

PALABRA Y ESCUCHA EN LA RECREACIÓN
CONTEMPORÁNEA DE UN AUTO SACRAMENTAL:
*LA VIDA ES SUEÑO DE [LOS NÚMEROS
IMAGINARIOS]* EN LA CNTC

Sergio Adillo Rufo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La temporada 2022-2023 la Compañía Nacional de Teatro Clásico invitó a Carlos Tuñón y a su compañía, [los números *imaginarios*], a acercarse a un auto de Calderón, y el director confió en mí para acompañarlos durante los ensayos como asesor teórico. A lo largo de estas páginas, a modo de reflexión sobre el proceso y el resultado de lo que fue *La vida es sueño [el auto sacramental]*, reivindicaré la necesidad del trabajo dramático para legitimar las intuiciones de los creadores escénicos y fomentar el diálogo contemporáneo con los clásicos desde la comprensión profunda del texto y su contexto.

En un primer momento evocaré la trayectoria del director y el colectivo de artistas que coordina. A continuación, expondré cuáles fueron sus premisas de investigación para este espectáculo y qué material compartí con ellos partiendo de sus impresiones previas. Por último, comentaré la deriva del proceso de creación y analizaré la reescritura de la pieza calderoniana y su plasmación escénica, para terminar con unos apuntes sobre la importancia de la figura del dramaturgista a la hora de orientar sobre la contemporaneidad del Barroco.

1. Carlos Tuñón y [los números *imaginarios*]: el teatro como experiencia

Formado como periodista y director de cine en Sevilla, su ciudad natal, Carlos Tuñón estudió dirección de escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. De sus aulas surgió hace diez años el primer proyecto que le dio proyección: *La cena del rey Baltasar* (2013), subtítulo "auto sacrílego para doce comensales" porque, efec-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280746_010

Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea. Fernando J. Pancorbo (ed.). Kassel, Edition Reichenberger, 2024, págs. 233-248

tivamente, estaba concebido para que tan solo doce espectadores asistieran a la mesa del banquete con el mítico rey de Babilonia.

Desde entonces Tuñón ha trabajado siempre a partir de textos del repertorio español y universal: en *Hamlet entre todos* (2016) el público se dividía por edades y sexos en cuatro coros de Claudios, Gertrudis, Horacios y Ofelias para vivir y contar juntos la historia de Shakespeare¹; *La última noche de don Juan* (2017) fue una revisión del mito del burlador en la que los ciento cincuenta participantes quemaron juntos la ciudad en la noche del solsticio de verano; en *Hijos de Grecia* (2019) a lo largo de doce horas los actores se apropiaron de las fábulas de los héroes de Esquilo, Sófocles y Eurípides desde la verdad de sus autobiografías; *Lear (desaparecer)* (2020) abordó la memoria familiar y las relaciones intergeneracionales a partir de un trabajo con enfermos de Alzheimer; *Quijotes y Sanchos* (2020) fue una “travesía audioguiada con un *walkman*” donde los solitarios espectadores-oyentes caminaron por el barrio fundiéndose con las criaturas cervantinas², y *El encanto de una hora* (2022), con un dispositivo aparentemente más convencional, estiraba la pieza brevísima de Benavente para desafiar el tedio de los tiempos muertos.

En todos los montajes de [los números *imaginarios*] se pone en el centro la experiencia del espectador como individuo y como miembro de esa comunidad efímera que forman intérpretes y público. Huyendo del marbete de “teatro inmersivo” como fórmula de moda y como formato recreativo mercantil, el denominador común de estos espectáculos se acercaría más a lo que Bourriaud llama “arte relacional”³, puesto que en su diálogo con los dramaturgos del pasado Tuñón y su equipo buscan generar una experiencia compartida, un encuentro único. Así es precisamente como lo expresa el crítico francés cuando dice que “el arte es un estado de encuentro” (Bourriaud 2008: 17).

En torno a Carlos Tuñón como director artístico, a lo largo de esta década se ha ido añadiendo dramaturgos (Gon Ramos, Luis Sorolla), responsables de plástica escénica (el escenógrafo Antiel Jiménez, la figurinista Paola de Diego, el iluminador Miguel Ruz), músicos (Nacho Bilbao), coreógrafos (Patricia Ruz), adjuntos a la dirección (Paula Amor,

1 <<https://www.youtube.com/watch?v=oH9l-HzF9Jg>>.

2 <<https://www.youtube.com/watch?v=bsu1awicboQ>>.

