



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y
TECNOLOGÍAS
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

Intertextualidad platónica en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca

Trabajo de Titulación para optar al título de Licenciado en Pedagogía de la Lengua y la Literatura

Autor:

Flores Bracero, Oscar Bayardo

Tutor:

M. Sc. Liuvan Herrera Carpio

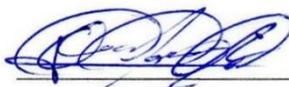
Riobamba, Ecuador. 2024

DECLARATORIA DE AUTORÍA

Yo, Oscar Bayardo Flores Bracero, con cédula de ciudadanía 1752702066, autor del trabajo de investigación titulado: “Intertextualidad platónica en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca”, certifico que la producción, ideas, opiniones, criterios, contenidos y conclusiones expuestas son de mi exclusiva responsabilidad.

Asimismo, cedo a la Universidad Nacional de Chimborazo, en forma no exclusiva, los derechos para su uso, comunicación pública, distribución, divulgación y/o reproducción total o parcial, por medio físico o digital; en esta cesión se entiende que el cesionario no podrá obtener beneficios económicos. La posible reclamación de terceros respecto de los derechos de autor de la obra referida, será de mi entera responsabilidad; librando a la Universidad Nacional de Chimborazo de posibles obligaciones.

En Riobamba, a la fecha de su presentación.



Oscar Bayardo Flores Bracero

C.I.: 1752702066

DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR

Quien suscribe, Liuvan Herrera Carpio, catedrático adscrito a la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, por medio del presente documento certifico haber asesorado y revisado el desarrollo del trabajo de investigación titulado: “Intertextualidad platónica en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca”, bajo la autoría de Oscar Bayardo Flores Bracero; por lo que se autoriza ejecutar los trámites legales para su sustentación.

Es todo cuanto informar en honor a la verdad; en Riobamba, a los 23 del mes de febrero de 2024.



Liuvan Herrera Carpio

C.I.: 1754260022

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

Quienes suscribimos, catedráticos designados Miembros del Tribunal de Grado para la evaluación del trabajo de investigación “Intertextualidad platónica en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca”, presentado por Oscar Bayardo Flores Bracero, con cédula de identidad 1752702066, bajo la tutoría del M. Sc. Liuvan Herrera Carpio; certificamos que recomendamos la APROBACIÓN de este con fines de titulación. Previamente se ha evaluado el trabajo de investigación y escuchada la sustentación por parte de su autor; no teniendo más nada que observar.

De conformidad a la normativa aplicable firmamos, en Riobamba a la fecha de su presentación.

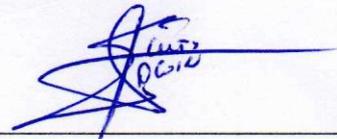
PhD. Galo Patricio Silva Borja
PRESIDENTE DEL TRIBUNAL DE GRADO



Mgs. Gladys Erminia Paredes Bonilla
MIEMBRO DEL TRIBUNAL DE GRADO



Mgs. Edwin Antonio Acuña Checa
MIEMBRO DEL TRIBUNAL DE GRADO





CERTIFICACIÓN

Que, **OSCAR BAYARDO FLORES BRACERO** con CC: **1752702066**, estudiante de la Carrera de **PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**, Facultad de **CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS**; ha trabajado bajo mi tutoría el trabajo de investigación titulado **"INTERTEXTUALIDAD PLATÓNICA EN LA VIDA ES SUEÑO DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA"**, cumple con el 6 %, de acuerdo al reporte del sistema Antiplagio **TURNITIN**, porcentaje aceptado de acuerdo a la reglamentación institucional, por consiguiente, autorizo continuar con el proceso.

Riobamba, 28 de febrero de 2024.



Firmado electrónicamente por:
**LIUVAN HERRERA
CARPIO**

M. Sc. Liuvan Herrera Carpio
TUTOR

AGRADECIMIENTO

Gracias quiero dar al divino laberinto de los efectos y de las causas.

Por la razón, que nunca cesará de soñar con un plano de Laberinto.

Por el amor, que nos hace ver a los otros como los ve la divinidad.

Por una biblioteca que hace siglos se quemó en Alejandría.

Por mi padre, que ha muerto y siempre está a mi lado.

Por aquellos que apostaron por mí

y que hoy ven esa promesa cumplida.

Por los ríos secretos e inmemoriales que convergen en mí.

Por el sueño y la muerte, esos dos tesoros ocultos,

Por los íntimos dones que no enumero.

Por la música, misteriosa forma del tiempo.

“¡Cómo desearía conocer impresiones totalmente nuevas, epítetos que suenen extraños, un lenguaje que nadie haya usado todavía, libre de repeticiones y de palabras gastadas por generaciones!”
escriba Jajepresenb/ papiro egipcio, c. 2000 a. C.

“Los ríos todos van al mar, y el mar no se llena; al lugar de donde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo. (...) ¿Hay algo de que se puede decir: He aquí esto es nuevo? Ya fue en los siglos que nos han precedido.”
Eclesiastés 1:7, 10., c. 970-931 a. C.

“*Nihil dictum est, quod non dictum sit prius.* (Nada se ha dicho que no haya sido dicho antes.)”
Terencio/ *El eunuco*, 161 a. C.

“La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.”
Jorge Luis Borges/ *La Biblioteca de Babel*, 1941

ÍNDICE GENERAL

DECLARATORIA DE AUTORÍA

DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR

CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

CERTIFICADO ANTIPLAGIO

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN

ABSTRACT

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	13
1.1 Antecedentes investigativos.....	13
1.2 Fundamentación teórica	15
1.2.1 Contexto social de la España del siglo XVII.....	15
1.3 Planteamiento del problema.....	16
1.3.1 Formulación del problema	17
1.3.2 Preguntas de investigación	17
1.4 Objetivos.....	17
1.4.1 Objetivo general	17
1.4.2 Objetivos específicos.....	17
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	19
2.1 Intertextualidad	19
2.1.1 Mijaíl Bajtín: dialogismo/ polifonía.....	19
2.1.2 Roland Barthes: la cámara de ecos.....	21
2.1.3 Henryk Markiewicz: derivatividad.....	21
2.1.4 Iuri Lotman: el texto en el texto	22
2.1.5 Michael Riffaterre: la lectura lineal	22
2.1.6 Harold Bloom: la angustia de las influencias.....	22

2.1.7	Edmond Cros: interdiscursividad y autoengendramiento	23
2.1.8	Severo Sarduy: <i>collage</i> , préstamo, cita, trasposición, reminiscencia.....	23
2.1.9	Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: referente, motivo, leitmotiv, tópico.....	24
2.1.10	Julia Kristeva: intertextualidad.....	24
2.1.11	Solá Parera: reescritura.....	25
2.2	Tipos de intertextualidad.....	27
2.2.1	Intertextualidad.....	27
2.2.2	Paratextualidad.....	28
2.2.3	Metatextualidad.....	28
2.2.4	Architextualidad.....	28
2.2.5	Hipertextualidad.....	29
2.3	Filosofía platónica.....	30
2.4	Siglo de Oro español.....	34
2.5	El Barroco.....	35
2.5.1	Literatura barroca.....	37
2.5.2	Dramaturgia.....	39
CAPÍTULO III. METODOLOGÍA		45
3.1	Enfoque.....	45
3.2	Modalidad de la investigación.....	45
3.3	Diseño de la investigación.....	45
3.4	Niveles o tipos de investigación.....	45
3.5	Universo o corpus de estudio.....	46
3.5.1	Unidad de análisis y tamaño de la muestra.....	47
3.6	Métodos, técnicas de e instrumentos para la recolección de datos.....	47
3.6.1	Métodos.....	47
CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN		51
4.1	Resultados.....	51

4.2	Discusión	56
	CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES.....	63
5.1	Conclusiones	63
5.2	Recomendaciones	63
	BIBLIOGRAFÍA	65

RESUMEN

La presente investigación caracteriza los niveles de intertextualidad entre la filosofía de Platón (Atenas o Egina, c. 427 a. C.-Antigua Atenas, 347 a. C.), especialmente la célebre alegoría de la caverna situada en el libro VII de *La República* (315 a. C.) y *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681). Para su consecución, se describió el origen y evolución del término intertextualidad, que, si bien debe su pertenencia a Julia Kristeva, asume derivaciones en Mijaíl Bajtín: “dialogismo/polifonía”; Roland Barthes: “la cámara de ecos”; Henryk Markiewicz: “derivatividad”; Iuri Lotman: “el texto en el texto”; Michael Riffaterre: “la lectura lineal”; Harold Bloom: “las influencias”; Edmond Cros: “interdiscursividad” y “autoengendramiento”; Severo Sarduy: “*collage*”, “préstamo”, “cita”, “trasposición”, “reminiscencia”; Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: “referente”, “motivo”, “leitmotiv”, “tópico”; Solá Parera: “reescritura” y Gerald Genette: “transtextualidad”. El estudio de tipo bibliográfico asumió un enfoque cualitativo bajo un paradigma interpretativo, se emplearon los métodos: análisis de contenido y la técnica homónima, hermenéutico e histórico-lógico. Se concluye que la hipertextualidad resulta la categoría que determina con más pertinencia la relación establecida entre el Libro VII de *La República* y *La vida es sueño*. En esencia, un texto en segundo grado siempre procede de otro texto precursor. Dicha derivación asume relaciones de tipo filosófico, mayoritariamente las cuestiones universales de la lucha antagónica entre confort (ignorancia) vs la sabiduría (libre albedrío) y la embestida de la realidad con el sueño, de la vida con el tánatos; así como espaciales: caverna-castillo, o de orden moral: el castigo al poder envilecido y la recuperación del honor. Por ende, puede establecerse, además, un metatexto (*La vida es sueño*) que “conscientemente” alude a la alegoría platónica.

Palabras clave: intertextualidad, Platón, *La República*, Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

ABSTRACT

The present research characterizes the levels of intertextuality between the philosophy of Plato (Athens or Aegina, c. 427 B.C.-Ancient Athens, 347 B.C.), especially the famous allegory of the cave located in book VII of *The Republic* (315 B.C.) and *La vida es sueño* (1635) by Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681). For its achievement, the origin and evolution of the term intertextuality was described, which, although it owes its belonging to Julia Kristeva, assumes derivations in Mikhail Bakhtin: “dialogism/polyphony”; Roland Barthes: “the echo chamber”; Henryk Markiewicz: “derivativity”; Iuri Lotman: “the text in the text”; Michael Riffaterre: “the linear reading”; Harold Bloom: “the influences”; Edmond Cros: “interdiscursivity” and “self-engendering”; Severo Sarduy: “collage”, “borrowing”, “quotation”, “transposition”, “reminiscence”; Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov: “referent”, “motif”, “leitmotiv”, “topic”; Solá Parera: “rewriting” and Gerald Genette: “transtextuality”. The bibliographic study assumed a qualitative approach under an interpretative paradigm, using the following methods: content analysis and the homonymous technique, hermeneutic and historical-logical. It is concluded that hypertextuality is the category that most pertinently determines the relationship established between Book VII of *The Republic* and *La vida es sueño*. In essence, a second-degree text always derives from another precursor text. This derivation assumes relationships of a philosophical nature (mainly the universal questions of the antagonistic struggle between comfort (ignorance) vs. wisdom (free will) and the onslaught of reality with the dream, of life with Thanatos; as well as spatial: cavern-castle, or of a moral order: the punishment of debased power and the recovery of honor. Therefore, a metatext can also be established (*La vida es sueño*) that “consciously” alludes to the Platonic allegory.

Keywords: Intertextuality, Plato, *The Republic*, Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.



Reviewed by:

Mgs. Sofía Freire Carrillo

ENGLISH PROFESSOR

C.C. 0604257881

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación identifica, analiza y caracteriza los niveles de intertextualidad entre la filosofía de Platón (Atenas o Egina, c. 427 a. C.-Antigua Atenas, 347 a. C.), especialmente la célebre alegoría de la caverna situada en el libro VII de *La República* (315 a. C.) y *La vida es sueño* (1635) del escritor español Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), obra dramática de estilo barroco considerada una de las más representativas del Siglo de Oro español (1492-1681) y que ofrece un apólogo moral sobre la emancipación del ser humano.

Esta etapa inicia con dos de los acontecimientos más importantes de la historia hispana: el “descubrimiento” de América y la publicación de la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, ambos en 1492. Época de gran apogeo literario, cultivación del intelecto en las artes y el pensamiento, al igual que riqueza del imperio español en extensión territorial y en lo económico. Otras obras representativas del siglo de oro español son: *La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1514), *El Lazarillo de Tormes* (1554), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y *Fuenteovejuna* (1619) (Díez, 2010).

La trama de la obra gira en torno a Segismundo, un hombre enfrentado a pruebas que le permiten tomar consciencia de sus actos con la finalidad de enrumbar su vida; así como reflexionar sobre la importancia de la moral universal que condiciona el bienestar y la felicidad humanas.

Pedro Calderón de la Barca es considerado el último gran escritor del Siglo de Oro, tal es su relevancia que el movimiento literario termina su impronta justamente cuando fallece en 1681. Su producción –dramas, comedias, autos sacramentales, bailes, entremeses, jácaras y mojigangas– rebasa las 240 piezas, entre las que destacan: *La dama duende* (estrenada en 1629 y publicada en 1636), *El príncipe constante* (1629), *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629), *El alcalde de Zalamea* o *El garrote más bien dado* (1636), *El médico de su honra* (1637), *El gran teatro del mundo* (1655) y *Eco y Narciso* (1661).

1.1 Antecedentes investigativos

Vega (2002) en su estudio titulado: “La vida como sueño o la realidad como hipótesis: de Calderón a Matrix” examina las conexiones entre el drama calderoniano y la obra cinematográfica *The Matrix* (1999) de las hermanas Wachowski. La metodología utilizada

fue la documental, pues se valió de la lectura de fuentes que posibilitaron la reflexión filosófica y el visionado crítico de la película.

Entre los resultados más notables del estudio se encuentra la relación análoga entre los conceptos de libertad y moral. Este trabajo aporta a la presente investigación al brindar antecedentes literarios válidos y completos, además de ofrecer una noción filosófica del pensamiento del autor en cuestión.

Otro de los antecedentes que puede mencionarse es “Trasfondo filosófico e intertextualidad en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde” de Ivizate (2015). La autora revela el dialogismo entre la novela y el pensamiento filosófico-estético de Platón, Aristóteles y Shakespeare, y da por sentada la ideología platónica y aristotélica tomada por Wilde para el desarrollo de la fragmentación del alma y la moral del protagonista, al igual que posteriormente la psicología de Freud y el tema del inconsciente beberán de esta obra para sustentar las patologías del hombre-inconsciente.

Los antecedentes más directos se encuentran en el artículo: ““La vida es sueño”: doctrina y mito” del ensayista español Domingo Ynduráin (2012), quien revela intersecciones dialógicas entre *La vida es sueño* y su explícita asunción del nacimiento como pecado o como resultado de este. El autor no solo refiere diálogos como *Fedro* o *Timeo*, sino que nota en el devenir vital de Segismundo “sorprendentes coincidencias con el libro VII de *La República* platónica, tanto por la metáfora de la caverna (...) (el camino escarpado, las cadenas, etc.), como por el planteamiento general en cuanto itinerario pedagógico.” (párr. 16).

Mutatis mutandis se conforma como el sintagma que clasifica al relato de Segismundo, quien ve la luz (he aquí otra paradoja barroca) en una caverna de la cual emerge para ser ofuscado por el rayo solar. Solo tras regresar otra vez al espacio encerrado -última prueba- y salir de él purificado alcanza tanto la sabiduría como el cetro propio de los reyes. El escenario, en síntesis, reside en ser competente al situar el bien general por encima del personal.

En la misma línea, el artículo de las investigadoras brasileñas Alves y Da Silva (2013): “Calderón e a alegoría da caverna: aspectos platónicos em ‘La vida es sueño’” contiene el motivo de la presente investigación:

Conociendo el tema de “La vida es sueño” y una lectura más atenta de la obra es posible darse cuenta de una interesante similitud entre el argumento de la obra y la conocida alegoría de la caverna, presentada por Platón en *La República* (Libro VII).

