

HAMLET Y SEGISMUNDO, PARADIGMAS DE LA REPRESENTACIÓN:

ANÁLISIS DE *HAMLET, PRÍNCIPE DE DINAMARCA* Y *LA VIDA ES SUEÑO* A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN COMO CATEGORÍA FILOSÓFICA

Jesús David Valencia Ramírez

Director:

Prof. William Álvarez Ramírez Ph.D.

Trabajo de investigación presentado para optar por el título de

Magíster en Filosofía

Universidad del Valle
Departamento de Filosofía
Maestría en Filosofía
Santiago de Cali
2017

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Crucificado en la potencia fundamental, cada existente siente hasta su última hora su capacidad destructora y creadora, fecunda y devoradora
(Lefebvre, 1983, p. 130)

Resumen

El presente trabajo de investigación ofrece una definición general del concepto de representación desde una perspectiva filosófica, relacionada con el arte de manera particular, a partir de las obras dramáticas *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare, y *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. En el primer capítulo se expone el cambio en el orden de la representación ocurrido entre los siglos XVI y XVII, con el que se abre una nueva perspectiva de lo humano, al invertirse la relación representativa entre el mundo y el hombre. En el segundo capítulo se desarrolla el concepto de conciencia, definido como un espacio interior de representación, desde el que se desarrolla la interpretación de lo real. En el tercer capítulo se ofrece una definición general del concepto de representación, como una mediación entre el mundo y el hombre, de carácter contingente en su fundamento.

Palabras claves

Albedrío, alienación, alucinación, arte, conciencia, conflicto, contingencia, cosas, cuerpo, deseo, duda, experiencia, ficción, identidad, imagen, informal, instinto, libertad, moral, mundo, naturaleza, objeto, obra, palabras, percepción, pulsión, punto de vista, realidad, representación, semejanza, sensibilidad, sujeto, teatro, utopía, vida.

Tabla de contenidos

Introducción	7
Capítulo 1: Sombras.....	10
II.	25
Capítulo 2: Sueños	48
II.	71
Capítulo 3: Ficciones.	91
Conclusiones	131
Bibliografía	139

Introducción

Toda enseñanza artística corre el riesgo de abarcar en su campo de estudios tan solo aquellos aspectos que competen a un saber-hacer, es decir, aquellos componentes “técnicos” que cada una de las artes comporta para su óptima realización práctica. Sin embargo, es imprescindible comprender que el quehacer artístico no obedece tan solo a una praxis regida por los insumos materiales, pues dichos insumos corren el riesgo de difuminarse en la nada si no alcanzan unidad en una representación acabada o, peor aún, de privar a la obra de arte de todo carácter de universalidad.

La obra de arte teatral, como un todo que está más allá de sus partes individuales, exige una conformidad a fin que no solo se encuentra en el proceso de elaboración técnica, sino que se fundamenta (y esto es lo esencial) en un punto de vista del hombre frente al mundo capaz de representar aspectos de lo humano en las relaciones estéticas, morales, sociales y políticas entre el hombre y su realidad. En este sentido, todo arte teatral visualiza su propio tiempo y en él están contenidas no solo aquellas cualidades técnicas que lo constituyen como obra, sino ciertas ideas estéticas que dan cuenta de la representación que el hombre construye del mundo y de sí mismo a lo largo de los siglos.

Por otro lado, el concepto de *representación*, como idea fundamental de todo arte (pues todo arte es representación de lo humano en una obra que trasciende la inmanencia de la vivencia al ponerla frente a frente con el espectador, pero que a la vez le permite regresar a ella en un juego estético capaz de hacer “visibles” las fuerzas en conflicto), es un

concepto imprescindible para iniciar el estudio de las artes en una esfera académica, que permita al artista en formación establecer las relaciones pertinentes para que su obra no se quede encerrada en un juego privado de toda comunicación y de todo carácter universal.

Esta representación que la obra de arte contiene nunca es una imagen acabada, pues siempre está sometida a la crítica (interpretación) y se espera de ella una superación futura en la obra por venir. Sin embargo, todo artista del presente corre el riesgo de olvidar aquellas ideas estéticas (lecciones) que han fundamentado el arte del pasado, y abordar la obra clásica sin miramientos, olvidando lo que en ella hay de permanente. De ahí a que la investigación filosófica sea una herramienta fundamental para todo artista, pues la filosofía le permite al arte nombrarse a sí mismo, en un sano ejercicio de reflexión, para hacer conciencia de las fuerzas implicadas en la obra y de las ideas universales que ella expresa.

El presente trabajo es un intento por encontrar en el concepto filosófico de representación un soporte que permita analizar la obra dramática de Calderón de la Barca y William Shakespeare, como paradigma de un cambio en el orden del mundo que ocurre entre el Renacimiento y el Barroco, en el que es fundamental el concepto de *conciencia*, como punto de partida de la subjetividad moderna. A su vez, en este trabajo se analiza cómo los conceptos de representación y conciencia están reflejados en las ideas filosóficas contenidas en *La vida es sueño* y *Hamlet, príncipe de Dinamarca*.

En el primer capítulo se expondrá la nueva idea de representación que surge en el cambio de época, entre el Renacimiento y el Barroco, fundamental para el nacimiento de

una concepción moderna del hombre y del mundo. En el segundo capítulo se dará cuenta de la aparición de una nueva esfera para el hombre: la conciencia como mundo interior y su relación con el surgimiento de la subjetividad como fundamento de un nuevo orden de la representación. En un tercer capítulo se expondrá el concepto de representación como la relación fundamental entre el hombre y el mundo.

Los trabajos de Michel Foucault, Corinne Enaudeau, Gilles Deleuze, Henri Lefebvre, Cristoph Menke y Ernst Cassirer servirán como soporte filosófico para delimitar los conceptos de *representación*, *conciencia*, *contingencia*, *punto de vista* y *obra*, fundamentales en el presente trabajo, en una relectura de la obra dramática de Calderón y Shakespeare, con miras a encontrar en ellas un fundamento de utilidad para la enseñanza de la historia del teatro, más allá de todo ejercicio historiográfico-cronológico que solo da cuentas, en última instancia, de aspectos particulares incapaces de actualizar, por sí mismos, a la obra de arte del pasado.

Capítulo 1: Sombras

El pensamiento, a pesar de todos los nombres sagrados con que se pretende invocar su espíritu, no es más que ese esfuerzo del sujeto por representarse los objetos, dárselos, ponerlos para él y ante él (Enaudeau, 1999, p. 36).

Allí está Hamlet, príncipe de Dinamarca. Ha hecho estudios humanistas en Wittenberg. Es un príncipe renacentista que habita en un mundo que no ha perdido sus valores medievales. A su regreso a la casa paterna se enfrenta con una extraña noticia: el espectro de su padre, el rey difunto, merodea el castillo, según informan los centinelas. Hamlet está llamado a encararlo. Le surge una duda: es esa una sombra engañosa del infierno o el alma en pena de su difunto padre. Porque si se trata del fantasma del rey y se presenta armado, tales marcas no presagian nada favorable. Ocurre el encuentro. Hamlet interroga a la sombra. El fantasma le pide al príncipe que lo siga y lo lleva junto al mar. Allí, revela ser un alma en pena que pide venganza, pues no ha sido muerto por una serpiente, como todos aseguran, sino que ha sido asesinado durante el sueño por el propio hermano, Claudio, actual rey. Hamlet jura restitución y ata su palabra a un destino. Pero entre la acción vengadora y la mano del príncipe se abrirá una brecha, porque Hamlet necesita estar seguro de lo que va a hacer. El fantasma de su padre ha solicitado los viejos lazos de la tradición y pide venganza, pero Hamlet pretende otra cosa: verdad y justicia. Sus escrúpulos, sus dudas, sus reflexiones le hacen demorar cinco actos la reparación. Se finge loco para que en la corte nadie sospeche lo que pretende hacer. La representación que Hamlet tenía de ese mundo familiar ha cambiado. Las palabras del fantasma, signos de una

verdad de la que Hamlet desconfía, han transformado por completo la representación que el príncipe tenía de su propio mundo. La corte que de la noche a la mañana ha adquirido otro carácter: teatro de apariencias con Claudio, fratricida, y Gertrudis, reina incestuosa, sentados en el trono. Hamlet se sume en el escepticismo:

¡Qué admirable fábrica es la del hombre! ¡Qué noble su razón! ¡Qué infinitas sus facultades! ¡Qué expresivo y maravilloso en su forma y sus movimientos! ¡Qué semejante a un ángel en sus acciones! Y en su espíritu, ¡qué semejante a Dios! Él es sin duda lo más hermoso de la tierra, el más perfecto de todos los animales. Pues, no obstante, ¿qué juzgáis que es en mi estimación ese purificado polvo? El hombre no me deleita... ni menos la mujer... (Shakespeare, 2009, II-viii).

Extraña afirmación, cargada de una ironía que despoja al hombre de la majestad a la que lo había elevado el humanismo renacentista. Más aun, “Dinamarca es una cárcel”, declara el príncipe ante sus antiguos amigos y compañeros de estudio. Uno de ellos, Rosencrantz, replica: “no hay nada de bueno ni malo, sino en fuerza de nuestra fantasía. Para mí [la fantasía] es una verdadera cárcel”. Rosencrantz declara que todos los sueños son ambición y todo cuanto al ambicioso agita no es más que la sombra de un sueño. Y el príncipe replica: “el sueño, en sí, no es más que una sombra”. Sombra de la fantasía que Hamlet quiere disipar, porque necesita saber si el fantasma de su padre es real o es una representación aparente, una alucinación de su dolor. ¿Es el fantasma de su padre una representación de su fantasía, como ocurre en los sueños? Las palabras del fantasma que piden venganza, ¿son un sueño, una sombra, una representación de la fantasía causada por

el dolor? Saber si el fantasma en efecto deambula por el mundo y no solo en la mente del príncipe es una de las preocupaciones de Hamlet. Saber si se trata de una representación del más allá, capaz de revelar una verdad, y no una representación de la propia conciencia, adolorida por los sucesos recientes.

