



**REVISIÓN DEL CANON CLÁSICO Y TRANSGRESIÓN ESCÉNICA:
LA VIDA ES SUEÑO DE CALDERÓN POR CALIXTO BIEITO (2000)**

PURIFICACIÓ MASCARELL¹

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1.-La CNTC, Calderón y *l'enfant terrible* de la escena internacional

La trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico —la institución pública española que desde 1986 se dedica al montaje y difusión de espectáculos basados en textos de la tradición clásica española, a la manera de la *Comédie Française* en Francia o la *Royal Shakespeare Company* en Inglaterra— experimentó un cambio de rumbo cuando, en el año 1999, y tras trece años en los que se turnaron al mando Adolfo Marsillach y Rafael Pérez Sierra², toma el relevo el filólogo Andrés Amorós. Su paso por la institución teatral pública será breve —menos de un año—, pero intenso y fructífero. Él mismo rememora su etapa al frente de la CNTC en un entrañable texto titulado “Aquel autobús”. El singular título hace referencia al vehículo con el que Amorós se dirigía a Oviedo acompañado por los actores de la Compañía, en la gira nacional del año 2000, y del que nunca quisiera haberse bajado el entonces director³. En este breve artículo, explica su aceptación del cargo como un favor personal sujeto a unos límites temporales: “Me lo pidió el entonces Secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, en noviembre del año 1999: se trataba —me dijo— de salvar una

¹ Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

² Los directores que, a lo largo de su historia, han pilotado el rumbo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, han sido: Adolfo Marsillach (1986-1989; 1992-1997), Rafael Pérez Sierra (1989-1991; 1997-1999), Andrés Amorós (1999-2000), José Luis Alonso de Santos (2000-2004) y Eduardo Vasco (2004-2011). Actualmente, la Compañía se encuentra a cargo de Helena Pimenta.

³ “No puedo por menos de recordar con nostalgia mi etapa en la CNTC: una de las tareas que he realizado con más cariño, en toda mi vida” (2006: 218).

situación difícil. El compromiso sería hasta las elecciones: unos pocos meses” (2006: 217).

Bajo este acuerdo, el catedrático de literatura asumió el papel de conductor de la CNTC sin experiencia como director de escena, pero con una trayectoria muy unida al teatro desde sus inicios como asesor del Centro Dramático Nacional o como investigador de la historia moderna del espectáculo en España. No en balde, su labor se centró en la gestión de la Compañía y no en la dirección de montajes, tarea para la que delegó en diversos profesionales. Ansioso por dar impulso a proyectos de largo recorrido, colaboraciones con profesionales infrecuentes en el teatro clásico y coproducciones con el ámbito teatral privado, Amorós pugnará por romper la inercia en la que había caído la CNTC a causa del lógico desgaste que supuso el trasiego pendular entre Marsillach y Pérez Sierra desde 1986.

El catedrático tendrá pocos meses para formar un nuevo equipo y para “convencer a todos de que se trataba de una nueva etapa: recuperar el entusiasmo y la ilusión de los que formaban parte de la Compañía y transmitir todo esto a la opinión pública” (2006: 217). Una de sus primeras acciones será la creación del cargo de director asociado de la CNTC, que aceptarán ocupar Sergi Belbel, Calixto Bieito y José Luis Alonso de Santos —quien dará el salto a la dirección de la Compañía unos meses después de este nombramiento como adjunto. Detrás de la elección de esta terna por parte de Amorós se perfila toda una política de descentralización de la Compañía que implica la búsqueda y la incorporación de profesionales ajenos al teatro clásico o provenientes del ámbito de la cultura catalana⁴. No en balde, el primer director que

⁴ En una noticia de la época, se explicaba al respecto: “Los responsables de la CNTC quieren insuflar aires nuevos y vitalidad a la compañía y «quitar el polvo a los clásicos»; en ese empeño juzgan fundamental el concurso de los profesionales catalanes. «La CNTC no es una compañía de Madrid, es de todos», subrayaron. Otro catalán fichado por la CNTC es el conocido fotógrafo teatral Ros Ribas”. En la misma noticia se anunciaba un atractivo proyecto que, desafortunadamente, no llegó a cuajar: la adaptación del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita por parte de Albert Boadella con Els Joglars, dentro de esta apuesta por sumar directores catalanes a la trayectoria de la Compañía (Antón, 2000). Significativamente, el regreso de estos profesionales a la institución se ha producido con la llegada de Helena Pimenta a la dirección de la CNTC en 2012, tras una etapa con Eduardo Vasco en la que los directores ligados al teatro en catalán desaparecen de la escena clásica pública. En el año 2013, Pimenta invitará al valenciano Carles Alfaro para dirigir *El lindodon Diego* y convencerá a Els Joglars para que, por fin, se haga realidad una colaboración entre ambas compañías: el montaje de *El coloquio de los perros* dirigido por Ramón Fontserè. Y, en el año 2014, tres directores del ámbito lingüístico catalán aceptan hacerse cargo de los montajes de *La cortesía de España* —Josep Maria Mestres—, *El caballero de Olmedo* —Lluís Pasqual, en coproducción con el Teatre Lliure— y *Las dos bandoleras* —Carme Portaceli, en coproducción con la Factoria Escènica Internacional—. Es evidente que los orígenes teatrales de Pimenta, situados en el País Vasco con su compañía Ur Teatro, han influido a la hora de abrir la CNTC a profesionales de áreas lingüísticas del Estado diferentes a la castellana.

trabajaré con la CNTC en esta nueva etapa será Joan Font, de la mítica compañía Els Comediants, que llevará a escena su particular visión de los *Entremeses* cervantinos en el carnavalesco y juguetón espectáculo *Maravillas de Cervantes* (2000). Con este plato fuerte comienza el viaje de Amorós. La continuación se perfila a toda velocidad, dado el escaso margen de tiempo para maniobrar antes de las elecciones.

Muy pronto se concreta el diseño de tres temporadas correlativas que se dedican a un autor diferente cada una: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina. El primer ciclo se dedica a Calderón por razones de efeméride al cumplirse cuatro siglos de su nacimiento. El nuevo equipo de la CNTC escoge las tres piezas clave del repertorio del autor apostando, además, por la variedad genérica: la comedia de enredo *La dama duende*, el drama de la honra *El alcalde de Zalamea* y el drama metafísico *La vida es sueño*. Los tres directores asociados serán, precisamente, quienes se encarguen de estos montajes. Y la coproducción, que nunca se había dado en la trayectoria de la CNTC, jugará en ellos un papel fundamental. *El alcalde de Zalamea* se presenta como una coproducción con el Teatre Nacional de Catalunya, que además acoge el estreno absoluto del espectáculo como apertura de la temporada. El espectáculo de *La dama duende* estuvo a cargo de una de las principales productoras teatrales de España, Pentación S.L., que trabajó con la CNTC en este caso. Y *La vida es sueño* se coproduce con la productora Focus y el Teatre Romea, de ahí que su estreno en España se produzca en las tablas de este teatro de Barcelona.