3 En palabras de Bourriaud, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud 2008: 13).

Mayte Barrera), equipo de producción (Rosel Murillo, Amanda H C, Caterina Muñoz) y documentación (Luz Soria, Ales Alcalde)... y por supuesto un elenco de actores y actrices (Jesús Barranto, Alejandro Pau, Irene Doher, Nacho Sánchez, Irene Serrano, Pablo Gómez-Pando, Daniel Jumillas...), a quienes se suman como intérpretes los miembros del equipo artístico. Todos ellos forman un grupo de trabajo estable, el Ensamble⁴.

Yo mismo he acompañado a [los números imaginarios] en algunos de los procesos citados: en *La cena del rey Baltasar* fui asesor de verso; en *La última noche de don Juan* fui co-dramaturgo y performer, y de nuevo para *La vida es sueño [el auto sacramental]* Carlos Tuñón contó conmigo como experto en Calderón y asesor teórico.

2. Auto, escucha y rito. El encargo del dramaturgista

Antes de encontrarme con el Ensamble, en noviembre de 2022 Carlos Tuñón me habló del proyecto y me pidió que preparara una sesión informativa sobre la biografía de Calderón, sobre el texto de *La vida es sueño* y sobre el género de los autos sacramentales y su puesta en escena del Barroco a la actualidad. También me puso en antecedentes del trabajo de investigación que la compañía venía realizando desde muchos meses antes de comenzar los ensayos, y compartió conmigo cuáles eran sus intuiciones sobre el espectáculo que estaban gestando: querían crear un “auto sacramental sin sacramento, pero con la experiencia del misterio”, y tenían claro que, si su objetivo era poner al espectador en el centro de la experiencia, esta propuesta iba a ser una invitación al sueño.

De sus primeras lecturas de las dos versiones del auto (la de 1635-1636 y la de 1673⁵) les había interesado el universo onírico que se despliega en el drama, la relación de la fábula con los sueños lúcidos y sobre todo la sombra como arquetipo junguiano en el plano del inconsciente individual y en el inconsciente colectivo. De la loa que Calderón escribió para la representación de la segunda y tardía reescritura

4 “Somos una compañía de creación colectiva y eso implica que todos los integrantes generamos materiales que se perciben en escena y que, incluso, dicen verso y cantan personas que se ocupan de la producción, la distribución, la comunicación, etc” (Tuñón en R. P. 2023).

5 Véase Plata Parga en Calderón 2012: 18-45.

de su obra había un elemento más que llamaba su atención: la supremacía que el autor otorga al oído sobre el resto de los sentidos. Tuñón me comentó que para convertir esta idea en signo teatral barajaban la posibilidad de trabajar a oscuras o con algún tipo de dispositivo escénico que pusiera de relieve la importancia de la palabra y la escucha.

Más allá de transmitir al equipo conocimientos sobre historia, escenificación y recepción del teatro áureo (hablamos de la fiesta del Corpus Christi, de las memorias de apariencias, de la procesión, de los carros, de Lorca y las vanguardias...), me pareció pertinente acudir a los encuentros con el equipo para poner de relieve ciertos conceptos que tenían que ver con su proceso de búsqueda. Con el fin de ser útil al proyecto, mi intención era, por un lado, indagar en el lugar que se le otorgaba a la oralidad en la cultura del Barroco, y por otro, desarrollar las relaciones entre la ritualidad a la que remiten los autos y otros modos de acercarse al rito desde la teoría y la praxis teatral contemporáneas.

Con respecto al primer punto, cabe recordar que, a pesar de la altísima tasa de analfabetismo en la Castilla del XVII, un porcentaje considerable de la población tenía contacto con la cultura letrada⁶. En los Siglos de Oro se entendía la literatura como un fenómeno social, comunitario, y los autores tenían conciencia de la creación literaria como voz antes que letra. La transmisión de sus obras se realizaba fundamentalmente por vía oral, lo cual resulta evidente en el caso del teatro, pero es igualmente aplicable a la poesía, transmitida a menudo como literatura cantada, y también a la novela, que frecuentemente se consumía en lecturas públicas⁷. Los textos se refieren a los lectores como “oidores”, “oyentes”, “audientes”, y los dramaturgos no hablaban de público, sino de auditorio. Pese al empuje de los recursos visuales en el teatro, sobre todo a medida que avanzaba el Seiscientos, los poetas siguieron reivindicando la palabra y la escucha: si Lope de

6 Como explica Isabel Sierra, “durante la Edad Moderna los iletrados también intensificaron su relación con la lectura y la escritura, siempre mediante los usos orales. Asimismo, este aumento de su acceso a la cultura escrita en particular, supuso al mismo tiempo un mayor acercamiento a toda la cultura de su tiempo en general. Los analfabetos contactaron, a través de la voz, además de con los géneros literarios, con otras disciplinas que se estudiaban en la época y con las instituciones educativas modernas” (Sierra 2004: 52).

