

LA LIBERACIÓN DE SEGISMUNDO: BUFÓN (PRÍNCIPE) PUEBLO*

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Vanderbilt University

Atrapado Segismundo en la galería de espejos del laberinto del sueño, cuya dialéctica circular no parece tener salida, la intervención de la nueva fuerza que irrumpe en el espacio tabú de la torre, no sólo va a actuar como instrumento de liberación del príncipe, sino también como resorte para el relanzamiento de la acción del drama. A esa doble función política y dramática del nuevo personaje que es el pueblo en armas, viene a añadirse una tercera función simbólica que conecta con el lenguaje mítico del texto: al “hipogrifo violento” con que arrancaba la acción inicial del drama corresponde ahora, completándolo, este nuevo “monstruo despeñado y ciego” (II, v. 2478)¹ no previsto tampoco en el horóscopo, con el que vuelve a arrancar la acción. Su intervención, decisiva para el curso de aquélla, propicia así, por partida triple, el cumplimiento del hado: en el nivel político mediante la liberación que hará posible el triunfo del príncipe sobre su padre el rey; en el nivel dramático mediante una espectacular *peripecia* o reversión de la acción; en el nivel simbólico mediante el último avatar del “monstruo”, cuya figura no tenía existencia expresa en la lectura de los astros elaborada y propuesta por Basilio. Agente del cambio en la triple dimensión señalada —política, dramática, simbólica— el pueblo en armas produce una formidable conmoción y un impacto definitivo en el sistema de fuerzas de *La vida es sueño*, cuyas consecuencias llevarán a Segismundo al poder. Como “actante” asumirá en la sintaxis del drama la doble función de “ayudante” del héroe encarcelado, al que saca de “lo profundo de la torre” (III, v. 2479) en que yacía rendido y de “oponente” del rey Basilio, responsable de su prisión.

* Una versión abreviada de este trabajo fue leída en reconocimiento personal a Alfredo Hermenegildo como parte del hermoso homenaje que le fue ofrecido en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).

¹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (ed. José María Ruano de la Haza). Castalia, Madrid, 1994. Citaré siempre por esta edición.

La acción liberadora del “ejército numeroso” (III, v. 2302) —personaje coral representado escénicamente por su doble portavoz y corifeo (Soldado 1/Soldado 2)— que, ocupando el “monte, viene a sacar de la torre” a *su* príncipe, como especificará más tarde Clotaldo (III, vv. 2479-2480), empieza con una escena bien extraña: la de la confusión de Clarín, prisionero de Clotaldo, con Segismundo, prisionero de Basilio, encerrados ambos en la misma torre. El análisis dramático de la entera secuencia de la liberación de Segismundo y de sus libertadores debe, pues, empezar planteando, como necesaria introducción a ella, una cuestión tan obvia como inescapable, aunque siempre, por lo general, esquivada: ¿por qué la presencia de un segundo prisionero en la torre?

La respuesta, explícita en el texto mismo (II, vv. 2034-2037), la da también con admirable concisión el propio Clarín:

En una encantada torre
por lo que sé vivo preso.
¿Qué me harán por lo que ignoro,
si por lo que sé me han muerto? (III, vv. 2188-2191).

Los dos últimos versos, en forma interrogativa, tienen ya su respuesta, escénicamente dramatizada, en el otro prisionero, el primero, encerrado por lo que ignora. Saber e ignorar, extremos polarizados ya en la dialéctica del texto, son razones intercambiables que pueden originar y motivar desde la figura del poder, personificada en Basilio o en Clotaldo, la necesidad o la conveniencia de encerrar a un príncipe o a un bufón.² Que los soldados, ignorantes de la identidad física de cada uno de ellos, asumiendo que sólo hay *un* prisionero, confundan al bufón con el príncipe, fuerza, en cierta manera, al espectador/lector a encajar, tomando conciencia de ella, la sustitución de uno por otro que permite identificar y confundir al príncipe con un bufón que es tratado como príncipe. Es esa confusión de personas y de oficios en la que por error, imputable a ignorancia y no a malicia, incurren, en el nivel de los personajes, los soldados, dentro del circuito de comunicación exterior,³ la que permite al autor (aunque no por ignorancia, pero tampoco por malicia) mediante la sustitución

² Para el “gracioso” como bufón en Calderón *vid.* mi artículo “El bufón en la tragedia calderoniana”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón*. Séptimo Congreso Anglogermano (Cambridge, 1984). Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMGH Stuttgart, 1985, pp. 102-109.

³ *Vid.* Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (trad. del alemán John Halliday). Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 40-41.

de un prisionero por otro, establecer las bases para una ambivalente recepción de la liberación de Segismundo por intervención del pueblo en armas, muy distinta obviamente, de la que hubiera sido normal de no producirse la confusión/sustitución.

Esa doble operación dramaturgica, cumplida a nivel de personaje y de acción, tiene funciones distintas, según enfoquemos nuestra atención en Clarín o en los soldados y su respectiva relación con Segismundo.

Si consideramos la relación Clarín/Segismundo, la función más destacada es la de confirmar, teatralizada en la acción de la primera y la segunda escena, la condición de Clarín como doble paródico de Segismundo, cuyo papel mima en la escena uno y representa en la escena dos.

En la escena uno Clarín dobla, parodiándola, la doble condición de prisionero y de soñador de Segismundo, degradados tanto los contenidos del enunciado como la forma de la enunciación, sustituyendo en su monólogo —reflejo distorsionado del monólogo uno de Segismundo— el hambre de libertad por el hambre de alimentos, yendo así de lo metafísico a lo físico, o la serie descendente de las criaturas (del ave al arroyo) por la serie “jilgueros, arañas, ratones”, transformando el régimen positivo de unas imágenes en el negativo de otras, según mostró ya Bodini,⁴ o el apóstrofe final de Segismundo desafiando al cielo por el chistoso juego de palabras que desemboca en la aceptación, no menos chistosa, del castigo merecido. Por otra parte, sin embargo, esa serie de imágenes del sueño de Clarín —chirimías, trompetas, embelecos, procesiones, cruces, disciplinantes, ascenso y descenso,⁵ desmayos y sangre— forman una cadena de signos que, pudiendo asociarse con las procesiones de penitentes de una extraña semana santa, parecen anunciar también como en un sueño premonitorio y profético, las acciones de la guerra civil que pronto va a estallar y que serán recogidas, amplificadas y realizadas patéticamente en tono grave por Estrella en su dramática relación de los horrores de la guerra, cuya víctima, a la vez real y simbólica, será el propio Clarín, como doble del rey Basilio.

En la escena dos, marcada escenográficamente por el bélico “ruido de cajas” que viene súbitamente a romper, como signo de Marte, la ley del silencio y el aislamiento de la torre, Clarín, confundido con Segismundo por quienes vienen a liberarlo, no sólo *hace de príncipe* por breves instantes, sino que,

⁴ Vittorio Bodini, *Estudio estructural de la literatura clásica española* (trad. Ángel Sánchez-Gijón). Martínez Roca, Barcelona, 1971, pp. 127-131.

⁵ Alan Paterson interpreta el sueño de Clarín como parodia de la rueda de la fortuna, en su artículo “The Traffic of the Stage in Calderón’s *La vida es sueño*”. *Reinassance Drama*, 4 (1971), pp. 155-183.

durante esos breves instantes, *es el príncipe* para quienes vienen a pedirle que se ponga al frente del ejército rebelde, creando así un importante distanciamiento entre el punto de vista del espectador y el del personaje.

Esta escena, la cual, como arranque de la secuencia dramática que va a cambiar el destino de Segismundo y del reino, y que siendo decisiva para la mudanza de la acción de *La vida es sueño*, parecía exigir, desde el inicio del encuentro entre el ejército insurgente y su príncipe, el estilo noble y heroico propio de la acción guerrera de liberación del heredero legítimo de la corona, es sorprendente, transvestida por el dramaturgo en una escena bufa en la que contrastan entre sí la actitud y el discurso cómicos de Clarín —involuntario, improvisado y asombrado sustituto del príncipe— con el discurso y actitud de sus liberadores, tan graves y medidos el uno como la otra, pues discurso y actitud están ambos investidos de la trascendencia política de la acción emprendida, de la que reciben su sentido y su motivación.