Coproducción, acercamiento a profesionales de otros ámbitos para buscar nuevas visiones del clásico, aumento de la presencia en la sociedad española y afirmación del canon barroco⁵. En efecto, a Amorós le interesa poco rebuscar entre las comedias olvidadas de los grandes autores y mucho insistir en los títulos consagrados por la crítica o la escena moderna. Desde su punto de vista, resulta imperdonable que las obras señeras del canon clásico no se encuentren permanentemente en escena, como ocurre en Inglaterra con normalidad. Para Amorós, la revisión constante de los mejores títulos ofrece al público la oportunidad de apreciar la diversidad de interpretaciones y de lecturas escénicas que sugieren estas obras. Frente a quienes opinan que *La vida es sueño* es un texto demasiadas veces escenificado, él sostiene “no puedes fiarte de que lo ha visto mucha gente, siempre hay quien no. Y, precisamente, el clásico es el que está

⁵ Estas líneas se enmarcan dentro de un completo proyecto artístico que, en gran parte, y con mayor o menor éxito y continuidad, se desarrolló desde el año 2000 y sigue todavía hoy en marcha. Los quince puntos del programa pueden consultarse en Amorós (2006: 217-218).

presente toda la vida y se repite” (Mascarell, 2014: 446).

Por eso este título fue escogido por el profesor universitario para el ciclo de Calderón y por eso se pensó en Calixto Bieito: el director afincado en Cataluña había estrenado, en el verano de 1998, el espectáculo *Life is a Dream*, una coproducción del Edinburgh International Festival y el Barbican Centre de Londres, con texto en inglés de Michael Billington e intérpretes de la Royal Lyceum Theatre Company. Las críticas británicas habían sido elogiosas y el público quedó fascinado por la historia de Segismundo contada a un ritmo trepidante y con la potente energía de los actores impuesta desde la dirección. Durante las dos temporadas siguientes, el montaje pudo verse en el Barbican Theatre de Londres y en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, dentro del Next Wave Festival and New Europe’99. Debido al éxito cosechado, Bieito recibió el encargo de retomar en castellano el mismo espectáculo que dos años antes había presentado en el Festival de Edimburgo, aunque en esta nueva ocasión contaba con un equipo compuesto por miembros de las dos entidades españolas que participaban en la coproducción: la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatre Romea de Barcelona.

La trayectoria profesional de Bieito no es precisamente la de un director de teatro clásico español, pese a su formación como filólogo hispánico completada con las licenciaturas de Interpretación por la Escola d’Art Dramàtic de Tarragona y de Dirección por el Institut del Teatre. Su carrera como director de escena adquirió una relevante proyección internacional desde sus inicios y, todavía muy joven, Bieito adopta el Festival de Edimburgo como uno de los principales escaparates de sus trabajos al mundo. Allí estrena, en primer lugar, *La verbena de la Paloma* (1997), montaje al que seguirán espectáculos como *Barbaric comedies* (2000), *Hamlet* (2003) o *Celestina* (2004). En el año 1999 se convierte en director artístico del Teatre Romea de Barcelona, con cuya compañía monta —además de *La vida es sueño* de la CNTC— *Macbeth* (2001), *La ópera de cuatro cuartos* (2002), *El rei Lear* (2004), *Peer Gynt* (2006), *Plataforma* (2006), *Tirant lo Blanc* (2007) o *Don Carlos* (2009). A estas piezas hay que sumar su dirección de otros montajes con diferentes compañías: *El rei Joan*, *Amfitrió*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los persas*, *Réquiem por un soldado*... Un repertorio al que deben añadirse las numerosas óperas y zarzuelas que ha subido a los principales escenarios internacionales.

Por su prolífica labor, ha sido galardonado tanto dentro como fuera de las

fronteras españolas⁶. En el ámbito internacional se ha valorado, especialmente, su concepción total del espectáculo —siguiendo una marcada línea operística— y sus controvertidas puestas en escena basadas en la ruptura de los elementos previsibles y de los tópicos escénicos que habitualmente lastran los montajes de los títulos más populares. Sus trabajos han sido definidos por la crítica como provocadores, excitantes, transgresores, estimulantes o turbadores. Conviene, por tanto, tener en cuenta su condición de divo de la escena internacional para comprender su particular lectura de *La vida es sueño* calderoniana.

En un reciente documental de Televisión Española, se le definió como “un hombre cuyo desafío es llevar al límite a la crítica, a los actores y, como no podría ser de otro modo, al público” (Delgado, 2013). Así es difundida la “marca Bieito” a través de los medios de comunicación. El actor Juan Echanove, fiel seguidor de la trayectoria artística de Bieito, confirma por negación que existe un aura casi mística en torno al modo de trabajar del director. En el documental arriba citado, Echanove asevera con solemnidad: “Yo creo que Bieito no es, y lo digo sinceramente, una pose. No creo que sea consciente de lo grande que es”. Estas opiniones en prensa y televisión han contribuido a crear una cierta expectación ante los montajes de un profesional que, para muchos, más que espectáculos ofrece auténticas experiencias teatrales⁷.

En el caso que centra este artículo, y al tratarse de un clásico español famoso dentro del ámbito hispano pero prácticamente nuevo para el mundo anglosajón —desde donde trabajó Bieito toda su propuesta—, la libertad máxima a la hora de trasladar la historia del príncipe encadenado al espectador del siglo XXI, en línea con su sensibilidad y sus preocupaciones, estuvo en la base conceptual del montaje. De hecho, la búsqueda de la conexión escénica entre los temas que aborda *La vida es sueño* y las inquietudes del ser contemporáneo constituyó el principal reto de la lectura de Bieito:

⁶ Bieito ha recibido el Premio ADE de dirección (2000), el premio al mejor director de The Irish Times-ESB Theatre Awards (2000), el Herald Arcangel al mejor artista del Festival de Edimburgo (2003), el Premio Ercilla al mejor espectáculo (2005), el Premio al mejor director de la Crítica Teatral de Barcelona (2007), el Premio Tendencias de El Mundo al creador consolidado (2008) y el Premio de Cultura Europeo (2009).

⁷ Con razón del estreno de *La vida es sueño*, sus partidarios explicaron las causas que sitúan a este director en la vanguardia de la dirección del teatro contemporáneo en España. “Calixto Bieito es una moto. Una moto de gran cilindrada. (...) Se ha lanzado a una carrera en la que, al final de cada etapa, hay un acierto apreciable, una propuesta estimulante y bien fabricada, espectáculos que, en un contexto cultural menos anestesiado, servirían para una interesante polémica”, afirmaba Joan-Anton Benach desde las páginas de *La Vanguardia* (2000). Juan Carlos Olivares, en el *ABC*, sostenía que Bieito “es uno de los pocos directores que se ha distinguido por una permanente voluntad de riesgo, un talento que, sin entrar en porcentajes de acierto o fracaso, siempre salva sus obras de la indiferencia”. Su trabajo, para este crítico, “abre la mirada sobre los clásicos y les aporta nuevo vigor dramático” (2000).