7 En el *Quijote*, por ejemplo, la lectura de la novela de *El curioso impertinente* por parte del cura para el ventero y su clientela a partir del capítulo XXXIII, y el encabezamiento del capítulo LXVI, “que trata de lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchare leer”, dan cuenta de esa doble recepción (Cervantes 1998 II: 526).

Vega se quejaba del exceso de tramoya ya en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁸ y más tarde en el prólogo a *La selva sin amor*⁹, se sabe de la diatriba que tuvo Calderón con el escenógrafo Cosme Lotti para que sus efectos especiales no se impusieran al texto de la fiesta palaciega que tituló *El mayor encanto amor* (Martínez Leiva 2000: 324-325).

La loa que el propio Calderón añadió a su segunda versión del auto *La vida es sueño* defiende la superioridad del oído frente a la vista, al tacto, al gusto y al olfato. Los sentidos “externos” perciben las apariencias, pero no alcanzan la sustancia y el verdadero conocimiento, la fe, revelada mediante la palabra, a la cual se accede a través del único sentido “interno”, procesado por el alma: el oído. La justificación, de sobra conocida, se encuentra en el evangelio: “En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios, y el verbo era Dios” (*Juan* 1.1).

En el mismo contexto de la Contrarreforma en que se desarrollan los autos sacramentales los católicos defensores de la espiritualidad proponen un recogimiento sometido a reglas, y así surgen las meditaciones guiadas, donde la palabra cumple la función de acompañar al iniciado en el camino hacia la fe. No es casual, pues, la deriva mística de los miembros de [los números imaginarios] en su acercamiento a la práctica de la meditación dentro de comunidades carmelitas.

Pero además, la presencia de la música en el auto y un análisis de su métrica, de sus recursos fónicos (encabalgamientos abruptos, endecasílabos agudos para los personajes de la Sombra y el Príncipe de Tinieblas), sus imágenes, sus referencias... evidencian que el lenguaje de este drama litúrgico apuesta por la materialidad del sonido y tiene un fuerte componente críptico que remite al misterio. Esto encaja con la pretensión de [los números imaginarios] de devolver al texto su carácter ritual.

Así pues, habida cuenta del lugar que se otorga a la experiencia en los espectáculos de esta compañía, consideré que convenía reflexionar sobre el rito en relación con el género del auto. Richard Schechner, director de teatro metido a antropólogo, define los ritos como

8 “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencia llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo” (de Vega 2020: 132-133).

9 En la primera ópera de nuestro teatro “el bajar los dioses y las demás transformaciones requerría más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos” (de Vega 1999: 66).

Collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. (Schechner 2003: 52)

El auto sacramental como género es pura exaltación de la eucaristía, el rito católico por excelencia. Y en efecto, Federico García Lorca, redescubridor para la escena española contemporánea de las posibilidades del auto de *La vida es sueño*, reivindicaba a un tiempo el repertorio calderoniano y el sacramento de la eucaristía durante la presentación de *La Barraca*:

Por el teatro de Calderón [...] se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo; me refiero al santo sacrificio de la misa. (García Lorca 2021: 304)

La eucaristía como rito permite a los católicos lidiar con un “deseo que inquieta”, con la más “difícil transición” (Schechner 2003: 52) a la que nos enfrentamos como seres humanos: el miedo a la muerte. Mediante el sacramento de la comunión los fieles recuerdan el milagro de la transustanciación: Jesús, que se sacrificaría por todos nosotros para salvarnos, en la última cena convirtió el pan y el vino en su cuerpo y su sangre. A diferencia de una representación, que recrea o reproduce un hecho del pasado, el tiempo teológico del rito eucarístico es un tiempo sin tiempo, porque rememora, sí, el pasado —la pasión de Cristo, la última cena, pero también la pascua judía y el sacrificio de Isaac—, y a su vez nos proyecta hacia el futuro: nuestra propia muerte, la resurrección, la salvación de las almas y su unión con Dios. Pero, ante todo, el tiempo del rito de la eucaristía es presente y circular, cíclico, puesto que la entrega de Dios por el hombre se repite siempre en cada misa.