El fantasma es una *representación* inusual. Carente de materia, es solo forma, una “sustancia” de la que están hechos los sueños, las sombras y las imágenes. Corre el riesgo de ser tan solo una “idea” engendrada en la mente del príncipe por su penosa situación, sin correlato en el mundo real.

A Hamlet no le bastan las “evidencias” de la superstición, la voz del fantasma, su palabra venida de un “más allá”, su semejanza con el anterior rey, para determinar lo verdadero y justificar la venganza. Hamlet debe estar seguro que al matar a Claudio está ajusticiando a un criminal. Y por eso mismo le tenderá una celada, creará un teatro, compondrá una representación del homicidio, para convertir a Claudio en espectador y poner frente a él la escena en la que se reproduce el acto culposo. Pues, según Lefebvre, “en el teatro, el movimiento se construye en torno a una presencia que hay que dar.” (Lefebvre, 1983, p. 264).

A través de la representación teatral Hamlet construirá una presencia que verificará si el fantasma es real o no. Poder del teatro y del actor, que, según Enaudeau, con la fuerza física de su persona “anima al personaje, asegurando el éxito a la ficción teatral: hacer creer en la realidad de lo que ella representa”. (Enaudeau, 1999, p. 13):

¿No es admirable que este actor, en una fábula, en una ficción, pueda dirigir tan a su placer el ánimo que así agite y desfigure el rostro en la declamación, vertiendo de sus ojos lágrimas, débil la voz, y todas sus acciones tan acomodadas a lo que quiere expresar? Y esto por nadie: por Hécuba. Y ¿quién es Hécuba para él, o él para ella, que así llora sus infortunios? Pues ¿qué no haría si él tuviese los tristes motivos de dolor que yo tengo? Inundaría el teatro con llanto, su terrible acento conturbaría a cuantos le oyesen, llenaría de desesperación al culpado, de temor al inocente, al ignorante de confusión, y sorprendería con asombro la facultad de los ojos y los oídos [...] Yo he oído, que tal vez asistiendo a una representación hombres muy culpados, han sido heridos en el alma con tal violencia por la ilusión del teatro, que a vista de todos han publicado sus delitos, que la culpa aunque sin lengua siempre se manifestará por medios maravillosos. Yo haré que estos actores representen delante de mi tío algún pasaje que tenga semejanza con la muerte de mi padre. Yo le heriré en lo más vivo del corazón; observaré sus miradas; si muda de color, si se estremece, ya sé lo que me toca hacer. La aparición que vi pudiera ser un espíritu del infierno. Al demonio no le es difícil presentarse bajo la más agradable forma; sí, y acaso como él es tan poderoso sobre una imaginación perturbada, valiéndose de mi propia debilidad y melancolía, me engaña para perderme. Yo voy a adquirir pruebas más sólidas, y esta representación ha de ser el lazo en que se enrede la conciencia del Rey (Shakespeare, 2009, II-x).

Entre las palabras del fantasma, representación del “más allá” sobre la que no tenemos seguro conocimiento, y las palabras del teatro, representación del “más acá” en la

que Hamlet encuentra el valor de una certeza, nace un *nuevo orden de la representación*: la veracidad de una visión fantasmal y sus palabras está puesta en duda, porque se puede tratar de un espíritu maligno proveniente de un mundo sobre el cual no tenemos certezas; la culpabilidad del regicida tiene que ser sometida a verificación por el poder de la representación teatral y su facultad para componer una verdad del ánimo.

Darle crédito a las palabras del fantasma es aceptar como verdad las marcas de un saber en el que la superstición y la leyenda se mezclan y conforman la apariencia de las cosas; en el que las creencias no exigen la comprobación del pensamiento para darle valor de verdad a las cosas. Por otra parte, darle crédito a los efectos estéticos del teatro es aceptar como verdad el poder de la representación, su valía como mecanismo experimental para llegar al conocimiento.

Las palabras del fantasma del rey Hamlet son los signos de un saber apoyado en el “más allá” (ecos de la tradición y las creencias), en aquello que jamás estará al alcance de los hombres porque ninguno ha sido su testigo, pero que les habla y los incita a la acción e incluso les prescribe un orden que debe ser respetado. Es posible que la inquietud de Hamlet sea la conmoción de todo un saber que comienza a dejar de buscar en el “más allá” y en la superstición las huellas de la certeza, y que se prepara para encontrarlas en la representación. Hamlet se encuentra en ese intersticio en el que las viejas formas del saber van dándole paso a unas nuevas; o más que las formas, son los procedimientos del saber los que están en juego, y con ellos, los modos de la percepción.

El fantasma del padre no es el padre; pertenece al mundo de los túmulos, de las sombras y los espectros, de las imágenes, no de los cuerpos y la materia. Se trata de un doble, como la imagen del sueño que, según Enaudeau, “no es un signo de lo invisible sino su retorno en lo visible” (Enaudeau, 1999, p. 42). No se puede aferrar, es una representación de lo que fue; su ser está entre la imagen proyectada y la memoria, en ese juego carece de materia, pero no de realidad sensible. Es lo visto solamente. Por eso Hamlet teme que se trate de una ilusión, que lo que se ha presentado frente a él, la imagen del padre y sus palabras como signos que relatan un crimen, sean la obra de un espectro del infierno que ha turbado su conciencia.

Aquel “más allá” alude a un orden prescrito más allá de este mundo, para el que no hay testigos, tan solo insinuaciones, huellas, sombras, rasgos, signaturas que se supone se deben interpretar, como Hamlet, al apreciar las armas que acompañan al fantasma y reconocer en ellas las marcas de fatales presagios. Como diría Foucault, “un orden antes del hombre”, al que éste tan solo puede acercarse a tientas, leyendo en sombras los signos que susurran “verdades” (Foucault, 2010, p. 58).

“¿Quién eres tú, que así usurpas este tiempo a la noche, y esa presencia noble y guerrera que tuvo un día la majestad del Soberano Danés, que yace en el sepulcro? Habla, por el Cielo te lo pido”, (Shakespeare, 2009, I-ii) reclama Horacio a la sombra, al inicio de la tragedia. Pero la sombra es muda. Solo hablará al elegido que sepa descifrarla. Sin embargo, Horacio, el fiel, sabe leer en ella lo que la tradición, las creencias y un saber que no se ha despojado del mito aseguran:

En la época más gloriosa y feliz de Roma, poco antes que el poderoso César cayese quedaron vacíos los sepulcros y los amortajados cadáveres vagaron por las calles de la ciudad, gimiendo en voz confusa; las estrellas resplandecieron con encendidas colas, cayó lluvia de sangre, se ocultó el sol entre celajes funestos y el húmedo planeta, cuya influencia gobierna el imperio de Neptuno, padeció eclipse como si el fin del mundo hubiese llegado. Hemos visto ya iguales anuncios de sucesos terribles, precursores que avisan los futuros destinos, el cielo y la tierra juntos los han manifestado a nuestro país y a nuestra gente... (Shakespeare, 2009, I-ii).

Es un saber que pretende leer en lo visible los signos de un texto natural, expedido por una providencia, capaz de anticiparse al futuro. El fantasma del rey Hamlet pertenece a un mundo que confía en esta forma del saber, en la que magia y erudición se entremezclan. Por eso aparece en la noche, momento apto para los maleficios, solo se hace visible hasta el canto del gallo, porta armas que hablan, como signos de la guerra, de lo que está por venir cinco actos después: la sangre será derramada en Elsinor.

Mundo de fantasmas, de brujas que someten a los hombres al mito de un destino sanguinario por la fuerza de las profecías (Macbeth), de extraños sabios capaces de someter la crueldad de la naturaleza al dominio de un saber entremezclado entre la erudición y la magia (Próspero), y que esperan leer en las estrellas el destino de los hombres (Basilio). Horacio confía en este modo del conocimiento, que, como expone Foucault, constaba de “una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de

toda una herencia cultural cuyo redescubrimiento en los textos antiguos multiplica los poderes de autoridad” (Foucault, 2010, p. 50). Forma del saber y de relacionarse con el mundo a la que Hamlet no es ajeno, y de la que Próspero, Macbeth y Basilio no escapan.

Un saber que trata de leer en el mundo las marcas que designan y prefiguran destinos, que permiten controlar a los espíritus de los vientos. Estas marcas murmuran en lo visto, están allí para ser leídas, aguardan a los ojos capaces de descifrar su sentido secreto. Este es el poder del signo en el siglo XVI, poderoso receptáculo, cargado de un esoterismo que anhela encontrar su sentido oculto en el “más allá” del lenguaje; marca primera de Dios, marca primitivamente natural cuya búsqueda llega al frenesí en ciertos saberes esotéricos y en la cábala, que anhelan restituir su poder adormecido. En este sentido, para Foucault, en el siglo XVI toda la Naturaleza no es más que un “tejido ininterrumpido de palabras y de marcas, de relatos y de caracteres, de discursos y de formas”, entretelado en un saber que no construye representaciones sino que aglutina impresiones, que recoge “en una única forma [...] todo lo que ha sido visto y oído, todo lo que ha sido relatado por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, de las tradiciones o de los poetas” (Foucault, 2010, p. 58).

Si Próspero es autoridad para Ariel y Calibán es porque sabe hacer hablar a todo. Conoce cada marca y cada ligazón entre las marcas-nombres vecinos. Es un erudito mágico. Conoce el Texto Primitivo con el que está construido el mundo. Sus palabras son indisolubles de las cosas que nombran:

Es característico de las primeras manifestaciones ingenuas e irreflexivas del pensamiento lingüístico y también del pensamiento mítico el no separar claramente el contenido de la "cosa" del contenido del "signo", sino que con absoluta indiferencia suelen intercambiarlos. El nombre de una cosa y la cosa misma están indisolublemente fundidos. La mera palabra o imagen contiene una fuerza mágica a través de la cual se nos ofrece la esencia misma de la cosa (Cassirer, 1971, p. 30).