Para poner en escena un clásico hace falta saber lo que significó ese texto en su época; tener muy claro lo que el autor quiere decir con él y encontrar la manera en que puede interesar al espectador actual. Naturalmente, es un trabajo apasionante y nada fácil, pero creo que en este montaje he conseguido hablar de cosas que me son próximas, que veo en la calle todos los días y, sobre todo, que siento, que es lo que siempre quiero hacer cuando dirijo. (...) Siempre se dice que mis puestas en escena tienen una estética muy moderna. No lo niego, pero la estética no manda. Lo más importante es el modo en que logras que los actores comuniquen. (Bieito, 2001: 97-98)

La vida es sueño en el año 2000, en el marco de un centenario cargado de actos, representaciones y homenajes a la figura de Calderón, interesó a Bieito por su vertiente más contemporánea, por presentar unos personajes tan perdidos en la oscuridad como cualquier habitante del nuevo milenio:

La vida es sueño es ya patrimonio de la humanidad, es una de estas obras como el *Don Giovanni*, *El rey Lear* o *Hamlet*. Está más allá del bien y del mal. En ella está contenido todo el teatro barroco español, pero me quedo con lo más contemporáneo de la obra: esa sensación del hombre solo frente a la naturaleza. Vivimos unos tiempos en los que tenemos información de todo tipo, nos parece que podemos aclararlo todo, y sin embargo, arrastramos esa sensación de vivir en la oscuridad. Es formidable. (Bieito, 2001: 97)

La apuesta de Amorós por Calixto Bieito, casi siempre acompañado por la polémica, logró traer frescura y osadía a una CNTC que necesitaba un revulsivo potente y lo encontró en un Basilio desnudo ante un espejo de 1.000 kilos, un furioso Segismundo capaz de masturbarse en escena al ver una mujer hermosa y un Clarín a medio camino entre el torero trágico y el clown desafortunado.

2.- Recepción crítica de un espectáculo “arriesgado” y “polémico”⁸

El montaje de *La vida es sueño* de Calixto Bieito puede calificarse con muchos adjetivos, pero el de “aburrido” es, tal vez, el que peor puede definirle⁹. Los críticos

⁸ A continuación, la ficha artístico-técnica completa del montaje que se analiza en este trabajo: Dirección: Calixto Bieito. Adjuntos a dirección: Alicia Hermida, George Anton. Adaptación: Calixto Bieito. Escenografía: Calixto Bieito, Carles Pujol. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Xavier Clot. Reparto (por orden de aparición): Rosaura: NURIA GALLARDO. Clarín: BORIS RUIZ. Segismundo: JOAQUÍN NOTARIO/ANDONI GRACIA. Clotaldo: MIQUEL GELABERT. Estrella: ÀNGELS BASSAS. Astolfo: ROGER COMA. Basilio: CARLOS ÁLVAREZ. Criado: VÍCTOR RUBIO. Soldado: DAVID MARTÍNEZ. Cantaor: JOSÉ MIGUEL CERRO. Percusionista: JUAN FLORES. Lugar y fecha del estreno: Edinburgh International Festival, agosto de 1999. Gira nacional: Reus, Huelva, San Sebastián, Sant Feliu de Guíxols, Olot, Santander, Manresa, Rubí, Bilbao, Sevilla, Ciutadella de Menorca, Girona, Tarragona, Mataró, Figueras, Tordera, L'Hospitalet, Lleida, Sant Cugat, Vilanova i la Geltrú, Igualada, Vigo, Gijón, Málaga, Las Palmas de Gran Canaria, Vic, Logroño, Pamplona, Vitoria, Barakaldo, Palma de Mallorca, Oviedo, Valencia. Gira internacional: Londres, Edimburgo, Nueva York.

⁹ En un reportaje de prensa, se recogía la opinión de Bieito sobre el texto de Calderón del siguiente modo: “Para Bieito, *La vida es sueño* no tiene nada de obra aburrida, un san benito que se le colgó en tiempos del franquismo. «Es una historia de aventuras y a los personajes les pasan muchísimas cosas desde la primera escena», explica. (...) «No aburriré a nadie»” (Pérez de Olaguer, 2000a). En la

españoles, cuyas expectativas en torno al montaje se vieron avivadas por los meses de gira internacional del espectáculo, no dudaron en posicionarse a favor o en contra del estreno nacional con rotundidad y mediante los argumentos más absolutos, confirmando que el director catalán genera a su alrededor seguidores de su estilo a la par que espectadores refractarios a sus maneras, y ello prácticamente sin término medio. Conocedor del controvertido perfil artístico del director asociado a la CNTC, Amorós se anticipaba, en sus declaraciones a la prensa, a las reacciones de especialistas y de público. Ignasi Aragay recoge en el diario catalán *Avui* sus palabras premonitorias: “Serà polèmic perquè Bieito no ha fet ni arqueologia ni academicisme ni intel·lectualisme ni erudició” (2000). El director de la Compañía presentaba a los medios este montaje desde las antípodas del culturalismo y en línea con el concepto de clásico cercano, entretenido y apasionante que pretendía difundir entre los estudiantes y el público joven de la institución.

La respuesta de los críticos no se hizo esperar. Gonzalo Pérez de Olaguer, desde las páginas de *El Periódico*, bautizó la propuesta de Bieito como “arriesgada y polémica”, “un grandísimo espectáculo” que, sin titubeos, considera “rompedor de principio a fin” (2000b). Para Pep Martorell, periodista del diario *El Punt*, se trata de “teatre en estat pur” (2000). De la misma opinión, Francisco Valcárcel, de *El Diario Montañés*, sostenía que “este espectáculo significa una reconciliación con el tratamiento de los clásicos y un reencuentro con el Teatro escrito en mayúsculas” (2000). Pablo Ley, de *El País*, resaltaba la “energía salvaje” de la propuesta e iba más allá de las alabanzas para escribir:

Completamente rendido. Así se sale de *La vida es sueño*. Rendido y sin palabras. (...) Calixto Bieito da un salto cualitativo en su carrera que lo sitúa sin duda entre los mejores, los grandes. (...) Un montaje que será recordado como un hito, inicio de una etapa que parece a punto de empezar. (2000)

También Fernando Herrero, desde *El Norte de Castilla*, se sumaba a los elogios suscribiendo que *La vida es sueño* del año 2000 es “uno de los mejores espectáculos de la CNTC”; y concluía su reseña de la siguiente manera: “Aunque sea discutido y discutible en la opción, apuesto por Calixto Bieito y su nueva forma de mirar y plasmar textos escénicos de gran categoría que suponen una necesaria alternativa al pensamiento correcto” (2000). La transgresión, la ruptura, la polémica y el riesgo, como señas de

campaña de difusión a los medios, el director se preocupó por recalcar que su espectáculo constituía el antídoto ideal contra el hastío y la pesadez.

identidad de la poética dramática de Bieito, fueron elementos destacados por la crítica tras asistir a este espectáculo.