En la línea que va del rito eucarístico al auto sacramental áureo y a su recreación “relacional” en el siglo XXI se contienen las siete posibles funciones que Schechner atribuye a cualquier *performance*: entretener, crear belleza, crear identidad, crear comunidad, sanar, enseñar/persuadir/convencer y conectar con lo divino o con lo demoníaco (Schechner 2003: 46). No obstante, este salto de la religiosidad barroca al teatro inmersivo contemporáneo solo puede entenderse volviendo la vista hacia los creadores que en el siglo XX reclamaron el regreso del teatro occidental al rito.

El propio Lorca, en su *Comedia sin título*, que acaso pudo haberse titulado *El sueño de la vida* (y el eco calderoniano no es aleatorio¹⁰), puso en boca del personaje del poeta estas palabras dirigidas al público: “¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa?” (García Lorca 2019: 76). En torno a esos mismos años, el dramaturgo francés Antonin Artaud teorizó en *Le théâtre et son double* sobre la necesidad de que la escena apelara a las pulsiones primarias de lo humano y abogó por un teatro catártico, una experiencia de orden metafísico que transformara al espectador (Artaud 1986). Ni que decir tiene que Lorca murió asesinado y Artaud pasó casi una década enclaustrado en un manicomio.

Un cuarto de siglo más tarde, el director polaco Jerzy Grotowski puso en práctica las reflexiones teóricas de Artaud e investigó acerca de la esencia del teatro, eliminando de sus montajes todo lo superfluo y centrándose en la relación entre el actor y el espectador (Grotowski 1992). El suyo fue un teatro ceremonial, una suerte de misa laica donde el público se veía confrontado a los mitos y los intérpretes trataban de romper resistencias para exponer su identidad, y cada espectáculo planteaba una relación distinta entre la platea y la escena.

En mis encuentros con el equipo de Carlos Tuñón se me hizo inevitable comparar las piezas de [los números imaginarios] con el teatro experimental e independiente que soñó Artaud y Grotowski puesto en pie, puesto que los procesos y los resultados de sus trabajos son similares, aunque el parecido sea involuntario o inconsciente.

Pero volviendo al auto de *La vida es sueño*, y tratando de conectar las ideas de la importancia de la escucha y la vuelta al rito, cerré mis encuentros con los miembros del Ensamble recordando con Gerhard Poppenberg que en el texto de Calderón, a través de la palabra y la escucha, el teatro interior (la psicomaquia¹¹, o conflicto entre el bien y el mal, la luz y la sombra dentro de cada uno de nosotros) se convierte en teatro exterior (celebración de la eucaristía, auto sacramental, fiesta del Corpus Christi). El rito, la representación, el teatro... nos permiten atravesar juntos el miedo a la muerte y hacerlo en comunidad, en común-unió (o eucaristía), y de ahí que más allá del dogma católico, el sentido de dialogar hoy con un auto sacramental nos lo dé la experiencia teatral de estar, aquí y ahora, a la vez solos y en compañía.

10 Véase Peral Vega en García Lorca 2018: 52.

11 Para más información sobre el concepto de psicomaquia, véase Poppenberg 2009.

3. *La vida es sueño*, un auto sin sacramento, pero con misterio

Los ensayos de esta coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y [los números *imaginarios*] excedieron con mucho los cuarenta y cinco días del convenio de actores, como explica Carlos Tuñón en una entrevista:

[lo más difícil ha sido] reunir a toda la compañía de manera continuada y sostener el interés del proyecto durante más de un año; trabajamos de manera disruptiva con respecto al mercado al hacer creación colectiva en procesos de larga duración, con la dificultad de compatibilizar agendas, y más en Madrid. (Tuñón en CNTC 2023)

En la investigación escénica que se extendió a lo largo de esos meses los miembros del Ensemble leyeron y comentaron juntos las dos versiones de *La vida es sueño* y otros textos de Calderón íntimamente relacionados con el auto (la loa de los sentidos, la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, la memoria de apariencias para la representación de 1673...); trabajaron el verso desde la comprensión del sentido; intercambiaron referencias sobre los temas que el auto les evocaba, y visitaron juntos a las comunidades de carmelitas descalz@s de Toro y Las Batuecas, en cuya iglesia realizaron una primera implantación de lo que sería el espectáculo definitivo.

