

LA MUERTE DE CLARÍN Y LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN *LA VIDA ES SUEÑO*

Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario

La vida es sueño ha sido interpretada de muchas maneras porque la obra está escrita para ser interpretada de tantas formas como sea posible. La causa de que exista esta posibilidad de múltiples interpretaciones tiene que ver con la poética barroca que asume Calderón y que hace de la dificultad uno de sus pilares. La dificultad es oportunidad de goce estético y de confusión intelectual, de manera que, al hacer de la dificultad uno de los ejes de escritura de su comedia, Calderón estaba sirviendo sus ideales de belleza. Pero ésa no era la única causa; con el análisis de la dificultad en que consiste *La vida es sueño*, Calderón se disponía, de un lado, a aplicar el mismo concepto de imitación que había defendido el clasicismo teorizante, pues la realidad era complicada e indescifrable para la mirada barroca, y, de otro, a destruirlo. Más aún, la imitación de la realidad barroca en la comedia calderoniana iba a servir para, al menos temporalmente, rebajar el calibre estético del concepto de mimesis, ya que éste pierde su efectividad cuando la relación entre la obra artística y la realidad se hace inescrutable. Y en pocos sitios hay menos claridad que en el mundo descrito en *La vida es sueño*. En el contexto de aprender a interpretar cómo se actúa y cómo se lee la obra es en el que el papel de Clarín adquiere mayor relevancia.

La institución de la dificultad¹ de la comedia se basa en tres principios: la desorganización de la información, la ocultación de los criterios de representación temporal que marcan su desarrollo y la tendencia natural de lectores y espectadores a interpretar la obra siguiendo el avance de la trama desde el principio, cuando en el caso de *La vida es sueño* la única lectura completa y posible es la que empieza con el final, o mejor, con los diferentes finales de las dos versiones, y vuelve sobre sus pies echando luz sobre cada paso del argumento. De esta forma, además de limitar el campo



de validez de la mimesis y de abrazar los principios de la dificultad estética, Calderón se ve obligado a introducir como parte fundamental de la comedia las claves para su propia interpretación, para aprender a interpretar la obra y, a la vez, la realidad que aquélla intenta representar. Así, se puede decir que *La vida es sueño* es, sobre todo, una obra acerca de cómo leer *la vida es sueño*: la vida y la obra.

En el ámbito de la representación del tiempo, *La vida es sueño* funciona en dos niveles, el de la lucha generacional y el del teatro del mundo.² El tiempo, que podemos definir como la indeterminación casi absoluta, siempre es representado en el teatro de Calderón mediante la creación de la experiencia de la temporalidad, y ésta, a su vez, por medio de la contraposición de imágenes estáticas o cápsulas del tiempo, según la definición de cápsula temporal de Julian Barbour.³ Así, cada una de las representaciones del tiempo que encontramos en la obra precisa de una doble imagen estática del mismo para crear la experiencia de tiempo. En el caso de la lucha generacional, que se hace expresa en el enfrentamiento entre Basilio y Segismundo en palacio en la segunda jornada,⁴ estas dos imágenes vienen dadas por la voluntad de poder, en el caso de los jóvenes, y por la vida codificada, en el caso de los viejos. Por otra parte, este conflicto está subsumido en el lenguaje mitológico tal y como ha puesto de manifiesto Ruiz Ramón (107-13) en su estudio del simbolismo del mito de Uranos. Además, la presentación del tiempo en términos de lucha generacional, que tan bien interpreta Rosaura desde el comienzo de la obra, “nos ofrece una lectura vertical de los conflictos dramáticos, la cual emparenta a Rosaura con Segismundo frente a la pareja de los padres formada por Clotaldo y Basilio” (Suárez, “Ocasión”). En medio de todas estas relaciones hay que buscar el primer nivel en el cual el papel de Clarín es relevante para descifrar los códigos de la comedia.

