Calderón de Pasolini: La representación en acto o el acto de representar

Graciela Fernández Toledo
Faculdad de Filosofía y Letras, U.N.B.A.
<gatoledo@conicet.gov.ar>

Resumen

Calderón de Pasolini: un texto que es indicador de «otro texto» cuya escritura es dibujada por cuerpos. Una suerte de cuerpo/escritura que se abre a un espacio de representación: el teatro. Ese lugar que, desde antiguo, trae asignado en el nombre la necesidad de exhibir y de provocar, a su vez, una tensión escópica. Sade en el margen, Pasolini en la constitución retórica de un enunciado que se enuncia a puro 'rito' y que reclama la iconicidad del cuerpo para poder comunicar ese nivel de 'primariedad' en el que Ch. S. Peirce (1931–1935) creyó ver el comienzo de la cadena y cuyo final se pierde en la paradoja aditiva de los metalenguajes. El «otro texto», *La vida es sueños*. Y como punto de encuentro, *Las Meninas*. Los dos articulan las respectivas significaciones en torno del acto de 'representar'. Son su paradigma. La pieza de Pasolini, a juicio de este trabajo, pone en descubierto, desde 'la representación en acto', el acto mismo de 'representar'.

Palabras clave: Referencia, representación, cuerpo, sueño, espejo.
Recibido: 4.IX.2008 – **Aceptado:** 11.XI.2008

Ianua. Revista Philologica Romanica ISSN 1616-413X
Vol. 8 (2008): 225–238 http://www.romaniaminor.net/ianua/

© Romania Minor

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

Por la locura que la interrumpe una obra abre un vacío, un tiempo de silencio, una pregunta sin respuesta, provoca un desgarro sin reconciliación donde el mundo está obligado a interrogarse. Lo que hay de necesariamente profanador en una obra se vuelve hacia ella y, en el tiempo de esta obra hundida en la demencia, el mundo experimenta su culpa.
M. Foucault (1972, 556)[1]

Calderón/Pasolini: por un guiño intertextual de perfil paródico o de 'discurso indirecto libre',[2] el ciclo que completa cualquier acto de enunciación aparece en este enunciado gravitando sobre un centro escindido, bifurcado. Un lugar de dos. Dobles con linaje de gemelos y nostalgia de vieja placenta: el centro, condenados a multiplicarse como espectros en virtud de lo que podría denominarse 'una sobredeterminación' del círculo o una necesidad: la de cruzar el límite que perimetraba su naturaleza tranquila, geométrica y euclideana. El resultado, esa *anamorfosis* operada sobre el círculo que describiera Sarduy (1974) —itinerante también él entre dos centros: España/América. Cuba por proceso de condensación metafórica diseminada en *El Paradiso* de Lezama y en el *Concierto...* de Carpentier que el 'Barroco' captura e inscribe en calidad de 'otra' metáfora. De escritura que se escribe sobre la escritura y cuya fuerza perfomativa es indicadora de un sujeto plural: la revolución.

Calderón de Pasolini: un texto que es indicador de otro texto cuya escritura es dibujada por cuerpos. Una suerte de cuerpo/escritura que se abre a un espacio de representación: el teatro. Ese lugar que, desde antiguo, trae asignado en el nombre la necesidad de exhibir y de provocar, a su vez, una tensión escópica. Sade en el margen, Pasolini en la constitución retórica de un enunciado que se presenta a puro 'rito' y que reclama la iconicidad del cuerpo para poder comunicar ese nivel de 'primariedad' en el que Peirce (1931) creyó ver el comienzo de la cadena y cuyo final se pierde en la paradoja aditiva de los metalenguajes.

Pasolini, *Calderón*: cuerpo, texto, escritura: Una escritura que guarda en su genealogía las marcas de la convalecencia y, por ende, de la enfermedad, del dolor.[3] Metáfora en suspenso, *Calderón* fue escrita durante una convalecencia. «El

[1] Citado de la traducción española: vol. II, p. 303.

[2] Pasolini (1966) afirma que: «el discurso indirecto libre es mucho más complejo y complicado que el que aparece en el uso corriente. Yo insisto sobre la idea de que el discurso indirecto libre no puede tener más que un fondo sociológico, puesto que es imposible "revivir" el discurso particular de un sujeto hablante si no se ha determinado su extracción social y su carácter lingüístico.» (En respuesta a una intervención de Cesare Segre.) En el mismo orden de ideas, cabe afirmar que hay una estrecha relación entre «el discurso indirecto libre» de Pasolini y la teoría de la enunciación «polifónica» de Bakhtine (1977). Bakhtine (1977), al igual que Pasolini, sostiene que no hay mezcla de dos sujetos de enunciación, uno que estaría en el lugar del informante y el otro en el del informado, sino que se trata de una enunciación que opera a la vez sobre dos actos: uno, que constituye un personaje en primera persona; y otro, que lo pone en escena (Bakhtine 1977, capítulo X).