Asimismo, los críticos coincidieron en señalar el particular sello impuesto por Bieito sobre el mítico texto calderoniano al subirlo a las tablas, el sello de la energía escénica y la fuerza interpretativa. No en balde Olivares considera que “*La vida es sueño* es en manos de Bieito la perfecta reconstrucción de esa violencia eterna y primitiva que permite que la vida sea vida (real o ilusoria), una energía pura que se transforma” (2000). También Valcárcel se muestra convencido de esta idea y define la propuesta de Bieito como:

Una creación extraordinaria en la que desde el inicio se implanta una emoción tensa, desarrollándose a un ritmo frenético, trepidante, en donde se pierden detalles del verso, pero no importa, puesto que se gana sobradamente en fuerza arrebatada y pasional. Calixto Bieito se aleja de cualquier aproximación psicologista y presenta un Calderón salvaje, corpóreo, físico, animal... (2000)

En efecto, la velocidad en el recitado, como parte de la intensidad con que se presenta este montaje de *La vida es sueño*, provocó una cierta dificultad en la comprensión del texto entre el público. No obstante, la mayoría de los críticos prefieren que algunas palabras se pierdan o se desdibujen si eso equivale a gozar de un espectáculo explosivo, de una experiencia orgánica potente. Es interesante comprobar hasta qué punto se comprometió la crítica en la valoración de este aspecto del trabajo de Bieito con su elenco:

La vida es sueño está dicha con una rapidez enorme y, en la mayoría de los personajes, desde la violencia, la angustia vital, la histeria o el miedo, según los casos. (...) Bieito ha creado un espectáculo apasionado, de enorme teatralidad y de gran fuerza. Y con momentos llenos de emoción. Por el camino se queda algún que otro exceso y alguna voz poco matizada, pero emerge un montaje potente, imaginativo, recreado a un ritmo vertiginoso, tenso. (Pérez de Olaguer, 2000b)

El verso, bien entonado pero desacralizado, se dice vertiginosamente en las largas parrafadas, lo que aun conservando el sentido y la emoción, no permite en ocasiones la adecuada comprensión del texto. Pero la emoción penetra en todo momento en el público. (Rague, 2000)

Es posible que en esta catarata energética el verso salga atropellado, sucio y negado de toda musicalidad, pero nunca antes se había percibido con tanta claridad lo que quería decir Calderón, expresado no sólo con la palabra, sino también con el gesto, el grito, el susurro, el contacto de los cuerpos... (Olivares, 2000)

Lo que hace Bieito es clavarle las espuelas a los versos, dejar que se desboquen los actores, hacer que sus palabras vivan en los actores, aunque a veces se escuchan a una velocidad encabritada que impide interpretarlas, sopesarlas. Es un torrente que se entiende visceralmente, sin pasar por la razón, un lanzazo directo a los sentidos. (Ley, 2000)

La salvaje visceralidad con que los versos son lanzados por los actores fue aplaudida por la mayor parte de los críticos teatrales, que vieron en esta apuesta por la acción física y la gestualidad de los actores el triunfo del paradigma teatral contemporáneo sobre el modelo declamatorio característico del drama clásico hasta finales del siglo XX, un viaje más allá de la ortodoxia del recitado y del redundamiento retórico. Ese “verso dicho a torrentes, embarullado” supone que, “sobre la lógica filosófica de las palabras, los impulsos corporales sin freno” constituyen el auténtico motor de los personajes (Herrero, 2000). Carlos Gil felicita a Bieito por este hallazgo interpretativo para *La vida es sueño*:

Teatro condensado, vital, excelente, en que la pérdida de algunos versos por dicciones o ruidos superpuestos se sustituye por imágenes potentes, por interpretaciones al límite de lo físico, y que deja al final una sensación de gran teatro, de un gran texto tratado que llega a través de unos actores que lo han metabolizado para explicarnos algo que nos concierne. (2000)

La entrega total de los actores a la causa del director fue, de hecho, fundamental en este trabajo de la CNTC. El caso de Segismundo, interpretado por los actores Andoni Gracia y Joaquín Notario¹⁰ según las fases de la gira, es paradigmático. La crítica convino en que Bieito había arrastrado al protagonista hacia su extremo más furibundo, lo había convertido en un ser indignado, rugiente y desatado, lleno de rabia y de carnalidad. Un Segismundo totalmente terrenal, exento de metafísica y conceptos. Benach comentaba: “Si lo habitual es presenciar el conflicto de un Segismundo doliente que alguna vez se enfurece, en el caso que nos ocupa aparece un Segismundo enfurecido que alguna vez se lamenta” (2000). Incluso algún crítico se aventuró a apuntar que el salvajismo del personaje recordaba al estilo característico de *La Fura dels Baus* (Olivares, 2000).

En general, todos los intérpretes del montaje realizaron una dura tarea actoral para conseguir la cadencia brutalmente veloz impuesta desde la dirección y para desplegar la energía física que demandaba la propuesta. Sin embargo, el Clarín encarnado por Boris Ruiz fue quien mayores comentarios cosechó, asimilado según algunos a un “delicioso y excepcional clown” (Valcárcel, 2000; Rague, 2000). En este capítulo se comentarán sus peculiares rasgos, pero merece la pena quedarse con las palabras de Olivares: “Ruiz está que se sale, un extraordinario maestro de ceremonias,

¹⁰ Para preparar este artículo, el Centro de Documentación Teatral facilitó la grabación del montaje de Bieito. Cabe señalar que en esta grabación el personaje de Segismundo estaba encarnado por el actor Joaquín Notario, y que tan solo ha sido posible ver en fotografías al actor Andoni Gracia en el papel del protagonista.

el loco-cuerdo, el bufón, el infelice, los ojos y la boca del director; el único mortal y el único muerto” (2000). Y también con la opinión contrapuesta de Alberto de la Hera: “La reconversión del gracioso Clarín en un torero andaluz desmadrado salta sin cesar del mal gusto al esperpento”. Una opinión que el mismo crítico, incapaz de adscribir el espectáculo a un género determinado, hace extensible a toda la propuesta:

A veces asistimos a un drama, a veces a una comedia, a veces a un sainete, a veces a un musical (...). Cuando el espectador alcanza a sobrecogerse, una gracieta cualquiera lo distrae; cuando el clima dramático es más cálido, una cancioncilla a destiempo lo destroza. He aquí una representación emocionante traicionada por sus propios atrevimientos. (2000)

Otros críticos se atrevieron a llegar más lejos a la hora de exponer públicamente su disgusto ante el trabajo de Bieito. Desirée Ortega, de *El Diario de Sevilla*, sostuvo categóricamente:

Si no le gustan los clásicos, no los monte. Que luego la razón se duerme y produce monstruos, como el perpetrado por Bieito con *La vida es sueño*, transformada en auténtica pesadilla. (2000)

Y Juan Antonio Vizcaíno, en las páginas de *La Razón*, denunciaba los excesos de una lectura “grosera, insolvente y bochornosa” de la obra canónica por excelencia del teatro barroco español. Sus palabras sirven como perfecto contrapunto a las opiniones maravilladas y entusiastas del sector “pro Bieito” de la crítica contemporánea:

Si el Museo del Prado organizara una jornada de puertas abiertas repartiendo “sprays” y rotuladores, para que todos pudieran pintar “grafittis” y bigotes sobre las obras de artistas como Goya o Velázquez, sería un escándalo y, por supuesto, la noticia saltaría a la prensa; pero, no sería por ello, jamás, un hecho artístico, sino una insensatez punible. ¿Por qué hay que aceptar que en teatro sí pueden suceder estas cosas? (...) Intentar rivalizar con los más banales y degradantes concursos televisivos desde un teatro público, es una tarea aberrante que no sólo ofende la inteligencia del público, sino que vulnera además la dignidad del hecho dramático. Este montaje representa tal atraso y negación del sentido que debe tener el teatro, que hubiera sido mucho mejor no haberlo producido, ni representado, y mucho mejor aún, no haberlo visto. (2000)

3. Análisis del montaje: un hipogrifo desbocado y nihilista

Podrían bastar tres momentos del espectáculo de Bieito para captar la esencia de su lectura de *La vida es sueño*. El primero: Segismundo recién llegado a la corte durante su primera salida de la torre, revolviéndose contra todo y contra todos, subiendo y bajando del alto trono sin sosiego, con una rabia en aumento a medida que va comprobando que la realidad no se amolda a sus deseos, golpeando y avasallando a quien le sale al paso, sacudiendo el gorro de Astolfo, fisingando en la entropierna de