La compañía generó tanto material en torno al auto que, además del espectáculo propiamente dicho que se exhibió en el Teatro de la Comedia, en paralelo al mismo se desarrollaron tres “piezas expandidas”: el *Catálogo de sombras* —una exposición que podía visitarse *online* o físicamente en el espacio de Navel Art en la cual los creadores del espectáculo sintetizamos nuestra idea de sombra¹²—, el *Evangelio según Segismundo* —una “auto-obra” que cada espectador realiza en la intimidad de su cuarto de baño a partir de unas instrucciones diseñadas por Luis Sorolla— y *Desde la torre* —proyecto transmedia en el cual Daniel Jumillas nace como avatar digital de sí mismo y aprende todo lo que puede del mundo el último día de función desde que despierta hasta que entra en el teatro, y que el público podía seguir y comentar a tiempo real durante doce horas a través del canal de You Tube de [los números *imaginarios*]¹³—.

No hay espacio aquí para detenerme en ello, de modo que me centraré en desgranar en qué consistió *La vida es sueño* [*el auto sacramental*]

12 <<https://www.navelart.es/catalogodesombras>>.

13 <<https://www.youtube.com/@losnumerosimaginarios>>.

atendiendo a las preguntas del cuestionario de Patrice Pavis para el análisis de espectáculos (Pavis 2003: 37-38) pero prestando especial atención a la imbricación entre la dramaturgia y el dispositivo, y al diálogo con el original calderoniano.

Nada más entrar en la sala Tirso de Molina, el público se encuentra con el espacio despejado, prácticamente vacío. Coincidiendo con los presupuestos del Teatr Laboratorium de Grotowski, que planteaba que cada espectáculo requería una relación escena-platea propia, aquí las butacas están dispuestas a cuatro bandas, y en lo que se supone que será el lugar de la representación hay una superficie acolchada de color plata que cubre todo el suelo, salvo un cuadrado central, que deja ver el tablado. Colgando de las varas mediante cadenas metálicas (la referencia al cautiverio del Hombre —Segismundo en la comedia— es inmediata) hay cuatro columpios, uno por cada una de las bandas del público, y varias siluetas humanas espejadas. Eso es todo.

Los miembros de la compañía (director incluido), ataviados a modo de oficiantes con una misma túnica negra y un cordón atado en modos diversos, reciben a los espectadores, los acompañan a sus asientos y les explican el funcionamiento de los auriculares que usarán más tarde. A través de los cascos, a modo de prueba de sonido, el público ya puede escuchar una grabación en la cual los integrantes del equipo recitan el monólogo de la Sombra con que se abre la primera redacción de *La vida es sueño* (Calderón 2012: 203-204) y comentan sus dificultades concretas a la hora de abordar ese trabajo de palabra con Irene Serrano, actriz y asesora de verso.

Mientras unos actores se desplazan sobre la superficie plateada reflejando la luz con espejos de mano, o jugando por grupos variables al espejo, otros portan espejos a manera de bandejas y reparten a cada asistente una oblea cuadrada comestible con un texto que recuerda “Usted está aquí”, en un gesto *mindfulness* que nos traslada a una especie de comunión laica.

El aviso habitual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico se ha sustituido por otro similar que anuncia que “la no representación” va a empezar¹⁴. Tras un toque de pandero lo primero que sucede es que en

14 El aviso completo, en la voz de la actriz Isabel Rodas, dice: “Querido público, en breves instantes dará comienzo la no representación. Les rogamos desconecten sus teléfonos móviles porque pueden generar interferencias con los auriculares. También está prohibido hacer cualquier tipo de grabación. Muchas gracias por su colaboración. Lo que sí está permitido es dormir durante la experiencia, y hasta les invitamos a hacerlo en cualquier momento. Feliz siesta, y disfruten del sueño”.

el centro de la escena los actores, en corro y mirando hacia las cuatro bandas de asientos, cantan a capela una reinterpretación de la loa de los sentidos que, igual que en Calderón, también exalta el oído, porque como reza la letra compuesta por el elenco

el oído escucha lejos,
 el oído escucha cerca,
 el oído escucha dentro,
 el oído escucha fuera,
 el oído es siempre ahora.