El texto del escritor español parece dialogar y, en cierto modo, transformar la alegoría creada por Platón adaptándola a la realidad vivida por los españoles del siglo XVII y al pensamiento barroco y contrarreformista vigente. (p. 2)

En sentido amplio, el término dialogar tiene valor de relación, vínculo, influencia; mas no es tomado como conversación, ya que en ningún momento Calderón lo menciona. Sin duda, esto lleva a la frase del filósofo Alfred North Whitehead (1948): “Toda la filosofía occidental es una serie de notas a pie de página de la filosofía platónica” (p. 1); por lo que el pensamiento europeo sienta sus bases en el imaginario platónico.

1.2 Fundamentación teórica

1.2.1 Contexto social de la España del siglo XVII

España vive en este siglo una de sus mejores épocas, su territorio se extendió hasta los lugares más recónditos como el inexplorado continente americano, apogeo que le permitió consolidarse como una potencia imperial hasta 1898. Como se aclaró anteriormente, los términos Siglo de Oro responden al período 1492-1681, donde una vasta producción cultural constituida por discursos barrocos y manieristas puso en valor la filosofía humanista, superado el Renacimiento, a través de autores como Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca.

Mata (2001) identifica los estilos literarios y estéticos preponderantes en este lapso: renacentista (siglo XVI) y barroco (siglo XVII), inspiradores de las crónicas del descubrimiento de América, la mística y ficciones, las novelas caballerescas, picarescas, cortesanas y de crítica social, al igual que el culteranismo y el conceptismo y la performática rivalidad entre Góngora y Quevedo.

En 1605 y 1615 se publican, respectivamente, las dos partes de la obra más célebre de la literatura española: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, quien muere en 1616. Así también fallece el rey Felipe III en 1621 y comienza el reinado de Carlos II en 1665.

Los hegemónicos pensamientos político-culturales del momento exigían una fuerte formación ética y moral de los gobernantes. Estos temas causaban preocupación para los habitantes de la nación, puesto que debe haber reyes buenos, justos y honestos para el progreso del pueblo y la sociedad.

En el ámbito de la dramaturgia, Lope de Vega es uno de los más grandes autores, del que se rumora que escribió más de 1500 obras, aunque solo se tenga constancia actualmente

de 400, lo que significa mucho, entre ellas destacan: *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano*, *La dama boba* y *San Diego de Alcalá*. Entre esto, su denominado *arte nuevo*, es decir, *la nueva comedia* tiene como objetivo despistar al lector con metáforas elaboradas pero que conllevan un significado mayor.

Juan Manuel Rozas (2002) considera que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* resulta un texto fundamental no solo para la historia literaria sino para la cultura española, porque explica la teoría y la práctica de los teatros del siglo XVII. Esta afirmación se sustenta porque el tratado *significa* más que lo que *dice*.

Otro dramaturgo, Tirso de Molina, se destacó entre 1579 y 1648, fue discípulo de Lope de Vega en la Universidad de Alcalá de Henares. Su nombre real es Fray Gabriel Téllez, Tirso es responsable de obras como: *El burlador de Sevilla*, *Don Gil de las Cazas verdes* y *El condenado por desconfiado*. Su estilo era errático y vulgar, sus comedias estaban dirigidas para todo el público sin preocuparse por ser culto dada su profesión.

Castro (2003) sostiene:

El Burlador de Sevilla fue creado a la luz de la época barroca, por lo tanto, la obra nos presenta las más importantes vicisitudes ocurridas en ese momento en España. Con esto quiero señalar que Tirso no se mantuvo al margen de los hechos ocurridos en el convulsionado siglo XVII, el cual se caracterizó principalmente por el desarrollo de encarnizados debates en torno a un tema fundamental en España: la religión. (párr. 37)

El tercer grande de esta triada de dramaturgos fue Pedro Calderón de la Barca, quien apuesta por un estilo más dramático y de ahondamiento psicológico de los personajes, lo que provoca el uso concurrente de monólogos. *La vida es sueño*, en particular, gira en torno a la vida de un príncipe, Segismundo, al que encarcelado desde el día de su nacimiento se le imponen obstáculos para llegar a ser coronado. Sin lugar a duda, el contexto social tuvo gran influencia tanto en el pensamiento de Calderón como en la asimilación de cuestiones filosóficas en su obra.

1.3 Planteamiento del problema

Para adentrarse en el contexto histórico del autor debe comprenderse la época dorada y el punto más alto del poderío español en el mundo. El nuevo continente significó una mina de oro y enriquecimiento con base en el sometimiento de los pueblos nativos de América (McFarlane, 2008). Por la idea de perpetuar la tradición y el legado español, se invirtió en la

producción literaria que coincidió con una de las mejores literaturas de todos los tiempos y gran referente para la cultura general; de ahí el nombre de Siglo de Oro.

Desde la postura de Fernández (2001) la literatura española del Siglo de Oro “demuestra que es posible ofrecer al lector un producto textual que, cual caleidoscopio teórico, refleje una imagen tan heterogénea y variada como su mismo objeto de estudio” (p. 1).

En la presente investigación se caracterizaron los niveles de intertextualidad, es decir, un texto implícito que el autor toma como referencia para la creación de la obra, que, si bien no se nombra, está presente en sus ideas y semejanzas en el discurso moral que trasmite a los lectores. En concreto, la obra de Platón (427-347 a. C.), filósofo griego cuyo pensamiento se considera como uno de los pilares de la filosofía occidental, el cual ha influenciado a la creación intelectual y científica de todos los tiempos en la vasta cultura del ser humano, con la de Calderón de la Barca, mediante la identificación de conexiones simbólicas.

1.3.1 Formulación del problema

- ¿Cómo se caracterizan las relaciones intertextuales establecidas entre la obra dramática *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la filosofía platónica?

1.3.2 Preguntas de investigación

- ¿Cómo se determinan los discursos dramáticos en la producción del Siglo de Oro?
- ¿Cómo ha evolucionado el término intertextualidad en la teoría literaria del siglo XX?
- ¿Qué componentes de la filosofía platónica se identifican en el teatro calderoniano?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Caracterizar las relaciones intertextuales entre la filosofía platónica y la obra dramática *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

1.4.2 Objetivos específicos

- Establecer la génesis y evolución teórica del constructo intertextualidad en la teoría literaria del siglo XX.

- Identificar marcas discursivas que denoten intertextualidad entre la filosofía platónica (en especial la alegoría de la caverna del Libro VII de *La República*) y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.
- Determinar las conexiones simbólicas entre *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la filosofía platónica.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se describen los antecedentes y bases teóricas que fundamentan la investigación, se inicia con la conceptualización y generalidades acerca de la intertextualidad, seguidas del contexto social en que se sitúan las obras, así como del imaginario platónico, investigaciones previas sobre *La vida es sueño* y categorización de terminología clave. Se toma como base a teóricos capitales para la comprensión de las representaciones de la intertextualidad: Mijaíl Bajtín (1895-1975), Roland Barthes (1915-1980), Henryk Markiewicz (1922-2013), Iuri Lotman (1922-1993), Michael Riffaterre (1924-2006), Gerard Genette (1930-2018), Harold Bloom (1930-2019), Edmond Cros (1931-2019), Severo Sarduy (1937-1993), Oswald Ducrot (1930) y Tzvetan Todorov (1939-2014), Julia Kristeva (1941) y M^a Dafne Solá Parera (1966), entre otros.

2.1 Intertextualidad

Partiendo de su etimología, la palabra *texto* se remite al latín “*textus*, participio de “*texo*” del verbo *texere*: tejer, trenzar, entrelazar” (Anders, 2023).

Para los autores postestructuralistas Ducrot & Todorov (1974):

el texto -entendido como cierto modo de funcionamiento del lenguaje- ha sido objeto de una elaboración conceptual en Francia, en el curso de los últimos años, en torno a la revista *Tel Quel* (R. Bathes, J. Derrida, Ph. Sollers y sobre todo Kristeva). Por oposición a todo uso comunicativo y representativo -es decir, reproductivo- del lenguaje, el texto es definido esencialmente como *productividad*. (p. 397)

Dicha productividad se refiere a que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1969, como se citó en Montanaro, 1988, p. 13). Existe una necesidad de todo texto en tomar un referente que precede a su producción actual. Con esto se podría evidenciar que la originalidad que existe en los textos literarios de todas las culturas siempre lleva a otro texto que puede estar escondido implícitamente entre líneas o explícitamente si se lo menciona.

2.1.1 Mijaíl Bajtín: dialogismo/ polifonía

La génesis del término intertextualidad -dialogismo y polifonía- puede encontrarse en los trabajos publicados por el filósofo ruso Mijaíl Bajtín durante el segundo tercio del siglo XX, en especial su clásico *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979), donde la conexión

entre dos textos muestra la absorción y reconstrucción del texto más antiguo visto desde la perspectiva de la época y con ejemplos más concretos al contexto social:

La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. (Bajtín, 2005, p. 32)

En consecuencia, el *dialogismo* se refiere a un texto o novela ligados obligatoriamente a otro texto que simplemente converge en todos los puntos de la novela en cuestión y que, sin ese texto, la novela no podría existir. Según Gutiérrez (1994): “Al examinar el planteamiento del dialogismo (...) la esencia de la teoría de Bajtín reside en el concepto de un supuesto diálogo entre novelistas y escritores anteriores, no sólo entre los textos mismos, como parecen pensar teóricos posteriores” (pp. 144-145).

En tanto, para Amalia Pedemonte (2011) la intertextualidad responde a la relación recíproca entre dos textos, un paso de saberes ancestrales y conocimiento que incide en el pensamiento del autor que bebe de aquella tradición y se nutre de la información proporcionada por individuos que pasaron por situaciones similares y que ahora, esa información se reinventa y se actualiza.

A esta configuración esencialmente dialógica de las relaciones entre las distintas voces presentes en la novela de Dostoievski, Bajtín la denomina polifonía. Cada voz allá su contrapunto (y se identifica por tanto a sí misma) en la presencia de otra voz. La independencia de cada voz o punto de vista la ausencia de jerarquías entre voces (principio que es respetado por la propia voz del autor) hacen lógicamente imposible el concepto de verdad absoluta (Igartua, 1997).

Se deja en claro que el dialogismo, la intertextualidad o la polifonía posibilitan la innovación de un pensamiento filosófico o literario que no se deja opacar por los clásicos.

Es tentador pensar que todo el pensamiento de un autor que escribe una nueva novela no es original, lo cierto es que, si bien toma préstamos culturales e ideas recicladas, el producto es innovador y se ajusta al contexto al que corresponde. A lo cual, el mismo Gutiérrez (1994), menciona que:

Debe, por lo tanto, evitarse usar el principio dialógico como un “fetiche”, ya que no refleja la evolución de la novela en su totalidad. En efecto, aun cuando la novela reintroduce y desarrolla hasta cierto grado tanto la polifonía como el dialogismo, la

utilización de éste en la novela moderna exige nuevos parámetros para redefinirlo y adecuarlo a contextos actuales. (pp. 145-146)

2.1.2 Roland Barthes: la cámara de ecos

Su célebre ensayo de 1968, “La muerte del autor”, descanoniza la noción del texto como una sucesión de palabras cuya función universal es la de producir sentido unívoco, a la manera de una relación Escritor-Divinidad. Por lo contrario, la noción de texto se iguala a la de espacio de variadas dimensiones, donde se conciertan y verifican disímiles formas escriturales, ninguna de las cuales es la genésica: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (Barthes, 1968/2001, p. 244).

El autor se ve a sí mismo, cuando sopesa su conexión con los sistemas que lo sitian, como “una cámara de ecos” (Barthes, 1997, p. 87). En consecuencia, el eco contiene una poderosa asociación con un término ya expresado en un pasado lejano o cercano (según la intervención o actividad del autor), donde su esencia es caracterizada por su poder de replicabilidad en el tiempo, pues solo alcanza valor de sentido cuando “repite” y declara su pertenencia a un texto anterior o intertexto de tipo filosófico, psicoanalítico, político o científico. Barthes, metafórico, utiliza la imagen del cordón que no ha sido amputado y que persiste: obstinado y flotante.

Por su parte, en su clásico *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1984/1994), realza como Bajtín y Kristeva la cualidad *productiva* del texto, centrada no en la anfibología de los contenidos, “sino en la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido)” (p. 77).

Asumiendo que la intertextualidad se encuentra implantada en todo texto, Barthes propone su propia variación del término: entretexto, que no debe confundirse con ninguna fuente del texto o influencias de una obra en aras de compensar la cuestión de la filiación, ya que las citas que lo componen resultan desconocidas, no situables en tiempo y espacio y, sin embargo, ya leídas con anterioridad, a la manera de citas sin entrecomillado. De esta manera, ante el corpus de la obra, el texto asume una pluralidad vista en un versículo del evangelio de San Marcos 5:9, cuando un endemoniado contesta a Jesús: “Mi nombre es legión, pues somos muchos”.

2.1.3 Henryk Markiewicz: derivatividad

El historiador polaco distingue a la intertextualidad como un escenario de *derivatividad*, impulsado por los discursos estéticos que vieron en el pasado un modelo a imitar, como, por

ejemplo, Grecia y Roma imitados por el Renacimiento y el Neoclasicismo o el gótico imitado por el Romanticismo.

Desde esta visión la intertextualidad se ensancha a las conexiones texto-sistema, intersistémicas, tanto en el contexto literario como en el de toda la cultura semiótica, por ejemplo, las interacciones entre el drama modernista y el naturalista, o la novela contemporánea y el cine (Markiewicz, 2010).

2.1.4 Iuri Lotman: el texto en el texto

Su conocido sintagma “el texto en el texto” se refiere a un entramado retórico en el cual la diferencia en la codificación de las distintas porciones del texto se convierte en un componente de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un (...) texto complejamente organizado, que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas entretejaduras de textos.” (Lotman, 1984, p. 68).

2.1.5 Michael Riffaterre: la lectura lineal

En *Semiótica de la poesía* (1978) Riffaterre diferencia el intertexto de la intertextualidad, y aduce que la crítica profesa que la intertextualidad se relaciona directamente con el conocimiento del intertexto, cuando en verdad se trata de un proceso que guía la lectura del texto, que rige accidentalmente la interpretación, y que es lo inverso a la lectura lineal. Por ende, examina la intertextualidad desde el enfoque de la lectura y no desde la producción literaria.

2.1.6 Harold Bloom: la angustia de las influencias

En la poesía, puede mencionarse al teórico literario Harold Bloom (1973) que, en su libro *La angustia de las influencias* considera que todos beben de los grandes poetas que acercan a un espejo que refleja su obra magistral. El crítico estadounidense postula que “Goethe, como Milton, absorbió a sus precursores con un entusiasmo que evidentemente excluían toda angustia. Nietzsche les debía a Goethe y a Schopenhauer tanto como Emerson a Wordsworth y a Coleridge” (p. 62).

Este ejemplo calza como anillo al dedo en representación analógica sobre la intertextualidad, pues ofrece una visión amplia de lo que significa la tarea de escribir y redactar una interpretación. Siempre nos ha de perseguir esa idea de la *tabula rasa* y cómo - a medida que crecemos- familia, amigos, maestros, libros, música, contexto y más, rayan y trazan líneas en nosotros. Ávila (2009) alerta sobre que

Montaigne nos pide que busquemos en nosotros mismos para que aprendamos que nuestros deseos, privados en su mayoría nacen y son alimentados a costa de los demás. Él fue el gran realista de las influencias, al menos hasta Freud y siguiendo a Aristóteles nos repite que Homero fue el primero y último de los poetas. (párr. 2)

Así pues, buena parte de la influencia es angustiosa y produce malestar entre la modernidad, este ahondamiento llega a unir con la *intertextualidad*, la cual es base en cualquier tipo de texto o discurso emitido, ya sea que exista un antecedente por experiencia, por razonamiento, por investigaciones, por relatos orales, costumbres, mitos, etc. Todo aquello puede ser considerado como *intertextual* de acuerdo con la siguiente clasificación que define sus tipos, a tal punto de que “Todo poema es un interpoema, y toda lectura de un poema es una interlectura.” (Bloom, 1976, pp. 2-3).