Estrella, alzando del cuello al criado —un acierto escoger para este personaje, que acaba lanzado al vacío, a un enano—, arrojando contra el suelo a su padre o intentando violar sádicamente a Rosaura y estrangulando Clotaldo. El segundo: Clarín saltando entre las butacas de la platea, apoyándose en los hombros y las piernas del público hasta alcanzar el pasillo central, donde ensaliva una carta y la pega, socarronamente, en la calva de un impactado espectador, provocando una carcajada general, una carta del mismo mazo que después usará para jugar con el príncipe, pegándole a su vez cartas en la frente y también en el trasero, donde es capaz de introducir un dedo para luego olisquearlo con gestos burlones. Y el tercero: un Basilio presa del desconcierto, del giro de los acontecimientos, corriendo desnudo por el escenario, cual gallina asustada, mirando el enorme espejo que se abalanza sobre su cabeza —ese cielo que le vaticinó el terrible futuro de su hijo—, tras saber que Segismundo ha sido liberado por el pueblo y se alza en armas contra él. Su desamparo, su debilidad, se plasma en su cuerpo viejo tiritando bajo un batín de seda mal anudado.

Si, tradicionalmente, los montajes de *La vida es sueño* han destacado, sobre todo, el carácter filosófico y discursivo del texto, en esta propuesta la reflexión queda supeditada a la acción. En declaraciones a la prensa, el director reconocía en su trabajo una “vuelta a los orígenes hedonistas, lúdicos e interactivos del teatro de Calderón y de todo el teatro de nuestro Siglo de Oro porque el actor del Barroco hablaba directamente con su público, le increpaba, lo emocionaba y lo hacía cómplice de su gran aventura sin necesidad de conocer el tan cacareado método de Stanislavski” (Guzmán, 2000). Ni actores intelectuales ni trabajo psicologista, recalca Bieito, pues “*La vida es sueño* parece escrita para un actor de cabaret, que con sus palabras intenta encantar y seducir a los espectadores” (Cuadrado, 2000).

La opción interpretativa estaba clara, y el texto que iba servir de base al despliegue escénico de energía también, porque el artista catalán se encargó de realizar la adaptación textual de la obra conjugando el texto de la edición madrileña con las variantes de la edición de Zaragoza, donde “Calderón va más lejos, es más nihilista y a Segismundo se le presenta menos como un bandido romántico”, en palabras de Bieito¹¹(2001: 98). Asimismo, el director catalán firmó, junto a Carles Pujol, el diseño

¹¹ Para las cuestiones textuales de la adaptación de Bieito, remitimos al estudio de Adillo en torno a las últimas versiones del clásico calderoniano para la escena, “La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*” (Reichenberger, 2014: 1-21). En este trabajo, Adillo expone sobre el trabajo del catalán: “Un análisis más detallado de su versión nos demuestra que, en

escenográfico de la obra, convirtiéndose en un artista total bajo cuyo control se hallan todos los pilares fundamentales de la representación.

Bieito gustó de asegurar que su puesta en escena tenía una esencia muy española¹². Y no pasó desapercibida la forma de coso taurino que adoptó para el espacio escénico en el que se desplazaban los personajes en su lucha agónica contra la sociedad y contra sí mismos. En el perfecto vacío escenográfico, el suelo del escenario dibujaba un ruedo repleto de grava de color gris oscuro que recuerda al círculo taurino y a su arena siempre cambiante durante el espectáculo de la violencia. No obstante, la simbología no se queda ahí: el círculo en el suelo tiene connotaciones rituales, su componente de grava remite a la tierra como origen y final del ser humano, y la frialdad y el vacío del espacio perfilan un mundo desierto, inhóspito, el páramo despojado en el que tratan de vivir todos los ciudadanos de Polonia. Si a este ambiente le sumamos un enorme espejo enmarcado en moldura dorada de estilo barroco, que pesa mil kilos y se mueve sobre las cabezas de los personajes, se halla completa la simbólica concepción espacial de Bieito y Pujol. Hubo quien en ella vio una alegoría de contrarios compuesta por el cielo —el espejo, que todo lo observa y todo lo refleja, que proporciona el envés del mundo— y la tierra —la grava oscura que pisan ruidosamente los personajes en sus afanes terrenales—.

El espejo funciona a nivel metafórico a lo largo de la función, modificando su significado en cada escena, con cada una de sus posiciones: durante la primera entrada de Astolfo y Estrella, se sitúa recto para reflejar la escena palaciega y constituye una pieza del mobiliario de lujo típico del ambiente nobiliario al que todavía no ha tenido acceso Segismundo, escondido en su torre carente de adornos bellos; cuando el príncipe penetra en el salón Real, el espejo se tuerce, pues comienza una etapa de desequilibrios

efecto, el director toma prestados del Calderón más juvenaquellos pasajes en que el contenido se aproxima más a su visión de la obra, como la discusión entre Clotaldo y el soldado rebelde, pero son aún más numerosos los casos en los que se decanta por el texto de Zaragoza atendiendo a razones de tipo práctico que tienen más que ver con su menor tendencia a la *amplificatio* o con una mayor cercanía a la verosimilitud del teatro contemporáneo en la elección entre el aparte y el monólogo. En la mayoría de las ocasiones opta por una u otra edición en función de su sencillez para el espectador actual, favoreciendo siempre aquella versión que ofrezca la *lectio facillior*. La modernización del lenguaje se opera casi siempre por esta vía, tanto en el plano fonético, como en el morfológico, el léxico y el sintáctico” (2014:12).

¹² En una entrevista, declaraba: “Mi mirada sobre *La vida es sueño* es ante todo muy española, y éste ha sido uno de los factores que más se ha valorado fuera (...). Creo que este texto tienen en sus cimientos esa forma de ser español tan fuera del tiempo, capaz de resumir a la vez el anarquismo y el fascismo, por ejemplo” (Bieito, 2001: 98). Y defendía que “los españoles tenemos más de Segismundo que del Quijote” (2001: 100).

e inseguridades para el protagonista; durante la etapa de guerra civil en Polonia, el espejo baja hasta prácticamente rozar el suelo del escenario para mostrar el peligro que se abalanza sobre al desnortado Basilio; finalmente, tras la victoria de Segismundo, el espejo se enfrenta al público y le ofrece su propia imagen como materia de reflexión.

El espectador se vuelve un elemento más de la fábula porque, en definitiva y como le muestra el espejo, su vida también es un sueño, también es una ficción. Todo el público es Polonia, como se hace evidente en el primer acto durante el discurso del rey Basilio a su corte —interpretado frente a una platea iluminada—, pero también todo el público es Segismundo, y el espejo juega con esa identificación. El efecto visual que crea este elemento proporciona un papel activo al espectador de la obra, lo interpela. Además, la iluminación apunala este efecto mediante el encendido ocasional de las luces de platea en varias escenas, como la del parlamento final de Segismundo ante la corte de Polonia, donde la luz que irrumpe en la zona de las butacas genera un distanciamiento a la manera brechtiana que busca despertarla consciencia del espectador, acomodado en la tradicional oscuridad, y hacerle reflexionar sobre cuál sería su postura ante los insólitos acontecimientos que ha presenciado. En definitiva, la potencia del enorme y polisémico elemento escenográfico que constituye el espejo, no hace necesario más *atrezzo* en escena. Tan solo algunos pesados y gruesos eslabones de la cadena de Segismundo y un trono de factura tosca sin adornos resultan suficientes para crear un espacio dramático que busca la universalidad del relato y la de sus protagonistas.