Por otra parte, Basilio, rey de Polonia, creará leer en el delirante juego de las semejanzas estelares el destino de su hijo Segismundo y lo encerrará por ello. Leerá, por el poder de un saber que sabe traducir las marcas naturales en hechos reales, que no distingue entre aquello que designa y lo designado, la crueldad de Segismundo, el horror y su natural ferocidad. Pero al igual que a Hamlet, al viejo rey de Polonia lo asaltará una duda: ¿dicen los astros la verdad? Extrañamente, Basilio buscará, como Hamlet, las pruebas de que las marcas naturales dicen la verdad, pero se encontrará con otra respuesta. Basilio reconocerá lo absurdo de un saber que, como expone Foucault, se propone restituir un discurso absolutamente primero, que no diferencia entre aquello que representa y lo representado, y que solo puede ser enunciado por aproximación diciendo cosas semejantes a él, haciendo nacer al infinito la tarea de interpretar las marcas que designan desde el "más allá" el orden secreto del mundo (Foucault, 2010, p. 59).

No obstante, en ese cambio de época del Renacimiento al Barroco nace una necesidad de verificación, de constatar si aquel saber del "más allá" es asequible a los hombres. Nace la necesidad de una comprobación, la *representación*, que será la prueba capaz de constatar

si los astros mienten, si hay un más allá murmurante, si existe un destino. Hamlet y Basilio son hijos de un saber que encuentra en la semejanza entre los signos y las cosas un criterio genético y una prueba de la verdad, pero a la vez son hijos de un periodo de cambio en el que la representación va a aparecer como criterio de certeza que desplazará a las viejas formas de lo análogo. Momento de transición en el que se deshace la “profunda pertenencia del lenguaje y del mundo” (Foucault, 2010, p. 60). Lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable, no se corresponderán ya de manera natural. Las cosas y los signos que las representan se separarán.

Es una inmensa reorganización de la cultura cuya primera etapa será la época clásica, y quizá la más importante, ya que ella fue la que nos separó de una cultura en la que no existía la significación de los signos, pues estaba resorbida en la soberanía de lo Semejante (Foucault, 2010, p. 61).

En el cambio de periodo del Renacimiento al Barroco comienza a dejar de existir un signo natural que provenga de un “más allá” al que se accede por gracia de la magia y el desciframiento de las signaturas, marcas esotéricas que el sabio del siglo XVI se esforzó en interpretar vanamente. Por el contrario, en el siglo XVII, el arte de hacer signos será el encargado de significarlo todo. El arte de la representación. Por eso Hamlet necesita de una comprobación capaz de hacer brillar los signos de la culpa en el rostro de Claudio a través de una representación (teatral) capaz de contener los signos capaces de mover el ánimo del asesino. No bastan ya las palabras de un fantasma.

Para Hamlet ya no basta la legitimidad que la tradición adjudicaba a la superstición para concederle a las palabras del fantasma la autoridad necesaria, como única prueba requerida, para comprobar que Claudio es un asesino. La forma mágica, inherente a la manera de conocer antes de que Hamlet apareciera en escena, ha perdido su valor absoluto, porque Hamlet duda, porque el fantasma puede ser el juego de su fantasía, implantado por un espíritu del infierno. Las exigencias de Hamlet son el reflejo de un nuevo orden de la representación y de la percepción. La exposición que Foucault hace del valor del signo en el siglo XVI, desde lo epistemológico, permite comprender cómo podría llegar a interpretar un hombre diferente a Hamlet la aparición del fantasma de su padre:

[...] los signos naturales están ligados a lo que indican por la profunda relación de semejanza [...] si tienen para nosotros el valor de un signo es porque, en el fondo de su ser, y por la luz que no deja de atravesarlos desde su nacimiento, se ajustan a las cosas mismas, en forma de espejo y de emulación; son con respecto a la verdad eterna lo que estos signos a los secretos de la naturaleza (son la marca por descifrar de esta palabra); tienen, con las cosas que develan, una afinidad intemporal (Foucault, 2010, p. 52).

Si los signos y lo que designan están unidos de manera indistinta en el siglo XVI es posible afirmar que el fantasma y el alma en pena que dicho fantasma representa podrían llegar a ser percibidos como una misma cosa, y su sola aparición legitimaría su discurso. Pero a la afinidad entre el fantasma y el alma en pena se le ha interpuesto la posibilidad de una ilusión de la conciencia, un engaño de la percepción. La afinidad se ha roto. Puede no

haber un fantasma más que en la fantasía de Hamlet. Debido a esto, entre la acusación del fantasma y la culpabilidad demostrada de Claudio se ha interpuesto una necesidad de verificación. Las palabras del fantasma y su presencia esotérica que remite a un “más allá” no son aceptadas por Hamlet como pruebas que aseguren la culpabilidad de su tío. La representación teatral será la que demostrará si el acusado es inocente o no. Las implicaciones del proceder de Hamlet guardan relación con un proceso de transición que afectará el orden epistemológico del mundo de manera radical:

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se le parecían [...] lugar de las revelaciones y espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia [...] figura de un mundo en vías de rescatarse y ponerse al fin a escuchar la verdadera palabra (Foucault, 2010, pp. 54, 55).

Pero las palabras ya no bastan para afirmar una verdad. Rota su soberanía, el lenguaje deja de ser la imagen de la verdad para convertirse en un fantasma más en el mundo y no una de sus figuras inherentes. Pero no solo el lenguaje es víctima del cambio, también las imágenes que se presentan ante nuestros ojos, puesto que Hamlet no solo duda de las palabras del espectro, sino de su naturaleza misma. La advertencia de Rosencrantz no debe ser tomada a la ligera: la fantasía puede ser una cárcel. El teatro que está a punto de representar ante Claudio el acto homicida no solo arrojará el veredicto, también será el hecho que disipará la duda de Hamlet respecto a la naturaleza del fantasma: alma en pena de su padre o espejismo que el infierno ha depositado en su fantasía. Este es el poder de la

representación para dar valor a lo que se ve y a lo que se dice, que reclamará su soberanía en el siglo XVII.

Hamlet duda de las palabras de un fantasma que es en todo semejante a su padre, porque ya no basta con esta atribución para salir a la guerra y acuchillar al regicida. Para Hamlet ya no es posible vivir con la semejanza entre los signos y las cosas como única prueba. Entre lo visto y lo pensado ha surgido una brecha en la que se ha depositado la conciencia del joven príncipe. Hamlet duda de la veracidad de lo visto y de lo oído y se detiene, deja de actuar hasta encontrar el camino, ya no prescrito por el valor de una semejanza sino por el juicio de razón dado por la representación. Hamlet desea vengar a su padre, pero al mismo tiempo desea estar seguro. Allí está su conflicto. Conflicto desgarrador de una figura del hombre que de ahora en adelante debe caminar a tientas por el mundo, elaborando su propio camino a partir de sus propias fuerzas. En Hamlet, el peso de la pasión, el deseo de vengar, se enfrenta a la necesidad de obrar con conformidad, pero tal conformidad solo puede ser alcanzada ahora por la representación. Por eso el teatro será erigido, y en él Hamlet y Horacio serán testigos de sus efectos:

Esta noche se representa un drama delante del Rey, una de sus escenas contiene circunstancias muy parecidas a las de la muerte de mi padre, de que ya te hablé. Te encargo que cuando este paso se represente, observes a mi tío con la más viva atención del alma, si al ver uno de aquellos lances su oculto delito no se descubre por sí solo, sin duda el que hemos visto es un espíritu infernal, y son todas mis ideas más negras que los yunques de Vulcano. Examínale cuidadosamente, yo también fijaré mi vista en

su rostro, y después uniremos nuestras observaciones para juzgar lo que su exterior nos anuncie (Shakespeare, 2009, III-x).

Escena capaz de disipar las dudas. Pero ni siquiera la representación, en sí misma, asegura su franqueza. Hamlet necesita un testigo porque su duda ha alcanzado a su conciencia, y sus ideas se le ofrecen “más negras que los yunques de Vulcano”. Testigo necesario, Horacio, el amigo. No son los murmullos del “más allá” los que determinarán si Claudio es culpable o no, sino las evidencias de un experimento teatral.

Por el momento, el teatro se ha erigido en Elsinor para representar *La muerte de Gonzago*. A él asiste toda la corte. Claudio observa. La escena muda contiene el argumento de la trama, se trata de una obra que representa un homicidio cometido en Viena. De repente, en ese escenario improvisado nace una extraña similitud: el Duque se llama Gonzago y su mujer Baptista; él duque duerme a solas en un jardín; momentos antes, su mujer le ha prometido fidelidad más allá de la muerte; entra a escena Luciano; en el jardín, Luciano envenena a Gonzago para usurparle el trono. Hamlet acota que la historia que se representa “es historia cierta que corre escrita en muy buen italiano. Presto veréis cómo la mujer de Gonzago se enamora del matador”. (Shakespeare, 2009, III-xiv). Dicho esto, el rey Claudio se levanta. Hamlet pregunta si le atemoriza un “fuego aparente”. Pero el rey pide que traigan luces y reclama salida. “Luces, luces” que disipen ese sueño momentáneo en la vigilia que ha movido el ánimo del rey y que ha servido para que los dos testigos, Horacio y Hamlet, certifiquen el poder de la representación para crear una apariencia capaz de mover de manera verdadera al ánimo más implacable. Porque Claudio se traiciona en el

teatro. Antes ha jugado bien su papel, ha sido capaz de representar una comedia de miradas en la que Hamlet aún no ve al asesino, pese a las palabras de acusación del fantasma de su padre.

El golpe estético del teatro ha hecho que Claudio se traicione y revele el mortal secreto. “¡Mi culpa es atroz!”, expresa en soledad. El fantasma tenía razón y además no es una alucinación causada por el dolor de Hamlet. La conciencia de Claudio se ha conmovido con sombras de muerte que el teatro ha traído a su presencia. Momento de flaqueza del asesino. Poderoso efecto de la representación, capaz de poner al hombre cara a cara con el acto. La representación ha cobrado su precio, y ha certificado que las palabras del fantasma no son la voz de un demonio engañador sino del alma en pena de un rey asesinado. El fantasma es real y Claudio es culpable. Este es el veredicto que Hamlet ha obtenido de la escena.