2.1.7 Edmond Cros: interdiscursividad y autoengendramiento

Como centros irradiadores del programa del texto sitúa Cros a la intertextualidad, la interdiscursividad y el autoengendramiento, por lo que la combinación de las dos primeras genera al tercer concepto (Montanaro, 1988). En este sentido, los sistemas semióticos no se preocupan por la contribución de los signos al enunciado sino por lo que representan sus correspondencias con los demás signos del texto. “Se trata de sacar a luz lo que transcribe la materia lingüística distribuida, lo cual supone que se haya determinado previamente el código implicado con arreglo a las tres coordenadas: espacio, tiempo y estructura social.” (Cros, 2010, p. 21)

2.1.8 Severo Sarduy: collage, préstamo, cita, trasposición, reminiscencia

Sarduy en su ensayo *El barroco y el neobarroco* (1999) considera a la intertextualidad como la inserción de un texto extranjero al texto. Su nomenclatura resulta expansiva para clasificar este fenómeno: *collage*, préstamo, cita, trasposición o reminiscencia. De todas las categorías las más aportadoras, a nuestro parecer son la *cita* (como un cuerpo extraño que se adhiere en primer lugar al texto) y la *reminiscencia* (la “geología” del texto, es decir, su base cultural). De la primera coloca un ejemplo fehaciente:

Gabriel García Márquez (...) en *Cien años de soledad* (...) insiste en una frase tomada directamente de Juan Rulfo, incorpora al relato un personaje de Carpentier - el Víctor Huges de *El siglo de las luces*-, otro de Cortázar -el Rocamadour de Rayuela-, otro de Fuentes -Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz*- y utiliza un personaje que evidentemente pertenece a Vargas Llosa (p. 1396)

Para explicar la segunda alude a la herrería, arabescos y vitrales del barroco arquitectónico colonial cubana, representados a manera de bodegón en la obra pictórica de Amelia Peláez: “el andamiaje, la osatura del cuadro están determinados por las volutas de las rejas criollas y los redondeles de los «medio-puntos» sin que en ningún momento éstos aparezcan en la tela más que como una reminiscencia formal” (p. 1397).

2.1.9 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: referente, motivo, leitmotiv, tópico

Los propios Ducrot & Todorov (1974) concretan la *sustancia* del signo saussureano a través de la categoría de *sentido*, imposible sin sus relaciones con las textualidades u objetos de la realidad cultural. Tomando como pauta que la detonación tiene lugar entre el signo y el referente (objeto real): “ya no es la secuencia sonora o gráfica «manzana» ligada al sentido manzana, sino la palabra (: el signo mismo) «manzana» unida a las manzanas reales.” (p. 123).

En consecuencia, el referente *significa* el origen de la asociación de sentido, el objeto primigenio, o lo que es lo mismo: el primer texto. Visto desde esta perspectiva, la intertextualidad funciona como la madre del significado, su intención genésica y a la vez terminal. Si el texto-objeto, o más bien, si su red tejida hacia el sentido semiótico o abstracto, la comunicación no encontrara función.

2.1.9.1 Motivo/ leitmotiv/ tópico

En principio, el motivo concuerda con una voz explícita en el texto; si bien en algunos casos atañe a una fracción (del sentido) de la palabra, o lo que resulta lo mismo, a un *sema*, y en otros a un sintagma o frase donde no consta la voz a través de la cual se establece el motivo. Cuando este último se replica en el discurso textual literario y asume en él un rol puntual se denomina, por analogía con la música, leitmotiv. Si más de un motivo edifica una distribución estable que vuelve con asiduidad en la literatura (sin que ello signifique que sea significativa al interior de un texto) se le llama tópico.

2.1.10 Julia Kristeva: intertextualidad

Como ya se ha planteado, la ciencia literaria debe a Julia Kristeva el término *intertextualidad*. En *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1967) apuesta por la idea de que “la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura.” (Kristeva, 1997), p. 3) Esta optimización del estructuralismo resulta genuina solo a partir de un juicio donde la palabra con función literaria no se estructura fija en un sentido, sino en un

cruce de superficies textuales, una conversación de varias escrituras: del autor, del lector, del sistema de personajes, del espacio y tiempos culturales contemporáneos o actuales.

Kristeva propone tres dimensiones del espacio textual en el que se ejecutan las operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. En consecuencia, el status de la palabra se conceptúa como: a) *horizontalmente*: la palabra en el texto concierne a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto se ubica hacia el corpus literario sincrónico:

todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*. (Kristeva, 1997, p. 3)

De esta manera, la palabra como unidad mínima del texto facilita la interacción del modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el ordenador de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). A través del concepto de status, la palabra es puesta en espacio: se establece en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) con elementos sémicos en *diálogo* o como elementos *ambivalentes*.

2.1.11 Solá Parera: reescritura

Como Solá Parera (2005) define en su tesis doctoral “En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe*”, la reescritura se conforma como un texto derivativo construido tomando como base a una obra canónica transferida por la tradición, y mediante una conversación con la original (dialogismo) alcanza su verdadero carácter. Se trata, sin dudas de la digestión de un clásico, además de una toma de partido en torno a este, una revisión que busca establecerse sobre la pueril admiración o tributo, en función de la descanonización o iconoclasia, donde lo subversivo puede tener lugar, aunque no en todos los casos. En las últimas dos décadas el término ha sido empleado generalmente para caracterizar a un subgénero que circunscribe a voces provenientes de antiguas colonias (especialmente de El Caribe), que revisitan o reescriben obras clásicas de la metrópoli a manera de cuestionamiento a sus valores y un episodio de afirmación cultural.

La reescritura puede tener origen en la hipertextualidad, concepto del crítico francés Gerard Genette o en la intertextualidad de Kristeva. La reescritura del mito está ligada a la intertextualidad y, de cualquier modo, siempre partiríamos de la descontextualización y

recontextualización del arquetipo (o de alguno de sus mitemas), como forma de actualizar las lecturas posibles de los arquetipos ya tradicionales en un corpus textual determinado. Por tanto, desmitificación e intertextualidad aparecen como los procedimientos esenciales para la reescritura del mito (Martínez-Falero, 2013, p. 488).

En consecuencia, una idea renovada con cada generación puede que algún poeta mayor la haya redactado en un tiempo lejano. Así lo manifiesta el teórico postmodernista John Barth (1982): “Tal vez lo expresan de la mejor manera las palabras de Terencio en el prólogo a la comedia *El Eunuco*: «*Nihil dictum est, quod non dictum sit prius*» («Nada se ha dicho que no haya sido dicho antes»)” (p. 426).

La frase del comediante romano se conecta con un referente bíblico en Eclesiastés, capítulo 1, versos 1-18, que por su importancia se cita *in extenso*:

Todos los ríos van al mar y el mar jamás se llena; por los mismos cauces que veían sus caudales ha pasado de nuevo su curso.

Hay mucho que decir, uno se cansaría de tanto hablar; El ojo no terminará de ver, el oído nunca terminará de oír,

pero lo que pasará es lo que ya pasó, y todo lo que se hará ha sido ya hecho. ¡No hay nada nuevo bajo el sol!

Si algo sucede y te dicen: '¡Mira, esto es nuevo!' no es así; las cosas que observan nuestros ojos ya pasaron en los siglos anteriores.

Nadie se acuerda de las cosas de antaño: será lo mismo con los asuntos actuales, y de todo lo que pueda ocurrir en el futuro un día nadie más se acordará. (Biblia Católica, 1995, p. 506)

El pensamiento bíblico, idea existencialista que acompaña al hombre desde tiempos inmemoriales, se rinde ante la fugacidad. Qohelet o Salomón sucumben frente a la agonía y desdicha que tiene al emprender cualquier proyecto al saber que es una empresa inútil. ¿Para qué ocupar una idea reciclada, vieja y repetida? ¿Acaso no hay nada nuevo en el mundo o, será que -por el contrario- todo ya está dicho?

En este aspecto, habría que tomar en consideración que Salomón menciona indirectamente que aún en ese tiempo -hablamos de 970 años a. C.- ya existe un *palimpsesto*, *intertextualidad* o *dialogismo* en todas las cosas que han sido iluminadas por el sol, oídas por el oído y vistas por los ojos; aunque ninguno de estos es de fiar.

2.2 Tipos de intertextualidad

Al definir a la intertextualidad como un tejido enorme de textos (diálogos, relatos orales, fábulas, mitos y leyendas) que enlazan otro texto anterior y que sirve como base, podemos afirmar que la originalidad es muy poca, puesto que lo nuevo no existe, sino que es un mismo tema, pero descrito en diferentes formas, tanto en el tiempo como en el espacio, y aunque son muy lejanas, llegan a ser parte de una idea central.

Para el teórico Gerald Genette (1989) el término *transtextualidad* o *trascendencia textual* es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesto o secreto, con otros textos. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales” (p. 9).

Una aclaración, Genette considera a la intertextualidad una derivación de *palimpsesto*, otra voz expuesta por el teórico como manuscrito en el que se ha borrado, mediante raspado u otro procedimiento, el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto. Por lo cual, la idea de palimpsesto es el concepto más general del cual parten las demás tipologías.

2.2.1 Intertextualidad

Genette (1989) establece cinco tipos de relaciones transtextuales de abstracción, implicación y globalidad:

defino a la intertextualidad de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto con otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptibles de otro modo: así, como Mme. Des Loges, jugando a los proverbios con Voiture, le dice: “éste no vale nada, ábranos otro”, el verbo abrir (en lugar de “proponer”) solo se justifica y se comprende si sabemos que Voiture era hijo de un comerciante de vinos. (p. 10)

2.2.2 Paratextualidad

Para Genette (1989) la paratextualidad es la relación existente entre el texto con su “paratexto”, este último definido como el enunciado o las marcas verbales o iconográficas que acompañan al texto principal de una obra. Ahora bien, la paratextualidad se centra en cómo se relaciona el texto con títulos: subtítulos, prólogos, epílogos, epígrafes, advertencias, notas, ilustraciones, índices, etc. También puede funcionar como paratexto los “pretextos” o borradores, esquemas, proyectos del autor que se elaboran previo al texto.

2.2.3 Metatextualidad

Para comprender la diferencia de este término con los demás, podemos definirlo como el *comentario* que une X texto con Y texto. El prefijo *meta* viene del griego *μετά* y significa “más allá” y de lo cual hemos formado palabras como: metáfora, metástasis o metamorfosis. Mientras que del latín *mêta* indica un límite espacial de algo, como un objetivo que cumplir. En este caso, la *metatextualidad* no es otra cosa que un comentario extendido, crítico e implícito:

Es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en *La Fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu du Rameau* (*El sobrino de Rameau* [de Denis Diderot]). La Metatextualidad es por excelencia la relación crítica. (Genette, 1989, p. 13)

2.2.4 Architextualidad

Mediante este término el autor hace mención a aquel texto genérico que no tiene intención alguna de mencionar que lo es, de hecho, el lector es quien encuentra la semejanza con otra obra.

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual, de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recurrar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema. Todavía menos quizá el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino

del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. (Genette, 1989, p. 13)

2.2.5 Hipertextualidad

Desde la postura de Genette (1989), lo que antes se consideró como *transtextualidad*, ahora designa otra nueva nomenclatura más acorde al significado que se busca, y la diferencia que hace entre los otros tipos de *palimpsesto* (por la importancia de la cita se cita *in extenso*):

Entiendo por ello toda relación que une un texto B a un texto anterior A en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o deriva de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) “habla” de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. La Eneida y el Ulises son, en grados distintos, dos hipertextos de un mismo hipotexto: La Odisea, como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra “propiamente literaria” -por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, literatura-. (pp. 14-15)

La comprensión de la tipología manejada para determinar el nivel de intertextualidad de un texto con otro es fundamental a la hora de analizar una obra literaria situada en tiempo y espacio, al igual que pertenece a un movimiento literario y corriente predecesoras. Con ello, sabremos estimar la influencia de autores pasados y el peso que tiene en dicha obra analizada.

Por suerte, George Landow (1994) en su libro *La teoría del hipertexto* entiende al hipertexto como una especie de invasión del lector que lo anima a enlazar un texto con otro, al igual que infringir los límites de estilo y género. Así pues, considera a Borges como un asimilador de un referente externo en su cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*, el cual inspira a Adam Wenger, quien escribe una obra titulada *La librería de Adam*, donde abunda lexías de Roland Barthes, Ítalo Calvino, Tom Meyer y -obviamente- Borges.

Sin embargo, como las observaciones de Barthes y Foucault sobre la muerte del autor, las de Derrida sobre la textualidad, las de Kristeva sobre la intertextualidad y tantas otras, esta fusión de los modos creativo y discursivo simplemente *ocurre* en el hipertexto. (Landow, 1994, p. 59)

En el presente análisis, nos detendremos específicamente en la descripción interactiva entre *La vida es sueño* y *El mito de la caverna*. Por ende, la *interacción* deviene de indispensable uso. Landow (1994) indica que:

La interacción se despliega en las intersecciones de la linealidad y de la no linealidad, y del tiempo y del espacio. En el núcleo de la interacción, se encuentran las operaciones esenciales de toda comunicación e intercambio, incluyendo la selección del lenguaje (*inventio*), la combinación (*dispositio*) y la íntima relación entre el eje del mensaje y el del código. (p. 128)

Por lo tanto, se deduce que, la muerte del autor y la interacción no lineal se comportan como constantes en la hipertextualidad, tipología en la cual se centra el presente estudio, detalladamente en la relación que pueda otorgarnos la lectura del libro *La República* de Platón y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

2.3 Filosofía platónica

Platón es uno de los más grandes representantes del pensamiento del mundo antiguo al concebir posturas que reflejan lo abstracto e invisible que el ser humano posee en su interior. Cid (2019) propone términos que facilitan la comprensión de su pensamiento.

- ✓ **Alma:** psique, *psyche* /*ψυχή*, *animus*, *anima*. El alma es, no obstante, de difícil cognición, de naturaleza intermediaria entre lo sensible y lo inteligible, solo puede conocerse por semejanza. También es sujeto de conocimiento, no objeto, y, en sus dos dimensiones, ejerce diversas funciones. Al encarnarse, debe mover y conocer el cuerpo al que está ligada.
- ✓ **Conocimiento:** *eikasia*, *pistis*, *doxa*, *dianoia*, *noesis*, episteme, *εικασία*, *πίστις*, *δόξα*, *διάνοια*, *νόησις*, *επιστήμη*. Es el proceso o acto psíquico en cuya virtud un alma está en disposición, al percibir un objeto, de afirmar lo que es, con un grado menor o mayor de exactitud, en relación con lo aparente o lo real y verdadero.
- ✓ **Felicidad:** *eudaimonía*, *εὐδαιμονία*, bienaventuranza, *beatitudo*, *vita beata*. Etimológica y originariamente, significa aquel que goza del pleno favor de la divinidad, con una vida buena y exitosa, cosa que en Platón no tiene un peso tan importante; designa el vivir u obrar de quien es bueno y justo, con lo que es feliz, no

como consecuencia sino casi como identidad. Pensar y obrar bien conlleva vivir bienamente, esto es, ser feliz y viceversa, vivir bien requiere pensar y obrar bien, lo que sigue en la línea inicial del intelectualismo moral socrático.

