

LA VIDA ES SUEÑO EN LAS PUPILAS DEL CINE (LA OTRA ESCENA DE CALDERÓN)

MARÍA TERESA CARO VALVERDE
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Murcia

CALDERÓN SIGLO XXI: LA ESCENA VIRTUAL

Hay un aforismo de Italo Calvino que abre el telón a la otra escena donde perviven los escritos célebres: “los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose en el inconsciente colectivo o individual” (Calvino, I., 1992: 14).

Así se pliega en la memoria el teatro de Pedro Calderón de la Barca, un “clásico redivivo” –según expresión azoriniana (Azorín, 1945)- como texto siempre moderno que hace de los sueños vida a través de la libre reescritura que surge del inconsciente colectivo o individual que lee el texto con goce creativo, levantando la cabeza por las sugerencias vitales que provoca la ensoñación de las letras.

La vida de los clásicos crece con la mirada interactiva que reconoce su otra escena, su fuerza imaginativa más profunda, capaz de transformar –en palabras de Foucault (1984: 76)- “el tiempo lineal de la representación en tiempo simultáneo de elementos virtuales”. Y esto ocurre en Calderón como en pocos escritores: hoy frotamos la lámpara del genio del XVII así, en un *collage* de composición virtual, sabiendo que su poder de provocación reflexiva es realmente inusitado para los artistas de un milenio que se anuncia extremadamente barroco. A expensas de su cuaderno de bitácora navegan nuevos dramas que toman la representación como tema porque el más internacional de nuestros dramaturgos lo hemos recuperado como un maestro de un arte metavirtual muy necesario para desarrollar el sentido crítico en nuestra cultura mass-mediática.

Como afirma Jauss, “lo clásico hoy es lo renovado, que fue innovador en su tiempo” (Jauss, H.R., 1976: 187). Lo innovador calderoniano atraviesa cuatrocientos años de historia en las riendas de lectores que lo vuelven a estimular con formas nuevas. Luego su clasicidad no pasa de moda, está de moda; y lo más importante, es *moderna* en virtud de su poética de la creación artística. Enrique Rull ha escrito recientemente acerca de su temperamento renovador: “Calderón no es esclavo de sus argumentos, y buena prueba de ello son las dos versiones que se conservan de algunas de sus obras, principalmente autos sacramentales (*La vida es sueño* es buena prueba de ello). (...) Su concepción dramática era lo suficientemente amplia como para que pudiera evolucionar, volver a un tema específico y alterarlo sustancialmente, o incluso idear sobre un mismo asunto dos variantes

temáticas distintas” (Rull, E. 2000: 27). Y añade con acierto cuál es la médula inventiva de su afán de escribir descartando borradores: dilatar la realidad en la alegoría de la pintura que se deja entrever en el argumento de sus obras. En su opinión, “*La vida es sueño* se presta a este proceso alegorizador pues parte de un concepto globalizador de perfecta articulación, suficientemente sugestivo y a la vez capaz de generar una síntesis del mundo del hombre. Sólo que en la comedia se pintaba la vida sometida a la presión fatal de los dictados sociales, y en el auto se refleja el optimismo de la visión triunfante del amor que redime” (Rull, E. 2000: 28).

Por tanto, el funcionamiento moderno del clásico es, en efecto, hipertextual (Genette, G. 1989: 14), pues su desplazamiento entre textos viene posibilitando la creatividad colectiva por transformación, bien sea alusión, cita o plagio, de sus mecanismos tipológicos de transferencia textual dialógica que hace porosas incluso las membranas entre géneros. Gracias a ello, podemos desplazar *la vida es sueño* a los ojos del cine en un contagio dramático alucinante, y exponer así una reflexión semiótica sobre el experimento contextual de correlacionar simultáneamente los laberintos del Barroco con los de la actual cultura cibernética, el brillo anafórico del teatro en las pupilas del cine.