[3] «En el '65 tuve la única enfermedad de mi vida: una úlcera bastante grave que me retuvo en cama por un mes. Durante la primer convalecencia, he releído a Platón con una alegría que no sé describir —y puede que haya sido esto lo que me ha impulsado a desear escribir a través de personajes. Además en aquel momento había agotado una primera fase poética y desde hacía tiempo que no escribía más poesía en verso. Como estas tragedias están escritas en verso, probablemente tenía necesidad de un pretexto, de interponer personas, es decir necesidad de personajes para escribir.» Y agregaba: «He escrito estas seis tragedias en poquísimo tiempo.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

dolor, dirá Freud, parece desempeñar una parte en el proceso y el modo en que obtenemos un nuevo conocimiento de nuestros órganos durante una enfermedad dolorosa, quizás sea un modelo del modo en el que llegamos a la idea de nuestro propio cuerpo.»[4] Pareciera ser entonces que, dolor mediante, la representación del cuerpo propio se hace posible de manera indisoluble al unificar el cuerpo a la psique y, con ello, dar lugar a la formación del yo. «El yo es ante todo y principalmente un yo corporal; no es meramente una entidad de superficie, sino que es la proyección de una superficie.»[5] Y la metáfora suspendida vuelve a activarse —Freud en el texto, Lacan en contexto— en el entramado escriturario que es matriz de la pieza, al trazar la gestación de Rosaura desde el desconocimiento de una exterioridad que no reconoce como propia.

ROSAURA. — ¿Dónde estoy?
ESTRELLA. — En tu cama.
ROSAURA. — ¿Es esta mi cama?
ESTRELLA. — ¿Cómo que tu cama? ¿No la reconoces?
ROSAURA. — No, jamás la había visto antes...
ESTRELLA. — No bromees...
ROSAURA. — ¿Y tu quién eres?
ESTRELLA. — ¡Soy Estrella!... Soy Estrella tu hermana Estrella...
ROSAURA. — ¡¡Mi hermana!!
ESTRELLA. — ¿Qué te ocurre?
ROSAURA. — ¡Socorro, socorro! Jamás te había visto. ¿Quién eres?
Vete de aquí, vete, jamás te había visto,
Me das miedo, eres un espectro, jamás había visto
esos ojos, esa boca, esos cabellos,
ese rostro inclinado sobre el mío... Vete,
no me abraces, no me toques... ¡Socorro, socorro!
(*I Episodio*, p. 21-22)

El espacio íntimo: la cama, la alcoba; las relaciones parentales más próximas: la hermana y más delante: el padre y la madre, se vuelven extraños. La tensión, esgrime su punto de altura desde la razón normativa que establece el canon y bajo la batuta de Estrella trata de retrotraer la situación a ese otro tiempo en el que los cuerpos constituidos se deslizaban, familiares, dentro de la norma. Placenta vigilante de la gestación, la norma, trata de reproducir: lo mismo. Pero el gesto firme y unívoco de Rosaura se interpone y contamina:

He comenzado a escribirlas en el '65 y prácticamente las he terminado en el '65.Sólo que no las he terminado. No he terminado de limarlas, de corregirlas, todo lo que se hace sobre una primera escritura. Algunas están completamente escritas, con alguna escena que agregar. Desde entonces han devenido un poco menos actuales, entonces las considero como cosas casi póstumas.» Entrevista de Jean-Michel Gardair a Pasolini, publicada en *Corriere del Tirreno*, el 13 de noviembre de 1971 y copilada en el prólogo al teatro completo escrito por Guido Davico Bonino (Pasolini 1988).

[4]En Freud (1953–1974, XIX, 25-26)

[5]En Freud (1953–1974, 26). Teoría que aparece como germen de «El estadio del espejo» en Lacan (1975, 141).

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

ESTRELLA. — Rosaura, trata ahora de ayudarme: en tu razón
algo se ha quebrado, y, ay de mi, empieza a
quebrarse también en la mía.
Este dúo nuestro parece absurdo.
Trata de concentrarte... ¿Qué has soñado esta noche?
ROSAURA. — No he soñado nada, porque ESTO[6] es un sueño.
(*I Episodio*, p. 23)

El discurso que esgrime con 'razón' 'el decir sobre la realidad' articula términos tales como 'la locura', 'el juego' o 'el sueño' para introducir la coherencia como efecto de sentido. Los tres traen *in scripto* en su campo semántico, en tanto que representación, la dualidad de origen, el fantasma en acecho. De ahí que los tres se tornen vacilantes ante 'el real' que interfiere con el contenido del sueño, esta vez, sin metáfora.

ESTRELLA. — Simula entonces, finge que no sabes nada
del mundo donde te has despertado esta mañana y vives;
y yo simularé tener que explicarte como están las cosas...
[...]
¡Porque jamás vendrá nadie a rescatarte, aunque
Implores ayuda hasta mañana, hasta perder el aliento!
¡Y yo no podré dejar de ser tu hermana,
Aunque lo niegues hasta la muerte![7]
[...]
(*I Episodio*, p. 24)

Pero toda simulación conlleva un suplemento espectral. Un Amo invisible. Una especie de testigo silencioso que lejos de incidir sobre la situación se transforma, inexorable, en la clave de su fundamento. De este modo, el juego propuesto como simulacro para anclar el reconocimiento de Rosaura desde la perspectiva de Estrella, se torna imposible, en la medida en que dicha 'imposibilidad' adquiere la forma de una sutil paradoja, toda vez que el instante en que se efectiviza coincide con el de su desarticulación.[8] Un momento de 'indecibilidad' dirá Laclau (1996, 122) en su lectura de Derrida (1993) y, así, extiende el alcance del campo semántico de la 'injunción del espectro' al corazón mismo de la política, cuya síntesis amalgama *Calderón* en el despertar del sueño de Rosaura.