En este sentido, la intervención del gracioso en *La vida es sueño* se ajusta al modelo de la “ambulación” desarrollado por Lauer. Su estudio de la función de Clarín parte de un análisis retórico de las intervenciones del criado de Rosaura basado en la aplicación de la teoría de los actos de habla y en el análisis estadístico. A partir de los datos obtenidos mediante estas dos herramientas, el estudio se vale de un

corte que separa cada una de las tres jornadas y que está dirigido a la fijación de la "función dramática" de Clarín en esta obra y, por extensión y comparación, de los graciosos calderonianos en otras dos "tragedias" barrocas, a saber, *La cisma de Ingalaterra* y *El médico de su honra*. La función de Clarín "así como la del gracioso de la comedia en general [sería] además de la verbal de aclarar, repetir, deformar y así deconstruirlas, la de gravitar espacialmente de personaje a personaje" (Lauer 19).⁵ Esta ambulación serviría los propósitos de desarrollar la personalidad del gracioso, mediar las relaciones teatrales y transformar por su contacto a los personajes (Lauer 19-20). Lo que no está tan claro es que, al menos en el caso de *La vida es sueño*, los personajes sean "personajes cabales y perfectos precisamente por el acercamiento del gracioso a sus personas" (Lauer 20). Es cierto que tal acercamiento existe y que sirve en muchas ocasiones para variar el comportamiento de otros personajes, pero es difícil determinar en qué consistiría tal perfección dramática, incluso si atendemos a la sugerencia de completud que se deriva del adjetivo "cabal."

45

Bandera, por su parte, propuso una clasificación de los personajes en "tres categorías perfectamente definidas, según la dimensión temporal en la que se muevan" (642). A Clarín le correspondería la tercera categoría, ya que su posición de espectador privilegiado dentro de la comedia le sitúa a la vez fuera de la "dimensión temporal de la representación, pero no hacia dentro, hacia la interioridad de la persona, sino hacia la dimensión temporal del espectáculo" (Bandera 643). Esta exterioridad temporal tiene su justificación en la ficcionalización de su propia vida que Clarín intenta instaurar dentro de la comedia, es decir, con su pretensión de ser solamente espectador de la comedia que se está representando. Sin embargo, su caso será precisamente la prueba de la falta de validez de su análisis y de su postura de mero espectador, ya que su muerte quebrará tanto la supuesta diferencia entre los tres niveles de temporalidad que observa Bandera como la — también supuesta — distinta temporalidad de que gozan los espectadores y que Clarín compartiría. El caso de Clarín será paradigmático porque mostrará los peligros de la ilusión del espectador.

Por otra parte, si comparamos su caso con el de Rosuara,

veremos que la actitud de ambos no puede ser más contradictoria. Rosaura va a afrontar toda su trayectoria en la comedia bajo una concepción de la vida como destino, según la cual el escenario de la existencia ha de ser transformado mediante su voluntad de poder para hacerlo coincidir con el objetivo de su vida, en este caso, la recuperación del honor. Esta concepción de la vida como destino, aunque en gran medida debe su lenguaje a la literatura sobre la caballería religiosa, está despojada tanto de su contenido religioso como del elemento comunitario que traducía esta concepción de la vida en un proyecto de cruzada y conquista. La preeminencia del yo y de la voluntad de poder vacían de contenido las dimensiones religiosa y comunitaria y permiten que Rosaura vaya ajustando su visión de la realidad para que al final pueda traducir su destino al código de la ocasión que demanda el mundo de *La vida es sueño*. En este sentido, hay que decir que el objetivo de la recuperación del honor en clave de destino personal presenta solamente dos posibles salidas. De un lado, la transformación completa del escenario para hacerlo coincidir con el destino asumido, lo cual choca con la incapacidad de Clotaldo para ejercer sus funciones de garante del honor familiar y con la predominancia que va adquiriendo la línea argumental representada por Segismundo, a la que Rosaura se acabará adaptando. De otro, un destino trágico, la muerte que Rosaura promete abrazar en sus enfrentamientos dialécticos con Clotaldo si no se le devuelve la dignidad doblemente despojada por él mismo y por Astolfo.