Al terminar la canción, Jesús Barranco, el más veterano del Ensemble, se queda solo en mitad del tablado y recita los versos con que el personaje del Discurso interrumpe a los sentidos en la loa original (Calderón 2012: 84-85). Se hace el silencio. El actor pide al público que imagine cómo sería la representación de esta pieza en 1673, y para ello explica qué eran los autos sacramentales, cuenta cómo Calderón reescribió a lo divino su famosa comedia de *La vida es sueño*, señala algunas diferencias entre las dos redacciones del auto, resume el argumento de la obra y concluye:

Y así acaba el auto.
 Ya está.
 Ya no tenemos que seguir la fábula.
 Ahora nos pueden pasar otras cosas.

Una vez más se impone la idea de que aquí no habrá representación, y por lo tanto el público no ha venido para entender una serie de sucesos, sino para vivir una experiencia: “Quedaos con la sensación, con las imágenes que os provoca el verso, no hace falta nada más”, dice.

Con un lenguaje muy cercano al espectador actual Barranco evoca la fiesta barroca del Corpus de 1673, el recorrido de la procesión por las calles y plazas de Madrid (“imaginad el tamaño de las carrozas, como si fuera la cabalgata de Reyes. O el día del Orgullo”) y las tres funciones al aire libre, conforme a las instrucciones que dejó Calderón en su memoria de apariencias para *La vida es sueño*. Y a medida que el actor lee la descripción que hizo el dramaturgo de los cuatro carros, van haciendo su entrada en escena cuatro actores con máscara (diseñadas y confeccionadas por la vestuarista, Paola de Diego) que representan a los cuatro elementos y se colocan junto cada uno de los cuatro columpios.

El actor se despide del público recordando que él mismo también es una alegoría (el Discurso, el Poder, el Verbo) y reivindicando la palabra:

En todos los casos, la palabra.
 En el centro del espacio.
 La palabra que reina en el teatro.
 La palabra en lugar de la imagen.
 Y la imagen en lugar del misterio.

Antes de marcharse, Jesús Barranco indica a los espectadores que se pongan los cascos. A través de este dispositivo, mientras los elementos se columpian, el público escucha individualmente en las voces en directo de los actores la lucha entre el Fuego, el Aire, el Agua y la Tierra tal y como aparecen en la primera versión del auto, que enseguida se mezclan con textos escritos por el elenco, y con réplicas calderonianas del Entendimiento, el Albedrío, la Sombra y el Amor. El Discurso interviene de nuevo, ahora ya a través de los auriculares, para invitar a los participantes a acostarse, de manera que cada espectador se convertirá en el Hombre del auto:

Ahora es el momento en el que te invitamos a salir al espacio vacío y tumbarte.
 Descálzate y ocupa cualquier punto de la superficie acolchada.
 Te damos tiempo para hacerlo, no te preocupes.
 Y también puedes permanecer en tu butaca sin problema.
 En el auto es el momento en el que nace el Hombre y por eso te invitamos a que seas tú el centro de la experiencia.

Acostados sobre el escenario, los espectadores escuchan textos del Hombre procedentes de ambas versiones del auto y que corresponden primero a su creación y más tarde a su caída (dos de los tres momentos de la historia teológica). La voz del Discurso evoca otra vez el argumento del auto e invita al público a dormir con sus propias palabras y con citas de otro auto calderoniano, *Sueños hay que verdad son*.

A partir de este momento la penumbra lo inunda todo, el espacio sonoro de Nacho Bilbao gana terreno y los miembros del Ensemble, que desplegarán sobre los presentes una gasa del tamaño del escenario, inducen al público a dormir con cantando nanas leyendo relatos y reflexiones de su cosecha; poemas acerca del sueño o la noche de Piedad Bonnett, Francisca Aguirre, Emily Dickinson, Mario Benedetti, Borges, Elizabeth Bishop, Dolores Catarineu, Carmen Conde, Louise Gluck, Gioconda Belli; textos en prosa acerca de la paternidad, la creación, la

identidad o la muerte de Dovtoieski, María Zambrano, Francisco Umbral, Pirandello, el Papa Francisco, Ovidio, Saramago... Hacia el final de este sueño compartido se escucha una décima de la Muerte procedente de *La cena del rey Baltasar*, y por última vez nos habla la voz del Discurso para anunciar el despertar del Hombre con un fragmento del *Eclesiastés*, uno de los libros sapienciales del *Antiguo Testamento*, cuyo título podría traducirse como la ‘llamada a la asamblea’, y que también aparece en *La vida es sueño* (Calderón 2012: 175).