«El teatro, dirá Pasolini en *El manifiesto...* (1968), es de todos modos y en cualquier caso, en todo tiempo y lugar un RITO —la mayúscula pertenece

[6]La mayúscula pertenece al texto.

[7]Idéntica situación, con los mismos parlamentos, se reitera en el despertar de Rosaura en la chabola de Can Mulet (Episodio VII, p. 74-75). Dos caras de un mismo espejo: el despertar en la casa de la familia burguesa y en la chabola. Identidad contrapuesta que también se reitera en la necesidad de interponer, de modo imperativo, un objeto de reconocimiento: «el anillo», en la casa burguesa y «la palangana», en Can Mulet.

[8]En el análisis que efectúa Lacan (1977, 112) al *cogito cartesiano*, a propósito de la 'certidumbre' del yo, inferida como residuo de la sustancia pensante; a juicio de Zizek (1996) se configuraría 'la paradoja fundamental' de Lacan al establecer el fundamento de un ser en el 'no reconocimiento'. El inconsciente, dice, «es literalmente 'la cosa que piensa' y, como tal, inaccesible al sujeto: en cuanto yo soy, nunca soy donde 'ello piensa'. [...] en cuanto invado demasiado profundamente este dominio del pensamiento prohibido-imposible, el ser mismo se desintegra.» (p. 197).

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

al texto. Desde una perspectiva semiológica, el teatro es un sistema de signos cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante el cuerpo. Un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción.» En este rito a representar, desde *Calderón*, lo que tiene lugar no es «una representación sobre...» o «una representación de...», sino que lo que se representa es el acto mismo de representar. Y si toda representación actualiza el simulacro, el acto, sólo el acto mostraría ese estado de 'revés' de la impostura: ese trabajo en hueco por el que se actualiza la disolución. Hay indicadores que lo señalan.

Desde el título de la pieza

Como todo título, es un aglutinador sémico que condensa las posibilidades de sentido a las que se abre el texto. Una especie de indicador solitario fuera del sintagma, también con destino de margen. Su lugar: el comienzo, la tapa. Su doble: el texto desplegado en el sintagma.

Calderón: este título en particular exhibe una fuerza de sentido que activa la enciclopedia del enunciatario medio para contextualizar como referencia a un nombre propio: 'Calderón de la Barca'; un deíctico espacio/tiempo: 'el siglo XVII' y un tópico de decodificación estética: 'el barroco'. Al analizar esta trayectoria se puede ver un desplazamiento envolvente que va desde el individuo —'Calderón' / 'título' / 'autor'— a la clase —'el barroco'— y, en virtud de la pregnancia sémica que se opera sobre el 'individuo' en el recorrido referencial contextualizado, éste se vuelve paradigma y, de esta manera, homólogo a la clase, incluye en su dominio a cualquiera de los individuos inscriptos en el ámbito de pertenencia de dicha clase. Por ejemplo: *Las Meninas* y Velázquez, y también Calderón. Calderón individuo, Calderón miembro de la clase de los escritores barrocos, Calderón autor de *La vida es sueño*, en fin: Calderón con todos sus atributos desaparece, víctima de su propio campo de gravedad; y, en su lugar: Calderón paradigma, Calderón en fuga, capturando en nuevas imágenes que lo reflejen, renovado: *Calderón*/Pasolini.

El autor coloca al 'autor' en el título: esta remisión a un 'otro' diferente de 'sí' produce un efecto de doble 'tachadura'; por la primera, el 'autor' en lugar del autor; por la segunda, el 'autor' en lugar del título de una de sus obras: *La vida es sueño*. Este proceso de contigüidad metonímica se hace posible mediante el movimiento anafórico que le sirve de enlace, por el que aglutina el sentido en torno de una isotopía de base: la metáfora barroca, y permite así la coherencia interpretativa de este texto-espectáculo.

Desde la estructura de la pieza

Toma la forma externa de la tragedia, pero la presenta mutilada: sólo estásimos[9] y episodios. Si se recuerda que el estásimo es el canto del coro que viene

[9] «El estásimo es un canto del coro que no comprende ni versos anapésticos ni trocaicos.» (Aristóteles [s.d.], capítulo XII). Una nota a pie de página del traductor dice lo siguiente: «Los estásimos de las tragedias que se conocen poseen versos anapésticos; con todo, no era ésa la

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

después del párodos y, a su vez, que todo el canto del coro aparece después del prólogo; a falta de prólogo y párodos, la tragedia, esta tragedia, 'comienza' ya empezada. Respecto del final, tampoco hay éxodo ni intervención del coro trayendo palabras de «sensatez», como dice Sófocles por mediación del coro en el último parlamento de *Antígona*, sólo el «lager». Una estructura abierta que al organizar las estrategias de descifrado descifra también su impostura: la necesidad de duplicar «un lenguaje que ha roto el viejo parentesco con las cosas, como dice Foucault (1966), para entrar en esa soberanía solitaria donde reaparecerá, en su ser abrupto, sólo al devenir literatura.»