En esta misma línea de universalidad están concebidos los figurines de Mercè Paloma, que buscan referentes generales y huyen de historicismos o de elementos marcadamente época les para adentrarse en el concepto de arquetipos, aunque, eso sí, de corte contemporáneo. Por un lado, el vestuario de la nobleza viene definido por la elegancia del frac de Basilio o del traje de noche de Estrella, de seda azul, espalda descubierta y acompañado con unas sandalias doradas de tacón que, en los desplazamientos de la actriz, se avienen mal con las irregularidades y la inestabilidad de la grava —lo terrenal pone en evidencia las taras de los elementos artificiales creados por los humanos. Las intrigas políticas y personales de las altas esferas, motivo de preocupación del ser humano del Barroco y de la actualidad, se plasman en esta estética de los trajes de gala característicos de las clases poderosas. Mientras, la opresión y la violencia, de nuevo cuestiones universales, se proyectan sobre los uniformes militares

que lucen Clotaldo o Astolfo, de líneas inspiradas en las dictaduras europeas del siglo XX. Bieito reconoce que, en su concepción plástica del espectáculo, tuvo presente la época de negación de las libertades que comportó el franquismo:

Mientras imaginaba el montaje me golpeaban imágenes relacionadas con el franquismo: la película *Raza*, el día en que murió Carrero Blanco o cuando Arias Navarro salió en televisión con la lagrimita colgando. Eso es lo más cercano al autoritarismo y la represión que yo he vivido, y he querido aprovecharlo para componer este cuento tenebroso con una magia oscura y castellana. (Bieito, 2001: 99).

Rosaura y Clarín fueron repensados en su figurinismo sin perder de vista la teatralidad de las comedias áureas. Se enfatizó la caracterización de Rosaura como mujer vestida de hombre mediante un bigote postizo, amplios pantalones y una larga gabardina de cuero negro. Y, en el caso de Clarín, se buscó que su atuendo resultara hilarante para el espectador de hoy, pues la comicidad del vestuario ya jugaba un papel fundamental en la figura del gracioso durante las representaciones áureas. Ahora, Clarín aparece pertrechado a la manera de un torero festivo y pobretón, un torero-payaso con un ajado traje de luces, montera y nariz roja de clown, si se te terciá.

Estética torera por un lado y, por otro, música flamenca en directo a cargo de un cantaor, José Miguel Cerro, y un percusionista con su caja, Juan Flores. Toros y flamenco, dos elementos que se han querido ver vinculados a la proyección internacional del montaje, como guiños de complicidad a un público extranjero poco ducho en la cultura española, pues ambos representan los dos tópicos españoles más populares en gran parte del mundo. No obstante, pese a apelar a clichés manidos, ambas referencias se encuentran ensambladas de manera muy coherente dentro del espectáculo. Si Clarín es el único personaje de la obra que acaba viéndoselas con la muerte, su vestuario de torero harapiento adquiere connotaciones trágicas desde el primer instante. Y si *La vida es sueño* es una obra que plantea interrogantes sobre el significado de la existencia y sobre el papel que cada uno desempeña en ella, el flamenco, con su hondura y su desgarró, es ideal para mostrar la desesperación, la angustia o el sinsentido humanos. Así lo percibió Bieito: “Cuando me tuve que releer todo el texto de Calderón y leí lo de «Ay mísero de mí, ay infelice...», sentí que lo que más me llegó al estómago fue el flamenco para expresar el dolor” (Cuadrado, 2000). Por eso los *quejíos* se superponen a los lamentos de Segismundo al comienzo de la función. Pero no solo ahí resulta brillante la intervención musical. La voz de Cerro y los golpes de Flores acompañan las principales escenas de la obra acoplándose con

auténtica versatilidad a los diferentes ambientes y creando un marco sonoro de gran simplicidad a la par que de firme eficacia comunicativa.

Con todo, el trabajo actoral, como ya se había avanzado en el apartado anterior, es la base de la propuesta de Bieito. El tono interpretativo general, directo y basado en la visceralidad, impide que los espectadores desconecten ni un solo segundo de lo que está sucediendo en escena, pese a que en muchas ocasiones las palabras lleguen atropelladas y confusas al patio de butacas, como también se ha comentado. Sobre todo, resulta fascinante la figura de un Segismundo a medio camino entre el hombre y la bestia. Si, durante los instantes en que deja entrever su pureza e inocencia, mueve a la conmiseración, en los picos de máxima furia adquiere un estatus de bruto terrorífico. Pedraza lo definió acertadamente:

Segismundo se presenta como un energúmeno (pura energía represada que estalla). (...) Su cabeza rapada, la pesada cadena que arrastra y hace girar peligrosamente, el torso desnudo y sudoroso son una eficazísima trasliteración al moderno alfabeto escénico del traje de pieles con que Calderón concibió a su protagonista. (2001: 32-33)

En declaraciones a la prensa, Bieito aseguraba: “Lo que hice desde que empecé en 1997 a trabajar con el texto es dinamitar todo lo que pensaba que era añadido de teatro decimonónico, de teatro naturalista y de método” (Caruana, 2000). Así, el director presenta un Segismundo salvaje que grita su dolor y no duda en pagarlo con sus semejantes, porque “esa es la reacción que tendría alguien que ha estado encerrado durante veinte años y que cuando le liberan, le drogan a base de opio y de estimulantes. Esto último no me lo he inventado, está en el texto”. Del ser interrogativo y angustiado que ha marcado la tradición, ese paradigma del hombre enfrentado a las dudas de la existencia, al individuo de entrañas revueltas cuya desazón íntima se concreta en violencia física y se intenta expulsar mediante una actividad frenética.

En el caso de la interpretación de Joaquín Notario, se trata probablemente del papel con mayor énfasis en el movimiento corporal de todos los que el actor ha asumido durante su trayectoria en la Compañía. Frente a los papeles de galán cómico —como el mercader Lucindo en el montaje de *El anzuelo de Fenisa* de Pilar Miró (1997)—, de oscuro antagonista—su personaje de comendador en el *Peribáñez* de José Luis Alonso de Santos (2002)—, o de villano honrado —con su Pedro Crespo para *El alcalde de Zalamea* de Eduardo Vasco (2010)—, en este montaje de Bieito se descubre a un Notario con una plasticidad física que le permite arrastrarse por el suelo, subir de un salto al trono, llevar en volandas a Rosaura o meterse desvergonzadamente debajo de

las faldas de Estrella, sin apenas mostrarse erguido. Un trabajo físico encomiable que se complementó con una transformación externa para representar el cuerpo de un vigoroso joven veinteañero en un actor de cuarenta y dos años.