- ✓ **Hombre:** *anthropos*, *ἄνθρωπος*, ser humano, *homo*. Es un compuesto, un complejo de dos elementos, reales, a saber, cuerpo (material, no divina, mortal) y alma (inmaterial, divina, preexistente al cuerpo, imperecedera), la combinación percibida como accidental de estos dos principios más o menos heterogéneos da lugar un cuerpo animado; ser vivo mortal y terrestre, es el único capaz de ejercer las tres funciones psíquicas (deseo, animosidad y razón); eso lo hace paradójico, porque, siendo mortal, puede concebir lo inmortal (lo divino y las ideas).
- ✓ **Idea:** *εἶδος*, *ἰδέα*, forma, *species*. Es la esencia extramental, autónoma o independiente, objeto de conocimiento inteligible, universal, causa metafísica, modelo inmaterial, inmortal, inmutable, verdadera, perfecta, única, verdadera, buena, separada de lo sensible, aunque lo sostenga. Sirven como molde, arquetipo, horma, paradigma (*παράδειγμα*) por imitación y participación, a los objetos, seres y cosas pertenecientes al mundo sensible. No son intramentales como las ideas modernas, de raíz cartesianas, objetos del pensamiento individual. Tampoco son representativas ni una abstracción. Subsisten en un mundo o plano de lo real (no aparente) captable a través del intelecto tras una larga preparación, la cual capacita para alcanzar el conocimiento verdadero o ciencia.
- ✓ **Orden:** cosmos, mundo, *kosmos*, *κόσμος*, *τάξις*, *ordo*, *apta et recta dispositio uel constitutio*. El término *κόσμος* tiene la doble significación central de orden y de mundo /cosmos, que también está relacionada con el adorno corporal (cf. cosmética). Significa una bella disposición, buena, armónica, simétrica, proporcionada, equilibrada, donde impera la medida y no la desmesura, con una composición bien conseguida ya sea en el cuerpo, en el alma, en una producción artística o en el universo mismo. Vale por correcta colocación y disposición. Identidad y alteridad, lo uno y lo otro, producen el orden. En rigor, Platón menciona sólo el mundo sensible, en el sentido de totalidad ordenada y armónica de lo sensible, que, empero, debe su existencia a otra noción y región, la de lo verdaderamente real.
- ✓ **Verdad:** *aletheia*, *ἀλήθεια*, *ueritas*. Formada por la suma de alfa privativa y un derivado del término griego para olvido, etimológicamente significa lo inolvidable, lo que no pasa desapercibido, lo que no cae en el olvido. Se opone a la mentira, a la mera apariencia o a la mera creencia opinativa y designa tanto la corrección formal

de un pensamiento como la realidad o efectividad de aquello a lo que se hace referencia con ese pensamiento. No puede ser contradicha y tiene que ver con decir las cosas no como (queremos que) sean, sino como son.

- ✓ **Virtud:** *areté, virtus*. Es la excelencia en la función que a cada ser viviente lo es propia, que en el caso del hombre es saber, ser valiente y moderado en los deseos. Designa no solo lo intachable de una conducta o de una personalidad en ciertas circunstancias, sino también la magnífica realización de una actividad. Esto es más amplio que la nobleza guerrera (hombría) y al propio tiempo más preciso, ya que designa tanto el hacer perfecto como lo perfectamente hecho, que Platón relaciona con el cuidado psíquico y mejora de sí mismo y, por extensión, de los ciudadanos.
- ✓ **Placer:** *ηδονή, voluptas*. Es la satisfacción resultante de interrumpir un sufrimiento, colmar una necesidad o suplir una falta (música; no es lo mismo que carencia dolorosa: enfermedad); no es propiamente condenada por Platón, sino que el filósofo se entrega a una reflexión con el fin de saber dominarlos (ser su dueño) o usar de ellos, ajustando con moderación su oportunidad; es también un término relativo y progresivo- 24 procesual, en el sentido de que lo gozoso desplaza progresivamente a lo doloroso (sedbeber agua); hay placeres del alma y placeres del cuerpo e importa saber administrarlos. (pp. 4-27)

Platón aventaja -en tiempo y espacio- a cualquier otro que haya dedicado su vida al *amor por la sabiduría*. Discípulo de Sócrates, del cual no tenemos ningún escrito autónomo, Platón hace resaltar la figura de su maestro en todos sus diálogos, poniéndolo como interlocutor principal que se enfrenta a modo de charla, con otros personajes. De aquí que se crea -especulativamente- que no haya existido y que fuese solo un personaje inventado por Platón. Aunque esta idea ha sido refutada por historiadores, ya que no solo Platón alude a la figura de Sócrates, sino también Aristófanes y Jenofonte, aunque este último sostiene mayor credibilidad, ya que -a diferencia de Aristófanes que hacía comedias- era historiador, por lo que su producción no es una invención de su pensamiento, sino una recopilación de hechos históricos (Espasa, 2003).

Resulta imposible separar a Sócrates de Platón y de la historia, pues el periodo de la filosofía antigua griega se nombra *presocrático* en honor al filósofo, así como el método que utilizamos hasta nuestros días para educar a los jóvenes estudiantes de escuela, colegio y universidad, la mayéutica en la que Sócrates hace alumbrar la ignorancia interna con preguntas difíciles e irónicas en conversaciones mantenidas con sus adversarios.

Esta labor de *partera*, la cual consistía en auxiliar a los hombres a *dar a luz a aquellas verdades que llevamos en el fondo de nuestra alma, las cuales son imperecederas y eternas*, es el concepto más acercado al ideal que se propuso alcanzar en vida. El humano es un ente que conserva una verdad interior sepultada por las creencias antiguas que poco o nada han sido cuestionadas y de las cuales nos han infundido desde el día de nuestro nacimiento, imponiendo un pensamiento hegemónico y tradicional del cual es muy difícil salir.

Pero, como diría Nietzsche (1882/2007) “Estoy diciendo la moraleja antes de contar la historia” (p. 33). En su diálogo de *La República* -tal vez el más célebre- da el ejemplo perfecto de cómo debe constituirse una *ciudad-estado*, desde sus agricultores, artesanos, hasta el rey. Aquí podemos verificar que el filósofo se preocupa por preguntas en torno a la justicia: ¿Cuál es el hombre más desgraciado, el que comete una injusticia o, el que la recibe? ¿El ser justo te hace mejor o peor ciudadano? ¿Qué pasaría en la república si todos los ciudadanos son justos? Aunque luego, el diálogo explica dilemas ontológicos y metafísicos, por ejemplo, el mito del anillo de Giges, el mito de la caverna y el mito del sueño del soldado Er.

Justamente, trataremos aquel tópico que ha sembrado más duda e incertidumbre que ningún otro: el *mito de la caverna*. Esta idea del libro séptimo de *La República* nos hace imaginar que, desde el día de nuestro nacimiento, hemos estado presos de manos, piernas y apegados el espaldar de un muro, en una caverna oscura, alumbrada en la parte superior por fuego y este -a su vez- proyecta en la pared frente a ellos sombras de imágenes o figuras de objetos, animales y personas del mundo.

En la cueva hay hombres que manejan el fuego y las sombras, son libres de pies y manos, controlan a su antojo el mundo subterráneo. Pero un día, uno de ellos queda libre, mira a los hombres que controlan el fuego, sale sigilosamente de la cueva por un camino áspero y escarpado. Al final del túnel, el primer contacto con la luz del sol lo deja ciego, primero detecta las sombras que es con lo que está familiarizado, segundo las imágenes que hay de los objetos reales y por último los objetos reales en sí mismos.

Tales procesos resultan en la *catarsis* del hombre, ese estado de liberación que produce salir de la caverna en la que se pensó que era la realidad, cuando la verdad estaba afuera. Al final del capítulo se dice que este hombre recuerda a sus compañeros de caverna con pena y nostalgia, tal vez reflejado en su condición, y decide bajar a las tinieblas para ayudar a sus hermanos; pero el mundo es muy oscuro, parece que perdió la vista y en su torpeza los hombres se burlan y ríen, ellos no comprenden lo que quiere decir su amigo que

salió, lo consideran loco, deciden que mejor sería matarlo antes de seguir la idea de abandonar la caverna.

Werner Jaeger (2010) en su conocido *Paideia: los ideales de la cultura griega* asume que la caverna atañe al mundo de lo visible y el sol al fuego cuya luz se proyecta dentro de ella. La elevación hacia lo alto y la admiración del mundo de arriba se erigen como un entramado sígnico del trayecto del alma hacia el mundo inteligible. “El símil del sol y el símil de la caverna agrupados en unidad (...) por la proporción matemática de las cuatro gradaciones del ser, representan una sola encarnación simbólica de la esencia de la *paideia*.” (p. 694)

Muchas interpretaciones se han dado desde el 300 antes de Cristo hasta la actualidad. Aún no hemos podido superar aquel máximo pensamiento que se legó en Grecia y que recorrió tiempo y espacio para seguir mencionándolo infinitas veces. Una tradición que da forma a la memoria del mundo y de la que no se puede salir jamás reta a autores como Santo Tomás de Aquino, San Agustín, Descartes, Kant, Hegel, Spinoza, Schopenhauer o Heidegger.

Resulta tan significativa la influencia de Platón, que ese mito solo es un ejemplo para lograr entender la idea que desea transmitir, la idea eterna, bella y buena de justicia. Otros diálogos como *El banquete o del amor*, *Fedón o del alma*, *Fedro o de la belleza* o *Gorgias o sobre la retórica* completan y complejizan el imaginario platónico. Sería muy pretensioso hacer mención a cada uno de estos tópicos, pero la referencia del filósofo griego es obligada para cualquier trabajo de ese corte.

2.4 Siglo de Oro español

Se sitúa, generalmente, el comienzo del Siglo de Oro español en 1492 con la publicación de *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija, el primer precedente de una gramática formal del castellano, considerada como una lengua vulgar en ese entonces. Aunque el hecho más importante de ese año -y del mundo conocido- fue el “descubrimiento” de América; sin olvidar que los españoles expulsan al último árabe que vivía en sus tierras desde el año 711 d. C.

Todos estos hitos históricos pasaron en un mismo año, emblemático e inolvidable en la historia universal. Semejante bienvenida en el 1492, para que la literatura tenga su mayor productividad hasta el 1681 cuando -justamente- muere Pedro Calderón de la Barca.

Constituye el mayor apogeo del arte, en donde se desarrolló la literatura, dramaturgia, pintura a gran escala y de una gran calidad nunca vista en la península ibérica, en valores

éticos que eran necesarios para la época, aunque poco valieron para mantener la medida y el equilibrio en la sociedad, puesto que, en los años venideros, el imperio español caería y su hegemonía que alguna vez gobernó el mundo. En palabras del rey Felipe II de España (1527-1798): “En mi imperio nunca se pone el sol”, años después, luego de haber sufrido la enfermedad de La Gota, que lo imposibilitó de caminar, quiso dar una lección a su hijo, Felipe III:

En el verano de 1598, y según fray José de Sigüenza, su consejero, (...) el 13 de septiembre, hace 415 años, falleció, a los 71 años, en una alcoba de El Escorial, convirtiendo a su hijo en testigo de su muerte. *“Hijo mío, he querido que os halléis presente en esta hora para que veáis en qué paran las monarquías de este mundo”*, le dijo. (National Geographic, 2013, párr. 3)

La anécdota sirve de antesala -como apólogo moral del cual ya mencionamos en el capítulo de intertextualidad con Qohelet o Salomón- para aquella literatura preocupada por temas relacionados con la fugacidad de la vida, la prevención del exceso de placeres o la virtud.

2.5 El Barroco

El movimiento artístico denominado Barroco dominó el siglo XVII e inicios del XVIII, donde se cultivó el arte y la cultura de occidente. Este término fue acuñado luego del Renacimiento, cuando consideraron de abusivo y desorbitante el arte, tildándolo de desproporcionado, así fue como designaron que cierta obra es barroca, haciendo referencia a la “una perla de forma irregular” (RAE, 2022).

Como Barroco se entiende el estilo arquitectónico realizado en los siglos XVII y parte del XVIII (1600 a 1750), caracterizado por la profusión de adornos en contraposición con el estilo sobrio del Renacimiento clásico. Por extensión se aplica también el término Barroco a las obras de pintura, escultura, literatura y música realizadas en ese mismo período de tiempo. La escultura y la pintura del Barroco se caracterizan porque el movimiento de las figuras es excesivo. En la literatura es toda creación en donde resalten la pompa y el ornato, la música se caracteriza por la aparición de géneros como la cantata, la sonata, el concierto y el oratorio. (López et al., 2004, párr. 3)

Para Macrí (1960), el barroco apuesta por aludir a la metafísica ontológica del hombre, intentando combinar las polaridades del ser humano:

Spitzer descubre el secreto del Barroco español en la relación entre carne y espíritu, que se mantienen insubordinados el uno al otro y no se funden panteístamente; componen un dualismo irreductible de belleza y caducidad, magnificencia y mortal ruina, el sueño-despertar de Calderón, el placer-dolor de Lope, la corte-soledad de Góngora, el desengaño ético de Quevedo. (p. 3)

Por lo tanto, se revela una paradoja existencial que pudiese tener su palimpsesto en el *I- Ching* o *Libro de las mutaciones* -sus ideas esenciales proceden del confucionismo, aunque incorpora también tradiciones taoístas. Este *Libro...* se basa en la representación de dos energías polares que mediante su actividad crean todas las cosas y que fueron designadas en un principio como claro y oscuro, pero recibieron luego los nombres de ying y yang- una obra filosófica que data del año 213 a. C. (Paidós, 1993).

Este juego dialéctico entre polaridades, contradicciones y dicotomías que significa el objeto de estudio del barroco, supone que las relaciones entre todos los opuestos son naturales e inseparables, ligados desde la creación del mundo.

Tanto así que Severo Sarduy (1999) señala que:

Motivar el signo *barroco*, es fundamentarlo hoy sin que la operación implique un residuo moral, no podría lograrse si se pretende una concordancia de orden semántico, un acuerdo de sentido entre la palabra y la cosa; donde se instaura un sentido último, una verdad plena y central, la singularidad del significado, se habrá instaurado la culpa, la caída. (...) Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene -ya lo había formulado la *Retórica* de Aristóteles- un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer consubstancial al hombre: se enseña con silogismo rápidos, sin junturas verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado. (p. 1200)

Para el autor cubano, la reciprocidad entre los contrarios resulta la mejor forma de explicar un tema, ya que es más didáctico y mejor al entendimiento humano, método dialéctico. No puede olvidarse la mención que Sarduy (1999) ejecuta sobre la frase enigmática de origen francés *La petite mort*, donde se considera la idea de placer una especie de muertecita “identidad de la pequeña muerte (esa metáfora con que la lengua popular francesa sugiere el acto de la eyaculación) y la muerte definitiva” (p. 1125). En el español se tiene sintagmas eufemísticos como: morir de placer o morir de la risa, pero nada parecido con la eyaculación y la muerte.

Buena parte de esta idea francesa la debemos al último día de Sócrates, en el diálogo *El Fedón o sobre el alma*, cuando luego de haber demostrado la inmortalidad del alma y dejar a sus amigos y discípulos con una certeza de que las almas se reconocen en todas las épocas (*reminiscencias*), dijo las siguientes palabras a su amigo, luego de haber bebido la cicuta: “Critón, debemos un gallo a Esculapio; no te olvides de pagar esta deuda” (Platón, 2020, p. 191).

Hay que aclarar ciertos referentes para entender el trasfondo de la frase. Primero, *Asclepio* o *Esculapio* es el dios de la medicina en la mitología griega, y en ese entonces, era muy común que los griegos acudieran a este para pedir un favor de sanación de enfermedad o patología; por lo que, al ser ayudados por el dios, se le rendía tributo o sacrificio de gallos o corderos.

Entonces, en el momento que Sócrates menciona estas palabras, se refiere a que Asclepio lo ha curado de este mal llamado vida, y que la muerte lo ha salvado de esta enfermedad, por lo que reconoce a la muerte como un bien, paradoja existencial. Dicho referente corresponde al principio del movimiento Barroco.

Algunos de los artistas pictóricos más representativos: *Caravaggio*, Peter Paul Rubens, José Ribera, Diego Velázquez, Gian Lorenzo Bernini, Bartolomé Murillo o Vermeer son responsables de piezas célebres como: “La joven de la perla”, “La Inmaculada Concepción”, “Las tres Gracias”, “Saturno”, “La Cabeza de Medusa”, “Narciso” o “Baco enfermo” (Pacciarotti, 2000).

2.5.1 Literatura barroca

La dramaturgia, la prosa y el verso barrocos se preocupan por el detalle, la exuberancia, la voluptuosidad formal de la época. El uso excesivo de las figuras literarias, tales como la adjetivación, la elipsis, la metáfora, el hipérbaton, la antítesis y la perífrasis marcarían su distintivo.