46

En cualquier caso, la situación intermedia de Clarín, su lugar en el centro de todos los conflictos, será determinante para dar coherencia dramática a las diversas líneas argumentales y permitirá un hilo de continuidad entre las dos vertientes principales de la comedia, la que protagoniza Segismundo y la que encabeza Rosaura. Sin embargo, lo sugerente del caso de Clarín es que, a pesar de su papel central en la transmisión de la continuidad dramática entre los diversos núcleos de la trama, su centralidad no es óbice para que continuamente intente salir del marco dramático. Sus repetidos intentos de desaparición de la escena acabarán marcando el tono de su papel en la obra, conformando lo que podríamos denominar la "ironía del criado."

Esta “ironía del criado” es la actitud o la “posición,” en el lenguaje de Kierkegaard (271), por medio de la cual Clarín intenta que su subjetividad domine la situación en la que le ha puesto el viaje a Polonia. Así pues, en el ámbito de *La vida es sueño* Clarín detenta el territorio en el que la ironía es posible al convertirse en el crítico de las posiciones absolutas que pretenden sostener Rosaura, Segismundo, Clotaldo y Basilio. No importa que, en su caso, la crítica se realice por medio del humor. Por el contrario, la ironía crítica de Clarín es transmitida con mayor claridad gracias al contraste que la aparente liviandad de sus intervenciones crea respecto a los discursos de los principales protagonistas. En este sentido, su papel se diferencia de los de los otros seres socialmente inferiores — el “criado” lanzado por la ventana y el soldado rebelde — que aparecen en la comedia, ya que estos últimos no son capaces de separarse de las apariencias del mundo en que habitan. El “criado” cree en la efectividad absoluta del código de la cortesía y en el respeto a la jerarquía social que un príncipe ha de seguir. De la misma forma, el soldado rebelde cree que la reinstauración de la justicia que la liberación y el triunfo de Segismundo provocan se extenderá para beneficiar a los que colaboraron a conseguirla. Ambos personajes sufren de incapacidad para separarse de sus papeles sociales. Los dos creen que la realización efectiva de esos papeles no es más que la adecuada y necesaria consecuencia de un mundo en el que todos son actores. Su incapacidad para la ironía, su seguimiento de la vida codificada que ha impuesto la generación que detenta el poder, les obliga a cometer lo que Kierkegaard llama “la idolatría del fenómeno” (341).⁶

47

Clarín, por su parte, se ve en la situación de tener que negociar los absolutismos que ambas generaciones intentan imponer y, desde la ironía, poner a la vista sus contradicciones. En este contexto, la ironía sirve, primero, para matizar, rebajar y limitar esas pretensiones y, en un segundo lugar, para situarlas en el espacio de la vida humana. Su terror a la muerte, que por todos sitios se anuncia en *La vida es sueño*, es la consecuencia de su posición irónica, de su intento de remitir cualquier posibilidad, de remitir el futuro mismo y la muerte entendida como posibilidad, para que tenga algo de sentido, al ámbito de la vida. De esta forma, la

ironía de Clarín, su actuación como espectador crítico de los personajes principales, muestra la clave para llevar a cabo con éxito la transición hacia la nueva forma de temporalidad que se va a imponer, la del momento, la oportunidad y la ocasión. Pero Clarín no llegará a entender la importancia de su descubrimiento e intentará hacer de su papel de espectador crítico el único posible. Clarín se dará cuenta tarde, cuando la muerte se le presente, de que la lectura correcta de la vida como sueño obliga a que el personaje realice siempre al menos dos papeles, el de actor y el de espectador. Sólo así se puede entender la brújula para navegar en el mundo barroco.

Así, la ironía de Clarín queda de manifiesto especialmente en tres momentos: en su reacción al entrar en la escena de Polonia y el consiguiente intento de esconderse en la torre de Segismundo; en su pretendida "segismundización" cuando los soldados rebeldes quieren liberar al príncipe y hacerle su líder; y, sobre todo, en su momento decisivo, cuando comienza la batalla y Clarín pretende huir de la muerte. Detrás del principio de ironía al que da vida Clarín tenemos una concepción de la vida como aventura, cuyo lenguaje Calderón toma de las novelas de caballerías. La adopción del lenguaje caballeresco por parte del criado es patente en su primer diálogo con Rosaura al llegar a Polonia. Frente a la concepción de la vida como destino que asume Rosaura, Clarín, desde el comienzo, interpreta su papel en la comedia como parte de una aventura y por ello recurrir a la novelesca "salida de la patria" y a la, igualmente literaria, idea de "probar aventuras" (26-7) para enmarcar el miedo que siente con la accidentada llegada a Polonia.