La representación teatral produce un desdoblamiento de lo real en un sensible que hace entrar en él al sujeto que creía tener el espectáculo ante sí, como un sueño en vigilia; espectáculo que anula en pasividad la iniciativa de un sujeto que pierde el poder de ser él mismo sin perder conciencia, “sueño despierto en el que el sujeto se deja seducir por su propia representación”. Claudio ha padecido sus efectos pues, como señala Enaudeau, “toda obra fuerte arrastra a su testigo a la escena que ella le representa. Igual que en el sueño, él ve su propia vida interior desde afuera” (Enaudeau, 1999, p. 46).

La representación ha rendido sus frutos. Hamlet sabe que el fantasma dice la verdad y que su tío es culpable. Atrás queda el temeroso príncipe. Atrás las dudas. Ahora, por el poder de la representación, existe una certeza que moverá sus actos y cuya conclusión desencadenará ríos de sangre.

II.

Se llama Basilio. Es un monarca docto; el saber de su tiempo le ha enseñado a leer los libros celestiales en los que el cielo escribe nuestros sucesos, adversos o benignos. Es un lector de signos del “más allá”. También es un rey viudo: Clorilene, su esposa, murió dando a luz a su hijo. A la difunta reina la asaltaron feroces sueños antes del parto en los que veía a un monstruo en forma de hombre romper sus entrañas y, entre sangre, nacer para envenenar al mundo. El parto llegó finalmente, un día de eclipse. Para Basilio este fue un claro indicio de la fatalidad:

El mayor, el más horrendo // eclipse que ha padecido // el sol, después que con sangre
 // lloró la muerte de Cristo, // éste fue, porque anegado // el orbe entre incendios vivos,
 // presumió que padecía el último parasismo; // los cielos se escurecieron, temblaron
 los edificios, // llovieron piedras las nubes, // corrieron sangre los ríos (Calderón,
 2010, vv. 688-699).

Estos son los signos de un orden superior a los hombres. Signos que le dieron indicios al sabio rey de la condición natural de su hijo, asesino de su madre en el momento del

parto: un hombre que en el primer día de su vida paga mal por el beneficio de nacer. Basilio acude a sus estudios para determinar el destino del heredero, marcado por fatales presagios:

Yo, acudiendo a mis estudios, // en ellos y en todo miro // que Segismundo sería // el hombre más atrevido, // el príncipe más crüel // y el monarca más impío, // por quien su reino vendría // a ser parcial y diviso, // escuela de las traiciones y academia de los vicios; // y él, de su furor llevado, // entre asombros y delitos, // había de poner en mí // las plantas, y yo, rendido, // a sus pies me había de ver // —¡con qué congoja lo digo!— siendo alfombra de sus plantas las canas del rostro mío (Calderón, 2010, vv. 708-725).

El estudio le proporcionó a Basilio la proyección de un destino. Por eso decidió encerrar a su propio hijo. En el reino se dio la noticia de que el príncipe había nacido muerto, pero secretamente Segismundo fue encerrado en una torre vedada por ley al visitante, entre peñas y riscos, lugar agreste al que apenas si llega la luz. Solo Clotaldo, especie de valido de Basilio, lo ha frecuentado a lo largo de los años. Le ha enseñado las ciencias y la ley católica.

Extrañísimo proceder el de Basilio: una razón de estado lo ha llevado a liberar a Polonia de la posible opresión de un rey tirano, su propio hijo; una razón moral lo ha llevado a encerrar a su hijo en la torre, a no matarlo por cristiana caridad, a no ser Layo, pues Segismundo no ha cometido delito de hecho y se trata de su propia sangre con el derecho humano y divino de vivir; pero también, una duda metódica lo ha llevado a

preguntarse si los astros dicen la verdad, si es posible prever el destino de un hombre. Porque a pesar de que Basilio cree en el poder efectivo de un saber guiado por la semejanza, en los signos de un “más allá” capaces de determinar lo que ocurre en el “más acá”, en el viejo rey se ha sembrado una inquietud: ¿podrá Segismundo sobreponerse a su natural condición? O lo que es lo mismo, ¿puede el hombre sobreponerse a su inclinación natural?

Se trata de una inclinación natural a la soberbia y la violencia que lleva la huella de lo animal, de un instinto fiero y depredador, un estado natural entregado al deseo sin nada que se le interponga, sin mediación entre el objeto de deseo y la conciencia. Una conciencia entregada al deseo, que se difumina en él, atada e indistinta. Pero Basilio confía en el albedrío del hombre y reconoce que, pese a la soberbia natural de su hijo Segismundo, tal vez los precipicios de lo humano no le vencerán porque estos “sólo el albedrío inclinan, no fuerzan el albedrío” (Calderón, 2010, vv. 789-790). El albedrío es una condición de juicio natural del hombre (quien se inclina ante los objetos de deseo), que lo faculta para sobreponerse a esta fuerza atrayente por un ejercicio de voluntad. Por eso Basilio hará un experimento:

Yo he de ponerle mañana, // sin que él sepa que es mi hijo // y rey vuestro, a Segismundo, // que aqueste su nombre ha sido, // en mi dosel, en mi silla, // y en fin, en el lugar mío, // donde os gobierne y os mande, // y donde todos rendidos la obediencia le juréis (Calderón, 2010, vv. 795-804).

Inusual proceder en el que Basilio pretende sacar a la luz a Segismundo, ponerlo en el lugar más privilegiado en el que se pueda poner a un hombre, hacerlo rey de la noche a la mañana, de golpe, sin previo aviso, para observar cómo reacciona. Porque en Polonia, a diferencia de Dinamarca, el teatro no llegará a la corte y derramará sus poderes frente a un auditorio, sino que la corte entera se convertirá en un teatro para que un hombre, envuelto en él sin saberlo, sin ser consciente del papel que representa, pruebe o no su natural inclinación a la soberbia.

Tres cosas espera sacar a la luz Basilio con tan inusual proceder: saber si Segismundo, cuerdo, prudente y benigno, es capaz de desmentir al hado y ser legítimo rey de Polonia; saber si, por el contrario, al mostrarse Segismundo soberbio, osado, atrevido y cruel, dando rienda suelta a sus vicios, debe de devolverlo a la torre, ya no como gesto de crueldad sino como merecido castigo; y saber si, al comprobar que los astros decían verdad y ser Segismundo una víbora humana del siglo, debe ceder la corona a sus sobrinos, Astolfo y Estrella, extranjeros que gobernarían Polonia. La corte acepta someterse al experimento del sabio y anciano rey.

De nuevo, ese mismo mecanismo representativo del que antes se valió Hamlet para comprobar la culpabilidad de Claudio, será ahora usado por Basilio de manera mucho más audaz, porque ya no se trata de comprobar la culpabilidad de un hombre frente a un crimen específico, sino la legitimidad de la vida humana, capaz de sobreponerse a las fuerzas de la naturaleza. El teatro que Basilio está a punto de erigir no es como el que fue levantado en Elsinor, en el que los límites de la representación estaban determinados por el tamaño del

escenario, espacio de juego reducido en el que los comediantes despliegan su arte. Ahora, toda la corte de Polonia será un teatro. Todos los súbditos interpretarán sus papeles ante un momentáneo rey, Segismundo, que será puesto a prueba. Simulacro, experimento, representación de la que hace uso Basilio para determinar si el albedrío humano es suficiente para desmentir la marca fatal de un destino.

El mundo como teatro. Como representación. Nueva idea que nace con el siglo XVII en la alabarda del Quijote, quien, según Foucault, buscará los signos de las novelas de caballería en un mundo que irremediablemente no se les asemejará jamás (Foucault, 2010, p. 64). ¿Dicen verdad los astros que Basilio sabe leer? ¿Dicen verdad los libros de caballería que Quijano frecuenta? ¿Está el lenguaje del mundo escrito en los libros y en las estrellas? ¿Existe un lenguaje “más allá” de los signos que los representan, capaz de conferir realidad y verdad a un mundo que poco a poco revela un nuevo carácter, una nueva disposición, en la que lo aparente parece ser la norma del día? Para comprobarlo, don Quijote se lanzará a la aventura de leer el mundo para descifrar los libros. Basilio, en cambio, creará un teatro en el mundo para comprobar si los signos de los astros prefiguran el destino de los hombres, y si la inclinación natural de la soberbia humana, el feroz llamado del deseo y el despertar de una insaciable voluntad de poder, es susceptible de ser redimida por alguna facultad soberana que salva a los hombres de ser fieras.

Basilio no confía ciegamente en aquel mensaje del “más allá” capaz de ver los acontecimientos humanos antes de que estos ocurran. Basilio duda de que los astros digan verdad, o mejor, de que haya una mente humana capaz de ponerse a la par con una

intuición intelectual, soberana, profunda, inequívoca y divina, capaz de ver todos los segundos del mundo en un instante del tiempo. O los signos de un más allá nunca nos han hablado, o los ojos de los hombres, atrapados en una sensibilidad natural, en una intuición sensible, son incapaces de ver en esos signos lo que para una intuición intelectual sería claro y legible. En síntesis, como afirma Cassirer, porque el conocimiento humano no puede prescindir de representaciones, de mediaciones, que lo tornan limitado y finito, enfrentado a un conocimiento divino, a un entendimiento absoluto y arquetípico (Cassirer, 1971, p. 59).

Basilio y Hamlet nacen en ese límite en el que la percepción, como modo inmediato de acceder al conocimiento del mundo exterior, y la adivinación, como modo interpretativo de acceder a un conocimiento divino, serán puestas a prueba por todas partes, pues entre el mundo y el hombre se romperá un enlace natural y originario que confiaba en la percepción inmediata de las cosas como modo inequívoco de acceder a la realidad y en la adivinación como modo de acceder a un conocimiento previo a los hombres.

El saber del siglo XVI deja el recuerdo deformado de un conocimiento mezclado y sin reglas en el que todas las cosas del mundo podrían acercarse por el azar de las experiencias, las tradiciones o las credulidades (Foucault, 2010, p. 68).