Tres estásimos intercalados dentro de dieciséis episodios. El primero abre la pieza y se estructura de manera tal que involucra a toda la representación: es su metalenguaje. A éste le siguen dos episodios, nucleados en torno del primer despertar de Rosaura. El segundo y el tercer estásimo son homólogos entre sí: los dos sirven para anticipar descriptivamente la caracterización escenográfica del espacio de la representación «a la manera del rito social que es el teatro burgués y que el autor detesta» (II Est. P. 40); en el segundo, las *Meninas*[10] de Velázquez; en el tercero, el documento, la fotografía:[11] la representación del «lager».

Cada estásimo así estructurado es un modo de escribir sobre la escritura de la representación. Desde el comienzo el enunciado se refuerza, duplicándose:

LOCUTOR: Estoy aquí para deciros unas palabras.
(*Estásimo I*, p. 17)

Lejos de indicar una adjunción a la estética de Brecht -en la medida en que Pasolini lo niega expresamente al comienzo del *Manifiesto*,[12] de todos modos

modalidad del siglo IV AC, con lo cual los que se conservan son interpolaciones o variaciones.»

[10] La inclusión de *Las Meninas* de Velázquez (1656) P.P.Pasolini la efectúa por primera vez en un episodio de una película colectiva: *Capriccio all'italiana* (1968); el episodio se llamó: *Che cosa sono le nuvole?* y *Las Meninas* aparecen en carácter de prólogo: un metalenguaje sobre la teoría de la representación.

[11] «Yo busco la plasticidad de la imagen en el camino nunca olvidado de Masaccio: su feroz claroscuro, su blanco y negro -o, si se quiere, siguiendo el camino de los arcaicos, en un extraño maridaje de sutileza y tosquedad. No puedo ser impresionista. Me gusta el fondo, no el paisaje. No se puede concebir un cuadro de altar con las figuras en movimiento. Detesto que las figuras se muevan.» (Pasolini 1962, 149). Y la misma idea respecto del cine: «[...] el montaje consiste en una serie de "cuadros" —que podemos llamar informales— donde los personajes entran, hablan y dicen algo, y después salen, dejando de nuevo el cuadro con su pura, absoluta significación de cuadro: a éste le sucede otro cuadro análogo, donde luego los personajes entran, etc., etc. De tal modo que el mundo aparece regulado por un mito de pura belleza pictórica, que los personajes invaden —es cierto— pero adaptándose ellos mismos a las reglas de esa belleza, en lugar de conculcarlas con su presencia. [...] Mediante este mecanismo estilístico Antonioni [...] ha podido por fin representar el mundo visto a través de *sus ojos*, porque ha sustituido, *de golpe, la visión del mundo de un neurótico por la propia visión delirante de esteticismo*: sustitución radical justificada por la posible analogía de las dos visiones. Si después de todo en tal sustitución hubiese algo de arbitrario no habría nada que objetar. Está claro que la "subjetiva libre indirecta" es pretextual: y Antonioni se ha servido acaso arbitrariamente de ella para conseguir la máxima libertad poética, una libertad que roza —y por eso es embriagadora— el arbitrio.» (Pasolini 1972, 171-191).

[12] «[...] Brecht ha sido el último hombre del teatro que ha podido realizar una revolución teatral en el interior del propio teatro: porque en sus tiempos la hipótesis era que el teatro

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

Brecht se hace presente merced a la oblicuidad del «discurso indirecto libre» a los efectos de poner en cercanía el *corpus* teórico sobre el que ejercerá con fuerza la negación. El LOCUTOR está ahí y dice que «está ahí». Esta aparente tautología con visos de querer clavar el texto en la inmediatez del presente, pronto se diluye: el enunciador duplicado dice estar en lugar de otro:

> LOCUTOR: [...] El autor me ha encargado que os recuerde, ante todo, que él cuando escribe [...]
> (*Estásimo I*, p. 17)

Y él, 'otro' a su vez, subrepticiamente aparece duplicado también en su escritura. Ante tanta necesidad de posicionar el discurso, la voz del enunciador va sufriendo continuos procesos de tachadura. Al final, restos de un texto plural de enunciador incierto.

Lo mismo ocurre con la descripción de los espacios escénicos: tanto el que rerpresenta a *Las Meninas* —Estásimo II— como el «efecto cuadro»[13] que indica para la caracterización del «lager» —Estásimo III. En *Las Meninas*:

> LOCUTOR: [...] el autor ha imaginado este episodio como si se desarrollase en el interior del cuadro y (prescribe cada objeto, cada color...) con la precisión patética de la reconstrucción.
> (*Estásimo II*, p. 39)

Y subrepticiamente, también, Sade irrumpe en el texto poniendo otra piel a esta manera de escribir con cuerpos: «Esperad a que disponga este goce... —solicita el Marqués desde *La Philosophie dans le boudoir*— pongámonos en acción... ejecutemos el cuadro que he trazado...»