El barroco acogió una gran pluralidad de corrientes literarias. En el caso particular de la literatura española, dos fueron las más importantes: el culteranismo o gongorismo y el conceptismo o quevedismo. Ambas corrientes fueron opuestas, y se rumora acerca de la rivalidad entre ambos autores, creando conflictos e insultos en sus poemas. Chevalier (1995) reconoce ciertas características:

Hablemos en primer lugar del culteranismo (...) esta palabra tiene el inconveniente de estar teñida de polémica: fue creada hacia 1620 por un maestro de retórica a quien apenas le gustaba la poesía gongorina, y esto edificada muy posiblemente sobre el

modelo del luteranismo, queriendo significar que el culteranismo es una herejía literaria. (p. 108)

Su máximo exponente es Luis de Góngora, del cual destaca que:

construye una poesía del esplendor por su virtuosismo en el arte de la metáfora: maneja las metáforas antiguas con una facilidad suprema, sabe unir las metáforas conocidas -Galatea “o púrpura nevada o nieve roja”- y sobresale en la creación de metáforas nuevas -el pájaro, “campanilla de pluma sonora”; el tronco que arde, “mariposa que se deshace en cenizas”. También es la poesía del esplendor por el empleo de una paleta colorista de una brillantez fuera de lo común; por una musicalidad del verso y de la estrofa sin equivalente todavía conocido en toda la poesía española. (Chevalier, 1995, p. 108)

Por su parte, el conceptismo liderado por Francisco de Quevedo se caracterizó por un verso ingenioso, picaresco en metáforas (cita *in extenso*):

Fácil resulta ver, siguiendo la lógica del barroco, que las perlas son “como” los dientes en color, o que las rosas y las jóvenes en frescura se compiten, pero resulta más complejo armar una estructura lógica, conceptual, que entrelace los cuatro elementos en igual número de vocablos.

Así, [se] cumple la condición inicial del conceptismo: cuatro campos semánticos, si no antitéticos, no contrarios, sí distantes uno de otro, se verán amarrados perpetuamente a través de paradojas, por asociaciones exotextuales, la participación, pues, del lector fuera del texto, que se ve conviviendo con él, o para no ofenderlo, o para desahuciarlo, que se verá retado a deducir por dónde se entrelazan las ideas. (Martínez, 2011, p. 18)

Al mencionar las *paradojas exotextuales* y la interacción con el lector nos hace deducir -inevitablemente- que el objetivo de los poemas barrocos es poder interpretar sus frases contradictorias y así dar la sensación de un coctel de emociones, tal y como se menciona en el verso “*En viento, llama pétrea me demarro*”, una especie de gota de cera de una vela que se ha derramado en el suelo; el momento y el instante de capturar la caída de la gota es increíble, ya que lo redacta en seis palabras, las cuales el pronombre *me* nos hace sentir como si fuéramos nosotros la gota que cae.

El decoro y atavío barrocos no son más que una fachada, en donde se puso en consideración temas sumamente ontológicos y moralistas que advertían de los peligros que

significaban buscar lo material y banal de la vida, en lugar de concentrarse por lo moral y ético que trae más felicidad y dicha.

Obras como *Polifemo* y *Galatea*, *Política de Dios*, *gobierno de Cristo*, *tiranía de Satanás*, *El perro del hortelano*, *El condenado por desconfiado*, *La vida es sueño*, *El divino Narciso*, *Adonis* o *El paraíso perdido* relucen como perlas de la corona del barroco.

Entre los autores más representantes sobresalen Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, John Milton o Giovanni Battista Marino, quienes representaron en su producción la decadencia, lo superfluo, la preocupación de moralidad y equilibrio.

2.5.2 Dramaturgia

En España, tres autores forman parte de los más grandes dramaturgos en el Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, quienes hicieron del teatro su fuerte literario al imponerse con nuevas tendencias y géneros híbridos entre la tragedia y comedia como el propio Lope. Según Arango (1980) las obras más representativas de dichos autores son *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Tal fue la fama de España -tanto por ser dueños de casi todo el continente americano, como por su prolífica producción artística- que llegó a trascender a Francia y Rusia sus obras de forma casi inmediata, aunque sufriendo diversas alteraciones en sus traducciones, debido a que en cierta época no existía lo que hoy llamamos propiedad intelectual o *copyright*, lo que hizo enojar a más de un autor descontento por su redacción.

La dramaturgia española apareció en el tablado moscovita en el momento en que Rusia empezó a abrirse al Occidente. El interés por la dramaturgia y por la cultura española en general fue creciendo a lo largo de los siglos XVIII-XIX. La obra de *El burlador de Sevilla*, del mismo modo que había sucedido en toda Europa llegó, por varias vías, todas ellas contaminadas, a las fronteras rusas, a finales del siglo XVII. El alcaide de sí mismo de Calderón también entró en las tablas de la misma manera, a través de una sucesiva multiplicación de traducciones y contagios, en las que las literaturas francesa y alemana servían de puente y de conducto cultural (Chiginskaya, 2020, p. 238)

Para empezar, debemos hablar de Lope de Vega Carpio. Nacido en Madrid en 1562, es uno de los poetas más importantes del Siglo de Oro español y la literatura, a tal punto que es comparado con Shakespeare en aspectos teatrales, ya que es el responsable de más de 400

obras de las que se tiene constancia, aunque se rumora que son 1500 las que escribió el madrileño.

Desde la visión de Ríos (2015):

A partir de Lope de Vega, la comedia se distribuye en tres actos, tal y como se recomienda en su *Arte Nuevo*. De los tanteos anteriores (cuatro, cinco, tres actos durante el siglo XVI) se pasa a un modelo estructurado en torno a tres actos o jornadas. (p. 71)

El autor se refiere a la tragedia clásica que era representada por cuatro o cinco actos y que solo encerraba un argumento amoroso donde los actores terminaban catastróficamente su vida, atrás se quedaban los dramas de *El Libro de buen amor*, *El conde Lucanor* o *La Celestina*. Más adelante indica:

Esta tripartición suele relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace (prótesis, epítasis, catástrofe), pero no se corresponde exactamente: la exposición o planteamiento del asunto ocupa el principio del primer acto; el nudo o complicación de la intriga ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y la mayor parte del tercero, y el desenlace se remite a la parte final del acto tercero. De aquí que el desenlace tienda a ser precipitado y mecánico (previsible). (Ríos, 2015, p. 71)

Lope combina temas vulgares y de concurrencia coloquial con otros más sublimes - el amor, ser correspondido, la traición, la tragedia-, y así refuerza la tragicomedia. Diseña, además, personajes satíricos o picarescos para avivar la curiosidad del pueblo.

La técnica es muy frecuente en toda la obra de Lope y los ejemplos, por ello, podrían ser numerosos y siempre con la misma función: agradar al espectador con canciones que conoce presentándolas asimiladas o “embebidas” por los personajes, que incluso las utilizan en su diálogo. (Diez, 1982, p. 325).

La figura de Lope de Vega en España es sinónimo de grandeza, admiración y respeto, pero también de don Juan, por el hecho de que tuvo incontables amoríos plasmados en sus obras, contrajo matrimonio varias veces, aunque hay que mencionar que algunas de sus esposas fallecieron, al igual que unos hijos suyos entre legítimos y bastardos. Para Lope de Vega no resultó difícil combinar su obra en prosa (*La Arcadia*, *La Dorotea*, *Las Epístolas*, *Los pastores de Belén*, *El peregrino de su patria*, *Novelas a Marcia Leonarda*) con el verso (repartida entre narrativa y teatro), aunque de todas sobresale la teatral (*Fuenteovejuna*, *El*

perro del hortelano, La dama boba, El castigo sin venganza, El caballero de Olmedo, El mejor alcalde, el rey, La viuda valenciana, Peribañez y el comendador de Ocaña).

El siguiente en la lista de autores es Tirso de Molina, seudónimo de Fray Gabriel Téllez, nace en Madrid en un especulativo año de 1579, gracias a su educación teológica y una ferviente creencia religiosa fue nombrado sacerdote y fray. Aquí nace su figura controversial, ya que sus obras literarias no corresponden a la fe que promulgaba, puesto que criticaba a la jerarquía y élite españolas. Para la época, Tirso se conforma como uno de los más influyentes en el género dramático.

La fórmula químicamente pura del enredo se pone en práctica por primera vez en manos de Tirso de Molina, con títulos como *Sagra, Don Gil, Marta, Vallecas* (...) que van abriendo camino a otros dramaturgos de la talla de Calderón, Moreto o Rojas, quienes seguirán transitando por esa misma senda e incluso refundirán algunas de sus mejores comedias. (Zugasti, 1998, p. 139)

La obra más apremiante de Tirso de Molina -sin lugar a duda- es *El burlador de Sevilla*, que, escrita en 1615, narra las inolvidables hazañas del mítico *Don Juan Tenorio* el cual, por ser de familia acaudalada y aboengo, se cree en el derecho de jugar con los sentimientos de las damas y hacerlas creer en el más burdo amor.

Aunque al final, *Don Juan* tiene una rivalidad consigo mismo, al enfrentar a la muerte y verse comprometido; como argumenta Dolfi (2000):

Es, en efecto, este sustrato temático de las dos diferentes facetas de don Juan Tenorio (seductor aficionado a la burla y pecador obligado a enfrentarse con el poder divino) el que hemos ido destacando con el auxilio de personajes y de textos diferentes (incluso en el género), lo que -junto con los resultados ya logrados por otros- nos parece confirmar la paternidad tirsiana de esta comedia y de su protagonista. (p. 63)

No es más que el reflejo del autor, que de alguna forma trata de proyectar su realidad, puesto que sufrió una acusación muy grave por parte de la Junta de Reformación, lo cual, según Florit (2023): “El único suceso grave en esta biografía sin estridencias ocurre en 1625 cuando la Junta de Reformación de las costumbres ataca al mercedario por dedicarse a escribir *comedias profanas y de malos incentivos*” (párr. 2). Tras este suceso, Tirso se radica en Sevilla, donde combina ambas cualidades del hombre, entre lo cómico y lo trágico, en función de sacar provecho a su ingente producción literaria.

El tercero de la triada dramática es Pedro Calderón de la Barca, nace en Madrid el 17 de enero de 1600 en el seno de una familia adinerada, pierde a su madre a sus cortos 10

años, tiene una fuerte instrucción académica de las cuales figuran el Colegio Imperial de los Jesuitas, Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad de Salamanca.

Calderón de la Barca se estrena como literario con su obra *Amor, honor y poder* con 23 años, aunque después se enlistó en el ejército, pero eso no lo alejó de su amor por las letras, ya que 6 años más tarde publicó *El príncipe constante* y un año más tarde *El laurel de Apolo*, la cual fascinó a Lope de Vega, *El nuevo Palacio del Retiro* en 1634, *La devoción de la Cruz* en el mismo año, *La vida es sueño* en 1635 que coincide con la muerte de Lope.

Es nombrado director de teatro del Palacio por Felipe IV y se le otorga el hábito de Santiago. En 1651 es nombrado sacerdote y publica su obra *El alcalde de Zalamea* con el título de *El garrote más bien dado*, en 1653 el rey Felipe IV le otorga la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo y en 1681 en la ciudad de Madrid muere un 25 de mayo (Rodríguez, 2023).

Sin temor a equivocación alguna, podemos afirmar que su obra más celebrada a lo largo y ancho de la dramaturgia barroca es *La vida es sueño*, que asume como argumento lo imaginario y supositivo de la fugacidad de la vida en torno a la duda existencial de que ella, tal y como la conocemos, constituye un gran sueño. Dicha alusión la vemos en *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer (1818):

Los Vedas y los Puranas no conocen mejor comparación que la del sueño, que utilizan tan profusamente, para el conocimiento global del mundo real, al que dan en llamar “Velo de Maya”. Platón reitera con frecuencia que los hombres viven en sueños y que únicamente el filósofo se esfuerza por mantenerse despierto. Píndaro dice que “el hombre es la sombra de un sueño” [*Pítica* 8, V 135]; Sófocles dice “Veo que, mientras vivimos, no somos otra cosa que espectros y una sombra fugaz” [*Áyax*, V 125]. El gran Shakespeare dejó escrito lo siguiente “Somos del mismo material/ con que se tejen los sueños y nuestra corta vida/ se ve rematada por el dormir” [*La tempestad*, acto IV, escena 1]. Finalmente, Calderón se hallaba tan hondamente impresionado por esta perspectiva que intentó expresarla en un drama de corte metafísico titulado *La vida es sueño*. (pp. 133-134)

El filósofo alemán menciona el Velo de Maya de la narración antigua hindú como *los puranas*, que significa *ilusión* o *engaño*. Por lo que ese cometido sería el principal problema de la vida humana. El sueño como una representación onírica de la realidad no es más que una vil mentira; pero de aquel sueño Schopenhauer (1818) sopesa que:

La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Leerlo de corrido equivale a la vida. Pero algunas veces, cuando acaban las horas de lectura (el día) y llega el tiempo de reposo, seguimos hojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otras de sus páginas; con frecuencia se trata de una página ya leída y en otras ocasiones de una página desconocida, pero siempre son páginas de uno y el mismo libro. (p. 134)

Justamente *La vida es sueño* gira en torno a esta idea, puesto que Segismundo, que había sido encadenado desde el día de su nacimiento, es liberado para ponerse a prueba sobre el trono que heredaría de su padre, el rey Basilio. El príncipe falla, estrepitosamente, en su prueba a causa de su grosero e irracional comportamiento; es dormido profundamente a causa de una pócima, horas después, Segismundo despierta con grilletes en sus manos y piernas, dudando si creer que su vida en palacio fue producto de un sueño o de la realidad.

Esta interpretación de los sueños nos invita a realizar la misma duda que en algún momento atrapó a Zhuangzi -filósofo chino que vivió en el siglo IV a. C.-, tal y como lo cita Hansen (2021):

Una vez, Zhuangzi soñó que era una mariposa, que volaba alegremente y que él mismo se encarnaba en este sentido de propósito. No sabía nada de Zhuangzi. Al despertar de repente, se encuentra enraizado en Zhuangzi. No sabe si Zhuangzi soñaba ser una mariposa o si una mariposa sueña ser Zhuangzi, aunque debe haber una diferencia. Esto se llama “las cosas cambian”. (p. 35)

Como podemos evidenciar, esta idea de la duda sobre la realidad y sobre el sueño, ha sido reproducida en casi todas las culturas de la historia, desde los antiguos griegos, pasando por los chinos, ingleses, españoles, alemanes; hasta llevarlos en la actualidad a la pantalla grande en películas como *Matrix*, mencionada anteriormente.

Este dilema sobre el sueño como pequeña muerte de la cual se revive al amanecer, tal vez sea tan remoto como el ser humano. Pensadores antiguos y contemporáneos como Platón o Zhuangzi ilustran esta idea, a pesar de encontrarse muy lejanos en ubicación, pues prácticamente no existe evidencia empírica o relato oral que afirme de un posible contacto, por más mínimo que sea, entre griegos y chinos.

Sin embargo, llegaron a una misma conclusión, posibilitando la convergencia de todos los cauces del pensamiento universal para el ejercicio de la reflexión ontológica. Esta duda elemental evidencia la magnitud de Calderón al retratar la obra teatral con el decoro y

la distinción barroca del momento. Así lo afirma el ensayista cubano Roberto González Echevarría (2013):

Como Hesíodo, Ovidio, Dante, Milton o Blake, Calderón fue un poeta cósmico (...) Abarca, además, todo el espacio terrestre y sideral conocido. Estas totalidades, que para su época no son ya realmente tales, están presentes no solo en los argumentos de sus obras de carácter religioso o filosófico, sino en cada verso en cada figura, en cada acción de los personajes. Todo está relacionado en su sistema, que es un simulacro en miniatura de la máquina del universo. (p 393)

CAPÍTULO III. METODOLOGÍA

3.1 Enfoque

La presente investigación asumió un enfoque cualitativo, correspondiente al área de los estudios culturales, filosóficos y literarios, englobados en las Ciencias Sociales y Humanísticas. Dicho enfoque se sitúa dentro de un paradigma científico naturalista con carácter interpretativo; pues busca examinar los significados de las acciones humanas y de la vida social a partir de la inducción y el empleo de datos interpretables, en función de contestar a la pregunta de investigación o, a su vez, proponer nuevas interrogantes. En contraste con el enfoque cuantitativo, centrado en hipótesis y análisis de datos numéricos, el cualitativo suele iniciar con un tema de investigación circunscrito a las metodologías y sus instrumentales teóricos a emplear (Acosta, 2023).