Extinta la confianza en un saber que reclama como formas de la verdad a las creencias y la superstición, y que confiaba en la percepción como un modo inmediato del conocimiento, en el siglo XVII se hace necesario crear un cuadro, una representación, que

permita alojar en ella y solo en ella al mundo entero. Soberanía de la representación, del acto humano de crear signos para justificar una existencia. Pero estos signos ya no serán la lectura en el mundo de un lenguaje lejano y eterno que promete ser interpretado a cabalidad algún día futuro. Por el contrario, serán el corte mismo del pensamiento, que de ahora en adelante hará posible que las cosas existan, porque nada será verdadero más allá de la representación que lo designa. Se ha invertido el procedimiento. El orden prescrito del mundo y de la vida por las creencias y las tradiciones le dará paso paulatinamente a un orden que el hombre está llamado a determinar por el poder de la representación. No habrá, de ahora en adelante, una realidad asegurada de antemano a la cual el hombre puede acceder por el simple acto de percibirla. No habrá una concordancia inmediata entre lo que se *ve* en el mundo y lo que se *lee* en él. Se ha abierto una brecha en la que nacerá una nueva concepción no solo del mundo, sino del hombre, nuevo protagonista del gran teatro de la realidad, quien está llamado a configurar un orden propio en el mundo para hacerlo habitable. Atrás quedaron los dioses y las mitologías.

Entre los personajes de Shakespeare, Edmond (*Rey Lear*) es quien expresa este nuevo estatuto de manera paradigmática. Luego de entregar la carta que vitupera a su hermano legítimo, su padre, el conde de Gloucester, tratará de explicarse la supuesta traición de Edgard por los efectos adversos de los “recientes eclipses de sol y luna” que “no nos auguran nada bueno”, capaces de influenciar las acciones humanas. Edmond se lo explicará de otro modo:

La estupidez del mundo es tan superlativa que, cuando nos aquejan las desgracias, normalmente producto de nuestros excesos, echamos la culpa al sol, la luna y las estrellas, como si fuésemos canallas por necesidad, tontos por coacción celeste; granujas, ladrones y traidores por influjo planetario; borrachos, embusteros y adúlteros por forzosa sumisión al imperio de los astros, y tuviésemos todos nuestros vicios por divina imposición (Shakespeare, 1988, I-ii).

El orden preestablecido o bien jamás ha estado allí o llegar a él es imposible. En este sentido, Hamlet y Basilio han hecho de la representación la nueva prueba del saber y del comportamiento humano. Para ellos, el teatro ha llegado como un experimento antropológico capaz de determinar la culpabilidad del criminal. El príncipe de Dinamarca va detrás de la mancha de la culpa; el rey de Polonia va detrás de la legitimidad de la vida humana.

Volvamos a Dinamarca: después de abandonar el teatro, en el rostro de Claudio emergen los rasgos de la culpa, y en su soliloquio se comprueba, por la fuerza de las palabras, su crimen. En este sentido, el teatro de Hamlet ha sido una comprobación empleada a fin de establecer la veracidad de las palabras del fantasma. Si Claudio no reacciona, si su ánimo no se mueve por el poder del teatro, o es de un temperamento tan frío que lo hace inalcanzable, o es inocente. Por otro lado, si Segismundo refrena su natural condición cuando sea puesto en el trono, si demuestra un carácter capaz de sobreponerse al abrupto cambio de fortuna, al hecho de ser rey y disponer de un poder delegado para dar la vida o la muerte, Basilio comprobará que es imposible leer en las marcas del “más allá” el

destino de los hombres. En ambos casos, la respuesta ya no dependerá del ser absoluto de las cosas sino de la manera en que pueden ser conocidas, porque las palabras de un fantasma o los signos de los cielos no determinan ya la culpabilidad de un hombre. El orden del mundo, como algo percibido, será ahora ordenado según el orden del pensamiento. En este sentido, el poder de la representación subsume el mundo al pensamiento. De ahí a que la pregunta por la existencia humana, latente en *Hamlet* y en *La vida es sueño*, obedezca a una transformación ontológica que abre el ser al análisis. Como lo expone Cassirer: “El cambio del orden de la representación es un cambio en el orden del ser: antes, estaba detenido, era un hecho dado inanalizable, ahora se abre al análisis y cada modalidad y dirección permitirá descubrir un factor nuevo” (Cassirer, 1971, p. 14). Este cambio en el orden de la representación es analizado por Foucault de manera paradigmática. Desde su referencia a la transformación epistemológica ocurrida en el siglo XVII por la representación, es posible argumentar lo siguiente: “si lo único que se tiene en la cabeza son conceptos ya hechos [...] el siglo XVII señala la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas” (Foucault, 2010, p. 71).

En el Renacimiento, el mundo estaba encerrado entre una jerarquía analógica que, por fuerza de las creencias y las tradiciones, admitía de antemano un sistema global de correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, en el que toda relación quedaba alojada en el interior del conjunto. A partir del siglo XVII toda relación será puesta a prueba por la fuerza de la comparación. La actividad del espíritu, para Basilio y para Hamlet en sus experimentos teatrales, no consistirá en relacionar sin más las cosas entre sí, a partir de aquello que las hace semejantes, sino en discernir, establecer las identidades,

imponer a la comparación la búsqueda fundamental de las diferencias: “darse por intuición una representación clara y distinta de las cosas” (Foucault, 2010, p. 72). Pero para que la intuición sensible del hombre, sobre la cual ha caído la duda, permita la representación clara y distinta de las cosas, será necesario someterla a comprobación. Como señala Foucault, atrás quedará la erudición como garante de la verdad; la lectura de los autores, el juego de sus opiniones, dejará de valer como ciencia y se convertirá en historia; frente a esta historia, y sin medida común con ella, se levantarán los juicios seguros que podemos hacer mediante las intuiciones y su encadenamiento. Ellas y solo ellas constituirán la “verdad”. Los signos ya no serán una de las figuras del mundo ni la marca impuesta a las cosas desde el “más allá”; no estarán alojados, esperando a ser despertados por quien reconoce sus marcas, en los globos celestes ni en la voz de los fantasmas. De ahora en adelante, la verdad solo encontrará su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida.

Basilio nace en esta encrucijada, en el instante mismo en el que las formas del saber y la percepción cambiarán de estatuto. La exigencia del rey de Polonia es una puesta en duda de que haya en el mundo signos de un “más allá” capaces de determinar el orden de la vida humana.

En el siglo XVI, se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a la luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes; pero este descubrimiento no era más que el fin último de los signos, la justificación de su presencia; era su posible utilización y la mejor sin duda alguna, pero no tenían necesidad de ser conocidos para existir: aun así permanecían silenciosos y si nunca

había una persona que los percibiera, no perdían su consistencia. No era el conocimiento, sino el lenguaje mismo de las cosas lo que los instauraba en su función significante (Foucault, 2010, p. 75)

Basilio encarna dos tipos de saber. Es un sabio del siglo XVI, pero reconoce ya otro procedimiento para llegar a una impresión clara y definida. Este rey sabe sacar a la luz los secretos de la naturaleza por el desciframiento de los signos que la pueblan, pero duda que tal proceder le permita determinar el destino de su hijo, de quienes los astros hablan fatalmente. No obstante, sus sobrinos reconocen en él al hombre que no solo sabe descifrar los signos de lo semejante, sino que empieza a someter a lo semejante a los criterios de la medida y del orden:

Estrella: ...que entre signos...

Astolfo: que entre estrellas...

Estrella: ...hoy gobiernas...

Astolfo: hoy resides...

Estrella: ...y sus caminos...

Astolfo: sus huellas...

Estrella: ...describes...

Astolfo: tasas y mides...

(Calderón, 2010, vv., 581-588).

El rey de Polonia ha leído los signos que no necesitan de ningún ojo para estar ahí. Pero no solo eso, también los ha descrito, tasado y medido. Los ha sometido a una prueba por análisis y comparación. Basilio posee el conocimiento de los signos dados de antemano al hombre, depositados en las cosas por algo que antecede al acto mismo de conocer, pero los ha empezado a someter a las formas de la medida y del orden, a una *mathesis* que le permita esclarecer la maraña dejada por una heteronomía del pensamiento del siglo XVI que no se piensa aun a sí mismo, sino que trata de encontrar una interpretación en el mundo a partir de la voz inalterable de lo eterno. Basilio es el hombre del siglo XVII que empieza a dudar de un saber analógico en el que las cosas y las palabras se entretejen sin fin con una correspondencia garantizada de antemano, formas de la predestinación que anticipan la vida y a las que la vida está llamada a parecerse.

Lo que está en juego en el experimento propuesto por Basilio es la autonomía misma de lo humano. Autonomía del actuar humano frente a una predestinación impulsada por fuerzas del “más allá”. La duda que nace en el anciano rey es el anuncio de una nueva forma del conocimiento, de una revolución radical, en la que los signos dejarán de pertenecerle al mundo para empezar a pertenecerle al hombre. En el eclipse, en el sueño, en los astros, Basilio ha leído el destino natural de su hijo Segismundo. Ha leído las marcas mudas, ha interpretado los signos desconocidos. Su puesta en escena, su experimento político y antropológico en el que toda la corte de Polonia será actores y escenario, será la constatación de si estos signos dicen verdad o no. Horóscopos, cábala, astrología, todas estas formas de llegar a un Texto Primero, a un lenguaje previo que Dios repartió en el mundo, son los residuos de una forma de pensar que no era ajena para Shakespeare y

Calderón, y que aun reclamaba sus espacios de verdad, pero sobre la que se ha sembrado la sombra de la duda. Forma del saber en el siglo XVI en la que la adivinación cumplía un papel fundamental, porque de lo que se trataba era de adivinar signos absolutos y antiguos, pertenecientes a un espacio enigmático y sagrado. En el siglo XVII el saber se alojará en otro lugar: el propio conocimiento será el lugar de lo real. Porque, como afirma Cassirer, “el valor de la representación no está en reflejar un ser dado, sino en lo que proporciona como medio del conocimiento, en la unidad de los fenómenos, que crea a partir de sí” (Cassirer, 1971, p. 15). El conocimiento se elaborará él mismo, a partir de los enlaces que los hombres establecen según sus propias impresiones. Pero estas impresiones, formas de la percepción, serán puestas a prueba según relaciones lógicas que aseguren su valor de verdad. La intuición sensible del hombre, amparada en la percepción, ha demostrado ser un punto de partida, más no el punto de llegada del saber. Por eso Hamlet duda; por eso Basilio somete a su hijo y a la corte de Polonia a una puesta en escena, porque la percepción y la intuición sensible pueden ser el lugar del error.