Imaginación, escritura, decir sobre la escritura, cuerpo/escritura: representación. La síntesis, en la intersección de dos paradigmas de juegos especulares: *La vida es sueño*, de Calderón, y *Las Meninas*, de Velázquez.

De *Las Meninas*

El cuadro de Velazquez, al constituirse en el cruce de visibilidades, pone en escena el 'acto de representar'. Desde la descripción: la mirada del pintor apunta en dirección al fuera de cuadro. Allí está su límite. Un límite que deviene doble; por un lado, la mirada se detiene al chocar con su objeto: el modelo, que en virtud de la yuxtaposición con el observador —espectador, en este caso—, asume, por otro, su condición de escotoma. El cual, desde el núcleo de su imposibilidad manifiesta, se vuelve necesario para que la pintura toda se torne visible. Es en

tradicional existía (y de hecho así era). Ahora, como veremos, a través de este manifiesto, la hipótesis es que el teatro tradicional ya no existe (o está dejando de existir). En tiempos de Brecht era posible, por tanto, operar ciertas reformas [...] Hoy, en cambio, lo que se somete a discusión es el propio teatro. [...] Sea como sea, esto es cierto: que los tiempos de Brecht han terminado para siempre.» (Pasolini 1968, 18).

[13] «Mi gusto cinematográfico no es de origen cinematográfico, sino figurativo. Lo que tengo en la mente como visión, como campo visual, son los frescos de Masaccio y de Giotto, que son los pintores que más amo junto con ciertos manieristas (por ejemplo, Pontormo)...» (Pasolini 1962, 145).

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

este cruce de visibilidades en el que tiene lugar la 'representación' en su doble condición: icónica y epistémica.

«La gran tela vuelta de la extrema izquierda del cuadro, dirá Foucault, cumple aquí su segunda función: obstinadamente invisible, impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente» (Foucault 1981, 14). Todo lo cual traería aparejado en un punto: el del fuera del cuadro, la constitución de lo representado en estado de 'deriva'. El espacio del cuadro, abierto más allá de sus propios límites a una pluralidad de circulación, descompondría su unidad efectiva para devenir, desde el campo virtual, pura potencia cinética que, indeterminada en su especificidad individual, alcanzaría su determinación en el dominio de la clase que representa: la del 'observador'–'espectador'.

Detrás, en la pared del fondo, justo a la izquierda del cruce de la intersección proyectiva de las diagonales, el espejo. Superficie bruñida cuya condición necesaria consiste en reflejar las imágenes que sobre él se proyectan. *Quod est in speculo ut in subiecto* argumentaban los filósofos en tiempos medievales recogiendo antigua tradición con anclaje en Platón.[14] Así, en su destino constitutivo de ser 'en otro', la imagen del espejo pone al descubierto el lugar de la falta; su ser simulacro: un doble en aparente y confusa cercanía en la que la junción se torna imposible. Ya lo decía Blanchot (1980, 192-193) a propósito de Narciso, «la imagen —toda imagen— es atrayente, atrae por el vacío mismo y la muerte que hay en su señuelo.» Desde esta perspectiva, la referencia al estado de vértigo se hace necesaria. Es su metáfora. Debido a que éste, en calidad de género y especie, compacta con su carácter unívoco el único salto que el vacío vuelve gesto congelado. En Narciso, el cuerpo escindido en virtud del reflejo y la distancia, termina por desgarrarse. En la imagen especular que el agua le ofrece, la alteridad, su alteridad, —pura tensión hacia afuera convertida en objeto de deseo— rompe con la mirada; y, al desconocer su 'naturaleza segunda', su 'ser sustituido', el puro reflejo de 'lo mismo', se vuelve 'lo otro', en tanto que el que ve —Narciso— no puede reconocerla como propia. Pareciera como que un segmento de invisibilidad se hubiera interpuesto entre él y su imagen en el acto mismo en el que la configura, interceptando toda posibilidad ulterior de reconocimiento. De este modo, con la identidad en ausencia, el cuerpo segmentado es, a la vez, sujeto aprisionado en un cuerpo que coarta toda deriva hacia el otro cuerpo objeto de deseo; y cuerpo de deseo, puro objeto, en la imagen que le devuelve el espejo del agua.