Frente a un habitual de la CNTC, como Notario, se sitúa un actor insólito para el teatro clásico español dando vida a Basilio, Carlos Álvarez Novoa. Aunque con una larga trayectoria profesional dedicada por entero al teatro y al cine, el actor solo alcanzó la fama con cincuenta y nueve años, y gracias al Goya al mejor actor revelación de 1999 por la película *Solas*. La repercusión mediática del film de Benito Zambrano situó a Novoa, durante el cambio de milenio, en el punto de mira mediático. Pero es su calidad actoral lo que logra convertirlo en uno de los Basilios más complejos y profundos de la época contemporánea. Con una interpretación llena de matices, muestra al espectador un personaje jánico capaz de multitud de perfiles: presuntuoso, perplejo, autoritario, melancólico, vanidoso, tierno, asustadizo, demente... Hasta llegar “al abatimiento final, metaforizado en un desnudo patético y triste signo del desamparo” (Pedraza, 2001: 33). Pérez-Rasilla destacó los diferentes planos de significado que el actor Álvarez Novoa supo sobre el proyectar sobre el personaje de Basilio:

La edad del actor, subrayada por un venerable aspecto físico, perfilado por su larga barba blanca, pero también su estatura elevada y su voz firme, sugerían asociaciones con conceptos como la paternidad, la sabiduría o la divinidad, y con la imagen del rey paternal, anciano, entrañable, sabio o acaso un tanto extravagante o chiflado. Un rey de cuento, bondadoso, comprensivo y entrañable, pero también enigmático y poseedor de raros poderes. O un Dios propio de ilustración bíblica, aparentemente accesible y familiar, pero también temible y riguroso (Pérez-Rasilla 2006: 390).

Nuria Gallardo (Rosaura), Àngels Bassas (Estrella), Roger Coma (Astolfo) y Miquel Gelabert (Clotaldo), conforman un conjunto equilibrado que trabaja en pos de un resultado interpretativo de calidad homogénea. Gallardo destaca por el impulso trágico que imprime al personaje de Rosaura, siempre difícil en su apertura de la obra y que, sin embargo, ella logra representar con autenticidad y emoción. Bassas potencia el refinado cinismo de Estrella, que se perfila como la ambición personificada, con la elegancia galante y la arrogancia de las clases poderosas que se saben siempre vencedoras. Las dos damas llamaron la atención de la crítica por su fuerza escénica. Sin embargo, si el público sale del teatro con un personaje en la retina y en la mente, ese es el Clarín de Boris Ruiz.

Provocador, desvergonzado, audaz, corrosivo, próximo al artista de cabaret en su despliegue de recursos teatrales, este Clarín al gusto de Bieito se instituye en surtidor

escénico de frescura y diversión. De hecho, Ruiz centró las principales polémicas debido al halo de irreverencia que despedía su actuación. Chocaba con la convención del gracioso barroco su recitado a ritmo de rap o de rumba, su invasión jocosa de la zona del público (palco o platea), sus imitaciones de la guardia civil, un perro o los acentos argentino y andaluz, su canto del popular tema “Doce cascabeles lleva mi caballo...” sentado sobre el soldado rebelde o su inclinación a lo escatológico —orina en escena, tiene flatulencias, se hurga las narices, se toca los genitales...—. Para algunos, sus acciones o actitudes trivializan en exceso el texto calderoniano. Pero la verdadera cuestión es que este Clarín cumple de pleno su cometido cómico en una obra llena de tensión y violencia, convirtiéndose en cómplice del espectador ante los acontecimientos y en el único elemento descongestionador o relativizador del drama. En este sentido, su absurda muerte se vuelve más triste e inexplicable.

La función se cierra con los versos del texto de Zaragoza, en los que el desencanto vital y el nihilismo apreciados por Bieito son patentes. Con la sala completamente iluminada, Segismundo imparte con dureza su justicia y establece las pautas del nuevo orden que se inaugura tras su triunfo. Al soldado sublevado contra su rey, Segismundo le cuelga su antigua cadena y lo lanza con violencia a la torre; y al padre, tras perdonarle la vida, se niega a darle un abrazo de fraternidad que selle la paz. Hay respeto por la vida del viejo, pero no cariño hacia su figura porque Segismundo no olvida sus años privado de libertad. Finalmente, el príncipe admite a Estrella como esposa y ella reacciona mostrando un completo deslumbramiento ante su nuevo estatus, ante la consecución de un poder ansiado durante años. Sin embargo, no se vislumbra ninguna muestra de afecto al futuro marido. No hay posibilidad de amor para Segismundo. En sus acciones hay justicia, pero no humanidad. Por eso el final feliz de la función tiene un lado oscuro. De él se desprende una insoslayable visión pesimista sobre el género humano¹³. Una visión que Bieito ve muy conectada con la realidad contemporánea de los espectadores:

¹³ En este sentido, el final impuesto por Pimenta en su montaje de 2012, y firmado por Mayorga en su adaptación del texto, resta complejidad y aristas al personaje de Segismundo al circunscribirlo dentro del marco de la ética contemporánea. Sostiene Rodríguez Cuadros: “Segismundo, para ser príncipe, tendrá que afirmar la autoridad y el poder de manera distinta que su padre. Castiga al soldado rebelde y traza la raya entre la rebelión justa y la injusta” (2008: 57). Sin embargo, en la propuesta de Pimenta, el joven heredero del trono no castiga al militar que le liberó de la torre. Con este gesto, se busca subrayar el carácter ejemplar del aprendizaje moral de Segismundo y desactivar el final pesimista de la obra. El mensaje de *La vida es sueño*, entonces, se vuelve optimista: hasta el ser más cruelmente atormentado y animalizado puede superarse y convertirse en un ciudadano ideal.

En una época tan indiferente como la nuestra, en la que nada parece cierto y todo está permitido, en la que todo puede ser verdad o mentira, Segismundo es el reflejo del hombre moderno, escéptico y crédulo al mismo tiempo; un hombre que ejerce su libertad autolimitándose, porque todavía duda, y esta duda la vive como una angustia vital sin respuesta. (Guzmán, 2000)

4.- Conclusión: Segismundo, nuestro contemporáneo

El director Guillermo Heras, en el año 1982, cuando en España se pugnaba por una recuperación de los clásicos para los ciudadanos de la nueva era democrática, lanzó una pertinente reflexión desde las Jornadas de Almagro que parece recogida y contestada por Bieito casi veinte años después:

¿Qué queda pues de contemporáneo en el teatro de los clásicos? Pues, aunque parezca un contrasentido, su teatralidad. (...) No es contemporánea la escritura, ni la corte, ni la moral, ni siquiera los “valores universales” de los personajes, sino que lo contemporáneo por analogía son los conflictos, las pulsiones, las pasiones... (1983: 66)

Los conflictos, las pulsiones, las pasiones. Precisamente aquello que Bieito ha potenciado en su montaje de *La vida es sueño* desde el trabajo orgánico de los actores, desde la plástica contundente y rotunda de la escenografía, desde una música que nace de las entrañas, desde un verso hecho carne, impulso primario, grito natural, desde la creación de imágenes llenas de riesgo, provocación e irreverencia, desde un lenguaje escénico profundamente actual, desde una inquietante apelación al auditorio para formar parte del drama. Bieito logra presentar así una lectura personal e innovadora de este texto clásico, una lectura que se quiere polémica, pero que en ningún momento se muestra irrespetuosa con la esencia presente en el texto.