Los signos del “más allá”, la voz del fantasma del rey y las formas que prefiguran el destino humano en los astros, serán reemplazados por un nuevo estatuto del signo, en el que este será el resultado de una larga serie de juicios realizados en el lugar propio del conocimiento, con el propósito de establecer una relación entre una impresión con otra, relación de signo a significado, en un repliegue sobre sí mismo y en una sucesión de probabilidad que irá de la más débil a la de mayor certeza. La representación nace así dentro de un nuevo orden, como forma del conocimiento, de la cual hacen uso Hamlet y

Basilio para determinar las certezas de sus propias impresiones. Es un llamado a la autonomía de lo humano.

Se trata de una liberación, de la renuncia a someter el saber a la búsqueda infatigable de un acercamiento a un texto que está más allá de los hombres, y al que jamás podrán acceder en su totalidad. La autonomía del conocimiento y la conquista de la libertad del pensamiento irán de la mano con la construcción de una conciencia autónoma capaz de discernir en el mundo, a partir de las impresiones suscitadas. Los signos que Hamlet lee en el rostro de su tío, y que atestiguan su culpabilidad, los signos que Basilio espera descubrir en el ánimo de Segismundo, y que determinarán su naturaleza, obedecen a la lectura de una conciencia enjuiciadora que es capaz de discernir. En este sentido, construir representaciones será el equivalente a conocer, espacio de la representación que permite desplegar la naturaleza en él y encontrar, a partir del análisis, las leyes de su composición, símbolos artificiales y operaciones de naturaleza lógica que permiten la construcción de “cuadros que fijan las composiciones posibles”, cálculo universal que abre la búsqueda de lo elemental en un “sistema artificial capaz de hacer aparecer a la naturaleza desde sus elementos de origen hasta la simultaneidad de todas sus combinaciones” (Foucault, 2010, p. 79). La representación entra en una era en la que será la modalidad por excelencia del conocimiento y del arte. El poder representativo de la ficción teatral encerrará un contenido de verdad capaz de mover el ánimo de Claudio y de determinar si Segismundo está condenado a ser un tirano en el mundo.

Con el siglo de la representación aparece en escena un nuevo orden del mundo. No se tratará más de una correspondencia entre el hombre como microcosmos, medida común, y el macrocosmos que lo prefigura. Por el contrario, se establecerá una nueva idea de la existencia en la que el hombre será puesto en escena en solitario, solo y situado, circundado por unas circunstancias dadas que serán su condición y su problema. Y el teatro se convertirá en el arte, entre todas las artes, capaz de representar la condición humana en su juego político y moral, de crear una ilusión en la que lo humano aparece con toda su fuerza y toda su dubitación; espacio de la ficción en la que los ánimos se mueven; símbolo de lo humano, el personaje, que representará las pasiones más violentas, los sueños más descabellados, los enredos del vivir, y que será el testimonio de la dificultad para discernir en un mundo poblado de apariencias por la fuerza de la semejanza y su falaz promesa de verdad. *El teatro será, en su constitución simbólica, indicación y aparecer de la condición humana.* Poder de la representación de representarse a sí misma, y con ella, a lo que está ausente. Presencia de la representación que hace que los criminales confiesen su delito y que los hombres demuestren si es posible vencer a la naturaleza por la fuerza del albedrío. Con la representación, nace la confianza en una extraña facultad mediativa del hombre, capaz de mostrar aquí lo que está allá. No se tratará más de suponer un conocimiento anterior al hecho mismo del saber. El acto del conocimiento solo estará garantizado por el ejercicio de la representación:

La representación es originaria, no tiene antes ni afuera. No hay una verdad a salvar que se haya olvidado, no hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción, que abra la serie de los representantes. No hay siquiera una disensión (Zwiespalt) que

el hombre tendría que reparar, que decir; no hay una disensión que supuestamente atravesase esta presencia sin pertenecer al espacio escénico de la representación, y que la anuncie sin participar en ella. Porque el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él, representación en la cual por principio se divide y delega. Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra (Enaudeau, 1999, p. 33).

Incapaz de verlo todo por sí mismo con claridad, subordinado al arbitrio de las pasiones y a los azares de lo aparente, Hamlet hará teatro para llegar a una certeza. Dudoso ante la capacidad del hombre para acercarse a un conocimiento divino, Basilio hará un experimento antropológico a partir de una representación teatral que sumirá a la corte entera de Polonia en una mascarada. Representarse al mundo será la nueva tarea del sabio. Y al hacerlo, se encontrará con la certeza de que en ese mundo el lugar de la representación no estará en las signaturas divinas que acechan en las cosas, sino en el acto espontáneo de una conciencia para representarse a sí misma, y con ello, a todo lo demás. Una conciencia que se representa un orden en un mundo contingente.

Aunque para Calderón, el mundo siga siendo lo semejante a Dios, en él se ha privilegiado el acto humano de pensarlo, porque ver a Dios en el mundo será una facultad del hombre. El mundo como semejanza de un orden superior o el mundo como semejanza de sí mismo, en ambos casos depende del hombre y de su capacidad para representárselo en la conciencia. Nacimiento de la escena exterior e interior. Por su parte, Hamlet, como hombre, hace uso de una intuición sensible para ver en el exterior de un rostro lo que ocurre

en el interior de la conciencia de Claudio. Certeza de Hamlet, que nace en el interior de su propia conciencia.

Con la necesidad de hacer un teatro frente al asesino de su padre y determinar su culpabilidad al juzgar los efectos de la representación en su ánimo, Hamlet requiere de una representación para representar para sí mismo la justificación de un proceder. Al obrar de este modo, afirma el poder de la representación, mediante la cual pretende descubrir al asesino. Sin embargo, no deja de hacer uso de la semejanza, en su valor analógico: la escena teatral ha sido preparada de tal modo que los hechos dramáticos se asemejen a los hechos reales, que guarden una similitud.

Con la entrada a escena de la representación, la *semejanza* no desaparece, cambia de estatuto. Si antes era la forma primera del saber, como señala Foucault, ahora caerá fuera del dominio del conocimiento (Foucault, 2010, p. 84). Sin embargo, y precisamente por este hecho, la semejanza se convertirá en una especie de sustrato, que será sometido a relaciones de igualdad y de orden para ser transformado en representación. Será el lugar de los fantasmas, los oráculos y las emanaciones. Los duendes, Puck y Oberón, vivirán en ella. La semejanza no tendrá otra verdad que la de su apariencia, a costa de saber que esta apariencia puede variar, ser engañosa, la voz de un espíritu del infierno o el cálculo errado de una intuición sensible. La relación de semejanza no será más una relación filosófica que presupone la reflexión, sino una relación natural que constriñe nuestro espíritu “según una fuerza tranquila pero inevitable”.

En el borde exterior del saber, la similitud es esta forma apenas dibujada, este rudimento de relación que el conocimiento debe recubrir en toda su extensión, pero que permanece indefiniblemente por debajo de él, a la manera de una necesidad muda e imborrable (Foucault, 2010, p. 84).

La similitud se convierte de este modo en un fondo indiferenciado y móvil, contingente, inestable, sobre el que una conciencia racional establecerá sus relaciones, “sus medidas e identidades”. Todo lo que hay por conocer aparece bajo la forma más simple, la semejanza. Como afirma Foucault, se sitúa ya no del lado del conocimiento, sino del de la imaginación. Porque para que dos cosas guarden una relación de identidad por la fuerza de la representación, se exigirá una relación de semejanza inherente, que actuará como una fuerza natural, facultad imaginativa, que hará posible el inicio del saber. Ninguna impresión podría relacionarse con otra si no existiera el “oscuro poder de hacerse presente de nuevo una impresión pasada”, de hacerlas semejantes, “vecinas y contemporáneas”:

Dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizá desde hace tiempo [...] sin imaginación no habría semejanza entre las cosas [...] Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación (Foucault, 2010, pp. 85, 86).

El recuerdo vago del rey Hamlet en la forma fantasmal que acosa a Elsinor es el murmullo de la semejanza, y de su poder de atracción, del que Hamlet desconfía, pero que

está ahí, insistente, en el fondo de todo. Hamlet tiene que recurrir al teatro, a la mecánica de la imagen en el tiempo, para poder encontrar precisión. Por la fuerza de un desorden primario de la naturaleza en las impresiones, Hamlet debe constatar que ese fantasma no es una alucinación de su dolor, y a la vez, debe poder reconstituir el orden de sus actos a partir de sus impresiones, pese a su dolor. Como señala Foucault, son dos momentos de la representación en el que el poder de la imaginación se manifiesta: por un lado, una impresión azarosa del mundo en una conciencia; por el otro, el poder de restituir el orden de una conciencia a partir de estas impresiones azarosas. Lugar del error y poder de llegar a la verdad (Foucault, 2010, p. 86). En el desorden de la naturaleza, el hombre está llamado a construir un orden a partir de sus propios medios, de su facultad de representar; está llamado a tomar el múltiple de sus impresiones y someterla a una prueba de comparación crítica.

Entre el mundo y el hombre se abrirá una distancia que solo será superable por la representación. Pero también ocurre que entre el hombre y su propia naturaleza se abre la brecha de una duda existencial que se pregunta por la vida misma, por sus formas y su contenido, por su sentido y su verdad. Regla de la vida por la que Hamlet reclama en su famoso soliloquio y que se resuelve en la certeza de una conciencia que se piensa a sí misma, que se sabe viva. Conciencia que se piensa a sí misma y al mundo, que lo desenmaraña y lo libera en la representación. Como afirma Enaudeau: “no hay otro sujeto más que el que piensa y sabe que piensa, pero no hay otro objeto conocible que el marcado por el sello del espíritu, que obedece a las exigencias de la representación” (Enaudeau, 1999, p. 33).