Desde el cuadro, el espejo abre el espacio a esa doble condición fantasmática, —'espectral' en términos de Derrida— que aglutina y devuelve lo que el revés de la tela escotomiza: la pareja real. Este es el enclave desde el cual el estásimo II, en su doble condición de metalenguaje, establece las coordenadas de la representación:

[14] *República*, 596d-e.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

LOCUTOR: [...] Lo que ha impulsado al autor a imaginar este episodio como si se desarrollase en el interior del cuadro de «Las Meninas» de Velázquez es una inspiración de calidad misteriosa (... que mezcla) al viejo teatro con la pintura como elemento expresivo de sentido incierto. [...] Un cálculo. [...] algo enloquecido, [...] y no una contradicción inocente sino una contradicción conciente. (*Estásimo II*, p. 39–40)

Desde *Calderón*, en el III Episodio, que despliega el sueño en su representación del cuadro, el acto de representar se triplica: 'sueño', 'cuadro', 'espejo' y entrelaza, por efecto de aglutinación sémica, dos paradigmas emblemáticos del barroco español, en la plástica y la literatura. Pero el enlace, mezcla, cambia usurpa identidades. Felipe V y Marina de Austria en el espejo de Velazquez son, aquí, Basilio y Lupe. Y en este movimiento de deriva, un polizón: Basilio/ Rey: calderoniano él también y productor de sueños, con una particularidad —casi justiciera— en esta representación, la de éste espejo, él es el soñado.

En primera instancia y por propia constitución, el espejo aparece, en calidad de espacio vacío que el discurso elige como anclaje del enunciador. Un enunciador plural por la alternancia de las marcas con las que se lo señala: Basilio / el Rey / el Padre, «que poco a poco ha ido reproduciendo a su padre» —afirma Lupe/Reina— exhibiendo la bisemia del pintor que alude y del escritor que elude —y la Ley. La Ley: el primer paradigma que introduce la prohibición:

BASILIO REY: [...] el señor Segismundo, al que amas,
no puede ser amado por tí ya que ningún sentido social
podrá jamás contener ese amor. [...]
(*Episodio III*, p. 47)

Pero antes de que tal prohibición sea formulada y despliegue la fuerza preformativa de la Ley, se explicita la jurisprudencia de sus fundamentos:

BASILIO REY: (*Desde el espejo*)
El amor tal y como lo concebimos nos, Rey Burgues,
Es impensable sin un sentido social.
LUPE REINA: (*Desde el espejo*)
Y nos, Consorte del Rey Burgues,
No podemos más que confirmarlo.
BASILIO REY: El orden reina en España. ¿Es posible
pensar una forma de amor diferente?
REINA LUPE: Allí donde reina el orden, reina la unicidad.
Y la unicidad nos otorga el mayor de los consuelos:
Vivir realmente la vida. [...]
BASILIO REY: La mayoría, al vivir la única vida verdadera,
Confiere validez al poder, elemento de esa verdad.
[...]
(*III Episodio*, p. 43)

El amor, definido en términos de sociedad conyugal civil burguesa, es formulado desde la cúspide de la pareja real: el Rey / Basilio / el Padre. Su consorte: Lupe / Reina / la Madre lo confirma. La sociedad conyugal así formada legitima

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

el poder del reino al conferirle un orden que, a su vez, legitima la 'unicidad' necesaria para garantizar «la única vida verdadera».

BASILIO REY: Si esto es un sueño, no sirve sin embargo más que
Para hacer más real la realidad.
Y nosotros estamos en su raíz.
(*III Episodio*, p. 45)

La Ley cuida el orden y, a su vez, lo convalida. Estas dos instancias duplican el nivel ya duplicado en el sentido emblemático del espejo que, como lo señalara Lacan (1992, 151), «puede implicar en ocasiones los mecanismos del narcisismo, y especialmente la dimensión de destrucción o de agresión que encontraremos subsecuentemente. Pero también cumple otro papel, un papel como límite. Es esto lo que no puede ser atravesado. Y la única organización en la que participa es en la de la inaccesibilidad del objeto.» Antes que proyección, pantalla. Superficie muda del azogue, con franqueo imposible. Por esta razón, la trasgresión se vuelve necesaria. Lo sagrado ya ha sido profanado, como lo advirtiera Sollers (1967) a propósito de Sade: «por la sacralización antropomórfica de lo sagrado instituido y, por eso mismo, destituido.» También Bataille (1957), a cuyo pensamiento Pasolini adscribió, hablaba de una profunda religación entre la Ley y la transgresión.[15]

De *La vida es sueño*, sólo el despertar. Múltiples despertares: en el palacio de un aristócrata franquista, en el sanatorio / cárcel / manicomio, en las chabolas de Can Mulet, en el «lager». Y el cuerpo de Rosaura en lugar de Segismundo, trabando idénticas historias en mundos diferentes.[16] Como denominador común '*Un oscuro objeto de deseo*' —parafraseando a Buñuel—, los atraviesa: el fantasma del incesto. Rosaura / hija enamorada de Segismundo / padre, en el primer despertar; Rosaura / madre, enamorada de Pablo / hijo, en la chabola de Can Mulet; Basilio/Marido y Rosaura/madre en el despertar del sanatorio y la casa burguesa. Para distanciar la posibilidad de la transgresión, también en el sueño: el estigma de la locura y la reclusión.