TEATRO-CINE: SEMIOSIS DE LA ENSOÑACIÓN

No interesa aquí la polémica estructuralista teatro *versus* cine que ha soltado chorros de tinta en marcar los rasgos pertinentes que los vuelven respectivamente intransitivos en el orden de la recepción de cada espectáculo, sino la reconsideración de la convergencia teatro-cine en aras de la semiosis de la ensoñación. Si bien es cierto que el cine hizo resurgir géneros dramáticos prácticamente desaparecidos como la farsa o el music-hall (Bazin, A. 1990: 152-156) y que también el teatro ha empleado técnicas cinematográficas en las creaciones de vanguardia, como las de Pirandello o las de Valle Inclán (Zamora Vicente, A. 1974: 169-176), la crítica cinematográfica suele coincidir en que, a pesar de haber nacido próxima al teatro, la propia naturaleza del cine con su propia evolución se ha ido desplazando hacia la novela debido al perspectivismo que las conecta y al montaje que ordena las secuencias narrativas como las piezas de un mosaico (Balázs, B. 1978: 22-23).

Sin embargo, considero que el perspectivismo y el montaje no son trabajos privativos de la narrativa y del cine: también son inherentes a la producción teatral. El ejemplo lo tenemos en Calderón, quien elaboró sus obras-espectáculo como fábricas donde cabe todo (Curtius, E. R. 1984: 776-790). Quien lea con atención el denso estudio de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera *La escritura como espejo de palacio* (Rodríguez, E. & Tordera, A., 1985) dedicada al entremés calderoniano “El toreador” encontrará numerosas razones para establecer un sistema de correspondencias entre teatro y cine a través de la ilusión óptica barroca como juego de artificio especular, es decir, como juego, puzzle o montaje de perspectivas muy semejante al que plasman “Las Meninas” de Velázquez. Ya no es tanto considerar la perspectiva como recurso físico del medio (posiciones de la cámara y de sus lentes) sino como motor dialéctico de efectos

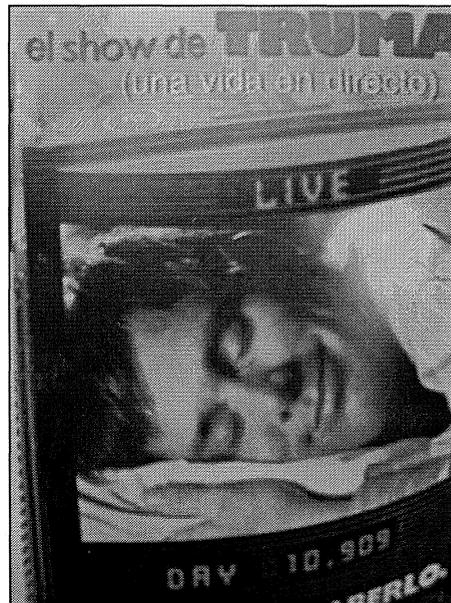
estructurales muy dramáticos (la ironía trágica) lo que confiere valor artístico a los textos, poder de ensoñación.