Esta interpretación literaria del criado será su primer recurso para rebajar el nivel de realidad de su propia existencia y, equivocadamente, para intentar hacer que cesen las consecuencias que la realidad — el Mundo en el lenguaje que más tarde desarrollará Calderón para *El gran teatro del mundo* — quiere imponer sobre sus personajes. De esta forma, Clarín pretende que la dimensión imaginativa de la realidad invada, temporalmente — hasta que Rosaura y él puedan volver a la patria — y por medio del concepto de aventura, toda la realidad, anulando al mismo tiempo los principios que hacen de la realidad algo real. En cierto sentido, el

proceso es paralelo al que va a sufrir Segismundo hasta que descubra el mundo de relaciones que hay entre el sueño y la vida, sólo que en el caso de Clarín el sueño ha sido sustituido por uno de los conceptos más determinantes para entender el nacimiento del yo y del mundo moderno: la aventura. En ambos casos, en el sueño y en la aventura, la facultad de la imaginación juega el papel central de anular, adaptar y, sobre todo, disponer del tiempo, el único elemento que permite regular las relaciones entre la subjetividad y la realidad objetiva. A diferencia de Segismundo, el problema de Clarín es que no aprenderá a leer ni a manejar las diferentes representaciones del tiempo que se le presentan.

Simmel puso de manifiesto la proximidad existente entre el sueño y la aventura al afirmar que “[c]uanto más ‘aventurera’ es una aventura, es decir, cuanto más puramente responde a su concepto, más ‘soñada’ resulta para nuestro recuerdo. Y muchas veces se aparta tanto de los puntos centrales del yo y de las trayectorias de la totalidad de la vida controladas por éste que con facilidad pensamos en la aventura como si la hubiese vivido otro” (19). En cierto sentido, Clarín recurre a la explicación caballeresca para desprender completamente lo que le empieza a ocurrir en Polonia del contexto de su propia vida, para convertirlo en ficción, en sueño, de los cuales otro hubiera sido el protagonista. De ahí que la exageración de su actuación, que es precisamente lo que en cierto modo le confiere el carácter de gracioso además del de criado, haya que entenderla como parte de su intento por salirse de la obra, por mantenerse al margen, como si la historia construida por Calderón no fuera con él. Pero ni el sueño ni la aventura se pueden separar por completo de la trayectoria vital del soñador o del aventurero. La reconciliación de ambas dimensiones de la experiencia humana es la que permite tener cierto control, el que es posible, en un mundo presidido por el principio que da título a la comedia. Y esto se hace evidente en el momento de la muerte de Clarín. Su muerte será la prueba de que en el teatro del mundo no es posible asumir la condición de mero espectador por más que ésta se presente bajo la máscara de la ironía, la burla o la crítica. El intento de dominar el momento por medio de la ironía se muestra imposible cuando aquél se manifiesta como el de la muerte, es decir, cuan-

do la ocasión se hace fortuna y ambas se transforman en una sola imagen, la de la muerte.

Así, cuando la lucha entre Segismundo y Basilio se hace inevitable, Clarín decide abandonar su posición irónica respecto a los conflictos generacionales y esconderse de las posibles repercusiones del enfrentamiento. Incluso en ese momento de "tan gran confusión" (3049), su visión de la situación es clara y la comparación que él mismo establece con Nerón es superada por su reconocimiento de los límites que su papel de espectador le ofrece (3048-3053). Por eso, Clarín afirma que, a diferencia de Nerón, él se quiere doler de sí, ya que él mismo constituye el extremo en el que la exclusividad del espectáculo y de la representación tienen su límite en el ámbito de lo real. Sin embargo, su intento de esconderse de la muerte y de rebajar la realidad de ésta mediante el humor irónico (3056-3059) es la prueba de que no es consciente de los límites dentro de los que resulta aplicable la ironía. Lo cierto es que la salida de Segismundo de la torre y la batalla entre los dos ejércitos han provocado un desplazamiento del tipo de temporalidad que atraviesa la comedia. La aparición de la posibilidad de la muerte no hace sino confirmar tanto este cambio como la necesidad de adaptar el comportamiento a las necesidades de la nueva representación.