ESTRELLA: ¿Cómo está mi pobre hermana?
MANUEL: Como están los locos, bien y mal.
(*IV Episodio*, p. 51)

[15] Bataille (1976, 63): «El sacrificio destruye lo que consagra. No necesita destruir como el fuego, sólo queda cortado el vínculo que une a la ofrenda con el mundo de la actividad útil, pero tal separación tiene el significado de una consumación definitiva. la víctima consagrada no puede ser devuelta al orden real. Este principio pone en marcha el desencadenamiento, libera la violencia otorgándole un ámbito en el que puede reinar indivisa.» También en Bataille (1957, 71): «Sólo el miedo y el espanto irreflexivos podían ofrecer resistencia contra los desencadenamientos desmesurados. Esta es la razón del tabú; posibilita un mundo de sosiego y razón, pero en su principio es un temblor que no invade la inteligencia sino el pensamiento.»

[16] «No para dotar de contenido a gestos milenarios, sino para hacer posible una profanación sin objeto, una profanación vacía, replegada sobre sí misma, cuyos instrumentos sólo pueden dirigirse contra sí mismos», en Foucault (1963, 751-752).

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

ROSAURA: ¿Dónde estoy?
MONJA: Sabe usted muy bien dónde está
ROSAURA: ¡No! ¡No lo sé! ¡No lo entiendo! ¿Es un convento?
¿Es una clínica? ¿Es un manicomio?
¿Es una cárcel?
(*V Episodio*, p. 57)

Denegado el tiempo en el que la episteme le había conferido al loco la visión oscura de los secretos del mundo, y devenida en razón —poco razonable, por cierto—; esta episteme que data sus albores, según Foucault (1972), en el siglo XVII, la estigmatiza. La locura comienza a ser vecina del pecado y, desde entonces, la sinrazón y la culpabilidad entrelazan sus vecindades. El loco adquiere así estatuto de enfermo o de pecador, el límite entre ambos se vuelve poroso, indiscernible.[17] Un agente extraño a los saberes administrados por la episteme que fundamenta la normativa coloniza su razón e induce en él conductas desconocidas que lo perfilan fuera del entendimiento prescripto por la Ley. El confinamiento entonces, se torna inexorable: 'clínicas', 'manicomios', 'cárceles', 'torres' son instituidos no sólo para vigilar el tratamiento del 'enfermo', sino y por sobre todo, para proteger el imperio de la Ley. Pero no sólo es el confinamiento carcelario prescripto por el sistema el que el loco padece, también está toda la trama de instrumentos disciplinarios ejercidos sobre el cuerpo para someter lo que aparece como una desarticulación de los perceptores a la hora de representar. 'Juegos', 'rezos', confusas disposiciones que determinan que cosa es 'sueños' y qué, 'vigilia' son los instrumentos con los que la familia y las instituciones de 'cura' del estado tratan de sujetar, controlar y reestablecer los modos en los que Rosaura articula y produce sus representaciones singulares, en las que la afasia legitima el cruce de vocabularios.[18]

AGUSTINA: ¡Señor, protégenos!
¡Esta pobre mujer ya no sabe escoger las palabras
en una lengua tan noble, tan luminosa,
que sabe distinguir tan bien
A los caballeros de las damas!
(*XII Episodio*, p. 121)

Y las estructuras de poder se iteran en el carácter preformativo de la lengua. La norma, desde el anclaje de su historicidad, regula la producción de discursos que nombran 'los cuerpos' y la falacia referencial le borra la memoria. Lo que la historia determinó nombrar, termina naturalizado y lo que excluyó de su taxonomía, deambula en los márgenes.

[17] «El enfermo es considerado en una relación consigo mismo que es del orden de la falta [...] la locura es invitada en todo momento a juzgarse a sí misma.» (Foucault 1972, 516-519; en la trad. esp., II, 241-246).

[18] «... y yo diría ese acento de singularidad cuya resonancia en la palabra tenemos que saber escuchar para detectar el delirio, esa transfiguración del término en la intención inefable, esa fijación de la idea en el semantema, esos híbridos del vocabulario, ese cáncer verbal del neologismo, ese enviscamiento de la sintaxis, esa duplicidad de la enunciación, pero también esa coherencia que equivale a una lógica, esa característica que, de la unidad de un estilo a los estereotipos, marca cada forma del delirio: a través de todo eso el enajenado, por la pluma o por la palabra, se comunica con nosotros.» (Lacan 1966, 67-168).

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

Así, el destino escindido de la marca identitaria, inscribe una brecha que Laclau & Mouffe (1985) desarrollan, al traducirla en términos de 'antagonismo' como el núcleo imposible que se resiste a toda determinación simbólica. La simbolización, así entendida, viene después. Un vano intento de sutura la movilizará sólo para volver a indicar el límite sobre el cual se constituye y determinar su carácter antagónico. De este modo, contingencia y antagonismo sustentan la base de la formación ideológica y las articulaciones discursivas que se producen al interior de la misma, al estar marcadas por ese rasgo de inestabilidad originario permiten el entrelazamiento de los procesos sociales, a la vez que le confieren ese carácter de 'ser incompleto'.