EL TEATRO CALDERONIANO EN EL CINE PSICOANALÍTICO

Calderón ha pasado al cine por la óptica de Freud. Y hasta Freud llegó su poética a través del Romanticismo, puesto que el psicoanálisis es herencia literaria, y escarbar en la genealogía de su metamorfosis implica seguir la contundente indicación de Isabel Paraíso: “la interconexión entre Literatura y Psicoanálisis comienza con el hecho de que el Psicoanálisis aparece como culminación de la literatura romántica del siglo XIX” (Paraíso, I., 1995: 51). La conocida estampa del viajero sobre el mar de nubes pintada por Caspar David Friedrich puede servirnos de símbolo para esta filiación, pues presenta un sujeto al borde del abismo, ensimismado entre lo mortal, el vacío, y la posibilidad de lo inmortal, el horizonte infinito; imagen que ilustra estupendamente una teoría de Novalis que me interesa resaltar: aquella que concibe el poder de la fantasía como un estado de conciencia del sujeto fuera de sí mismo como momento incondicionado, dotado, sin embargo, de realidad intelectual. Son sus palabras: “la fantasía coloca el mundo futuro o bien en las alturas, o bien en las profundidades o en la metempsicosis hacia nosotros” (Novalis, 1987: 49). Éste es, pues, el condicionante del talento artístico: la ironía para trastocar elementos contrarios en la representación. Es el transponer el saber total y absoluto en un saber diseminado y sin límites. Como el poeta, también Freud dice en *La interpretación de los sueños* que “de ningún elemento de las ideas del sueño puede afirmarse, a priori, que no represente precisamente a su contrario” (Freud, S. 1988: 1128). Para él, el sueño y el “witz” traducido como chiste son involuntarios e irónicos. Su ocurrencia es como un relámpago, un libre juego de la imaginación productiva, lo que se llama “talento”.

La trama alegórica calderoniana y la asociación irónica freudiana han penetrado en el mundo del celuloide interesado en poner el mundo al revés para hacer un retrato interior ético y político de la angustia ignorada en el mundo al derecho. En este sentido, voy a comentar varias películas donde el presente es tiempo de regresión que engendra incertidumbre porque entrega a sus protagonistas a sus fantasmas.

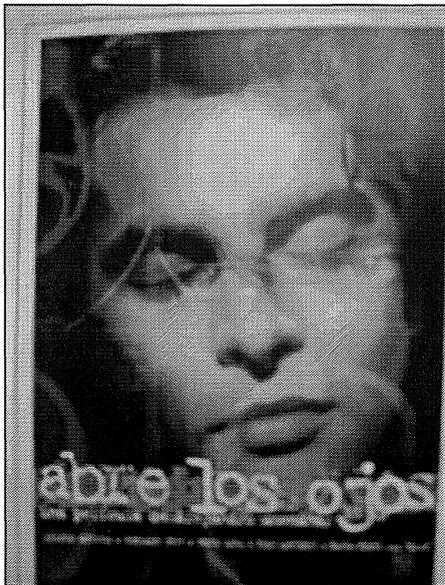
Una reciente adaptación cinematográfica de *El Gran teatro del Mundo* es *El show de Truman*, de Peter Weir (1999), que plantea la vida como un asunto individual convertido en asunto social, un sueño morboso ofrecido a la masa de espectadores por medio de ese artificio copulativo llamado televisor, donde se fusiona experiencia y simulación, la presencia con su doblete, la representación. Desde la perspectiva vital



del propio Truman, apreciamos a un hombre de apacible biografía, cuyo mensaje es un mundo “feliz”, siempre bajo control, en el que convive en armonía con sus semejantes. Pero desde la perspectiva del show el esquema comunicativo cambia radicalmente al desenmascarar la farsa: el verdadero emisor es el autor o creador del programa de televisión, el dictador de esa hipérbole de cartón-piedra que son los “reality show” desde donde perversamente maquina la historia de un inocente con móviles económicos; el mensaje es el propio Truman, un ser engañado por las falsas identidades de los actores que les acompañan desde que nació y encarcelado entre traumas. Los receptores son las masas embobadas frente al monitor, púlpito de la alienación.

Como Calderón, Weir decide poner solución a esta tragedia con un cambio de perspectiva en la actitud del protagonista cuando despierta de su engaño gracias al espíritu de sospecha ante el medio que le rodea, lo que le convierte en un detective empeñado en desafiar al sistema rompiendo, como nuevo Segismundo, con la “cadena” que lo sujeta, es decir, la cadena televisiva que lo identifica como sujeto. Todos son receptores de su reacción libertaria: programadores, actores y televidentes contemplan cómo Truman vence su trauma cuando entra en la puerta oscura donde ya no puede ser observado por el gran ojo digital. Aún así queda como imagen última el efecto en los espectadores: cuando el show acaba, se cambia de canal y se consume otro programa-basura.