3.2 Modalidad de la investigación

La presente investigación responde, además, a una naturaleza descriptiva-interpretativa. Por el carácter del corpus literario seleccionado (las obras de Platón y Calderón, respectivamente), con sus sendas unidades de análisis (El libro VII de *La República* y *La vida es sueño*, respectivamente), las interacciones de tipo intertextual entre estas piezas ya ocurrieron sin la intervención directa del investigador. En consecuencia, puede clasificarse al enfoque como retrospectivo o ex post facto (los acontecimientos -textualidades, historia, contexto, cultura-, así como las variables, ya sucedieron) (Agudelo et al., 2008).

3.3 Diseño de la investigación

El diseño de esta investigación responde a un estudio bibliográfico, ya que los datos manejados son teóricos conceptuales, tanto de fuentes primarias como secundarias sobre el tema a estudiarse (Carrasco, 2005).

3.4 Niveles o tipos de investigación

✓ Por el objetivo

Básica

Esta investigación según el objetivo es básica: “Se caracteriza porque se origina en un marco teórico y permanece en él. El objetivo es incrementar los conocimientos científicos, pero sin contrastarlos con ningún aspecto práctico” (Muntané, 2010, p. 221).

✓ Por el nivel o alcance

Diagnóstica

Para esta investigación se realizó un análisis situacional del problema de investigación plantado, con el fin de determinar sus características y particularidades.

Exploratoria

Este tipo de investigación se caracteriza por la realización de un rastreo o sondeo, con el objetivo de conseguir información de lo que se requiere investigar (Fernández, 2021). Por esta razón, se obtuvo información pertinente para el desarrollo del marco teórico.

Descriptiva

La presente investigación es descriptiva debido a que se efectuó el estudio de una obra literaria, donde se analizaron las interacciones intertextuales entre las dos piezas bajo estudio. Guevara et al. (2020) mencionan que: “El objetivo de la investigación descriptiva consiste en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas” (p. 171).

✓ Por el lugar

Bibliográfica - Documental

Se efectuó una recopilación de tipo bibliográfico-documental, se manejaron tanto libros como revistas para obtener información. Como lo plantea Rosas (2022): “La investigación documental es aquella que obtiene la información de la recopilación, organización y análisis de fuentes documentales escritas, habladas o audiovisuales” (p. 1). Además, “La investigación documental o bibliográfica es aquella que procura obtener, seleccionar, compilar, organizar, interpretar y analizar información sobre un objeto de estudio a partir de fuentes documentales, tales como libros, documentos de archivo, hemerografía, registros audiovisuales, entre otros” (p. 5).

✓ Por el tiempo

Transversal

Esta investigación es de tipo transversal porque marcó un determinado periodo. Según Hernández et al. (2014): “Los diseños de investigación transeccional o transversal recolectan datos en un solo momento, en un tiempo único” (p. 154). En sí, este tipo de investigación es muy usual en los estudios cualitativos ya que establece un tiempo delimitado.

3.5 Universo o corpus de estudio

Por la naturaleza particular de esta propuesta de investigación no se trabajó con la categoría población sino con la de universo o corpus: en este caso, el universo lo constituye la producción filosófica de Platón y dramática de Calderón.

3.5.1 Unidad de análisis y tamaño de la muestra

Del universo de estudio se trabajó con una muestra intencional no probabilística, en el cual se hizo énfasis en la unidad de análisis de la investigación, constituida por las obras *La República* y *La vida es sueño*.

3.6 Métodos, técnicas de e instrumentos para la recolección de datos

Al ser esta investigación de carácter cualitativo, se empleó la recolección documental en relación con los contextos sociales e históricos de la obra literaria a estudiarse. Como menciona Peña (2019) “tiene como propósito presentar una síntesis de las lecturas realizadas durante la fase de investigación documental, seguida de unas conclusiones o una discusión” (p. 2).

3.6.1 Métodos

3.6.1.1 Análisis de contenido

Ante todo, y por su pertinencia, se cita la definición de Ducrot y Todorov (1974) del método de análisis de contenido, que define “procedimientos mecánicos o mecanizables, que permitan descubrir la organización de textos relativamente amplios, lo cual exige que se puedan reconocer las diversas manifestaciones de una misma idea bajo formas diferentes” (p. 280).

Considerado por los ensayistas Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en su clásico *El arte de investigar el arte* (2010) como una modalidad del método general de análisis de textos, el análisis de contenido:

estudia las relaciones entre la organización del texto -nivel sintáctico-, por una parte, y la estructura de los significados, por otra -nivel semántico-, y el modo en que se producen y emplean los signos del texto mismo -nivel pragmático-. A partir de un análisis de esta índole se procede a una *interpretación* del texto en su totalidad. (p. 220)

El análisis de contenido descansa en el texto y lo transforma en información básica en función de la comprensión y construcción de una explicación interpretativa. Esta se conforma como la función mediadora del análisis de contenido, puesto que se sitúa en un puente metodológico entre el texto, por una parte, y el proceso de comprensión de nivel interpretativo, por la otra.

Los autores, además, y basados en la perspectiva teórica de Pablo Navarro y Capitolina Díaz (2007), distinguen las siguientes modalidades de análisis textual:

1) Criterio de cantidad/calidad: analiza el número y la efectividad de los elementos compositivos de un texto.

2) Criterio discriminativo: toma como objeto al campo intratextual, es decir, la realidad específica de un texto determinado y genera dos estrategias: extensiva e intensiva. La primera predetermina una cantidad reducida de elementos que servirán de base para el análisis textual. La segunda, complementariamente, examina un amplio número de elementos del texto, a partir de las conexiones sistemático estructurales de esos elementos entre sí y con el todo textual.

Vale destacar que el análisis de contenido es método y técnica a la vez, al poder también concebirse como: “un conjunto de procedimientos que tienen como objetivo la producción de un meta-texto analítico en el que se representa el corpus textual de manera transformada” (p. 181).

3.6.1.2 Método deductivo e inductivo

Desde la perspectiva teórica de Aurora M. Palmett (2020), si bien los métodos deductivo e inductivo se complementan, pueden trazarse ciertas diferencias entre sus espistemes: el deductivo transita desde la idea abstracta hacia la experiencia y el inductivo desde la experiencia a la idea abstracta, compuesta por aspectos teóricos y conceptuales, mientras que la experiencia la integran corrientes, vivencias, apreciación y dictamen del individuo. Igualmente, en los dos métodos deben dominarse las inferencias para lograr conclusiones aportadoras.

3.6.1.3 Método hermenéutico

Luis Eduardo Gama (2021), quien revisita el clásico de la filosofía hermenéutica *Verdad y método* (1960) de Hans-Georg Gadamer, destaca tres componentes metodológicos básicos para un auténtico pensar hermenéutico:

- a) El principio de determinación de los topos de la comprensión, que requiere reconocer las relaciones de sentido que vinculan al sujeto con su comprensión del cosmos cultural.
- b) El principio de corrección que posibilita que toda comprensión optimice invariablemente tanto la interpretación de los fenómenos como la auto-descripción que los actores ejecutan de sus propios accionares.

- c) El principio de la sensibilidad para el acontecer que exige una escucha atenta de todas las relaciones posibles de sentido que conforman los fenómenos, así también las usuales transformaciones de sentido.

Desde la visión de Gadamer el pilar de la hermenéutica se establece con la búsqueda de sentido y de verdad como experiencias vitales y subjetivas, lo que representa un ideal y una tarea en sí mismos. Una definición pasible del método hermenéutico pudiera acercarse al arte de interpretar textos en la búsqueda de su verdadero sentido (Maldonado, 2016).

3.6.1.4 Método histórico-lógico

La lógica concierne a los resultados predecibles y lo histórico a la cuestión evolutiva de los fenómenos.

- a) Lógico: relación causa-efecto. Una causa puede provocar disímiles efectos y a la vez estos efectos se transforman en causas de otros efectos.
- b) Histórico: relación pasado-presente. El primero está conectado con la dupla hombre-naturaleza, a través de un cimiento económico social y cultural.

Todo pasado se conecta estrechamente con un presente que no puede ser comprendido en todas sus dimensiones, si no se examina su procedencia, tomando en consideración que las sociedades se articulan o desarticulan y generan su propio movimiento interior (Briñis, 2020).

Para el estudio se consideraron los siguientes procedimientos o fases planteadas por Peña (2019):

- **Fase I:** Diagnóstico situacional: se realizó una búsqueda de información en libros y artículos científicos.
- **Fase II:** Exploración del problema de investigación: se ejecutó una selección exhaustiva en distintas fuentes sobre el contexto que rodea la obra.
- **Fase III:** Revisión de fuentes bibliográficas: se llevó a cabo una búsqueda en diferentes fuentes confiables, como artículos científicos, libros y bases indexadas enfocados en el ámbito literario.
- **Fase IV:** Priorización de la información de interés. Con base en la búsqueda realizada, se escogió la información más apropiada para la ejecución y desarrollo de la investigación.
- **Fase V:** Análisis y discusión de los resultados: se realizó con la ayuda de los resultados que se obtengan en la teoría antes planteada.

- **Fase VI:** Conclusiones y recomendaciones: se redactaron las conclusiones y recomendaciones teniendo en cuenta los objetivos planteados.

CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Resultados

Se ha delimitado a lo largo del estudio los tópicos necesarios para concebir las variaciones del término *intertextualidad* y su evolución, al igual que la construcción del contexto histórico que rodea a Platón y Calderón. Ahora bien, nos centraremos en establecer las conexiones cronotópicas, alegóricas y simbólicas existentes entre ambas piezas textuales.

Para comenzar, Platón abre el diálogo con un problema de índole universal: ¿Quién es más desgraciado, el hombre que sufre una injusticia o el que la comete? Porque, al parecer, sus interlocutores no están convencidos de que el hombre que hace el mal es más desgraciado que el que lo sufre.

Vanamente, Glaucón pone ejemplos de reyes injustos que mintieron, robaron y asesinaron para obtener su beneficio y que vivieron mejor que muchos otros hombres que fueron justos. Pero, es allí donde Platón demuestra a fuerza de argumentos la inmortalidad del alma e introduce por primera vez el término *reminiscencias* (significa que conocer es recordar).

El alma -concepto muy complejo de describir, pero explicable por medio de metáforas y alegorías- se parece a un carro alado, en donde el carruaje hecho de madera y tablas es nuestro cuerpo físico, mutable y perecedero. Así como las tablas envejecen, se pudren y cumple un ciclo de vida útil, de igual manera nuestro cuerpo tiene algunos buenos años de vida y luego inexorablemente muere. El jinete que conduce el carro es la razón, la cual guía nuestra vida y toma las decisiones. Las riendas que sostiene el jinete es el pensamiento. Por último, hay dos caballos conectados a las riendas, el primero, de color blanco y manso, representa nuestra parte concupiscible, moral, ética y virtuosa; el segundo, negro y salvaje, tiene adentro todo lo carnal, vicioso, animal e irascible.

Luego de haber recorrido el camino de la vida, el hombre que cultivó la virtud posee la oportunidad de regresar a casa, *al mundo de las ideas*, de donde proviene todas las cosas eternas como el alma, la justicia, la belleza y la verdad. Pero el hombre que pasó su vida entregada a los placeres, al apetito sexual y a lo irracional, se queda en *el mundo de lo sensible*, la tierra misma, atrapado en una forma mineral o animal hasta que un día logre nuevamente una oportunidad de tener una forma humana.

Es decir que, los hombres que fueron injustos, pero no recibieron su castigo y pasaron toda su vida haciendo el mal a los otros tendrán que vagar por el mundo, ya no en una vida humana, sino en otras formas.

Luego de demostrar que en esta vida hay que cultivar la virtud, Platón en el libro séptimo de *La República* explica la condición de cada humano al de nacer. El *mito de la caverna* no es más que una fiel representación de que el hombre al nacer siempre estuvo condicionado por las influencias de otros que nacieron antes que él y que gobiernan, metafóricamente, su pensamiento y acciones. Todo esto lo aceptamos con la mayor ingenuidad, pero son solo sombras y espectros.

Desde una concepción escenográfica-espacial, *caverna* y *calabozo* comparten un mismo rol en ambas obras: conformarse como repositorios de la ignorancia. Este estado primigenio del hombre asume idénticas cualidades, ambas son oscuras e inciertas, similares a estar ciego o dormido, sumido en una fantasía que se toma como realidad, a tientas no se puede afirmar si algo es o no es, porque no se ve.

Las personas que gobiernan el fuego y *La corte del rey Basilio* son aquellos que manejan la luz (conocimiento) a su conveniencia y limitan a los presos a ver solo sombras o, a creer que su condición siempre será la misma. Uno creería que no hay salida, ya que estas personas controlan lo recóndito de la *caverna-calabozo* y tiene la llave que abre los grilletes (aquí los grilletes al igual que las riendas significan pensamiento).

Uno creería que para los gobernantes es mejor tenerlos a todos encarcelados en la caverna de la ignorancia, pero ¿por qué liberan a solamente uno de los prisioneros y no a todos?, ¿por qué dan una oportunidad a Segismundo si se presagió que sería malo? Solo un aspecto alcanza peso en esta discusión: la *consciencia*. El prisionero se da cuenta de que lo es, por un momento deja de ver las sombras que proyecta el fuego en la pared y que lo distraen para dirigir su mirada a sus manos y pies encadenados, mira sus vestiduras pobres y nace por la interrogante: ¿Por qué?

Dudar es uno de los sinónimos de la sabiduría, y si este hombre ha dudado de su existencia tiene la oportunidad de ser sabio, hay una semilla que puede germinar y como la vida no es para siempre, los gobernantes algún día van a morir y obligatoriamente deben dejar a un sucesor, que cumpla con su rol y que no falle a la hora de legislar.

Segismundo se lamenta constantemente de la suerte que le tocó vivir, que es peor que la de los animales. El dolor deviene sin duda uno de los mejores maestros y esa incomodidad de no gozar de libertad provoca que Segismundo cuestione su existencia; con este simple acto hace recapacitar al rey Basilio. Es decir, tener consciencia de la existencia hace que los otros que gobiernan miren en ti una llama de sabiduría que servirá para reemplazarlos cuando ellos mueran.

El prisionero, luego de haber recorrido el camino escarpado para salir de la caverna, queda ciego por la luz del sol que nunca había experimentado, es torpe al no distinguir correctamente los objetos reales, tiene que adaptar su vista a esta nueva realidad. Analógicamente, Segismundo también es torpe al salir, sus años de ignorancia le cobran con creces y confunde su posición de príncipe con anarquía y hedonismo. No es de sorprenderse de la actitud de Segismundo, no podemos esperar que sea racional desde el nacimiento, ya que la ignorancia lo ha concebido en su seno para nutrirlo de irracionalidad, locura y desdén.

Tanto el prisionero como Segismundo sufren un proceso de catarsis, pasan de un estado a otro. Esto siempre conlleva un rompimiento del individuo, cierta mudanza de piel, su hogar ya no es su hogar, lo conocido es desconocido, lo propio es ajeno, dejar atrás su naturaleza y empieza desde cero. Cuando Segismundo falla es llevado como en el inicio al calabozo. La experiencia es su primer conocimiento, ha vivido en carne y hueso la recompensa de sus actos.

Una vez reconocido lo que pasa cuando se vive muchos años encerrado en la ignorancia, el prisionero trata de acercarse a la luz, a reconocer esos objetos a plena vista, aprender sus texturas, aromas y sabores, ver el agua y el reflejo que produce. Segismundo, cuando observa el mundo exterior quiere volver a estar ahí, salir de esa oscuridad, de ese encierro y prisión, la luz del sol lo llama y no puede negar lo que ha visto y lo que sabe.

Kant lo llamó “imperativo categórico” en su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785/1986), una ley moral universal que no se puede romper y que se resume en la máxima “Trata a los otros como te gustaría que te trataran a ti”. Aquello que sea irracional siempre estará ligado a lo malo, y el hombre que es malo siempre es más desgraciado. La alegoría de la caverna nos enseña que el alma que vive en ignorancia nunca será libre. Aunque ya no tenga grilletes, sigue siendo esclavo de su barbarie. Mientras que el hombre que reconoce su ignorancia tiene más oportunidades de salir de la caverna y ser libre. Segismundo, habiendo reconocido lo malo de su accionar jura no volver a obrar de tal manera; así, debe primero redimir a su alma de la ignorancia para luego hacerlo de la prisión física. Quien cultiva la virtud cultiva la libertad, porque de la misma materia están hechas la libertad, la virtud, la belleza y la verdad.