Al final, una excepción: Rosaura, al despertar, recuerda el sueño

BASILIO: ¡Cuéntalo!
ROSAURA: Mi verdadera vida no transcurre en un palacio, ni en una
torre, ni en una casa pequeño-burguesa: mi verdadera vida
transcurre, en realidad, en un «lager», en un hielo tenebroso.
[...]
De pronto, se oye un canto.[19]
[...]
entran los obreros. Traen banderas rojas
apretadas en los puños, con hoces y martillos;
[...]
«Sois libres»[20]
—nos repiten como si ya no fuésemos capaces
de comprender estas palabras— «¡Sois libres!»[21]
(*Episodio XVI*, p. 158)

y a medida que esto sucede, cada palabra va encontrando su correlato en la iconicidad de las imágenes que también significan el «lager». Y el espectador, al asistir al relato del sueño del que soñaba, comenzó a querer creer que no despertó. Como todo enunciado de creencia, éste entra también dentro de las generalidades de la ley y presenta un valor de verdad al menos dual: está, por un lado, la verdad de la creencia de 'p'; y por otro, la verdad de «lo» que cree 'p'. Por uno, se legaliza el silencio. Se institucionaliza el silencio. Por el otro, el «lager». *Todos* los «lager» en donde una multitud de cuerpos deshabitados reconstruyen el discurso de la historia.

BASILIO: Un sueño hermosísimo, Rosaura, realmente
Un sueño hermosísimo. Pero pienso
(y mi deber es decirlo) que precisamente
en este momento comienza la auténtica tragedia.
Porque de todos los sueños que has tenido o tendrás
puede decirse que podrían ser también realidad.
Pero, en cuanto a este de los obreros, no hay duda:
es un sueño, nada más que un sueño.
(*XVI Episodio*, p.156 – final de la pieza)

[19] La bastadilla pertenece al texto, p. 157.
[20] Las comillas pertenecen al texto, p. 158.
[21] *Idem ut supr.*

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

Calderón (1973) de Pasolini entra a través de Calderón (1635) al revés de la representación. Una manera de capturar la phoné(en Derrida 1971) perdida allá en los orígenes de la escritura como lo quiso Derrida (1971). Y, desde ahí, pone en descubierto su carácter textual y la posibilidad de una poética abierta al 'trazo' impreso en los 'márgenes', aislada de la diáfana omnicomprensión de la 'ratio' primera, cuya misión ha sido siempre la de descifrar el centro; una poética que da cuentas de las constituciones de sentido que atraviesan las instancias reduplicativas de la «re-ferencia» y por ende, también, de la «re-presentación»; una poética del desplazamiento que dibuja el itinerario de «lo» desplazado en el acto mismo en el que se constituye al «desplazarse» y pone en descubierto el revés de la trama y su metáfora: cuerpos exiliados de sus territorios. Cuerpos en deriva. Suspendidos.

...Y el mundo está obligado a interrogarse.

Referencias

Aristóteles [s.d.]: *Poétique*. Traducción de H. Hardy. Paris: Belles Lettres, 1952.

Bakhtine, Mikhaïl (1977): *Le marxisme et la Philosophie du langage*. Paris: Minuit.

Bataille, Georges (1957): *L'Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit.

——— (1976): *La part maudite*. Paris: Gallimard. [Texto original de 1949]

Blanchot, Maurice (1980): *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard.

Derrida, Jacques (1971): «La mythologie blache.» *Poétique* 5:1–52.

——— (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée.

Foucault, Michel (1963): «Preface à la transgression.» *Critique* 195–196:751–769.

——— (1972): *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard. [Traducción española: *Historia de la locura en la edad clásica*. 2 vol. México: Fondo de Cultura Económica, 1976].

——— (1981): *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. [Edición francesa original: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966]

Freud, Sigmund (1953–1974): «The Ego and the Id.» In: *The standard editions of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press.

Lacan, Jacques (1966): *Écrits*. Paris: Seuil.

——— (1975): *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre I: Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil.

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)

——— (1977): *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. London: Hogarth.

——— (1992): *The ethics of psychoanalysis, 1959–1960*. London: Routledge.

Laclau, Ernesto (1996): *Emancipación y diferencia*. Argentina: Espasa Calpe; Ariel.

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and socialista strategy. Towards a radical democratic politics*. London: Verso.

Pasolini, Pier Paolo (1962): *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.

——— (1966): «La mimésis maudite.» *Paragone* 194 (abril): 124–144.

——— (1968): «Manifesto per un nuovo teatro». *Nuovi argomenti*, vol. 9. [Traducción española: «Manifiesto por un nuevo teatro», *El Público* 2 (1988)].

——— (1972): *Empirismo eretico*. Milano: Garzantini.

——— (1988): *Teatro*. Milano: Garzantini.

Peirce, Charles Sanders (1931): *Collected Papers*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. [Textos originales de 1916]

Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sollers, Philippe (1967): «Sade dans le texte.» *Tel Quel* 28:38–50.

Zizek, Slavoj (1996): *For they know not what they do*. London; New York: Verso. [Traducción española: *Porque no saben lo que hacen*. Argentina: Paidós, 1998]

Graciela Fernández Toledo
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Artes
El Salvador N.º 4610
(1414) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5263 © 2008 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:02:13 UTC)