50

Y esto es lo que no consigue hacer Clarín. En su muerte, "he serves as proxy for the king in the death scene" (Soufas 82), anulando completamente el intento de mantenerse al margen de lo que pasa en la obra y de ser, de nuevo, sólo un espectador durante la revuelta. Aunque es cierto que Clarín experimenta el desengaño antes de morir,⁷ no parece exacto afirmar que el desengaño revela en este caso la inutilidad de intentar controlar demasiado, ya que el error de Clarín es precisamente el opuesto. Su pretensión de hacer el papel de espectador para, mediante la ficcionalización de la realidad, evitar sus efectos es lo que le lleva a ese tipo de muerte al no darse cuenta de que, como espectador, es también parte del teatro del mundo. Además, la posibilidad inmediata de la muerte confirma el tránsito en el tipo de temporalidad que rige cada fase de la vida como sueño y la necesidad de adaptar los criterios de comportamiento al tipo de tiempo que domina cada situación. Cuando la trama se inclina ya clara-

mente hacia una representación del tiempo como fortuna y ocasión, Clarín todavía cree que la obra se está jugando en términos de la lucha generacional y, por consiguiente, que él puede seguir estando al margen de lo que ocurre. En este momento decisivo Clarín todavía intenta que los principios de la aventura según los cuales había interpretado el viaje a Polonia sigan vigentes.

Tal y como ocurre en el sueño, la aventura, al presentarse como algo cerrado y, en cierto sentido, “con menos hilos que otras vivencias al proceso homogéneo y constante de la vida” (Simmel 19), provoca un error de juicio que llamaré la “ilusión del mal espectador.” En el sueño y en la aventura se produce una separación entre el yo que participa en la acción y el yo que contempla a su “otro” yo actuando en ese mundo separado. La “ilusión del mal espectador” consiste en asumir que uno de los estados, la acción o la contemplación, constituye el todo verdadero de la experiencia del sujeto, como si la otra parte fuera solamente la dimensión onírica o ficticia, la parte “irreal” de la experiencia vital. El hecho de que el espectador pueda contemplar con tanta claridad la acción que se representa en escena — en el sueño, la aventura o el teatro — le impulsa a asumir que la separación entre el escenario y el lugar de la contemplación es insuperable y que el patio de butacas es un lugar seguro, es decir, que está fuera del teatro. El error de este espectador consiste en olvidar que ya ha caído en la trampa del autor, es decir, se ha distraído del hecho fundamental, a saber, que si es espectador es porque está dentro del teatro, porque es parte de la comedia. El éxito de Segismundo, gracias a su lectura de las representaciones temporales y la imposición de la temporalidad de la ocasión por parte de los jóvenes, es la prueba de la necesidad de sobreponerse a la ilusión del mal espectador para tener alguna oportunidad de triunfar en el primer nivel del teatro del mundo.

Lo que hace Clarín es intentar cambiar su fortuna escondiéndose de ella. En este sentido, su proceso es inverso al emprendido por Basilio; mientras que éste pretendía dominar los hados por medio de su actuación, el gracioso lo quiere hacer por medio de su pasividad. Su final es, así, paradigmático por dos razones. Primero, porque hasta que intenta esconderse de la muerte — “pues ya / la muerte no