En el siglo XVII, con la génesis de la representación y la ruptura entre el saber, relativo al sujeto que lo construye, y la realidad en sí, ocurre la génesis de una conciencia que se representa a sí misma, que se piensa con regla en medio del desorden natural de la vida; hombre que piensa, que aprende a darle regla a su imaginación, que se pregunta por su propia existencia. Hamlet y Segismundo son las formas que lo figuran en el teatro. El Quijote será la forma que lo haga reír y que denuncie pasados errores.

Toda la naturaleza humana se alojará en la brecha que abre la representación y que le permite representarse a sí misma, superar sus propias limitaciones, para constituir una idea del mundo y de sí misma. Toda la naturaleza no será más que “un inasible embrollamiento de la representación que hace que la semejanza sea sensible antes que el orden de las identidades sea visible” (Foucault, 2010, p. 87). Por otro lado, en el siglo XVII, la semejanza, ligada a la imaginación, a las “repeticiones inciertas, a las analogías empañadas”, implicará una génesis, un punto de partida para todo juicio, que remontará desde las figuras dudosas de lo analógico a los cuadros del saber según las “formas de la identidad, de la diferencia y del orden” (Foucault, 2010, p. 88).

De ser el punto de llegada del saber, la semejanza se convertirá en su punto de partida. Por eso Hamlet está en un mundo que de la noche a la mañana se llena de extrañeza. Por el poder negativo de la imaginación, las cosas pierden su contorno delimitado, se entremezclan, no están allí, fijas en el mundo, porque el mundo mismo se ha emborronado. El mundo se ofrecerá de como una cosa incierta llamada a ser descrita paso a

paso, pero siempre con ocasión para el error. Entre las palabras y las cosas, perdida su relación de similitud primaria, se abre una brecha, abismo de profundidad metafórica que los poetas del Siglo de Oro sabrán llevar al límite del juego, a partir de un orden poético fijo que aspira a la rigurosidad de la matemática, pero en el que centellea el poder de hacer sensibles las cosas. En su valor como representación, el teatro del Siglo de Oro tuvo que ser, para sus espectadores, todo o nada, lo que exigía a los actores la capacidad de ser maestros de la similitud, de la metáfora y de sus engaños.

Por eso Basilio desata en su corte el poderoso rigor de lo teatral para hacer que Segismundo sienta lo que siente un príncipe. Segismundo, que ha vivido como fiera. De repente, la representación entera demuestra su poder seductor, en el que acechan la semejanza y la imaginación, al despertar Segismundo en palacio. De golpe, las cosas dejan de ser lo que eran. Su cuerpo, que solo ha conocido la dureza de la roca, se encuentra de súbito en una cama mullida, los colores y las formas han perdido su oscuro rigor, el esplendor se posa en sus ojos y despierta un apetito incontenible y una voraz voluntad de poder. Cada cosa a su disposición, al alcance de su mano. ¿Cómo no perderse ante semejante prueba de rigor? De la noche a la mañana, ser amo y señor del mundo, dejar el lugar de las fieras para ocupar el de los reyes. En ese extravío, emponzoñado por los efectos de un narcótico, Segismundo despierta en otro lugar absolutamente diferente al que había dejado cuando se quedó dormido.

Durante su experiencia en palacio, Segismundo está llamado a encontrar un punto de apoyo en esa maraña de sensaciones en las que está inmerso, y en las que se siente

desorientado, porque con la representación se abre un problema sobre la comprensión del mundo a partir del quiebre de dos ámbitos de la vida: por un lado, una realidad empírica y su dominio desde el libre albedrío, pese al delirio del deseo y los fantasmas de lo semejante; por el otro, un estado psicológico-existencial que remite a un problema de identidad con el mundo, en el que una conciencia debe encontrar su propio espacio, ser semejante a sí misma sin dejar de pertenecer a un mundo. Las cosas externas dejarán de estar garantizadas por una realidad ordenada desde el “más allá” y garantizada de antemano; las impresiones internas estarán sometidas a duda porque la semejanza acecha precisamente en el lugar de una conciencia que imagina, por lo que se deberá recurrir a una prueba para garantizar su identidad. Entre el mundo y la conciencia se instala el pliegue de la representación, en el cual la imaginación será un sustrato del que el discernimiento sacará sus conclusiones a partir de un sometimiento de todo con todo a la medida y el orden.

En la construcción de una identidad del mundo y de sí mismo, durante su experiencia en la corte Segismundo “soñará” que es príncipe y será presa de sus propias imágenes; será puesto ante las cosas, ante los objetos del deseo, y será arrancado de su sí mismo, alienado por una fuerza de atracción en la que el placer tiene un papel protagónico. Por la fuerza del deseo, Segismundo perderá su estado de actividad frente al objeto de deseo, que se abre ante él por el poder de la representación. Segismundo será seducido por la fuerza de la imagen y se lanzará de lleno, en ese teatro que su padre ha dirigido, a devorar lo que desea y a hacer valer su autoridad por el poder de la violencia. Espejismo del deseo y estado alucinatorio de una conciencia entregada a ella misma. Como Narciso, Segismundo se

entregará a sus propios fantasmas y será incapaz de distinguir lo que está aquí de lo que está allá. Segismundo se perderá en una representación que él ignora como tal.

Es un problema que remite a la identidad de la conciencia y el mundo, de un interior y un exterior sobre los que se han abierto dos ámbitos, uno llamado a ser negativo, fondo de la conciencia del que se extraen todas las relaciones posibles, y otro llamado a ser positivo, acción de la conciencia sobre el mundo y sobre sí misma, capaz de medir y ordenar su propia confusión, de sacar de ella una idea clara y precisa. La génesis de la conciencia será el testimonio del teatro en el siglo XVII, en el que el hombre se representa a sí mismo en un mundo sujeto al devenir, al azar de la situación, y a los devaneos de lo aparente.

“Toda la vida es sueño”, declara Segismundo al término de la segunda jornada. Sueño del deseo, al que están entregados los hombres de manera natural. Pero también, sueño de una conciencia que no cesa de representarse al mundo, y que está llamada a sobreponerse, a convocar su propia identidad al representarse a sí misma, a escapar a la alienación del deseo y su poder heterónimo por la fuerza del libre albedrío. Toda acción se alojará en ese intersticio, en la búsqueda de una identidad, en la brecha entre el mundo y el hombre que abre la representación.

Capítulo 2: Sueños

En busca de su identidad, el hombre se disfraza, se traiciona y se extravía [...] A medio camino entre el dios y la cosa (o la bestia), el hombre busca la ley de su movimiento, la persigue en vano, allá, en los espejos, privada de la inocencia natural, de un aquí donde pueda morar totalmente, expulsada del Edén en un exilio de sí sin retorno. Grandeza y miseria de la conciencia (Enaudeau, 1999, pp. 70, 71).

Un hombre encadenado y vestido de pieles exclama: “¡Ay mísero de mí y ay infelice!”. Su voz le grita a los cielos; está encerrado en lo profundo de una torre. Sin que él lo sepa, una mujer disfrazada de hombre, Rosaura, y su criado, Clarín, lo escuchan. El hombre encadenado inquiere a los cielos sobre el porqué le han dado un trato semejante. Ha conocido el mundo a través de los murmullos que llegan hasta su celda, a través de los mínimos barrotes que le proporcionan una visión de lo que hay allá afuera, y a través de las palabras que Clotaldo, su alcaide y preceptor, le ha compartido. Pero ha vivido toda su vida, desde que tiene memoria, en el calabozo. Segismundo inquiere al cielo con melancolía sobre su falta de libertad frente al mundo y sus formas. Se reconoce cautivo, es capaz de eso. Quiere saber porqué el aire, la tierra, el agua y el fuego juegan libremente por todas partes, elementos del mundo que vuelan, corren, nadan y serpentean, frente a las que se siente distinto, finito, recluso, ajeno. En medio de su pasión, reconoce que tiene más alma, mejor instinto, más albedrío y más vida que aquellos elementos del mundo; pero a la vez reconoce que es menos libre que todos ellos. En medio de semejantes arrebatos, Segismundo se percata que no está solo; en ese momento la melancolía muda en furia y

amenaza con matar entre sus fuertes brazos a los intrusos. Rosaura solicita de ese hombre bestial el humano perdón y se postra a sus pies. Entonces ocurre una especie de milagro: Segismundo, que antes había declarado tener en el pecho la furia del Etna, se detiene. No arremete contra Rosaura, no la convierte en el objeto de su violencia. Algo lo frena: por primera vez en su vida ha conocido la presencia de alguien más que Clotaldo, y en este caso, de una figura ambigua: Rosaura se le presenta bajo la apariencia de un hombre, pero tras la fachada está la presencia de una hermosa mujer. Ella se ha apiadado de las desdichas de Segismundo, y se ha dirigido a él sin agresión.

Tú sólo, tú has suspendido // la pasión a mis enojos, // la suspensión a mis ojos, // la admiración al oído. // Con cada vez que te veo // nueva admiración me das, // y cuando te miro más, // aun más mirarte deseo (Calderón, 2010, vv. 219-226).

Segismundo, una conciencia que no ha conocido más que rumores vagos, aprisionado el cuerpo a un estado similar al de una fiera, de repente se encuentra ante algo que es totalmente distinto a todo lo que ha visto y oído, un *otro*. De repente, en ese mundo circular y repetitivo de su celda aparece Rosaura para pervertir el experimento de Basilio con su presencia: Rosaura es testigo del estado de la criatura en Segismundo, tan lamentable que la mueve a piedad; pero a la vez, la conciencia de Segismundo es sometida al golpe de una presencia que nunca antes había estado allí, y que abre para él una brecha en sí mismo, objeto del deseo que nace frente a Segismundo y que atenaza sus ojos y oídos. Admiración y deseo nacen juntos en la conciencia de Segismundo cuando la belleza enmascarada de Rosaura se presenta ante sus ojos. Deseo de ver, de permanecer frente a la presencia de

Rosaura. Y con el deseo, nace el temor de una posible ausencia: “pero véate yo y muera; // que no sé, rendido ya, // si el verte muerte me da, // el no verte ¿qué me diera?” (Calderón, 2010, vv. 233-236).