Siempre a través de los auriculares el público escucha la cita bíblica (*Eclesiastés* 1. 4-9) en hebreo y en castellano, y poco a poco una luz cenital ilumina el centro del espacio escénico, donde se reúne el elenco formando un corro cerrado sobre sí mismo para cantar una última pieza. Los espectadores van despertando e incorporándose poco a poco, y cuando los actores se retiran del centro, al deshacerse el círculo se descubre una última figura alegórica, con una máscara y un figurín hechos de material espejado. Es la Luz de Gracia.

Las persianas de la sala se van abriendo y dejan ver la claridad del exterior del teatro. Afuera es de día. El espectáculo y el sueño han terminado.

4. Conclusiones: “Dormid, dormid, mortales...”

Al igual que los musicólogos se refieren a una “interpretación históricamente informada” al abordar en partituras anteriores al Clasicismo (Taruskin 1995), es imprescindible que cuando una compañía se acerca hoy al teatro barroco lleve a cabo un trabajo dramaturgico profundo no necesariamente para hacer arqueología teatral, sino para articular una comunicación de ida y vuelta con el material textual, comprendiendo el contexto en el que se produjo y tendiendo puentes con los sentidos que hoy pueden disparar aquellos versos.

Desde esta búsqueda los integrantes de [los números *imaginarios*] se esfuerzan por comprender a Calderón; reconocen en su auto ecos de autores anteriores y posteriores —ya que, en definitiva, todos forman parte del flujo del inconsciente colectivo—, y dialogan con él de igual a igual, con respeto pero sin veneración, con conocimiento de causa pero sobre todo libres de prejuicios¹⁵. Carlos Tuñón, como director de

15 Acerca de los prejuicios antic Calderonianos (fundamentalmente contra su repertorio católico) que lastran las generaciones de creadores españoles posteriores al Franquismo, véase Adillo 2019.

este colectivo de artistas, tiene claro que ese es el modo en que quieren relacionarse con un repertorio no ya clásico, sino atemporal:

Habría quizás que detenerse en la necesidad de etiquetar las cosas como clásicas o contemporáneas, en esta idea de confrontar cosas en lugar de pensar que todo está relacionado y que todo está aconteciendo: un auto sacramental no deja de ser una ceremonia compartida donde ocurre algo extraordinario y se establece una relación no prosaica, no materialista, no irónica, no inmediata, con nuestro mundo. Más allá del credo cristiano, el auto es la evidencia del rito compartido, de la común-uniión de gente que no se conoce, pero va a un teatro a que le pasen cosas, y esto es tan clásico como contemporáneo. (Tuñón en R. P. 2023)

Partiendo de este entendimiento del legado dramático, [los números imaginarios] reivindican el teatro como un espacio privilegiado para la palabra y la escucha, un lugar donde se conjugan lo público y lo íntimo, y eso es lo que los legitima para generar un dispositivo escénico en el que se pasa de la declamación al susurro

para que escuchen el verso a través de ellos [de sus auriculares], en directo y directamente en sus oídos, en un relato íntimo, casi susurrado, convirtiendo a cada “espectador” en “oyente” e interpeándoles directamente como el Hombre, personaje principal del auto sacramental. (Tuñón en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2023)

Este espectáculo devuelve el auto al rito porque lo convierte de nuevo en una experiencia, no ya en la fiesta del Corpus, con su procesión, sus carros, su tarasca..., sino en un viaje personal del que se espera que el espectador salga en cierto modo transformado con un gesto tan sencillo como la invitación al sueño. En palabras del director:

en realidad, solo estamos haciendo caso al título *La vida es sueño*; aquí se viene a dormir y a soñar, un tiempo donde quedan fueran las ideologías y las diferencias. Nuestra eucaristía no será compartir el pan, sino el sueño (Tuñón en R. P. 2023). Hemos traducido radicalmente una acción interna de la obra a una acción externa que el público puede experimentar en su cuerpo de manera literal, ya sea en su butaca o bien tumbándose en el espacio escénico, sobre una superficie acolchada. Lo que deseamos es generar un entorno amable donde realmente el público pueda abandonarse, aunque sea solo un poco, dormir y quizás soñar. Y que *La vida es sueño* sea realmente “vida” y “sueño” compartido. Una comunidad con permiso para soltar el intelecto, ir al teatro y que dormir, descansar, no sea un problema ni

esté mal visto, que se convierta en el objetivo, en lugar de seguir la trama o de hacer un esfuerzo por “entender”. (Tuñón en Compañía Nacional de Teatro Clásico 2023)