me hallará" (3057-3058) — su actuación podría ser calificada, precisamente, como oportunista. Esto queda perfectamente claro en el proceso de "segismundización" al que se incorpora cuando aparecen los soldados rebeldes para liberar a su señor natural (2228-2275). En segundo lugar, Clarín no sólo no aprovecha la ocasión, sino que intenta guardarse de ella cuando va a aparecer como muerte. Y esto, como él mismo reconoce, es imposible, ya que "no hay lugar / para la muerte secreto" (3079-3080). No sólo intenta evitar la ocasión, sino que, a la vez, desafía otro de los principios que rigen el mundo de la fortuna y que Erasmo recoge en uno de sus adagios: "Fortes fortuna adiuvat" (187). La única opción que tenía Clarín era, por tanto, participar en la batalla y aprovechar la ocasión para afrontar con valentía su fortuna. Pero Clarín no es el modelo del valiente. Su ejemplo servirá, sin embargo, para que Basilio se salve de repetir el destino del criado. De hecho, el rey ha sido testigo del desenlace de Clarín y continúa el razonamiento acerca de la fortuna donde la muerte interrumpió al criado: "¡Mirad que vais a morir / si está de Dios que muráis!" repite Basilio después de oír a Clarín. Ante esta certeza, que la muerte de Clarín acaba de probar, Basilio rechaza las sugerencias de Clotaldo y decide que sólo tiene una opción: "Si está de Dios que yo muera, / o si la muerte me aguarda / aquí, hoy la quiero buscar, / esperando cara a cara" (3132-3135). Este acto de valentía será lo que le salve de su fortuna. Por otro lado, la rapidez con que reacciona constituye la prueba de que, aunque el rey no lo sepa, su comportamiento aquí se ajusta también a la ley de la ocasión que exige que ésta sea agarrada por los pelos. En este caso, Basilio aprovecha la ocasión y se confirma la transición hacia el tipo de representación del tiempo que va a regir en Polonia con la nueva generación en el poder. Esta nueva generación impone a la realidad el nuevo escenario, un escenario que parece una réplica de la metáfora del teatro del mundo y cuyas normas han de aprender no sólo los personajes, sino también los espectadores.

Con su discurso final a la corte de Polonia (3158-3247), Segismundo es el personaje que descifra el código contenido en la fórmula "la vida es sueño" y el que impone la interpretación última sobre el comportamiento posible en un mundo así estructurado. Además, lo hace gracias a que es

capaz de leer adecuadamente las imágenes de la representación temporal sobre la cual funciona la comedia. Segismundo, finalmente, averigua que ese mundo en que la vida es sueño no se basa sólo en una representación – en su doble dimensión de experimentación y expresión – del tiempo como fortuna, sino que, en el ámbito humano, es la ocasión, la oportunidad, la que marca las pautas de un universo en el que la política y la retórica establecen los criterios de comportamiento y supervivencia. No es que la fortuna no sea importante; lo es hasta el punto de que la representación del tiempo en el nivel del teatro del mundo precisa de la fortuna y de su dinámica confrontación con la ocasión para crear la posibilidad de una representación del tiempo. Lo que ocurre es que a la hora de establecer criterios más o menos firmes para actuar en el espacio de la vida práctica no queda más remedio que separar los dos ámbitos para actuar con efectividad. Esta separación se hace aún más importante si los conflictos dramáticos de la obra se exponen a la luz del otro nivel de representación temporal que contiene la obra, el de la lucha generacional. En el contexto de la lucha entre jóvenes y viejos por la supervivencia personal, sólo la ocasión proporciona a los jóvenes – tanto a Rosaura como a Segismundo – el tipo de recursos prácticos necesarios para ocupar el espacio público y reivindicar los derechos asumidos. Por otra parte, los viejos recurrirán a la fortuna, manipulada en forma de “destino científico” por Basilio y como “fidelidad al rey” por Clotaldo, para provocar una lectura de la realidad que favorezca sus pretensiones continuistas.

Es en el tránsito de una forma de representación temporal a otra, es decir, cuando la comedia deja de presentar los conflictos en términos de confrontación generacional y la metáfora del teatro del mundo ocupa el lugar central, cuando la intervención dramática de Clarín se vuelve decisiva para conducir la obra hacia su final y entender la participación de todos los personajes en el desenlace. Lo curioso del caso es que la intervención de Clarín se da en forma de muerte, es decir, es su muerte la que abre los ojos de Basilio y pone a la vista que la batalla de la interpretación y de la representación del mundo la han ganado los jóvenes y que con tal victoria el paradigma que se impone es el del mundo como teatro.