Queda un cabo suelto por atar: el imaginario del sueño que Calderón asume como una caverna más; es decir, Segismundo está encerrado en tres cavernas: la de la ignorancia (donde está su alma), la física (el calabozo) y la del sueño (la vida). Segismundo vivió toda su vida en el calabozo, una tarde es liberado, a la mañana siguiente despierta otra vez en el calabozo.

Si soñáramos lo mismo, también estaríamos tan confundidos como Segismundo, porque cuando se sueña, uno piensa que realmente vive el sueño y es por eso que cuando soñamos caer de un gran edificio hacemos un ademán para evitar la caída, nos asustamos y despertamos de inmediato con la sensación de haber burlado a la muerte.

Muchas veces el sueño es irracional y carece de memoria, pero la vida es la reminiscencia del sueño, la vida es algo conocido y por eso lo reproducimos en el sueño, pueda que en el sueño sin memoria yo tenga otro rostro, otro nombre. Tal vez siento a mi familia tan cercana y lo mismo con mis amigos que veo en el sueño.

Siguiendo con el pensamiento, la vida no es que sea en realidad un sueño físico, porque obviamente cuando nos despertamos, somos la misma persona y con una memoria de pasado y añoranzas de futuro, pero la vida es en sí esa metáfora, como un sueño largo de quince horas que se ve rematado por un sueño, que es como la vida, pero en cinco minutos.

¿Si la vida es comparada con el sueño, su contraria, la muerte, con qué puede ser comparada? El despertar y adormecer conforman el umbral por donde pasan la vida y el sueño. Entonces, si formamos los pares análogos con criterios de relación de antonimia: *vivir y morir; soñar y despertar*. La analogía es la siguiente:

*Premisa 1: vivir es a soñar como
Par análogo: morir es a despertar.*

Los escasos segundos que preceden al sueño o al despertar se comparan con la muerte. Pero la muerte no es un estado del Ser, ni tampoco un lugar a donde va a residir el Ser luego de habitar un cuerpo, sino ese umbral que inaugura o clausura el mundo. Es ese cambio que pasan todos los hombres a cada instante, algo viejo muere de nosotros mismos: dejar de ser niños, renunciar a ciertos pensamientos, ver la diversidad del mundo.

Desde una de las constantes del pensamiento occidental, Heráclito de Éfeso (1983) proclama:

Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos. Y también las almas se evaporan de las aguas” (p. 200); “entramos y no entramos (...); somos y no somos” (p. 217); “No se puede sumergirse dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan.” (p. 237).

En el mito, salir de la caverna representa que el prisionero ha muerto y deja su estado de *No-Ser a Ser*, tesis defendida por Parménides de Elea (1983):

Indiferente será para mí el lugar por dónde comience, porque a este tendré que volver de nuevo (...) para la cual Ser y No-Ser parecen algo idéntico y diferente, en un caminar en pos de todo que es un andar y un desandar continuo. (pp. 50-51)

La cuestión ontológica que padece Segismundo es la misma que defiende el filósofo griego. Las ideas de la eternidad y virtud son el Ser, Segismundo como hombre cambia sus ideales del Ser por otros frívolos y banales, pero más adelante, termina por regresar a los ideales del Ser.

El *Ser* -como materia de las ideas- es, y ese estado, es traducible a: el *Ser* es eterno. Y todo lo demás es pasajero, es decir el *No-Ser*. Por lo que, aferrarse al *No-Ser* es una triste redundancia. Por lógica, tratar que las cosas físicas que habitan el mundo perduren es irracional. Podemos amar mucho a un algo determinado, pero, aunque este muriese, seguiríamos amando la idea de algo determinado. Por tanto, mi sentimiento y mi amor no recaen en la fugacidad, sino en la idea que alberga esa fugacidad.

Así, podemos afirmar que las ideas de virtud que Segismundo logra alcanzar al final de la obra es la categoría del *Ser*, mientras que toda su vida anterior es un estado de *No-Ser* al que Segismundo rechaza y del cual quiere desprenderse con el mismo ardor y con todo su *Ser*. A mitad de la obra, cuando él tiene la oportunidad de librarse de su destino, pero irrevocablemente falla refleja el “Velo de Maya” que, en el hinduismo, significa la ilusión propia de la vida.

“el velo de maya”, o también llamada “red de maya”, se usa en el mismo sentido que ilusión terrenal, engaño, oscuridad o sueño, que debe ser superado o rasgado con el aumento de autoconciencia de forma sucesiva en cada estado. (Carapeto-Moreno, 2020, p. 24)

Rasgar el “velo de maya” para Segismundo fue obtener la consciencia del Ser, es decir, querer alcanzar el mundo de las ideas y sostener el imperativo categórico. Para él, la vida es más dulce cuando eres consciente de lo eterno que se lega en vida y que la irracionalidad no puede traer la felicidad y la paz, ya que estos frutos de sustancia eterna solo pueden prosperar cuando se han fertilizado cuando se ha encaminado en virtud.

El raciocinio que obtiene Segismundo es vedado para todos, pero no imposible de acceder; la reflexión y el ahondamiento es una herramienta que nos ayuda a salir de la caverna, a matar lo oscuro y dejar esa máscara ficticia del *No-Ser* y que únicamente acarrea a la desdicha e infelicidad del hombre.

La libertad es lo que anhela Segismundo, al igual que todos nosotros, puesto que esas cadenas lo mutilan, mancillan y denigran al humano. No hay que perder la libertad que tenemos por quedarse cómodo e indiferente ante lo que otros dan como verdadero, hay que proponerse no quedar a la sombra de nadie, ni del maestro más grande; hacerlo supondría que uno quisiera seguir siendo prisionero y, justamente, esa moral de esclavos es lo rompe el príncipe Segismundo al recuperar su naturaleza divina.

En consecuencia, asumiendo el aparataje categorial de Gérard Genette (1989), la hipertextualidad resulta la categoría que determina con más pertinencia la relación establecida entre el Libro VII de *La República* y *La vida es sueño*. En esencia, un texto en segundo grado siempre procede de otro texto precursor. Dicha derivación asume relaciones de tipo filosófico (mayoritariamente las cuestiones universales de la lucha antagónica entre confort (ignorancia) vs la sabiduría (libre albedrío) y la embestida de la realidad con el sueño, de la vida con el tánatos; así como espaciales: caverna-castillo, o de orden moral: el castigo al poder envilecido y la recuperación del honor. Por ende, Siguiendo a Genette, puede establecerse, además, un metatexto (*La vida es sueño*) que “conscientemente” alude a la alegoría platónica.

4.2 Discusión

Si bien numerosos autores han propuesto sus interpretaciones del drama calderoniano, se constata una ausencia palpable en el abordaje de las conexiones intertextuales del mito de la caverna con *La vida es sueño*.

Frederick de Armas (2009), quien descubre un complejo empleo de intertextos mitológicos y astrológicos, asume una visión no muy canónica: la obra como un repositorio cultural para imaginarios paganos y heterodoxos. Más allá de apoyar la idea de una escueta apropiación de mitos mediante la alegoría o el sincretismo, el autor alerta sobre que desde la instauración de la doctrina cristiana padres de la Iglesia como San Jerónimo protestaban sobre “el conflicto de conciencia entre el deseo por la belleza de los clásicos greco-romanos y la contaminación que estos podían causar” (p. 97). Dicha confrontación se fortalecería, como se conoce, en el Renacimiento, durante la Contrarreforma y en la obra calderoniana.

Desde la perspectiva de Jesús Ara (1989), en los versos iniciales que aluden al episodio del caballo desbocado de Rosaura, se instaura una red de referencias a las inclinaciones pasionales que remueven el pensamiento, sobre todo el apetito sexual y la vanidad. La alusión al hipogrifo violento se conecta directamente con un híbrido mitológico:

el Minotauro, que a manera de monstruo de su laberinto califica, a su vez, a Segismundo. Siguiendo esta línea de análisis, Germán Vega (2003) patentiza que Rosaura formula su enojo y su crisis vital al ser tumbada por el animal: “Lo que en ellos [los versos] se dice es calderoniano hasta la médula: no hay palabra, imagen, idea, que no sea eco de otras ya pronunciadas en obras anteriores del poeta o no resuene en las posteriores.” (p. 887). Nótese en esta cita el reconocimiento no solo de una intertextualidad con textos canónicos, sino de una autointertextualidad, al Calderón conscientemente poner a dialogar sus obras dramáticas en múltiples dimensiones: sintácticas, semánticas, alegóricas.

Mientras, para Ángel Cilveti (1973) la función dramática que Calderón establece a la metáfora del hipogrifo en relación con Rosaura, introduce en ella el significado genérico brindado por el poeta latino Ovidio en su *Metamorfosis*, modelo para la asimilación de un caos no genérico, sino dramático, determinado, referente a la práctica de su sistema de personajes, lo que establece que su intrusión en la metáfora del hipogrifo sea desigual en otras obras dramáticas calderonianas.

Y hablando de términos clásicos, según Jorge Chen Sham (1998), la génesis de la acción dramática pudiera encontrarse en la *hybris* de conocimiento del rey Basilio y la posterior reparación de la culpa, pues este titubea sobre la toma de partido varios años antes en el contexto de la explicación concedida a los signos y al oráculo. Consecuentemente, lo que insta al rey Basilio a constatar la confirmación de su interpretación y, a la misma vez, libera la acción dramática de *La vida es sueño* no es la profecía *per se*, sino más bien su exégesis y si ella se comprueba en el hijo que deja y destierra en una caverna.

Otros autores como Beata Baczyńska (1991, 2021) examinan la obra de Calderón teniendo en cuenta su recepción en Polonia. Un individuo barroco europeo como el joven Pedro Calderón de la Barca estaba al corriente de que en el mundo real (cuyo espejo es el teatro) no se es capaz de descubrir todo el secreto de la creación.

Desde su análisis, el dramaturgo en la tercera década del siglo XVII -cuando redactaba *La vida es sueño*- colaboraba con el conde-duque Olivares, quien se encontraba al servicio de Felipe IV y la casa de Austria. El príncipe polaco transformado en personaje dramático se muestra inicialmente en *El sitio de Bredá*, una de las primeras comedias del joven Calderón auspiciada por Olivares y estrenada en la corte cerca del 15 de junio de 1625. El dominio y fidelidad con los que Calderón muestra lo ocurrido en Flandes hace creer en su posible intervención en la célebre cruzada. Baczyńska (1991) se pregunta: “¿Acaso tuvo la oportunidad de ver y conocer al príncipe polaco Ladislao Segismundo quien en septiembre de 1624 visitaba el campamento español de Bredá?” (p. 20).

Ladislao Segismundo, primo hermano de Felipe IV, ya de joven despertaba gran interés por parte de los embajadores españoles en la corte polaca. Este dato lleva a la siguiente conclusión: la analogía y el mito literario pueden constituirse en caudales para la comprensión de la historia: “¿lo podría ser el Segismundo calderoniano para la historia del pueblo polaco?” (p. 38)

Indudablemente, también para Ángel Valbuena-Briones (1971) Calderón preservó las virtudes neoplatónicas, cuya praxis determinaba la concordia del *microcosmos* y su participación en el orden planetario. Por ende, se enfrentó al materialismo pragmático de los simpatizantes de las enseñanzas de *El príncipe* (1532), de Nicolás Maquiavelo. El enfoque del poeta castellano puede emplazarse en la línea de las *Paradoxa Stoicorum*, de Cicerón, quien postula a la virtud como bien universal, y que su conocimiento garantiza la felicidad y libertad humanas.

El juego verbal sobre el que se edifica la paradoja calderoniana extendía una tradición de antiguo linaje. Platón en *Parménides* asume una dialéctica sobre hipótesis paradójicas de carácter metafísico, que incidió esencialmente en el ámbito renacentista. Por su parte, en el *Protágoras* afirma que la virtud puede ilustrarse, reflexión que Calderón inserta explícitamente en su obra. *La vida es sueño* conserva, como toda paradoja, una pretensión didáctica. El autor español exhibe la sorprendente afirmación a manera de un elaborado concepto. La perspicacia tiene lugar cuando se establece un puente entre dos palabras de significados opuestos:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!;
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece

su miseria, su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo en conclusión
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿'Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

(Calderón de la Barca, 2019, pp. 85-86)

Las tres décimas revelan en parte el segundo monólogo de Segismundo, expuesto al final de la segunda jornada. El sintagma anafórico *sueña* posibilita el clímax en la epítona final. Se ha subrayado, sin dudas, la idea de la ilusión de la vida, mediante el hecho de que la experiencia vital se entiende como sombra o fragilidad. Como el mundo de los sentidos es poco creíble y engañoso, el ser humano protagoniza un espacio aparential, puesto que lo espiritual se entiende como real y lo material como simulado. Calderón exhibe una sociedad en la que cada sujeto sueña su participación en ella:

El rey, el rico, el pobre, el bisono, el ambicioso, el ofensor forman una legión de descarriados, que pasan por la corte sin conocer que están soñando. Finalmente, esta situación se aplica a Segismundo, caso extremo de la fatalidad, el cual aprende, después de haber pasado por la experiencia traumática de la prueba, que toda la vida es sueño, mensaje que declama directamente al auditorio. (p. 415)

A través de un análisis comparativo entre *Historia de la rama del sur* y *La vida es sueño*, Linyuan Xu (2021) recalca la naturaleza cultural del barroco español como área de contrastes, precisados en los discursos literarios por estrategias como la antítesis y el

oxímoron y en el teatro por la mezcla de lo trágico y lo cómico. Estos contrastes se hacen acompañar de un dualismo que toma como base en muchos casos al “desengaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la verdad, la grandeza temporal opuesta a la caducidad.” (p. 39)

La ensayista china afirma que tanto en el Barroco como al término de la dinastía Ming y comienzo de la Qing, se establece el imaginario del mundo o la vida como teatro. En el contexto español, el tópico del *theatrum mundi* alcanza su génesis en la Antigüedad Clásica y se declara en toda su pompa en el Barroco. Por ejemplo, repárese en este fragmento de un conocido auto sacramental de Calderón, *El gran teatro del mundo* (2001):

Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante
(vv. 65-66).

Al hombre se le considera un actor en el teatro del mundo; si bien pretende que vive, lo cierto es que representa un guion teatral:

Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir,
que en acto tan singular
aquello es representar,
aunque piense que es vivir.
(vv. 319-328)

Según Eduardo Subirats la noción de la historia universal como teatro nace en la obra de Plotino, quien en su *Enéada* argumenta que en los dramas si bien las palabras son distribuidas por el autor, los actores son responsables de su interpretación, receptada por el público como buena o mala.

Plotino no solo muestra una idea cerrada de la historia según un plan providencial, sino que estipulaba, además, la representación de la existencia humana y de la historia como pasatiempo de la razón. El filósofo agrega una meritoria reflexión, en aras de comprender la representación barroca del *theatrum mundi* promulgada por William Shakespeare, Calderón

o Jean-Jacques Boissard: “la exigencia moral de participación individual y activa en el plan divino como escalafón final de la armonía de *logos* universal.” (Subirats, 1999, p. 29).

En otro sentido, la concepción cristiano-barroca del entorno que enuncia Calderón lo condiciona a concebir a la irrealidad del más allá como única y auténtica. Pretensión eucarística, teatro sacramental, arte sagrado y representación cósmica se unen en la meta integradora del auto sacramental: su oficio ordenador de la sociedad según un principio exterior, a un poder eminente y, por ende, no sujeto a leyes humanas, y, el rol colonizador de la ciudad terrenal por los dominios de la ciudad celestial.