El show de Truman retoma *La vida es sueño* desde la mitad de la trama, pues de modo similar al momento en que Segismundo se encuentra en palacio (jornada II) vive el protagonista en su reino audiovisual. Pero la solución que da al drama es inversa a la barroca, pues en lugar de someterse a las reglas sociales y cambiar el rol de salvaje por el de rey, Truman decide su porvenir cambiando al “rey” obligado con las convenciones por el salvaje liberado del control ajeno.



De otro modo más laberíntico se lía la madeja de *La vida es sueño* realizada por Pedro Armendáriz en *Abre los ojos* (1997): un rey destronado en vida tampoco encuentra redención en los fantasmas de su mente. El hecho de “ser” es su mayor problema, pues como un cordón umbilical ha enredado tanto lo real con lo virtual que le asfixia.

Amenábar ha montado un drama circular que empieza y acaba de modo semejante: en un primer acto, César es, como bien indica su nombre, un hombre privilegiado que tiene todo en la vida. Como en el caso de Truman, el mundo parece hecho a su medida: el amigo fiel, Pelayo; el amor platónico, Sofía; y la narcosis sexual, Nuria. Es Narciso, o mejor, Don Juan de muchas Nurias mas sólo enamorado de doña Inés.

Sin embargo, un accidente cambia su felicidad por una pesadilla: su rostro es desfigurado y su cuento se deshilacha en un tiempo de soledad sincopado por contrastes, donde como Segismundo y Hamlet se debate entre el ser y el no ser.

El segundo anticlímax acontece cuando toma conciencia de su “ser” virtual, de su paradójico vivir sin vivir en sí: hace ciento cincuenta años que está muerto y congelado a la espera de revivir después como al principio. Su apuesta por la crionización va pareja a un sueño programado por Life Extesion donde figurar una vida idílica. El contra-tiempo viene del imprevisible inconsciente, donde asoma el trauma en violentas pesadillas. Luego la lógica del tercer acto es aplastante: si la vida es sueño, morir es despertar. “Abre los ojos” es sinónimo de la pulsión de muerte, y el suicidio final es doble: revelación del pasado (suicidio físico) y decisión del presente suspendido (suicidio mental). La ilusión virtual, el “plus” de lo audiovisual, consiste en la trama desquiciante de esta película: vivir esa vida suplementaria de los paraísos artificiales donde no se puede construir un final acabado, sino infinito en su interpretación posibilista y en su estructura iterativa.

La obra del joven cineasta español es exactamente el negativo de los tres actos de la célebre comedia calderoniana, pues en el clásico primero está la prisión, después el palacio, le sigue la prisión y acaba en palacio coronado de honor; y en su versión moderna primero está el palacio, le sigue la prisión, y después la incertidumbre de no saberse ubicado.



BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN (1945), *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- BALÁZS, B. (1978), *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BAZIN, A. (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- CALVINO, I. (1992), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.
- CURTIUS, E. R. (1984), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1984), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- FREUD, S. (1988), *Obras completas*, Madrid, Orbis.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, H. R. (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- NOVALIS, (1987), “Granos de polen (1797-98”, en Arnaldo, J. (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, pp. 49-52.
- PARAÍSO, I. (1995), *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.
- RODRÍGUEZ, E. & TORDERA, A. (1985), *Escritura y palacio (El toreador de Calderón)*, Reichenberger.
- RULL, E. (2000), “Calderón y la transposición de los temas de la comedia a los autos sacramentales (comedias y autos. Posibilidades de invención)”, en *Ínsula*, nº 644-645, agosto-septiembre 2000 (monográfico “Calderón en el 2000”), pp. 26-28.
- ZAMORA VICENTE, A. (1974), *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos.