

CALDERÓN EN LITUANIA. *LA VIDA ES SUEÑO*
DEL DIRECTOR DE ESCENA GINTARAS VARNAS

CALDERÓN IN LITHUANIA. *LIFE IS A DREAM* BY STAGE
DIRECTOR GINTARAS VARNAS¹

Marta Plaza Velasco

Literatūros ir kultūros tyrimų institutas
Vilniaus universiteto Filologijos fakultetas
LITUANIA
mplazavelasco@gmail.com

Resumen. El objetivo de este artículo es presentar y analizar el espectáculo *La vida es sueño* de Calderón del director lituano Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Por una parte, se aborda el espectáculo desde una perspectiva histórica, es decir, se expone su historia y las circunstancias que lo rodearon, la ficha artística, las decisiones del director, etc.; por otro, se realiza un trabajo analítico, esto es, se parte de los diferentes sistemas de signos que participan en la representación (texto literario y traducción; vestuario, escenografía e iluminación; música y sonido; y trabajo de los actores) para analizar la interpretación que ofrece Varnas de la obra de Calderón.

Palabras clave. Calderón; *La vida es sueño*; Gintaras Varnas; la vida como sueño; teoría del conocimiento; Barroco.

Abstract. The aim of this paper is to present and to analyze the representation of Calderón's *Life is a Dream* by the Lithuanian director Gintaras Varnas (Lithuanian National Drama Theater, 2000). On the one hand, we approach the play from a historical perspective, since we explain its history and circumstances, the artistic report, the decisions of the director, etc.; on the other hand, we perform an analytical work examining Varnas' interpretation of Calderón's play through the analysis of the different systems of signs that participate in the representation: literary text and its translation; costumes; set design and lighting; music and sound; and actors' work.

Keywords. Calderón; *Life is a Dream*; Gintaras Varnas; Life as a dream; Theory of knowledge; Baroque.

¹ Este artículo forma parte de un proyecto financiado por el Consejo Lituano de la Cultura.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que la primera publicación de la traducción al lituano de una obra de Calderón data de 1959² (se trata de una traducción de Aleksys Churginas de *La dama duende*³) y de que el dramaturgo fue representado en varias ocasiones en los escenarios lituanos durante la época soviética y con anterioridad, en Lituania el nombre de Calderón de la Barca se suele asociar en la actualidad al del director Gintaras Varnas, que lo ha llevado a escena en varias ocasiones y que, con sus espectáculos, no solo ha dado a conocer a Calderón al público lituano contemporáneo, sino que propició la publicación de una antología de sus obras por parte de la editorial Baltos Lankos⁴. La primera obra de Calderón de la Barca que representó Gintaras Varnas fue *El gran teatro del mundo* en 1997, a raíz de un proyecto específico realizado en el Observatorio Astronómico de la Universidad de Vilnius. Sin embargo, mucho más importante y de una repercusión mucho mayor fue su representación de *La vida es sueño* en el Teatro Dramático Nacional de Lituania en 2000. El objetivo de este artículo es presentar el espectáculo de *La vida es sueño* de Calderón de este director lituano (así como las circunstancias que lo rodearon), y llevar a cabo un análisis semiótico de este que nos permita evidenciar y analizar la interpretación concreta de la obra que ofrece Gintaras Varnas.

En nuestro proceso de investigación y análisis hemos seguido los cuatro pasos señalados por Jonathan W. Thacker para los intérpretes de espectáculos⁵. En primer lugar, el visionado del espectáculo en repetidas ocasiones: en nuestro caso, al tratarse de un espectáculo que ya no está en repertorio, hemos trabajado con la grabación en vídeo de la

² Al menos, según la información que, hasta ahora, hemos encontrado. Aparte quedan las traducciones en ruso o en polaco que pudieran haber circulado por Lituania con anterioridad, una cuestión que no hemos estudiado.

³ Calderón de la Barca, *Dama vaiduoklė*.

⁴ Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas. Dramų rinkinys*. La antología recoge las traducciones de *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* realizadas por Aurelijus Katkevičius para los espectáculos de Gintaras Varnas y la traducción anterior de Aleksys Churginas de *La dama duende*. El libro iba acompañado de un CD con la música del espectáculo *La vida es sueño* de Varnas (obra del compositor Giedrius Puskunigis). La edición de esta antología ya está agotada, pero las traducciones de las obras al lituano están disponibles en la página web <www.dramustalcius.lt>.

⁵ Thacker, 2009, p. XIII.

representación⁶. En segundo lugar, la realización de una serie de entrevistas con los participantes en el espectáculo: hemos entrevistado en diversas ocasiones al director y hemos realizado entrevistas no formales (conversaciones, intercambio de correos, etc.) con la teatróloga Daiva Šabasevičienė (que trabaja en el departamento artístico del Teatro Dramático Nacional de Lituania), el traductor Aurelijus Katkevičius y el compositor Giedrius Puskunigis⁷. En tercer lugar, intentar conocer la recepción y las críticas del espectáculo (tanto por parte de la crítica profesional como del público en general): hemos trabajado con críticas del espectáculo⁸ y hemos realizado entrevistas a teatrólogos (Daiva Šabasevičienė y Audronis Liuga). En cuarto lugar, el conocimiento de la obra en cuestión y sus estudios: hemos repasado bibliografía crítica sobre Calderón y *La vida es sueño*.

Respecto a la metodología concreta de nuestro análisis, se basa principalmente en las propuestas de María del Carmen Bobes Naves. Es decir, vamos partir de una concepción del teatro como un lenguaje artístico que, tanto en el texto literario como en su representación, pone en juego una multiplicidad de códigos o sistemas semióticos (lingüísticos y no lingüísticos), y del espectáculo como una determinada lectura o interpretación de la obra literaria por parte del director de escena⁹. Por tanto, nuestro objeto de análisis será el espectáculo teatral *La vida es sueño* (2000) de Gintaras Varnas entendido como un texto (en un sentido amplio del término) en el que confluyen una multiplicidad de sistemas semióticos, y nuestro trabajo consistirá consecuentemente en analizar y mostrar cómo el director pone en funcionamiento y relación todos esos códigos en la puesta en escena (que constituye su particular

⁶ Trabajar con una grabación tiene el gran inconveniente de que se pierde la espontaneidad y la viveza de la representación en vivo, además de la oportunidad de ver las diferentes «versiones» del espectáculo que supone cada representación y la posibilidad de verlo desde diferentes puntos de la sala, pero supone, por otra parte, una ventaja importante: la posibilidad de volver una y otra vez sobre una misma escena, si es necesario, para analizarla hasta el último detalle.

⁷ Respecto a la forma de citación de las entrevistas, la primera vez que se haga referencia a una entrevista se señalará: apellido del entrevistado, «comunicación personal» y la fecha completa de la entrevista; en posteriores referencias se señalará únicamente el apellido y el año. Las entrevistas no se recogen en la bibliografía final.

⁸ Las críticas que hemos encontrado son: Daunytė, 2009; Jauniškis, 2009; Nastopkaitė, 2000; Oginskaitė, 2000 y Vasinauskaitė, 2001.

⁹ Bobes Naves, 1988, pp. 29-30, 74 y 207.

interpretación de la obra de Calderón), creando así esa unidad de sentido que nos permite considerar el espectáculo como un texto.

La estructura de nuestro análisis va a partir, así, de los diferentes signos o «formantes dramáticos»¹⁰ del espectáculo: en primer lugar, analizaremos los diferentes aspectos relacionados con el texto literario (por una parte, la traducción de la obra al lituano y, por otra, la utilización del texto literario traducido en el espectáculo); en segundo lugar, la escenografía y la iluminación; en tercer lugar, el vestuario; en cuarto lugar, la música y el sonido; y, en último lugar, el trabajo de los actores; por último, intentaremos extraer algunas conclusiones en relación a la lectura o interpretación de Gintaras Varnas de *La vida es sueño*.

Antes de comenzar, nos gustaría señalar muy brevemente, en relación a la historia del espectáculo, que Gintaras Varnas afirma que llegó a Calderón primero a través de Lorca (uno de sus dramaturgos preferidos) y, después, en una etapa en que se interesó por los autos sacramentales. Como hemos adelantado, un proyecto en el Observatorio Astronómico de la Universidad de Vilnius le brindó la oportunidad de representar *El gran teatro del mundo*, que fue traducido para la ocasión por el traductor Aurelijus Katkevičius¹¹. Unos años después, propuso en el Teatro Dramático Nacional de Lituania la idea de poner en escena *La vida es sueño* (en lituano, *Gyvenimas – tai sapnas*) y el espectáculo (de tres horas y media de duración con dos descansos) se estrenó los días 24 y 25 de marzo de 2000, y se mantuvo en el repertorio de este teatro varios años¹².

2. TEXTO LITERARIO Y TRADUCCIÓN

La traducción de *La vida es sueño* utilizada en el espectáculo de Varnas fue encargada al traductor Aurelijus Katkevičius¹³. Se trata de una traducción en verso pensada y realizada para su puesta en escena. No

¹⁰ Bobes Naves, 1988, pp. 29-30 y 205-223.

¹¹ Varnas, 2000, p. 6.

¹² Para una introducción general a la obra de Gintaras Varnas puede consultarse: Plaza Velasco, 2018.

¹³ Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas. Dramų rinkinys*, pp. 7-136. La edición de la obra original en español que utilizaremos es la realizada por Evangelina Rodríguez para la editorial Austral, en su versión electrónica: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. En el caso de la edición en español, para facilitar la localización de las citas, en las referencias se señalarán la Jornada y el número de los versos en lugar de las páginas.

podremos realizar aquí un análisis exhaustivo de la traducción (escapa a nuestras posibilidades y al espacio con el que contamos), pero intentaremos sintetizar los aspectos más importantes en relación a nuestro análisis y los cambios que, en nuestra lectura, nos han llamado más la atención.

En primer lugar, se observa un gran número de cambios en las aco-taciones. Aunque hay algunas elisiones, se trata en su mayoría de añadidos que no están en el original y cuya razón de ser sea probablemente facilitar al lector lituano la comprensión del texto en fragmentos que podrían dar lugar a confusión. En segundo lugar, otro cambio significativo es la pérdida de encabalgamientos. En tercer lugar, llama la atención la transformación de muchas oraciones exclamativas en interrogativas. Cabe añadir que la traducción mantiene el nombre de los personajes en español, lo que hace que en ocasiones se pierdan los juegos de palabras. También se pierden en algunos puntos las alusiones mitológicas. Se trata de cambios que tienen que ver, en parte, con las diferencias lingüísticas entre el español y el lituano y, en parte, con la versificación de la obra en lituano.

Al preguntarle al traductor sobre la estrategia que siguió para traducir la versificación, nos explicaba que utilizó dos modelos. Por una parte, para el grueso de la obra, se basó en el tipo de estrofas usadas en la literatura lituana en el estadio equivalente al de la literatura española cuando Calderón escribía, lo que, según él, se correspondería con la poesía anterior a Maironis, que está representada, en lengua polaca, por Adomas Mickevičius y, en lengua lituana, por Antanas Baranauskas. Por otra parte, para los monólogos de Clarín y los fragmentos «de tono más folclórico», intentó emplear moldes cercanos a la poesía de Antanas Strazdas, porque le parecía un paralelismo adecuado¹⁴. A muy grandes rasgos, esto significa que en la traducción de Katkevičius encontramos una mezcla de patrones métricos con versos predominantemente eneasílabos, endecasílabos y tridecasílabos, y rimas variadas (donde destacaríamos que, en ocasiones, se alternan rimas asonantes y consonantes, y rimas oxítonas y paroxítonas).

Ciriaco Morón señalaba la dificultad de traducir la versificación de *La vida es sueño*, por cuanto la traducción de los octosílabos a versos de mayor extensión «dilapidan la sonoridad del octosílabo español», de manera que «la traducción nos aparta de la lengua y nos lleva al tema»;

¹⁴ Aurelijus Katkevičius, comunicación personal (por correo electrónico), 4-5 de diciembre de 2018.

lo que supone un problema porque, según Morón, la importancia de la sonoridad es precisamente lo que separa el teatro español clásico (que sería más poético) del teatro europeo (que sería más filosófico)¹⁵. Si bien es cierto que la traducción lituana opta mayormente por versos de mayor extensión, hay que señalar que nos parece que sí mantiene un cierto énfasis en la sonoridad (aunque, por supuesto, es una sonoridad muy diferente a la del español). Ahora bien, también es cierto que *La vida es sueño* en Lituania es considerada como drama filosófico y no como comedia barroca¹⁶.

Respecto a la utilización del texto literario traducido en el espectáculo, como es natural, Gintaras Varnas redujo (bastante) el texto literario para su puesta en escena por motivos relacionados con la duración del espectáculo. Muchas de estas elisiones del texto coinciden con apartes y con fragmentos del texto cuya omisión no supone grandes pérdidas de sentido. Dejando de lado estas elisiones lógicas, cabe comentar que la fidelidad del espectáculo al texto literario traducido es mucha y solo se dan ligeros cambios. La mayor parte de las transformaciones se deben a que Katkevičius participó en los ensayos de la obra y transformó la traducción para adecuarla a las necesidades de la representación (en la mayoría de casos simplificó la dificultad lingüística de algunos fragmentos para hacerla más comprensible al público y los actores, y para facilitar la respiración de los actores, pero siempre respetando el contenido)¹⁷. Aparte de estas modificaciones, solo resulta destacable la sustitución de la palabra «*bokšta*» (en esp. *torre*) por «*urvas*» (en esp. *cueva*, *guarida*, *madriguera*)¹⁸. La razón de esta variación se halla en las decisiones concretas de la puesta en escena del espectáculo de Varnas, en concreto con la escenografía: en el espectáculo la prisión de Segismundo no se encuentra en una torre sino en una cueva que recuerda a una guarida de animal y que no se encuentra elevada, sino en un nivel inferior al del escenario, dentro de un laberinto.

Ahora bien, aunque el espectáculo es fiel al texto literario y este se recita prácticamente de principio a fin, hay que comentar que Varnas añadió en su espectáculo dos escenas sin texto significativamente al principio y al final de la representación. Respecto a la primera escena, el

¹⁵ Morón, 2000, p. 50.

¹⁶ Por ejemplo: Čiočytė, 2008; o Daunytė, 2009.

¹⁷ Katkevičius, 2018 y Varnas, comunicación personal, 19 de noviembre de 2018.

¹⁸ Petrauskas, 2008.

espectáculo comienza con música y una escena en oscuro. Poco a poco el escenario se va iluminando mientras la música se va apagando en *decrecendo* y, entonces, comienzan a oírse sonidos de pájaros. De repente, alguien contesta a los sonidos desde el interior de una especie de prisión que a continuación se abre y de ella sale Segismundo, encadenado, que parece hablar con los pájaros imitando su canto, luego se vuelve a esconder. Solo entonces aparece en escena Rosaura y recita los primeros versos de la obra. Esta primera escena, por tanto, parece tener la función de presentar a los espectadores el personaje de Segismundo y el espacio donde se encuentra llamando la atención sobre algunos elementos que van a ser fundamentales en el espectáculo: el laberinto naranja donde se encuentra la prisión-caverna de Segismundo y la animalización de este personaje a través de su lenguaje corporal.

Respecto a la última escena, después de recitar su último monólogo, Segismundo avanza por el centro del escenario hacia el laberinto y vuelve a entrar en su guarida-prisión-caverna. Respecto a este añadido de la última escena, el director comentaba en el programa de mano:

El final de *La vida es sueño* es muy extraño. Contiene un gran enigma. [...] Segismundo se convierte en gobernante, un buen gobernante. Y la obra se termina como si nada. [...] Aquí habría dos variantes: o él de verdad se convierte en un buen gobernante o en un “buen” gobernante arribista, y entonces todo lo que proclama son solo palabras vacías, palabras y nada más que palabras. Y en verdad se trataría de un tipo bastante horrible, un conformista. Un peculiar Fomá Fomich. Yo propongo una tercera variante del final, que no está en la obra de Calderón. (Si en Lituania tuviéramos suficientes calderonistas, “me matarían”). Nosotros lo mostramos como un tipo bastante horrible durante todo el tercer acto: una vez ha probado el dulce sabor del poder, aunque sin quererlo, se convierte en un Fomá Fomich. Sin embargo, al final manda al traste todo eso y vuelve a la cárcel en la que había pasado veinte años, regresando a sí mismo, habiendo despreciado el poder, la nación, la corte, el reino, etc. Eso no es calderoniano, pero ¿quién sabe? No está escrito en el texto, pero no hemos añadido nada, solo hemos puesto los acentos en otro lugar¹⁹.

Esta decisión de Varnas de que Segismundo decida volver a su prisión-guarida renunciando a su deber como rey tiene que ver, por tanto,

¹⁹ Varnas, 2000, p. 8. La traducción al español de todas las citas en lituano son de la autora del artículo.

con la interpretación concreta que hace el director de *La vida es sueño* y que él mismo ha calificado como «budista»²⁰. Así, Varnas pone el énfasis en una de las fuentes orientales de la obra, «La leyenda de Buda y su adaptación cristiana en la de *Barlaam y Josafat*» (en realidad, solo en la leyenda de Buda y no en su adaptación cristiana), que Evangelina Rodríguez explica así:

Según el texto sánscrito del *Lalita Vistara* al padre de Buda (rey) le predice el brahmán Anta que su hijo llegará a ser un monarca poderoso o, por el contrario, se convertirá en ermitaño. Para evitar la segunda posibilidad, le encierra en los jardines de su palacio, manteniéndole alejado de toda inquietud y de las miserias mundanas. Pero, logrando salir de su prisión, se encuentra con un viejo enfermo, con un entierro y con un mendigo asceta: acaba, en efecto, en la vida retirada²¹.

El Segismundo de Varnas optará por la vida retirada, pero no en un sentido ascético, sino en el sentido de una vida natural, retirada de la civilización. La naturaleza parece ser presentada, por tanto, como un lugar, si no idílico, al menos mejor al de la civilización. Como observa Vaidas Jauniškis: «La naturaleza es impotente contra la cultura y la civilización, pero por eso mismo [Segismundo] la deja», ya que en el laberinto «se siente más libre, porque está encerrado y puede ser él mismo sin nada de *noblesse oblige*»²². En este sentido, va a ser muy importante la caracterización del personaje de Segismundo en el espectáculo, que luego comentaremos.

Sin embargo, este final puede ser entendido de manera un poco diferente. La vuelta de Segismundo a su cueva podría también ser entendida como un regreso al principio del espectáculo, como si el círculo se cerrara y todo lo que hubiera ocurrido hubiera sido solo un sueño. En este caso, la escena final destacaría esa reflexión sobre la idea «la vida es sueño», relacionada con otras dos fuentes temáticas de la obra que también están muy presentes en el espectáculo: por una parte, «la visión

²⁰ Varnas, 2000, p. 7.

²¹ Rodríguez Cuadros, s. a. Para el tema de Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro ver Mishra, 2013.

²² Jauniškis, 2009, p. 147. Tanto este texto como el de Indrė Daunytė, que citaremos más adelante, son críticas muy negativas del espectáculo. Nosotros no compartimos esta valoración negativa del espectáculo de Varnas; sin embargo, sí nos parecen interesantes algunos aspectos del análisis de la representación que proponen los autores.

barroca de la vida como sueño y como tragedia» y, por otra, «la filosofía hindú», que «sienta las bases del *descrédito de la experiencia sensible*, de su condición ilusoria a través de la *imagen del sueño*»²³. Esta interpretación está enfatizada también por otros lenguajes dramáticos que después comentaremos, que además proyectan sobre la dicotomía vida-sueño el contraste entre realidad-ficción, abriendo otras líneas de significación que apuntan a una reflexión sobre el arte y el propio teatro.

3. ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN

Respecto al espacio escénico (diseñado por la escenógrafa Marta Vosyliūtė), el espectáculo (siguiendo al texto literario) presenta dos espacios principales: la prisión de Segismundo y el palacio. Respecto al primero de ellos, al comenzar la obra, el espectador se encuentra ante un gran laberinto naranja que ocupa todo el foso de orquesta a un nivel inferior al del patio de butacas y una pantalla situada casi en la línea de proscenio que representa un muro. Se trata de la prisión de Segismundo que, como ya hemos adelantado, Gintaras Varnas no sitúa en lo alto de una torre, sino en una cueva inferior que se abre en uno de los montículos que forman ese laberinto. Se trata, como es obvio, de un cambio muy significativo. En primer lugar, por todos los significados que sugiere el laberinto como metáfora. En segundo lugar, porque esa prisión al encontrarse en una cueva inferior remite, por una parte, a la imagen de la guarida de un animal (que contribuye a la animalización del personaje de Segismundo) y, por otra, a la caverna platónica.

Respecto al laberinto, se trata de una traducción escenográfica o visual de una metáfora que aparece tres veces en la primera jornada de la obra: en los primeros versos en boca de Rosaura²⁴ para describir la montaña donde se encuentra la torre de Segismundo, y más adelante la utilizan con un sentido cada vez más genérico también Segismundo²⁵ y Clotaldo²⁶. Además de traducción visual e imagen de la confusión y la búsqueda de una salida, Gintaras Varnas propone la metáfora del laberinto por su asociación con el barroco y con el budismo (y, de ahí,

²³ Rodríguez Cuadros, s. a.

²⁴ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada I, vv. 3-7.

²⁵ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada I, vv. 133-142.

²⁶ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada, I, vv. 975-977.

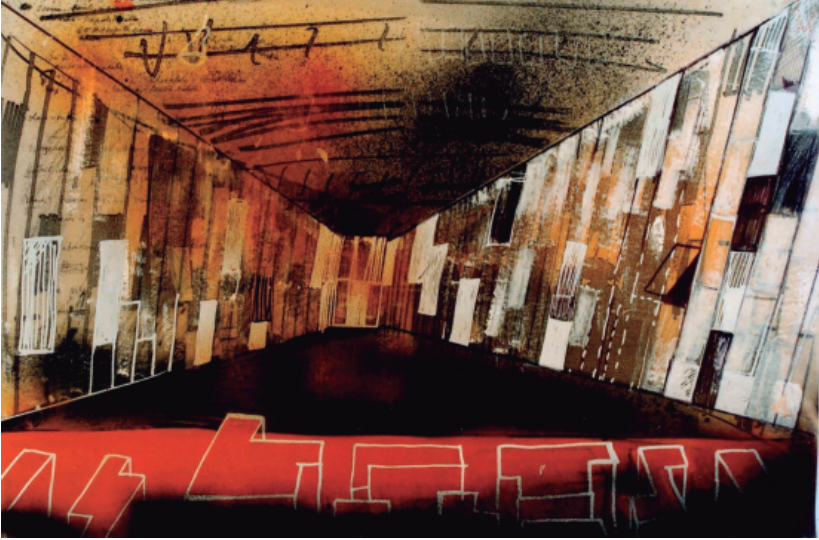


Imagen 1. Boceto de la escenografía de Marta Vosyliūtė para el espectáculo (<www.marta.lt>).

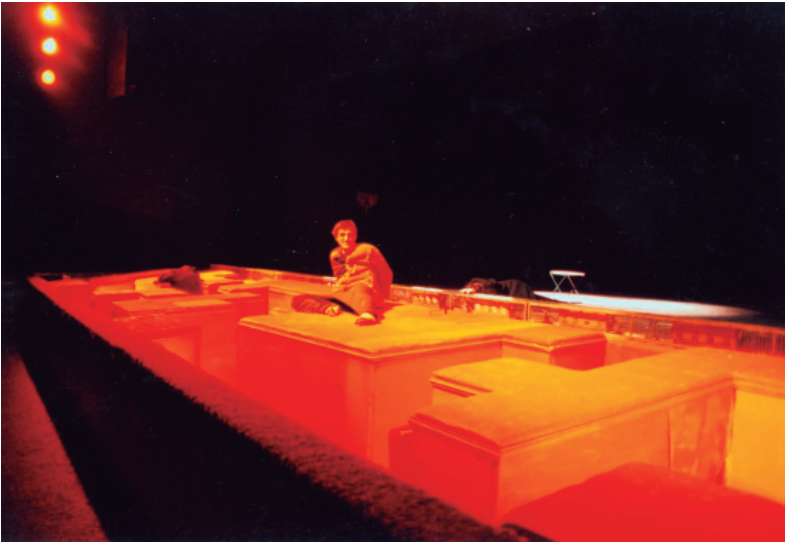


Imagen 2. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

precisamente el color naranja), y por tanto, se trata de una decisión muy consciente que tiene que ver con la interpretación determinada de la obra que quiere proponer Varnas en su espectáculo²⁷.

No tan consciente (es algo que se evidenció en nuestra entrevista) es la remisión a la caverna platónica, que también resulta interesante y es necesario comentar. Entre las fuentes argumentales y temáticas de la obra que señala Evangelina Rodríguez también se encuentra el «desarrollo teórico y pedagógico del mito de la caverna de Platón»²⁸, una fuente o línea temática que, según la autora, conduce hacia interpretaciones y reflexiones relacionadas con la teoría del conocimiento que, en nuestra opinión, también aparecen sugeridas en el espectáculo de Varnas.



Imagen 3. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

²⁷ Varnas, 2018.

²⁸ Rodríguez Cuadros, s. a.

Al llegar a la primera escena de palacio, la pantalla sube y tras ella aparece una galería de espejos y cristales transparentes entre los que se encuentran grabados con dibujos y figuras relacionadas con la astrología, donde dominan los tonos grises y donde hay también huecos y espacios abiertos (por donde entran y salen los actores). Además de representar el palacio como lugar escénico, esta galería adquiere otras tres connotaciones interesantes. En primer lugar, la idea del director era ofrecer la imagen del palacio como una especie de invernadero o jardín de invierno, un lugar donde se dan condiciones artificiales, donde se cultivan y muestran plantas exóticas y lujosas, etc.²⁹ En segundo lugar, según la escenografía, se presenta también como un espacio limitado a través del cual se lleva a cabo el viaje de Segismundo del aislamiento a la civilización (y de vuelta)³⁰. En este sentido, se trata de un espacio intermedio, un lugar de paso: entre la civilización y la prisión (con lo que conlleva de animalización, irracionalidad, etc.) pero también, entre la realidad y el sueño (una especie de espacio limítrofe: irreal, pero con huecos por donde la realidad sale y entra). Por último, se trata de una galería donde los espejos y cristales reflejan, pero también y sobre todo fragmentan, transforman o deforman, y sobre la que además también se proyectan sombras (desde dentro y desde fuera de la escena), jugando así a confundir figuras y sombras, realidad y reflejo, verdad y apariencia, etc.; funcionando, por tanto, como réplica de la caverna platónica.

Respecto al diseño de estos dos espacios habría que realizar dos observaciones. En primer lugar, que se trata de escenografías que se alejan de todo realismo. En segundo lugar, que estos dos espacios o escenografías permanecen en el escenario y se alternan durante los dos primeros actos, estableciendo desde el principio un contraste espacial y visual (que se unirá también a otro tipo de contrastes que establece el espectáculo) entre el laberinto (bajo, color naranja-caliente, lleno, con personajes cálidos y sobrios) y el palacio (gris-frío, vacío, alto, con personajes aristocráticos y teatrales). Sin embargo, este contraste desaparecerá en el tercer acto donde los decorados del escenario desaparecen para dejar una escena vacía (solo a veces pasan sombras de oscuros carros de guerra y de soldados), y el laberinto aparece como una extensión de ese espacio de guerra y como metáfora de la duda y confusión de los personajes³¹.

²⁹ Varnas, 2018.

³⁰ Vosyliūtė, 2000.

³¹ Daunytė, 2009, pp. 143-145.

Al final del espectáculo, mientras suena una nana que repite incesantemente la pregunta «¿qué es la vida?», descende desde lo alto del escenario una tabla blanca con agujeros por donde asomarán la cara todos los personajes y que representa una gran cama que se mecerá al compás de la canción de cuna. Se trata de un recurso que toma mucho prestado del teatro de títeres y que funciona como traducción visual de la metáfora «la vida es sueño» (con ella, de hecho, terminará la representación).

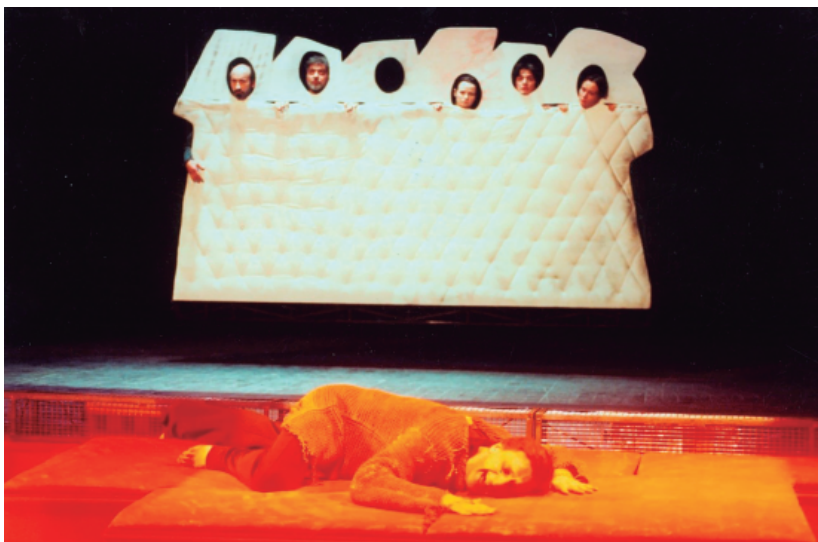


Imagen 4. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

La iluminación adquiere una importancia fundamental en el espectáculo de Varnas. En primer lugar, se trata de una iluminación muy oscura, que parece buscar constantemente el contraste de luces y sombras, y en la que la principal función de la luz parece ser precisamente la de generar sombras (de nuevo se hace presente la referencia a la caverna platónica). En segundo lugar, al igual que la escenografía, la luz juega con dos colores: blanco y naranja. Además, en algunas escenas la luz tendrá una especial carga expresiva. Por ejemplo, en el segundo acto, en el momento en el que Segismundo intenta abusar de Rosaura, pero



Imagen 5. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.



Imagen 6. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

Clotaldo interviene³², una parte de la escena ocurre en la oscuridad y la luz (que crea una especie de espacio escénico dentro del espacio escénico) queda vacía, como una especie de metáfora. Hay incluso momentos en que es precisamente la luz la que crea toda la atmósfera, se trata de una luz que pone en duda la realidad o los límites entre la realidad y el sueño (por ejemplo, cuando Segismundo se despierta en el palacio o en algunas escenas del tercer acto). Por último, hay que señalar que, como veremos más adelante, la iluminación se combina en muchas ocasiones con la música, hasta tal punto que la crítica Indrė Daunytė señalaba que, en el tercer acto, la oscuridad y la música modelan la tensión³³.

4. VESTUARIO

Respecto al diseño del vestuario (realizado por los diseñadores Juozas Statkevičius y Jolanta Rimkutė), lo primero que hay que señalar es que los trajes de los personajes parecen depender del espacio escénico por el que se mueven: los personajes que se mueven por el laberinto llevan trajes sobrios, de piel y oscuros; mientras que los trajes de los personajes cortesanos son lujosos, recargados y vistosos. De esta manera, el vestuario juega también con los contrastes y contribuye a incrementar los contrastes que genera el espectáculo entre estos dos espacios, y entre los dos primeros actos y el tercero (donde, como hemos comentado, toda variedad desaparece, también la de los trajes³⁴ que, además, en el primer y segundo acto trataban de emular los trajes barrocos, pero en el tercero ya no³⁵).

Merece la pena detenerse a comentar los trajes de los personajes cortesanos en profundidad. Por una parte, los trajes de las damas (y las pelucas) —inspirados en la moda cortesana barroca pero realizados con otros materiales y colores³⁶— suponen una referencia clara a *Las Meninas* de Velázquez; aunque por esa transformación de los colores y por sus reflejos fragmentados en los cristales y espejos de la galería del palacio parecen remitir también a *Las Meninas* de Picasso. Por otra parte, el traje de Segismundo resulta hiperbólico, con el mismo grado de lujo

³² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada II, vv. 635-708.

³³ Daunytė, 2009, p. 145.

³⁴ Daunytė, 2009, p. 145 y Oginskaitė, 2000.

³⁵ Varnas, 2018.

³⁶ Varnas, 2018.

que de ridiculez. Así, el gorro de plumas es un elemento lujoso, pero sobre todo satírico: por un lado, continúa apuntando a la animalización (o «pajarización») del personaje; por otro, funciona como una especie de corona grotesca que, en la escena correspondiente al primer diálogo entre Segismundo y Clotaldo en palacio³⁷, se le caerá a Segismundo de la cabeza cada vez que dude de la realidad de su poder.

Relacionada con esta última cuestión, cabe destacar también la riqueza expresiva que adquieren algunos elementos del *atrezzo*. Por ejemplo, en la primera escena del palacio todos los personajes cortesanos salen llevando un palito con una mariposa que moverán al ritmo de la música y que utilizarán también para comunicarse, de hecho es un elemento que portarán las damas cada vez que salen a escena. En un principio, por tanto, esas mariposas —un elemento característico de ese jardín de invierno que es el palacio— funcionarán como un símbolo de belleza y frivolidad, de la afectación y el manierismo barrocos; sin embargo, la mariposa de Rosaura se convertirá en flor que deshoja (como una margarita) cuando no puede decidirse sobre lo que debe hacer durante su monólogo mientras espera a Astolfo para que le entregue el retrato a Estrella³⁸. Otro ejemplo sería el bastón de Basilio, que, como es tradicional, funciona como símbolo del poder en la escena en la que confiesa a Astolfo y Estrella la existencia de Segismundo y les explica su plan³⁹: Basilio (representado por el actor Vytautas Rumšas) utiliza el bastón para sacar a los diferentes personajes al escenario y situarlos en un determinado lugar, y para acompañar su monólogo; por ejemplo, en el momento en el que sugiere la posible unión matrimonial de Estrella y Astolfo y su derecho a la corona de Polonia (en el caso de que Segismundo demostrase que no la merece), les ofrece a cada uno de sus sobrinos (que están sentados en la línea del proscenio) uno de los extremos del bastón y, tirando de este, los levanta.

5. MÚSICA Y SONIDO

Sobre la música del espectáculo, el compositor Giedrius Puskunigis explica que la compuso de manera intuitiva dejándose inspirar por las imágenes que le sugería el título de la obra y que, de manera deliberada,

³⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada II, vv. 275-326.

³⁸ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada II, vv. 830-897.

³⁹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada I, vv. 738-843.

en ella no hay recepción o imitación del Barroco. Señala que, aunque en las composiciones se pueden apreciar resonancias orientales o del rococó alemán de Mozart, la música se encuadra más en su estilo propio, que él denomina «ansiedad tonal», haciendo referencia a que se trata de música tonal pero con armonías tristes⁴⁰.

Aunque en el CD de la música del espectáculo⁴¹ hay diez composiciones, en realidad, se puede decir que se trata ocho piezas, algunas de ellas con dos variantes⁴²:

- El tema principal es *Lopšinė* (en esp. *Canción de cuna*), que tiene también una versión instrumental (*Canción de cuna instrumental*). A lo largo del espectáculo esta composición va sonando de vez en cuando como música de fondo, a manera de hilo que prepara para el final, donde el tema (cuya letra repite la pregunta: «¿qué es la vida?») cobra una presencia o protagonismo fundamental.
- *Labirintas* es el tema musical del laberinto. Suena al final del segundo acto y en el tercero (que transcurre fundamentalmente en este espacio). El compositor califica esta composición como «un zumbido oriental que remite al mundo budista» (se asemeja, de hecho, a una especie de mantra). Esta composición tiene una variante, *Rauda* (en esp. *Lamento*), que recoge solo las voces de *Laberinto*.
- Las composiciones *Una sombra, Pirmoji rūmų bravūra* (en esp. *Primera bravura de palacio*) y *Antroji rūmų bravūra. Bazilijaus istorija* (en esp. *Segunda bravura de palacio. La historia de Basilio*) funcionan en el espectáculo como enlace entre diferentes escenas. En la *Primera bravura de palacio* hay un extracto inspirado en *La flauta mágica* de Mozart.
- La función de las obras *Percusión del castillo* y *Harmonía de sombras para cuerdas* es simplemente crear una atmósfera de fondo.
- En *Paukščiai* (en esp. *Pájaros*) se imita el canto de los pájaros con saxofones. La pieza suena en aquellas escenas en las que Segismundo habla con los pájaros.

Respecto al funcionamiento de la música como lenguaje teatral en el espectáculo, habría que señalar varios aspectos. En primer lugar, en ocasiones la música se utiliza para caracterizar a los personajes: por ejemplo, las dos bravuras de palacio se asocian a los personajes cortesanos,

⁴⁰ Giedrius Puskunigis, comunicación personal, 3 de diciembre de 2018.

⁴¹ Puskunigis, 2009.

⁴² Puskunigis, 2018.

especialmente a Astolfo y Estrella (pero también a Basilio), ya que sue- nan cuando estos salen a escena durante los dos primeros actos (incluso en varias ocasiones Astolfo y Estrella actúan como si cantasen las óperas); también la composición *Pájaros*, que contribuye a la animalización de Segismundo. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, en oca- siones la música se asocia a un determinado espacio: es el caso de las bravuras de palacio y también de *Laberinto* que, como su nombre indica, es la música que suena cuando los personajes se mueven por el laberinto. Por último, en ocasiones, la música se combina con la iluminación: por ejemplo, cada vez que suena *Una sombra* se produce un cambio de iluminación. Cabe, además, destacar que la letra de las composiciones musicales son fragmentos del texto de la obra en español.

6. TRABAJO DE LOS ACTORES

En relación a la cinésica o gestualidad de los actores, habría que co- mentar que, por una parte, resulta muy importante en relación a la de- finición y caracterización de los personajes. Por ejemplo, sirve para ex- presar la animalización de Segismundo (encarnado por el actor Dainius Kazlauskas), que habla con los pájaros, anda a cuatro patas, lame en lugar de besar, etc.; o la pomposidad e hipocresía de Astolfo y Estrella (represen- tado el primero por los actores Saulius Mykolaitis y Algirdas Gradauskas y la segunda por las actrices Airida Gintautaitė y Neringa Bulotaitė), que actúan con una entonación afectada y gestualidad exagerada. Por otra parte, la cinésica también resulta importante (en combinación con el ves- tuario) a la hora de definir la evolución de los personajes, es el caso del mismo Segismundo, pero, sobre todo, de Rosaura (en el laberinto, aparece vestida de hombre y habla con entonación normal; como dama, viste de menina y actúa con entonación y gesticulación afectadas; y, en el tercer acto, viste de negro, su gesticulación es exagerada, su dicción acelerada y su entonación nerviosa). Por último, es necesario destacar la gran habi- lidad de expresión gestual y corporal del actor Dainius Kazlauskas, que encarna un Segismundo que se mueve en todo momento de manera muy sutil entre la locura y la cordura, lo humano y lo animal, la inocencia y la malicia, etc. Hay que señalar además que la gestualidad también marca un contraste entre los primeros dos actos y el tercero⁴³.

⁴³ Daunytė, 2009, p. 145; y Jauniškis, 2009, p. 147.



Imagen 7. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

También la proxémica de los actores en el escenario resulta muy importante y está muy trabajada, hasta el punto de que en muchas de las escenas los movimientos de los actores por el escenario parecen seguir una especie de coreografías que resultan muy expresivas. Por una parte, suponen un guiño a la época, por esa importancia del movimiento relacionada con el barroco. Por otra parte, suponen un alejamiento del realismo y una llamada de atención sobre el carácter teatral del espectáculo. Por último, son un importante recurso expresivo puesto en juego en el espectáculo: en ocasiones simplemente acompañan al texto, funcionan como apoyo a lo expresado en el texto (por ejemplo, los paseos por el laberinto cada vez que un personaje está indeciso o preocupado, o la utilización del bastón de Basilio, que ya hemos comentado); en ocasiones tienen carga expresiva propia hasta tal punto que parece que llega a crearse un código de posiciones y movimientos (en combinación con los espacios): delante-atrás y para los lados, de cara o de espaldas al público, acercándose o alejándose, dando vueltas (sobre uno mismo o alrededor de otro personaje), etc.



Imagen 8. Calderón de la Barca, *Gyvenimas – tai sapnas*, dir. Gintaras Varnas (Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000). Foto de la colección del Teatro Dramático Nacional de Lituania. Autor: Dmitrij Matvejev.

7. CONCLUSIONES: LA INTERPRETACIÓN DE GINTARAS VARNAS DE *LA VIDA ES SUEÑO*

En su análisis de las fuentes argumentales y temáticas de la obra, Evangelina Rodríguez señala que la pluralidad de fuentes en las que se inspira Calderón hacen que *La vida es sueño* pueda asumir diversos significados universales dependiendo «del énfasis en unas fuentes o en otras para obtener una lectura parcial o más escorada hacia un solo significado»⁴⁴. En efecto, podemos llegar a la conclusión de que, en su espectáculo, Varnas pone el énfasis en algunas de las fuentes temáticas, y además utiliza unos determinados recursos formales, para ofrecer su interpretación personal de *La vida es sueño*, una interpretación que, al igual que la obra, no es ni simple ni unívoca.

En primer lugar, a partir de los diferentes lenguajes escénicos, Gintaras Varnas destaca las fuentes budistas, hinduistas, platónicas y barrocas de la obra desarrollando dos líneas temáticas: la primacía de la naturaleza frente a la civilización, y la idea de que la vida es un sueño y la realidad es engañosa.

⁴⁴ Rodríguez Cuadros, s. a.

En segundo lugar, Varnas opta por una puesta en escena no realista en la que, como hemos visto, todos esos lenguajes teatrales que se ponen en juego (la escenografía y la luz, el vestuario, la música y el trabajo de los actores) presentan un alto grado de esteticismo. Este es un rasgo típico del teatro de Varnas y su objetivo parece ser evidenciar y llamar la atención sobre el carácter teatral del espectáculo, romper con toda ilusión de mimesis, para reflexionar sobre el propio teatro como lenguaje artístico y la teatralidad de la realidad, temas recurrentes en sus propuestas escénicas⁴⁵. Además, en este espectáculo este recurso contribuye también a la expresión de reflexiones abstractas y universales (que aspiran a ir más allá de una interpretación política de la obra).

En tercer lugar, encontramos también un esfuerzo por reflejar (y reflexionar sobre) la época del barroco a través de toda una serie de recursos: el énfasis en los contrastes a través de todos esos lenguajes escénicos, las referencias intertextuales (por ejemplo, a *Las Meninas* o a Mozart), etc.; pero se trata en todo caso de una representación y reflexión realizada desde una perspectiva contemporánea. Esta reflexión sobre la época también es uno de los rasgos característicos del teatro de Varnas, como señala Daiva Šabasevičienė: «Gintaras Varnas es un director único por su habilidad de asimilar de manera especialmente profunda no solo la obra elegida, sino al dramaturgo en cuestión y toda su época»⁴⁶.

En conclusión, la interpretación que propone Gintaras Varnas de *La vida es sueño* se centra en esa idea de «la vida como un sueño», detrás de la que subyace también la idea de «el mundo o la vida como teatro» (temas y problemas recurrentes en la dramaturgia del director)⁴⁷. De esta manera, la interpretación de Varnas se correspondería con una moderna teoría del conocimiento, que sería también una teoría del arte y del teatro. Sin duda, resultaría interesante plantearse cuáles son las causas y los condicionamientos de esta interpretación en el contexto del teatro lituano del siglo XXI, sin embargo, se trata de una pregunta que resulta muy difícil de contestar. Lo que sí está claro es que esta interpretación, como hemos apuntado en varias ocasiones, está estrechamente relacionada con las características idiosincrásicas de la dramaturgia del director, entre cuyas preocupaciones estéticas fundamentales se encuentra la reflexión sobre el arte y el teatro: «El teatro, la historia del teatro, la historia

⁴⁵ Plaza Velasco, 2018, p. 174.

⁴⁶ Šabasevičienė, 2000, p. 3.

⁴⁷ Daunytė, 2009, pp. 144-145 y Jauniškis, 2009, p. 146.

del arte, las diferentes formas y lenguajes teatrales, la relación entre ficción y realidad, etc., son cuestiones que aparecen planteadas de formas muy variadas y en diferentes niveles en sus trabajos»⁴⁸.

En este sentido, nos parece que Gintaras Varnas ofrece una lectura original y contemporánea de *La vida es sueño* que se aleja de las interpretaciones de la obra que se han dado tradicionalmente en España y también en otros países de Europa Central y Oriental, como, por ejemplo, Polonia, donde la obra ha gozado de bastante popularidad⁴⁹ y donde ha destacado una lectura política de esta que relacionaba «los sucesos del drama con la realidad histórica de las luchas por la independencia en las tierras polacas privadas de soberanía por el poder opresor de los vecinos»⁵⁰, poniendo el acento «sobre las espinosas relaciones de Polonia con Rusia a través de los siglos»⁵¹. Para terminar, simplemente comentar que muy pronto tendremos la oportunidad de ver cómo se relacionan ambas tradiciones, ya que a finales de septiembre de 2019 Gintaras Varnas vuelve a estrenar *La vida es sueño*, esta vez en Polonia, en el *Teatr Bagatela* de Cracovia.

BIBLIOGRAFÍA

- BACZYŃSKA, Beata, «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, 1991, pp. 19-38.
- BIALY, Leszek, «Presencia de Calderón en Polonia», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, ed. Montserrat Iglesias y María de Gracia Santos, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/presencia-de-calderon-en-polonia/>> [último acceso: 12/07/2019].
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid / Madrid, Aceña / La Avispa, 1988.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Dama vaiduoklė*, trad. Aleksys Churginas, Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, 18.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

⁴⁸ Plaza Velasco, 2018, p. 174.

⁴⁹ Bialy, 2003.

⁵⁰ Baczyńska, 1991, p. 36.

⁵¹ Bialy, 2003. Estos comentarios hacen referencia a la puesta en escena de Jerzy Jarocky en 1983 (Teatr Stary, Cracovia).

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Gyvenimas – tai sapnas. Dramų rinkinys*, trad. Aurelijus Katkevičius y Aleksys Churginas, Vilnius, Baltos Lankos, 2009, textos también disponibles en: <www.dramustalcius.lt>.
- ČIOČYTĖ, Dalia, «Archetipinė gyvenimo – sapno metafora ir jos literatūrinės interpretacijos», *Literatūra*, 50.1, 2008, pp. 49-58, DOI: 10.15388/Litera.2008.1.7855. Disponible en <<http://www.zurnalai.vu.lt/literatura/article/view/7855>> [último acceso: 12/04/2019].
- DAUNYTĖ, Indrė, «Visas pasaulis sapnuoja?», en *Gintaro Varno teatras. Pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989-2009*, ed. Helmutas Šabasevičius, Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009 [2000], pp. 142-146.
- JAUNIŠKIS, Vaidas, «Neišsiperėjęs įmantraus baroko paukštelis», en *Gintaro Varno teatras. Pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989-2009*, ed. Helmutas Šabasevičius, Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009 [2000], pp. 146-147.
- MISHRA, Sabyasachi, *Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro. Estudio y edición de «Los defensores de Cristo», comedia anónima de tres ingenios, y «El príncipe del desierto y ermitaño de palacio», de Diego de Villanueva y Núñez y José de Luna y Morentín*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013.
- MORÓN, Ciriaco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 13-72.
- NASTOPKAITĖ, Kristina, «Gyvenimas – tai sapnas – Milane ir Vilniuje», *Lietuvos rytas. Mūžų Malūnas*, 185, 8 de agosto de 2000, p. 6.
- OGINSKAITĖ, Rūta, «Nepažįstamos baroko dramaturgijos labirintas», *Lietuvos rytas. Mūžų Malūnas*, 73, 28 de marzo de 2000.
- PETRAUSKAS, Valdas V., *Diccionario español-lituano lituano-español*, Vilnius, Editorial Žodynas, 2008.
- PLAZA VELASCO, Marta, «El teatro de Gintaras Varnas», *Revista ADE-Teatro*, 172, 2018, pp. 171-182.
- PUSKUNIGIS, Giedrius, *Muzika spektakliui Pedro Calderón de la Barca «Gyvenimas – tai sapnas». Režiserius G. Varnas* [CD], Vilnius, Tonalinio Nerimo Ložė, 2009.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La vida es sueño: obra paradigmática», s. a. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/> [último acceso: 23/10/2018].
- ŠABASEVIČIENĖ, Daiva, «[Introducción]», en *Pedro Calderón de la Barca. «Gyvenimas – tai spanas». «La vida es sueño»* [Programa de mano], ed. Daiva Šabasevičienė, Vilnius, Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000, p. 3.
- ŠABASEVIČIUS, Helmutas (ed.), *Gintaro Varno teatras. Pokalbiai, straipsniai, recenzijos / 1989-2009*, Vilnius, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- THACKER, Jonathan W., «Foreword», en Susan L. Fischer, *Reading Performance. Spanish Golden-Age Theater and Shakespeare on the Modern Stage*, Woodbridge, Tamesis, 2009.

- VARNAS, Gintaras, «Režisierius Gintaras Varnas», en *Pedro Calderón de la Barca. «Gyvenimas - tai spanas». «La vida es sueño»* [Programa de mano], ed. Daiva Šabasevičienė, Vilnius, Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000, pp. 6-8.
- VASINAUSKAITĖ, Rasa, «Trys spalvos Dianiaus Kazlausko portretui», *7 meno dienos*, 23 de noviembre de 2001, pp. 1 y 4.
- VOSYLIŪTĖ, Marta, «Scenografė Marta», en *Pedro Calderón de la Barca. «Gyvenimas - tai spanas». «La vida es sueño»* [Programa de mano], ed. Daiva Šabasevičienė, Vilnius, Teatro Dramático Nacional de Lituania, 2000, p. 9.