NOTAS

¹ Bandera (639) relaciona la "excepcional significación" de la obra con la complejidad del tema, pero justifica ésta en función de la inseparable conexión entre esa complejidad y "su carácter formal de representación ficticia."

² En otro lugar ("Ocasión") me he referido al tiempo del teatro del mundo como el tiempo de la ocasión, pero habría que matizar que es la oposición de las imágenes de la ocasión y la fortuna la que provoca la representación temporal del teatro del mundo.

³ Para Barbour, una cápsula de tiempo es "any fixed pattern that creates or encodes the appearance of motion, change or history" (30).

⁴ "Pues en eso / ¿qué tengo que agradecerte? / Tirano de mi albedrío, / si viejo y caduco estás / muriéndote, ¿qué me das? / ¿Dasme más de lo que es mío? / Mi padre eres y mi rey; / luego toda esta grandeza / me da la naturaleza / por derechos de su ley. / Luego aunque esté en este estado, / obligado no te quedo, / y pedirte cuentas puedo / del tiempo que me has quitado" (1502-15). Segismundo culpa a Basilio de haberle quitado el tiempo a su hijo y se dispone a recuperarlo utilizando una imagen en la que parece que el tiempo no sólo tiene la condición de una posesión, sino que además esta posesión ha de ser propiedad exclusiva de una de las dos generaciones. La recuperación del tiempo por parte de Segismundo significaría que Basilio lo tiene que perder, es decir, el hijo se presenta como la muerte del padre.

⁵ Aunque en la bibliografía el artículo de Lauer aparece con todos los datos de su publicación, en el momento de escribir este texto sólo había llegado a mis manos el original gentilmente cedido por el autor. Por eso, las páginas citadas corresponden a las del original, no a las de la edición publicada.

⁶ Escribe Kierkegaard: "En este caso, por tanto, la ironía es dominada, reducida a momento; la esencia no es algo diferente del fenómeno, ni el fenómeno algo diferente de la esencia; la posibilidad no es tan remilgada como para no querer meterse en realidad alguna, sino que la realidad es la posibilidad" (341).

⁷ "Clarín's motivation is an unadmirable impulse to avoid participation in the political upheaval, but he undergoes the experience of desengaño before he dies and realises the futility of trying to control too much" (Soufas 81).

BIBLIOGRAFÍA

- Bandera, Cesáreo. "Significación de Clarín en *La vida es sueño*." *Atlántida* 9:53 (1971): 638-46.
- Barbour, Julian. *The End of Time. The Next Revolution in Physics*. New York: Oxford UP, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. 20 ed. Ed. Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 1992.
- Erasmus: *Collected Works. Adages li1 to Iv100*. Trad. Margaret Mann Phillips. Notes by R.A.B. Mynors. Toronto: U of Toronto P, 1982.
- Kierkegaard, Soren. "Sobre el concepto de ironía." *Escritos. Vol. 1*. Ed. R. Larrañeta, D. González y B. Saez. Trad. D. González y B. Saez. Madrid: Trotta, 2000. 67-356.
- Lauer, A. Robert. "La función dramática de Clarín en *La vida es sueño*: prolegómenos para un estudio del 'gracioso' en la tragedia barroca calderoniana." *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. Ed. Aurelio González. México, D. F: El Colegio de México, 2002. 151-67.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Trad. Gustau Muñoz y Salvador Mas. Barcelona: Península, 2002.
- Soufas, Teresa S. "Death as a Laughing Matter." *The Prince in the Tower. Perceptions of "La vida es sueño"*. Ed. F. De Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 1993. 79-87.
- Suárez, Juan Luis. "La ocasión y la representación del tiempo en *La vida es sueño*." *Calderón en el tablado*. Ed. M. Tietz. En prensa.