2

En 1978 el historiador José Alcalá-Zamora,⁶ aunando magistralmente en denso y largo estudio el rigor de su oficio de historiador con el conocimiento en profundidad de Calderón y su tiempo y la pasión ilustrada por la obra del dramaturgo, sentaba las bases historiográficas y los criterios historiológicos para una interpretación política del alzamiento popular, así como la justificación histórica de lo que él llamaba, con conocimiento de causa, las “reivindicaciones revolucionarias”, las cuales confieren a la acción del ejército liberador la condición de “auténtico alzamiento de carácter político contra el poder central del Estado al objeto de derribarlo”.⁷ En cuanto a los factores ideológicos que fundamentan jurídica, ética y políticamente sus reivindicaciones, señalaba Alcalá-Zamora y analizaba los siguientes que, por su interés y pertinencia, prefiero citar con alguna amplitud y casi literalmente:

1. En primer lugar y dentro de la esfera ético-jurídica, la indignación frente al atropello por un lado, y contra el engaño y tentativa de manipulación de que se ha hecho o pretendido hacer víctimas al príncipe y al país, respectivamente, violando la honestidad y la justicia, por el otro.⁸

2. En segundo término, tras el rechazo de la tiranía, en sus acepciones de

⁶ José Alcalá-Zamora, “Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*”. *Cuadernos de investigación histórica*, 2 (1978), pp. 39-113.

⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

opresión, mentira y arbitrariedad, hallamos la voz de *libertad*, que resuena con acentos exaltados en la obra y que manifiesta un carácter ambivalente, pues, por una parte, se refiere a la libertad individual de Segismundo y, por otra, a la colectiva del país, deseoso de sacudir el régimen opresor. La consigna del movimiento es, desde luego, la palabra *libertad*.⁹

Extremo interesante es el que concierne a la dirección o titularidad de la empresa revolucionaria; no ya a las cuestiones de organización y estrategia, que se supone corren a cargo de esos soldados que integran los cuadros técnicos de la misma, sino al propio mando supremo del movimiento, cuya envergadura acrecienta y regulariza, haciendo rebaja de sus relieves subversivos, la incorporación de su cabeza jerárquica natural, Segismundo.¹⁰

3. La otra palabra que se antoja significativa es [...] la de *restauración*. El concepto de restauración complementa, apuntando al plano normativo e institucional, a los anteriormente expuestos, relativos al rechazo de la tiranía y aplauso de la libertad. Porque no se trata sólo de recobrar los derechos hereditarios en secuestro, sino también de restablecer el imperio del orden arruinado por Basilio con su administración.¹¹

4. Y, finalmente, el factor xenófobo: el heredero de la línea dinástica nacional propia no puede ser preferido en beneficio de un príncipe forastero.¹²

Estos factores ideológicos estudiados por Alcalá-Zamora no alcanzan, sin embargo, toda su plenitud de sentido dramático sólo a causa del significado de su contenido, sino por la específica estructuración de la acción implícita en la organización del discurso del personaje coral. El “monstruo despeñado y ciego”, que según Clotaldo es el vulgo que “la torre penetró” (III, v. 2479), o el “vulgo [...] soberbio y atrevido” (III, v. 2435), según Basilio lo califica, no actúa precipitadamente, movido por un arbitrario, súbito y ciego estallido de violenta irracionalidad, sino que llega a su decisión de liberar a Segismundo —y hay que subrayarlo, pues el texto lo hace también— sólo *después* de haber intentado parlamentar con el rey exponiéndole sus razones (III, vv. 2253-2256), motivado, sin saberlo, pero dentro del sistema de resonancias configurado por el dramaturgo, por el mismo principio político fundamental proclamado por Segismundo en palacio, aunque no recogido por ninguno de los cortesanos: “en lo que no es

⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² *Ibid.*, p. 100. Los textos que ilustran estos factores propuestos por Alcalá-Zamora hablan por sí mismos y apenas si necesitan de exégesis, según puede comprobar el lector curioso que relea los versos siguientes del acto III de *La vida es sueño*: 2236-2238; 2254-2256; 2280-2305; 3042-3043.

justa ley / no ha de obedecer el rey” (II, vv. 1321-1322); igualmente, se hace eco, también impensadamente, de una cita senequista emitida por Basilio hacia el final de su discurso a la corte, nunca oído antes ni dirigido a ellos, según la cual “era humilde esclavo [...] de su república un rey” (I, vv. 841-842), cita invalidada y olvidada, obviamente, por quien la utilizó. Es esa decisión, consecuencia de la acción invisible que el discurso “visibiliza” y ese doble eco de lo ya dicho, pero no asimilado o cumplido antes por los personajes, pero latente en el sistema de repeticiones del texto, lo que no podemos dejar de lado, pues nos permite penetrar en ese secreto taller del dramaturgo donde se procesan todos los materiales cuya específica combinación y cuyo dinamismo intratextual nos permite conectar con la estructura genética misma del texto teatral y de su dramaturgia como proceso intencional.

En otro nivel, no político, sino simbólico, en relación directa con el hado como signo del eje del conflicto libertad/destino, también es este “vulgo atrevido y soberbio” el que adelantándose, en parte, a una de las tesis finales del príncipe en su discurso de vencedor, réplica al del rey, enuncia escuetamente su crítica de la interpretación del hado ofrecida por Basilio, en versos más propios de un héroe coral que de un vulgo o plebe despreciable y antiheroico:

Y así
 haciendo *noble desprecio*
 de la inclemencia del hado,
 te ha buscado donde preso
 vives para que, valido
 de sus armas y saliendo
 desta torre a restaurar
 tu imperial corona y cetro,
 se la quites a un tirano (III, vv. 2292-2300).

No menos significativo en el *texto-teatro* de *La vida es sueño* —es decir, en el texto concebido y escrito por Calderón para ser representado en el escenario de un corral— me parece el hecho de que para Segismundo no van a ser ni las reivindicaciones de sus libertadores ni los principios políticos que las originan y sustentan los que le deciden a aceptar ponerse al frente del ejército, sino una proposición mediante la cual el dramaturgo enlaza o enchufa política de acción y dialéctica del sueño, proposición en la que el Soldado 2 le ofrece una nueva interpretación, contraria a la de Clotaldo, del sentido del “sueño” del palacio. Si éste le proponía, sustituyendo la realidad por el sueño, una interpretación simbólica:

Como habíamos hablado
de aquella águila, dormido,
tu sueño imperios ha sido (II, vv. 2140-2142)

aquél le facilita una interpretación profética, que cambia radicalmente la dirección de la acción, en la que el “sueño” es propuesto como signo anunciador de una realidad por llegar:

Cosas grandes
siempre, gran señor, trujeron
anuncios; y esto sería
si lo soñaste primero (III, vv. 2352-2355).

La aceptación tan inmediata como fulminante de esta nueva interpretación del “sueño” de palacio, verdadero monstruo —sueño/realidad— tanto conceptual como existencial: [“¿cómo *mi vida* le nombra / sueño?” (III, vv. 2937-2938), dirá Segismundo más tarde], religado, en cuanto *anuncio* de lo que va a suceder, no ya al pasado dentro de la torre, sino al futuro fuera de la torre,¹³ permitirá al príncipe Segismundo, al que vemos al final del acto II atrapado en el laberinto del sueño, cuya dialéctica circular no parecía tener salida, romper el espacio cerrado de la “encantada torre” y lanzarse a la conquista de su corona, siendo su maestro, no su rémora, un sueño, como el propio personaje dirá al final dirigiéndose tanto a los otros personajes como a los espectadores.

3

La ambivalencia de estas dos escenas de la torre —cómicas por los *quid pro quos* asociados a la actuación de Clarín, pero serias y graves por los contenidos y la sustancia política del discurso encomendado a los dos soldados— es debida a la intervención de dos modos concurrentes de teatralización de elementos significantes dramáticos, en relación de discordancia, los cuales remiten a dos sistemas de signos —lingüísticos y visuales o proxémicos— de personaje, de situación y de acción en relación contradictoria. Construcción que, respondiendo a la ambivalencia de una dramaturgia de la ambigüedad,¹⁴ favorece la duplicidad de sus modos de recepción: si, por una parte, nos reímos de Clarín y, a causa de

¹³ Vid. al respecto lo escrito por Vitse, con su característica brillantez, en *Segismundo y Serafina*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980, p. 59.7.