Por último, subrayamos el intertexto bíblico que David Rubio (1949) resalta en *La vida es sueño* a partir de su lectura de los *Sermones* de San Agustín. En síntesis, el Salmo 75 en su versículo 6 de la Biblia Sacra Vulgata reza, refiriéndose a los ricos: “*Dormierunt somnum suum, et nihil invenerunt omnes viri divitiarum in manibus suis.* (Durmieron su sueño: mas al despertar, nada hallaron en sus manos.)”. Desde esta matriz referencial Rubio cree ver el leitmotiv de la vida como sueño calderoniano:

Sucede que a veces un mendigo yaciendo en tierra, aterido de frío, durmiendo, sueña con tesoros y se regocija y se engríe y hasta llega a avergonzarse de su padre a quien ve envuelto en harapos. Es en sueños donde ves todo eso, oh pordiosero que duermes y te llenas de contento. Pero hasta que despierte, rico es el pobre; mientras duerme encuentra lo que le dolía no hallar cuando despierto. Es el rico al morir lo que es el mendigo soñando. Pues aquel potentado que vestía púrpura y sedas, cuyo nombre ignoramos, y que despreciaba al pobre humillado al umbral de las puertas de su palacio; aquel potentado que cada día se regodeaba en succulento banquete, al morir despertó ardiendo en llamas. Durmió su sueño; pero nada encontró al despertar porque no dio ocupación a sus manos; porque no repartió sus riquezas. Sanctus Augustinus, *Serm.* CCCXLV, n. 1. (P. L. Vol. 39, col. 1517-18). (citado por Rubio, 1949, p. 305)

Si bien el presente estudio sitúa la noción de la vida como sueño en la obra platónica, no resulta desestimable pensar que San Agustín no es más que otro eco del filósofo griego, cuando se nota que la naturaleza del drama se encuentra en el mencionado soliloquio de Segismundo. A su decir, la vida resulta ilusoria porque el sueño se conforma como el plano de la realidad vivida. En consecuencia, la muerte, como en los versículos del Salmo 75, puede sorprender al hombre con las manos vacías. El tipo social del mendigo, marginal en

su esencia, sirve de ejemplo a San Agustín para el adoctrinamiento de la vida piadosa: “Dormido cree llevar preciosos vestidos y usar vaso de oro y plata; cree solazarse en amenos campos y que le obsequien familias de alta alcurnia. Mas al despertar llora desconsolado.” (San Agustín, Sermón 39, Patrología latina, vol. 38, col. 243, citado por Rubio, pp. 306-307).

Exceptuando los ya mencionados: ““La vida es sueño”: doctrina y mito” de Domingo Ynduráin (2012) y “Calderón e a alegoría da caverna: aspectos platónicos em ‘La vida es sueño’” de las investigadoras brasileñas Laisa Alves de Vasconcelos y Kátia Aparecida da Silva Oliveira (2013) y , cuyos resultados concomitan con los del presente estudio; el resto de fuentes consultadas si bien reconocen entramados intertextuales en *La vida es sueño*, se alejan de enraizarlos en la filosofía platónica, y prefieren hacer dialogar al drama con referentes que transitan desde los textos bíblicos, pasando por clásicos como Ovidio o Plotino y culminando en autores de la filosofía cristiana como San Agustín.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES

5.1 Conclusiones

- La génesis del término intertextualidad -dialogismo y polifonía- puede encontrarse en los trabajos publicados por el filósofo ruso Mijaíl Bajtín durante el segundo tercio del siglo XX, en especial su clásico *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979). En tanto, el término evoluciona en la teoría literaria con Julia Kristeva: “intertextualidad”, Roland Barthes: “la cámara de ecos”, Henry Markiewicz: “derivatividad”, Iuri Lotman: “el texto en el texto”, Micheal Riffaterre: “la lectura lineal”, Harold Bloom: “la angustia de las influencias”, Severo Sarduy: “*collage*”, “préstamo”, “cita”, “trasposición”, “reminiscencia”; Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: “referente”, “motivo”, “leitmotiv”, “tópico”, Solá Parrera: “reescritura”, Edmond Cros: “interdiscursividad” y Gerald Genette: “transtextualidad” o “trascendencia”, si bien todos ellos comparten una misma naturaleza epistémica y cumplen funciones similares.
- Así como Calderón, otros autores anteriores al madrileño se preocuparon por dichas cuestiones: San Agustín en su *Ciudad de Dios* (426) y Tomás Moro con su clásico *Utopía* (1516), quienes intertextúan a Platón en varios pasajes, incluso nombrándolo explícitamente. Sin embargo, no podemos nombrar un texto anterior a Platón que haya hablado de lo mismo, aunque sabemos que fue Sócrates quién sembró la semilla en el joven Aristocles.
- La obra calderoniana innegablemente intertextúa simbólicamente al filósofo griego Platón, al tomar una idea de las muchas acepciones que propone para construir una ciudad-estado ideal. El cometido de Calderón es de retomar la cuestión ontológica del Ser en una sociedad española de siglo XVII que ha perdido el rumbo por dejarse vislumbrar por la conquista de América y el oro flagrante en esas tierras desconocidas.

5.2 Recomendaciones

- La recomendación surge en cuestión de ampliar el presente estudio, ya no con Platón sino con otros autores de la tradición grecolatina como Parménides, Plotino, Ovidio y de la tradición medieval como San Agustín y San Jerónimo, que reconocen la misma temática, pero con reflexiones más avanzadas y concretas enfocadas en cuestiones de su contexto y que renuevan la perspectiva del asunto.

- Se sugiere extender los estudios de relaciones intertextuales a otras obras dramáticas de Calderón en función de caracterizar sus diálogos con referentes con textos clásicos y no tan clásicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, S. F. (2023). Los enfoques de investigación en las Ciencias Sociales. *Revista Latinoamericana OGMIOS*, 3(8), 82-95. <https://idicap.com/ojs/index.php/ogmios/article/download/226/237>
- Agudelo, G., Aignerren, J. M., & Ruiz, J. (2008). Diseños de investigación experimental y no-experimental. *La Sociología en sus Escenarios*, (18), 1-46. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/2622>
- Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente.
- Alves, L., & Da Silva, K. A. (2013). Calderón e a alegoria da caverna: aspectos platônicos em 'La vida es sueño'. *Revista (Entre Parênteses)*, 2(1), 1-16. <https://n9.cl/mf23kc>
- Anders, V. (2023). Texto. En *Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras*. Recuperado el 30 de noviembre de 2023 de <https://etimologias.dechile.net/?texto>
- Ara, J. A. (1989). Estructuras iterativas en La vida es sueño. *Criticón*, (45), 95-112. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/045/045_097.pdf
- Arango, M. A. (1980). El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo xvii: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. *Thesaurus*, XXXV(2), 377-386. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/35/TH_35_002_159_0.pdf
- Ávila, A. (2009). La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía, de Harold Bloom, a propósito del pensamiento científico peirceano y de otros bio-filósofos. *Frónesis*, 16(1). <https://n9.cl/ivs5u>
- Baczyńska, B. (1991). La recepción de "La vida es sueño" en Polonia. *Castilla: Estudios de literatura*, (16), 19-38. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/13900>
- Baczyńska, B. (2021). Clorilene, su hijo Segismundo y otros príncipes y princesas polacos en el teatro áureo español en torno al año 1634: Pedro Calderón de la Barca, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla con Lope de Vega al fondo. *Hipogrifo*, 9(1), 467-485. <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/969>
- Bajtín, M. M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Barth, J. (1982). *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Lord John P.

- Barthes, R. (1968/2001). La muerte del autor. En N. Araújo & T. Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (pp. 239-245). Editorial Félix Varela.
- Barthes, R. (1984/1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2da. edición. Monte Ávila Editores.
- Biblia Católica*. (1995). <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Latinoamericana-1995/eclesiastes-1>
- Bloom, H. (1976). *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. Yale University Press.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores.
- Briñis, A. (2020). Método histórico e investigación social. *Teoría y Praxis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (27), 23-43. <https://camjol.info/index.php/TyP/article/view/13730/15996>
- Calderón de la Barca, P. (2001). *El gran teatro del mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-teatro-del-mundo--0/>
- Calderón de la Barca, P. (2019). *La vida es sueño*. Mesta Ediciones.
- Carapeto Moreno, L. (2020). El “velo de maya” en la tradición filosófica hindú. Un diálogo comparado con *El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer*. Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59096>
- Carrasco, S. (2005). *Metodología de la investigación*. San Marcos.
- Castro, J. (2003). La huella de Tirso en Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester. *Revista Signos*, 36(54), 159-168. <https://doi.org/10.4067/S0718-09342003005400002>
- Chen, J. (1998). La fuerza ilocutiva de la profecía en *La vida es sueño*. *Anuario de Estudios Filológicos*, (21), 57-72. <https://core.ac.uk/download/pdf/72043817.pdf>
- Chevalier, M. (1995). Conceptismo, culteranismo, agudeza. *Cuaderno Gris*, 1, 107-115. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/304>
- Chiginskaya, M. (2020). *La dramaturgia española del Siglo de Oro en el teatro ruso y soviético* [Tesis Doctoral, Universidad de Vigo]. Repositorio institucional. <https://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/1422>
- Cid, I. M. (2019). *30 términos clave en Platón*. <https://n9.cl/05w41>
- Cilveti, Á. L. (1973). La función de la metáfora en *La vida es sueño*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22(1), 17-38. <https://n9.cl/hupzb8>

- Cros, E. (2010). Sociocrítica e interdisciplinariedad. *Sociocriticism*, 25(1-2), 12-25.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4103072.pdf>
- De Armas, F. A. (2009). Papeles de zafiro: signos político-mitológicos en *La vida es sueño*. *Anuario calderoniano*, (2), 75-96. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/27432>
- Diez, F. (1982). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Universidad de Murcia.
<https://n9.cl/q6a0w>
- Dolfi, L. (2000). El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina. En I. Arellano, & B. Oteiza (eds.), *Varia Lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* (pp. 31-63). Casa de Velázquez. <https://n9.cl/6tw4qz>
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo Veintiuno Argentina Editores S. A. <https://n9.cl/gxzyf>
- Espasa. (2003). *Filosofía*. Espasa Calpes.
- Fernández, A. (2001). AA.VV., *Estudios de literatura española del Siglo de Oro (Volúmenes I & II), Melchora Romanos (Coord.)*, Buenos Aires: Eudeba, 366 y 429 pp. *Olivar*, 2(2), 227-231. <https://n9.cl/qvwxn>
- Fernández, J. (2021). Fundamento Epistemológico y Filosófico de la Investigación Científica. UNACH
- Florit, F. (2023). *Biografía de Tirso de Molina*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/portales/tirso_de_molina/biografia/
- Gama, L. E. (2021). El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. *Escritos*, 29(62), 17-32. <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v29n62.a02>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
<https://n9.cl/9b80e0>
- González Echevarría. (2013). *Lecturas y relecturas*. Editorial Capiro.
- Guevara, G., Verdesoto, A., & Castro, N. (2020). Metodologías de investigación educativa (descriptivas, experimentales, participativas, y de investigación-acción). *Recimundo*, 4(3), 163-173. <https://recimundo.com/index.php/es/article/view/860>
- Gutiérrez, R. (1994). *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://n9.cl/1n2fr>
- Hansen, C. (2021). Zhuangzi. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021). Metaphysics Research Lab, Stanford University.
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/zhuangzi/>

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V. <https://n9.cl/10j5h>
- Igartua, I. (1997). Dostoievski en Bajtún: raíces y límites de la polifonía. *EPOS*, XIII, 221-235. <https://n9.cl/2bck9>
- Jaeger, W. (2010). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1785/1986). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, trad. García, M. 6ª edición. Porrúa.
- Kristeva, J. (1997). Bajtún, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (sel. y tra.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). UNEAC/ Casa de las Américas.
- Landow, G. (1994). *Hyper Text Theory*. Paidós.
- López, J. E., Marcano, M., López, J. E., López, Y., & Fasanella, H. (2004). El arte Barroco. Análisis de las circunstancias que favorecieron su difusión: Las formas en el Barroco: I. Arquitectura y escultura. *Gaceta Médica de Caracas*, 112(2), 148-157. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_gmc/article/view/18871/144814485259
- Lotman, I. (1984). El texto en el texto. *Criterios*, (5-12), 99-116.
- Macrí, O. (1960). La historiografía del barroco literario español. *Thesavrvs. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XV(1-3), 1-70. <https://n9.cl/mhkk66>
- Maldonado, R. (2016). *El método hermenéutico en la investigación cualitativa*. Universidad de Concepción. <https://n9.cl/zwr5p>
- Markiewicz, H. (2010). Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas (trad. D. Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Martínez, S. (2011). Breve introducción al conceptismo barroco. *Horizonte Histórico*, (4), 15-22. <https://doi.org/10.33064/hh.vi4.793>
- Martínez-Falero, L. (2013). Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. *Revista Signa*, 22, 481-496. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6363>
- McFarlane, A. (2008). Los ejércitos coloniales y la crisis del imperio español, 1808-1810. *Historia Mexicana*, 58(1), 229-285. <https://www.redalyc.org/pdf/600/60011936006.pdf>
- Montanaro, O. (1988). La intertextualidad y su evolución conceptual. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 14(1), 11-17. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20963>

- Muntané, J. (2010). Introducción a la investigación básica. *RAPD*, 33(3), 221-227.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3270590>
- National Geographic. (13 de septiembre de 2013). *Así murió Felipe II, el Rey Prudente*.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/asi-murio-felipe-ii-rey-prudente_7603
- Navarro, P., & Díaz, C. (2007). Análisis de contenido. En J. M. Delgado & J. Gutiérrez (comp.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (pp. 177-221). Editorial Síntesis S. A.
- Nietzsche, F. (1882/2007). *La Gaya Ciencia*. Skla.
- North Whitehead, A. (1948). *Essays in Science and Philosophy*. Philosophical Library.
- Pacciarotti, G. (2000). *La pintura barroca en Italia*. Ediciones AKAL.
- Paidós. (1993). *Diccionario de la sabiduría oriental*. Paidós.
- Palmett, A. M. (2020). Métodos inductivo, deductivo y teoría de la pedagogía crítica. *Petroglifos. Revista Crítica Transdisciplinar*, 3(1), 36-42.
<https://petroglifosrevistacritica.org.ve/wp-content/uploads/2020/08/D-03-01-05.pdf>
- Parménides/ Heráclito. (1983). *Fragmentos*, trad. Míguez, J. A. Ediciones Orbis S. A.
- Pedemonte, A. (17 de julio de 2011). Roland Barthes / Julia Kristeva: “Acerca del Concepto de Intertextualidad”. *La audacia de Aquiles*. <https://n9.cl/svj65>
- Peña, L. B. (2019). *La revisión bibliográfica*. IHS. <https://n9.cl/50b9s>
- Platón. (347 d. C. a/ 2019). *Diálogos*. Plutón Ediciones.
- Platón. (347 d. C. b/ 2021). *La República*. Mestas Ediciones.
- RAE. (2022). Barroco, barroca. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/barroco>
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Indiana Univ Pr.
- Ríos, J. (2015). *Teatro del Siglo de Oro*. Universidad de Alicante.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/39035/7/Apuntes_14-15.pdf
- Rodríguez, E. (2023). *Calderón y su época*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<https://n9.cl/n0bnm>
- Rosas, J. (2022). *La literatura: El arte de la palabra*. Fundación Polar. <https://n9.cl/ryfsn>
- Rozas, J. M. (2002). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://n9.cl/hkovi>
- Rubio, D. (1949). La fuente de *La vida es sueño* de Calderón. *Thesavrvs*, 5(1-3), 301-307.
https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/05/TH_05_123_311_0.pdf
- Sarduy, S. (1999). *Obra completa* (t. II). ALLCA XX.

- Schopenhauer, A. (1818/2013). *El mundo como voluntad y representación*. Alianza Editorial.
- Solá, D. (2005). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe* [tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio institucional. <https://n9.cl/x2epc>
- Subirats, E. (1999). *Theatrum mundi*. *Astragalo*, (11), 29-38. <https://n9.cl/bzur3>
- Valbuena-Briones, A. (1971). La paradoja en «La vida es sueño». *Thesavrvs*, 21(3), 413-429. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH_31_003_009_0.pdf
- Vega, G. (2003). Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano). *Criticón*, (87-89), 887-898. <https://n9.cl/b7fk3d>
- Xu, L. (2021). *Sueño y desengaño: análisis comparativo entre Historia de la rama del sur y La vida es sueño* [tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela]. Repositorio institucional. <https://n9.cl/rj8evq>
- Ynduráin, D. (2012). “*La vida es sueño*”: doctrina y mito. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://n9.cl/4cp0c>
- Zugasti, M. (1998). *De enredo y teatro: Algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*. Universidad de Navarra. <https://n9.cl/2v2rr>