En su primer acercamiento a Calderón¹⁴, Bieito le trata con la proximidad de un contemporáneo, lo libera de tópicos y hace tabula rasa para ofrecerlo a la luz de la modernidad teatral. Sin perder de vista la reflexión moral del drama, esta versión minimiza el carácter filosófico y discursivo del texto en pos de una lectura humana,

¹⁴ Doce años después de *La vida es sueño*, Bieito regresó a la dramaturgia calderoniana para montar el auto sacramental *El gran teatro del mundo* (2012), con música de Carles Santos y sonado estreno en la ciudad alemana de Friburgo. Los dos montajes calderonianos firmados por Bieito guardan similitudes: ambos se estrenaron fuera de España para luego presentarse en Cataluña —en el caso del auto, en el Festival Grec de Barcelona— y ambos jugaron con una estética rupturista e impactante concebida desde la contemporaneidad. El montaje de la pieza religiosa estaba presidido por un tremendo órgano invertido que cubría todo el escenario, donde se contorsionan cuerpos semidesnudos bañados por una iluminación de claroscuro barroco. “Es un espectáculo muy personal en el que trato lo que me inquieta. Es un texto que está vigente, Calderón mirado con ojos de nuestros días”, declaraba Bieito a la prensa (Pérez Martín, 2012). Aunque el director fue más lejos en la cuestión lingüística en este segundo montaje calderoniano: *El gran teatro del mundo* combinaba dos lenguas, alemán —para los personajes mortales— y castellano —lengua en la que se expresaban los personajes inmortales, como el Mundo o el Autor—.

laica y pasional de la historia de Segismundo. Así, la heterodoxia del director —tan señalada por la crítica de cualquier signo— se plasma en su atrevimiento para situar la ira y la rabia del príncipe en el centro del relato, sin temor a la preeminencia de otras lecturas tradicionales del canon. Pero, sobre todo, esta puesta en escena resulta un éxito gracias a su concepción de *La vida es sueño* como una historia trepidante, llena de acción, de aventuras, de emociones fuertes. No extraña que Bieito busque más inmersión del público en el espectáculo que su reflexión, la cual debe venir a posteriori, como consecuencia lógica de la experiencia teatral. De hecho, el director narra los avatares de los personajes “a ritmo de *thriller*, porque no es verdad eso que algunos mantienen de que no pasa nada en esta obra. Al contrario, pasan muchas cosas. Si Calderón hubiera sido norteamericano, en Estados Unidos hubieran sacado oro de este texto” (Bieito, 2001: 98).

Es imposible no reconocer en este trabajo de Calixto Bieito para la CNTC la meticulosidad en el tratamiento de su propuesta, una fascinante coherencia en el eclecticismo estético del espectáculo y la suficiente energía humana para dejar al espectador clavado sin aliento en la butaca. La finalidad de semejante propuesta incorpora el “sello Bieito” y ya ha sido subrayada: se trata de que nadie pueda calificar de aburrido a Calderón. Y, por extensión, a una de las cumbres teatrales del Siglo de Oro español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁵

AMORÓS, Andrés (2006), “Aquel autobús”, en Mar Zubieta (ed.), *20 años de la CNTC (1986-2006)*, Madrid, CNTC, (217-218).

ANTÓN, Jacinto. “La Compañía Nacional de Teatro Clásico encarga montajes a Font, Bieito y Belbel”, *El País* (Madrid), 14 de enero de 2000.

¹⁵ Las críticas teatrales que se citan a lo largo de este trabajo carecen de la referencia al número de página del periódico donde aparecieron debido a que, en la base de datos del Centro de Documentación Teatral —de donde han sido extraídos los artículos aquí citados—, los recortes de prensa digitalizados hasta el año 2002 tan solo conservan un cuño (en ocasiones borroso) con la fecha de publicación y la referencia al nombre del periódico o la revista de donde se extraen. De ahí que tan solo se cite por el autor y el año, sin la página. Remito, en cualquier caso, al servicio de reproducción de fondos digitales del CDT, en funcionamiento desde 2002, donde es posible consultar todo el material periodístico del que se nutre este artículo.

- ARAGAY, Ignasi. “Calixt Bieito fa un «La vida es sueño» interactiu i contemporani”, *Avui* (Barcelona), 22 de marzo de 2000.
- BENACH, Joan-Anton. “Bieito y el príncipe enfurecido”, *La Vanguardia* (Barcelona), 29 de marzo de 2000.
- BIEITO, Calixto (2001), “Conversaciones con el Director de *La vida es sueño*”, en José María Díez Borque (dir.), *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, CNTC, Madrid, (97-100).
- CARUANA, Pablo. “Bieito: «Quiero que Segismundo tenga todo el horror del siglo XX en sus ojos»”, *La Razón* (Madrid), 7 de octubre de 2000.
- CUADRADO, Núria. “La mirada en el espejo de *La vida es sueño*”, *El Mundo* (Madrid), 22 de marzo de 2000.
- DELGADO, Lau (2013), “Imprescindibles. Calixto Bieito”, en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-calixto-bieito/1733027/> (10/11/2014)
- GIL, Carlos. “El pulso del destino”, *Diario Gara* (San Sebastián), 14 de julio de 2000.
- GUZMÁN, Almudena. “El beneficio de la duda”, *ABC* (Madrid), 6 de octubre de 2000.
- HERA, Alberto de la. “Un Calderón soberbio y contradictorio”, *Guía del Ocio* (Madrid), 20 de octubre de 2000.
- HERAS, Guillermo (1983), “Analogía y sintonía: consideraciones dramatúrgicas del trabajo con los clásicos”, en Juan Antonio Hormigón (ed.), *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1982*, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, Madrid.
- HERRERO, Fernando. “Polémico montaje”, *El Norte de Castilla* (Valladolid), 22 de octubre de 2000.
- LEY, Pablo. “Formidable”, *El País* (Madrid), 29 de marzo de 2000.
- MARTORELL, Pep. “Teatre en estat pur”, *El Punt* (Barcelona), 09/04/2000.

Cuadernos de Aleph, 2015

MASCARELL, Purificació. *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La CNTC (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por la dra. T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2014.

OLIVARES, Juan Carlos. “Bieito, un nuevo vigor dramático”, *ABC* (Madrid), 22 de marzo de 2000.

ORTEGA, Desirée. “Malos sueños antes de las Navidades”, *Diario de Sevilla* (Sevilla), 16 de noviembre de 2000.

PEDRAZA, Felipe (2001), “Tres espectáculos calderonianos en la CNTC”, en José María Díez Borque (dir.), *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, CNTC, Madrid, (27-52).

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. “Bieito recrea en el Teatre Romea un cuento tenebroso”, *El Periódico* (Barcelona), 19 de marzo de 2000.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. “Un espectáculo rompedor”, *El Periódico* (Barcelona), 29 de marzo de 2000.

PÉREZ MARTÍN, Miguel. “Auto sacramental al desnudo”, *El País* (Madrid), 3 de agosto de 2012.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2006), “El rey Basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, (379-399).

RAGUE, María José. “Calderón, nuestro contemporáneo”, *El Mundo* (Madrid), 29 de marzo de 2000.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2008), “Introducción”, *La vida es sueño de Calderón de la Barca*, Madrid, Espasa-Calpe.

VALCÁRCEL, Francisco. “Calderón, hoy”, *El Diario Montañés* (Santander), 25 de septiembre de 2000.

VIZCAÍNO, Juan Antonio. “Los rotuladores del Prado”, *La Razón* (Madrid), 08 de octubre de 2000.