

Indirecta

Abel, Lionel

Methatheatre: A New View of Dramatic Form, Nueva York, Hill and Wang, 1964.

Allardyce, Nicol

Historia del teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh, tr. Juan Martín Ruíz-Werner, Madrid, Aguilar, 1964.

Amadei-Pulice, María Alicia

Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1990.

Aristóteles

Poética, tr. Juan García Bacca, México, UNAM, 1946.

Poética, tr. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1972.

Bataillon, Marcel

Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, tr. Antonio Alatorre, México, FCE, 1950.

Béguin, Albert

El alma romántica y el sueño, México, F.C.E., 1996.

Bellquist, John Eric

Strindberg as a Modern Poet. A Critical and Comparative Study, Berkeley, University of California Press, 1986.

Bentley, Eric

La vida del drama, tr. Albert Vanasco, México, Paidós, 1992.

Beristáin, Helena

Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1998.

Bettetini, Gianfranco

Producción significativa y puesta en escena, tr. Juan Díaz de Atauri, Barcelona, G. Gili, 1977.

Bodini, Vittorio

Estudio estructural de la literatura española, tr. Angel Sánchez-Gijón, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

Brügger, Ilse M. de

Teatro alemán, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Brunel, Pierre

La vie est un songe de Calderón ou le Théâtre de l'Hippogriffe, París, Ellipses, 1996.

- Brunel, Pierre e Yves Chevrel (comps.)
Compendio de literatura comparada, tr. Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1994.
- Cacho Blegua, Juan Manuel
Separata “*Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez*”, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- Campbell, Joseph
El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito, México, FCE, 1997.
-
- Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Kairós, 1997.
-
- Reflexiones sobre la vida*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Carlson, Harry
Strindberg and the Poetry of Myth, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982.
- Coreth, E. et al
Curso fundamental de filosofía, la filosofía del siglo XIX, Barcelona, Herder, 1987, Col. “Curso fundamental de filosofía”, núm. 9.
-
- La filosofía de los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, Herder, 1987, Col. “Curso fundamental de filosofía”, núm. 8.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant
Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1995.
- Dahlström, Carl
Strindberg's Dramatic Expressionism, Nueva York, Ann Arbor/University of Michigan, 1930.
- De Boor, Helmut
Literatura sueca, tr. J. Ernesto Martínez Ferrando, Buenos Aires, Labor, 1931, Col. Labor, sec. III, “Ciencias literarias”, núm. 279.

- De la Vallé-Poussin, Louis
Le Bouddhisme, París, G. Beauchesne et Cie., 1909.
- Eagleton, Terry
Literary Theory; an Introduction, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Éditions Interpress
Pologne, manuel, Varsovia, 1978.
- Eliade, Mircea
Myths, Dreams and Mysteries, Londres, Harvill, 1960.
- Esslin, Martin
The Theatre of the Absurd, Nueva York, Doubleday, 1969.
- Faulkner, Peter
Modernism, Londres/Nueva York, Ed. Methuen, 1976.
- Ferrater, José
Diccionario de filosofía, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971.
- Figueroa, Hilda
The Influence of Strindberg on O'Neill's Expressionist Plays, Tesis de Maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1964.
- Frazer, James
La rama dorada, México, FCE, 1998.
- Freud, Sigmund
Los sueños, tr. Luis López-Ballesteros, México, Alianza/Conaculta, 1994.
-
- Psioanálisis del arte*, México, Alianza, 1984.

La interpretación de los sueños, tr. Luis López Ballesteros, Madrid, Alianza, 1984.

Galilei, Galileo

Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano (1632), tr. A. Beltrán, Barcelona, Círculo de lectores, 1997.

Gómez Trueba, Teresa

El sueño literario en España, consolidación y desarrollo del género, Madrid, Cátedra, 1999.

Guijarro Ceballos, Javier

“Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías: la ira del caballero cristiano”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Rafael Beltrán (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

González, Aurelio (coord.)

400 años de Calderón, México, UNAM, 2001.

Guillen, Claudio

Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

Habermas, Jürgen

El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones, tr. Manuel Jiménez, Madrid, Taurus, 1989.

Hamilton, Edith

Mythology, Nueva York, The New American Library, 1957.

Hensel, Georg

Samuel Beckett, México, FCE, 1972.

Herrera, María (coord.)

Teorías de la interpretación, México, UNAM, 1998.

- Hinchliffe, Arnold
The Absurd, the Critical Idiom, Londres, Ed. Methuen & Co. Ltd., s.a.
- Huneker, James
Iconoclasts, a Book of Dramatists, Nueva York, Greenwood Press, 1969.
- Innes, Christopher
El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia, tr. Juan José Utrilla, México, FCE, 1995.
- Labastida, Jaime
El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana, México, Novaro, 1974.
- Lawson, J. Howard
Teoría y técnica de la dramaturgia, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1976.
- Leo de Belmont, Laura A.
El concepto de la vida en el teatro de Lope de Vega, William Shakespeare, Calderón de la Barca, Buenos Aires, Universidad de Cuyo-Instituto de Literaturas Modernas, 1984.
- Lope de Vega
"Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo", en *Lope de Vega Esencial*, Felipe Pedraza (ed.), Madrid, Taurus, 1990.
- López de la Vieja, María Teresa
"Filosofía moral y uso argumentativo de la literatura", en *Teorías de la interpretación, ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM, 1998.
- Lukacs, Georg
Realism in Our Time, tr. John y Necke Mander, Nueva York, Harper & Row, 1964.
- Liotard, Jean-François
La Posmodernidad, explicada a los niños, Barcelona, Gedisa, 1996.

La condición posmoderna, Madrid, Cátedra, 1994.

Llano, Alejandro

El enigma de la representación, Madrid, Síntesis, 1999.

McFarlane, James (ed.)

The Cambridge Companion to Ibsen, Nueva York, Cambridge University Press, 1994.

Meyer, Michael

Strindberg, Nueva York, Random House, 1985.

Nicoll, Alardyce

Historia del Teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh, tr. Juan Martín Ruiz Werner, Madrid, Aguilar, 1964.

Pavis, Patrice

Dictionnaire du Théâtre, París, Editions sociales, 1987.

Criterios, La Habana, vol. I-XII, núm. 21-4.

Pichois, Claude y André-M. Rousseau

La literatura comparada, tr. Germán Colón Domenech, Madrid, Gredos, 1969.

Pimentel, Luz Aurora

"Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, 1993, 1:215.

Ramacharaka, Yogi

Filosofías y religiones de la India, Argentina, Kier, 1992.

Reckert, Stephen

Beyond Chrysanthemums, Oxford, Clarendon Press.

- Robinson, Michael
Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life, Norwich,
Norvik Press/University of East Anglia, 1986.
- Rojas Bez, José
Un estudio sobre "La vida es sueño", La Habana, Ed. Oriente, 1980.
- Ruíz Lugo, Marcela y Ariel Contreras
Glosario de términos del arte teatral, México, Trillas, 1991.
- Runes, Dagobert
Diccionario de filosofía, México, Grijalbo, 1969.
- Sandblom, Philip
*Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la
pintura y la música*, tr. Angélica Bustamante, México, FCE, 1995.
- Schopenhauer, Arthur
El dolor del mundo y el consuelo de la religión, Madrid, Alderabán, 1998.
-
- El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1998.
- Segre, Cesare
Principios de análisis de texto literario, Barcelona, Crítica, 1985.
- Snyder, Louis
El mundo en el siglo XX, 1900-1950, tr. Francisco Bustelo, Barcelona, Labor,
1973.
- Southern, Richard
The Seven Ages of the Theatre: With Line Drawings, Nueva York, Hill and
Wang, 1963.
- Tapié, Victor-Lucien
El Barroco, tr. Mariana Payro de Bonfanti, Buenos Aires, Eudeba, 1963.