¹⁴ El teatro, sometido a una fuerte censura, tiende a crear un sistema de comunicación en el que la ambigüedad se convierte en instrumento necesario para representar lo institucionalmente

éste, de la situación de desmarcaje en que coloca a los soldados, no dejamos, por otra, de entender y calibrar la seriedad e importancia de los argumentos aducidos por los liberadores y el valor y fundamento de sus razones.

A pesar de los desplantes y juegos de palabra y de gestualidad bufonescos de aquél a quien toman por su “príncipe natural”, cuyas respuestas, preguntas, gestos y tono no corresponden ni lingüística ni corporalmente al estilo y compostura de un príncipe, los principios en que está estribado el doble discurso de los Soldados 1 y 2 no disminuyen ni borran la sustancia, tanto política, como ética o jurídica, de su significación, ni sus emisores la fe en la causa por la que luchan, la cual trasciende las “señas físicas” del sujeto. Pero por virtud de todos los elementos que, marcando escénicamente con sus significantes discordantes la situación dramática, le restan tensión y emoción épicas, magnificadoras de personaje y acción, a estas dos escenas, la recepción desdoblada del espectador permite a éste —al igual que al autor como dramaturgo— distanciarse como espectador de los agentes de la acción, sin por ello desidentificarse necesariamente del contenido de los principios que constituyen el fundamento teórico de sus reivindicaciones ni de la acción revolucionaria que el drama dará a ver y cuya consecuencia última será el triunfo militar y político del príncipe liberado de la torre por el pueblo en armas.

Por encima —y al margen— de los personajes y de su relación en la escena de la confusión, relación sometida a la posibilidad del grotesco de situación, autor y espectador pueden negociar y pactar, gracias a esa posibilidad distanciadora estribada en la discordancia entre forma de la construcción dramática y forma del contenido ideológico, la aceptación en escena —es decir, en el espacio de la ficción— de una grave acción revolucionaria contra el rey como suprema figura del poder, acción originada en el pueblo y encomendada a un personaje coral —“el ejército numeroso / de bandidos y plebeyos” (III, vv. 2302-2303)— que, en nombre de la libertad, opuesta a la tiranía, aclama a Segismundo, “por fe”, como a su príncipe y señor (III, vv. 2278-2279).

Idéntico sentido tiene el pacto, con visos también de componenda hermenéutica, que entre autor/espectador volverá a repetirse, tras la victoria del ejército de Segismundo y derrota del de Basilio, en la escena final de premios y castigos en la que el príncipe vencedor, invirtiendo parcialmente la dialéctica vencido/vencedor —“los que vencen son leales, / los vencidos traidores” (III, vv. 3066-3067)— manda encerrar en la torre al Soldado 1, pero no al Soldado 2.

irrepresentable, al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producir entre emisor y receptor un especial tipo de colaboración fundada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos de esa que he llamado “dramaturgia de la ambigüedad”.

El impacto de la confusión bufón/príncipe de estas escenas iniciales sobre la acción acometida por el ejército rebelde y el castigo del Soldado 1 en la escena final del triunfo de la acción liberadora que lleva a la toma del poder por Segismundo, son las marcas dramáticas asociadas en el teatro áureo europeo del XVI/XVII —tanto en Shakespeare como en Calderón— con el problema planteado por la espinosa cuestión de la representación escénica del pueblo alzado contra el poder central del estado. Pueblo al que, en tanto que *dramatis persona* que encarna colectiva o pluralmente esa imparable fuerza histórica encapsulada en palabras como *vulgo* o *plebe/mob* o *crowd*, se le caracteriza emblemáticamente de compuesto imprevisible, inestable, ignorante, atrevido, irracional y cuyo estatuto semiótico de personaje dramático es, lingüísticamente, el de ser “hidra de mil cabezas” (*Coriolano*, III, 1) o “monstruo despeñado y ciego” (*La vida es sueño*, III, v. 2478), aunque dramáticamente, en la construcción de sus acciones y su discurso dentro de la acción, y el discurso global del *texto-teatro*, no siempre lo sea.

Decisiva, una vez más, para la interpretación dramática del *texto-teatro* es esa tensión construida en estas escenas entre lenguaje y acción, ideología y dramaturgia, tensión que no podemos ignorar en su lectura y que su representación escénica debería tratar de integrar en el montaje del *texto-espectáculo*.