Carlos Tuñón no es muy propicio a usar el término “teatro inmersivo” para referirse a su propia práctica teatral, acaso porque esta etiqueta parece remitir a espectáculos cercanos a una yincana, donde el espectador tiene que participar haciendo cosas, tiene que “hacer” el espectáculo. Sin embargo, aquí se trata de que el espectador deje de hacer, o más bien se deje hacer y deje que el teatro suceda dentro de sí. De esta manera se revierte el proceso que tramó Calderón: el teatro exterior (la eucaristía, el auto sacramental, la fiesta barroca) devuelve a cada uno de los asistentes a su teatro interior, a su propia psicomauia, a su sombra, a sus miedos, a su imaginación, a su universo onírico particular. Pero puesto que se trata de un sueño guiado y compartido, un sueño en compañía, la angustia que provoca esta aproximación a nuestra “noche oscura del alma” queda amortiguada y se convierte en celebración del estar juntos.

La vida es sueño [el auto sacramental] es arte relacional porque rescata un género desterrado de los escenarios¹⁶ para resignificar el sacramento de la comunión como celebración del encuentro, de la compañía. Y no puedo despedirme sin señalar cómo la noción de arte relacional de Bourriaud resuena en la etimología de compañía que nos recuerda Juan Mayorga:

Compañía nombraba en su origen a los que comparten el pan. Los que escribimos teatro lo hacemos, desde luego, para compartir con otros. Para compartir un tiempo, un espacio, una vocación de examinar la vida y, cuando lo hay, un pan. (Mayorga 2023)

Bibliografía

- ADILLO RUFO, Sergio. *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017.
- *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España-UNIR, 2019.

16 Para seguirle el rastro a los autos sacramentales, véase Adillo 2017, 2020 y 2023a.

- *De antiguo o clásico: Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926)*. Kassel: Reichenberger, 2020.
 - *Canon: ¿pedagogía o propaganda? Calderón en la encrucijada de los teatros comercial, institucional, universitario e independiente (1927-1980)*. Londres: Peter Lang, 2023a.
 - “Compañía y comunión”. *Programa de mano de ‘La vida es sueño [el auto sacramental]*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2023b.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1986.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Sueños hay que verdad son*. Ed. Michael D. MCGAHA. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997.
- *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*. Ed. Fernando PLATA PARGA. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
 - *La cena del rey Baltasar*. Eds. Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay ALLEN. Madrid: Cátedra, 1998.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico. “Entrevista a Carlos Tuñón”. *Dossier de prensa ‘La vida es sueño [el auto sacramental]’*, 2023.
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Comedia sin título. Seguida de ‘El sueño de la vida’ de Alberto Conejero*. Ed. Emilio PERAL VEGA. Madrid: Cátedra, 2018.
- “Presentación del auto sacramental *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representado por La Barraca”. *De viva voz. Alocuciones y conferencias*. Barcelona: Debolsillo, 2021, pp. 303-207.
- GILBERT, Françoise. *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. México / Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. “Del texto al espectáculo. Apuntes para una metodología del trabajo dramaturgico”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 12, 1989, pp. 10-11.
- MARTÍNEZ Leiva, Gloria. “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº 3, pp. 323-254, 2000.
- MAYORGA, Juan. “Discurso de recogida del Premio Princesa de Asturias de las Letras”. Oviedo, 28 de noviembre de 2022. <<http://www.rtve.es/play/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-juan-mayorga-premio-princesa-asturias-letras-2022/6724272/>>. Acceso el 20 de julio de 2023.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. París: Nathan, 2003.
- POPPENBERG, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español de sus comienzos hasta Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2009.
- PLATA PARGA, Fernando. “El auto de *La vida es sueño* en escena: 1673-2019”. *Anuario Calderoniano*, nº 12, pp. 113-136, 2019.
- R. P. “Entrevista a Alberto San Juan y Carlos Tuñón por Macho grita y *La vida es sueño*”. *Revista Teatros*, 2023. <http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-alberto-san-juan-y-carlos-tunon-por-macho-grita-y-la-vida-es-sueno_5687/>.
- Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2019.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Londres / Nueva York: Routledge, 2003.
- SIERRA, Leonor. “Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del *Quijote*”. *Revista de Educación*, nº extraordinario, 2004, pp. 49-59.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1995.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid: Cátedra, 2020.
- *La selva sin amor*. Introd., texto crítico y notas M^a Grazia PROFETI. Florencia: Alinea Editrice, 1999.