Rosaura está ante él, pero a la vez, esa presencia suscita en Segismundo la apertura de su conciencia a la representación de un objeto interno, Rosaura en él, no la que está allí frente a él, sino la que ya empieza a estar ausente, la que quedará grabada en la memoria, en el recuerdo, como la presencia de un fantasma. La imagen interna se alimenta del objeto de deseo que los ojos de Segismundo no cesan de observar. Placer del mirar que nace con la representación de un objeto en la conciencia, remitido a una presencia en el mundo. Presencia y ausencia de la representación que nacen con la figura de Rosaura, la que interrumpe el experimento, la que marca el quiebre de una criatura en estado natural, la que pone el ánimo de un hombre en movimiento a partir de la representación de un objeto externo a sí mismo. Rosaura impone su presencia a la conciencia apresada en sí misma de Segismundo, pues, como afirma Enaudeau, “es el otro quien crea el hueco de la conciencia, esa distancia en la que se forma la representación y se intercambian la presencia y la ausencia”. (Enaudeau, 1999, p. 80).

Antes de que ella apareciera, el príncipe era prisionero de una conciencia que se sabía presente, pero que estaba atrapada en sí misma, en su propio estado, incapaz de imaginar uno distinto, encarcelada en sus propias formas, entre los “asombros y quimeras” a los que una imaginación gobernada por la pasión la reducen, apresada en el solipsismo.

Segismundo está sujeto a la ficción que su imaginación representa del mundo por el poder negativo de la semejanza. Su soliloquio inicial es la declaración de una orfandad de la criatura arrojada al mundo, y que no puede sino obtener de él murmullos, asombros y quimeras, ficciones de la conciencia que pueblan el espacio interior, al ser los murmullos informes de un exterior sin orden, de un mundo empírico sobre el que no se tiene dominio alguno. Segismundo es el hombre de la pasión que, según Enaudeau, es “una posesión que encadena al hombre sensible a un *pathos* único” y lo ensordece (Enaudeau, 1999, p. 15).

Perdido entre las confusas imágenes del mundo, Segismundo no encuentra igual entre una naturaleza agreste y feroz. Se presiente en el límite, alienado. Declara su estado de hombre-fiera, indistinto aun, perdido entre los espejismos de lo natural, entregado a sus instintos. No es para menos, ya que el príncipe de Polonia jamás ha estado entre los hombres, desconoce su trato, no ha sido sometido a la prueba de la acción.

La aparición de Rosaura implica, en la cadena de representaciones de Segismundo, una ruptura, un extravío. La pausa dramática de una conciencia interrumpida por Clotaldo, quien llega armado para prender a aquellos dos intrusos que han desobedecido las ordenes del rey y han puesto en riesgo el experimento antropológico de Basilio. Porque antes de que Rosaura revele su identidad al príncipe encarcelado, su palabra será interrumpida, y Segismundo solo tendrá de ella esa breve impresión, poderosa y solemne, acontecimiento del instante en la percepción capaz de crear un espacio de representación en el que lo vivido y lo percibido se integran con enorme pulso. Con Rosaura nace el recuerdo.

Enfurecido por el posible ultraje que Clotaldo pueda perpetrar a Rosaura y su acompañante, el príncipe lo reta. Pero Clotaldo termina por someterlo y encerrarlo. Segismundo, encarcelado de nuevo, da muestras de una inaudita soberbia. Es la soberbia de una conciencia encerrada en los egoístas espejismos de la pasión, pero sobre la que ya ha obrado, secretamente, *el poder de una representación capaz de llevarla más allá de sí*.

Pero este es tan solo el inicio, la primera jornada del drama. El experimento teatral aun está por celebrarse. Pronto Segismundo será sacado de su reclusión en la torre y sometido a una puesta en escena en la que el poder de la representación lo situará en un lugar privilegiado en la tierra. Lugar del *princeps*. Es el reflejo de lo que el primero de los hombres está llamado a ser, como Adán ante la creación, quien tiene el privilegio de ascender como los dioses o descender como los animales, según su libre albedrío. La idea puede encontrarse en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Giovanni Pico della Mirandola:

Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de

ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas (Mirandola, 2006, p. 5).

Esta idea del hombre que nace en el Renacimiento Italiano encontrará desarrollo en toda Europa. En ella, se representa la potestad del hombre para someter a la naturaleza por la fuerza de su albedrío. Pero el hombre de della Mirandola, a diferencia del hombre de Calderón, es un hombre que ha sido puesto en el centro de las cosas. En el siglo XVII, por la incursión de la representación como un modo del pensamiento, el hombre será movido de su centro por el nuevo poder que recae sobre la semejanza, ya no garantía del saber, sino lugar del error y la confusión. El lugar definido, que antes garantizaba la pertenecía de un objeto a una realidad externa, se ha desdibujado, porque el objeto comenzará a ser, ante todo, objeto representado en una conciencia. Por la inserción del objeto en la conciencia, por su internalización, el lugar de la representación se albergará en una escena interna.

En el Barroco se teje un perspectivismo de la mirada en la representación, en el que una conciencia impone un orden a partir de un estar frente a frente con el mundo. Por la representación, en el siglo XVII el orden dejará de ser buscado en el mundo y empezará a ser constituido a partir del juicio de una conciencia activa, de un punto de vista privilegiado capaz de interponer entre el objeto y el ojo la distancia necesaria para que la representación imponga su dominio:

El espacio, que deja de envolver al ojo por todas partes, es proyectado sobre un escenario, un cuadro, un plano, rectángulo recortado que separa al ojo de lo que le hace ver. La representación es como el vidrio de una ventana, que sólo se abre hacia el otro lado si de este lado se inmoviliza el ojo en un punto fijo. El código perspectivista impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado. La representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla (Enaudeau, 1999, p. 23).

En este sentido, la representación consistirá en asegurar el lugar de una conciencia por la fuerza de su actividad, que enjuicia al mundo para obtener de él una imagen capaz de constituirlo en objeto de pensamiento. En toda representación se conquista de este modo una distancia, una *mediación*. Esta distancia es el requisito que Basilio exige a su hijo Segismundo, quien no puede escapar de la única nota que su conciencia es capaz de producir, ensordecida por la incapacidad de poner entre el mundo y su propia sensibilidad una representación que asegure la distancia. Segismundo, al inicio de la comedia, es un alma condenada, incapaz de encontrar en el mundo un lugar propio, una identidad, pues se haya envuelta en un estado de pasividad estética en el que no se ha construido la distancia necesaria, por la fuerza del libre albedrío, para escapar del mundo como objeto de deseo y poder analizarlo como representación.

El experimento de Basilio, en el que se pondrá a prueba la legitimidad de Segismundo, comenzará con un trastorno de la percepción. Clotaldo irá hasta Segismundo y le hará beber una “apacible bebida” (Calderón, 2010, v. 990) capaz de adormecerlo, de

inducirlo a un estado de catatonia en el que el cuerpo se sumerge. Sueño del “humano discurso” (Calderón, 2010, v. 996) que lo “priva roba y enajena” (Calderón, 2010, v. 998) de la continuidad en una serie de representaciones que garantizan el estado de vigilia, ruptura de la sensibilidad y de la acción. Es una ruptura inducida, que adormece la violencia natural de Segismundo al quitarle sus “sentidos y potencias” (Calderón, 2010, v. 1001). La metáfora del sueño, del espacio interno que se abre en el soñador, es una metáfora en la que el ánimo se extravía, en la que la conciencia se somete a las leyes de la representación y se adentra en ella, en su juego, suspendiendo su propio poder, su permanencia en sí misma, por un desplazamiento hacia esa realidad de imágenes y sensaciones que el sueño propone.

Antes de que el narcótico sea consumido por Segismundo, Clotaldo prepara el terreno y le relata una alegoría protagonizada por el águila, símbolo de grandeza. Son palabras que tienden una celada en Segismundo “para levantarle más el espíritu a la empresa” de Basilio.

Encarecí el vuelo altivo // diciendo: "Al fin eres reina // de las aves, y así, a todas // es justo que te prefieras." // Él no hubo menester más; // que en tocando esta materia // de la majestad, discurre // con ambición y soberbia; // porque, en efecto, la sangre // le incita, mueve y alienta // a cosas grandes, y dijo: // "¡Que en la república inquieta // de las aves también haya // quien les jure la obediencia! // En llegado a este discurso, // mis desdichas me consuelan; // pues, por lo menos, si estoy // sujeto, lo estoy por fuerza; // porque voluntariamente // a otro hombre no me rindiera (Calderón, 2010, vv. 1044-1063).

Clotaldo ha obedecido las órdenes de Basilio y ha dejado a Segismundo en palacio, en el cuarto del rey, adormecido en el esplendor de una recámara real que dista mucho de semejarse a una dura y fría celda en medio de las rocas. Clotaldo ha obrado y ha obedecido las órdenes de su rey, pero lo asalta una duda, ¿por qué Basilio se toma tantas molestias?:

A Segismundo, mi hijo, // el influjo de su estrella, // —vos lo sabéis—, amenaza // mil
desdichas y tragedias; // quiero examinar si el cielo // —que no es posible que mienta,
// y más habiéndonos dado // de su rigor tantas muestras, // en su crüel condición— // o
se mitiga, o se templa // por lo menos, y, vencido, // con valor y con prudencia // se
desdice; porque el hombre // predomina en las estrellas (Calderón, 2010, vv. 1098-
1111).

Basilio quiere comprobar si hay algo capaz en la naturaleza humana de sobreponerse al peso de un estado natural, a la fuerza de la pasión, a una naturaleza marcial, violenta y caprichosa. Si Segismundo se vence, si templa su brío y adquiere dominio sobre sí mismo, reinará; si se muestra tirano y cruel, volverá a las cadenas que lo han atado desde su nacimiento. Es un experimento antropológico y político que determinará si la condición humana es capaz de salir de un estado de soberbia y violencia natural. Basilio también revela porqué ha decidido adormecer a Segismundo con la pócima:

Si él supiera que es mi hijo // hoy, y mañana se viera // segunda vez reducido // a su
prisión y miseria, // cierto es de su condición // que desesperara en ella; // porque,

sabiendo quién es, // ¿qué consuelo habrá que tenga? // Y así he querido dejar // abierta al daño esta puerta // del decir que fue soñado // cuanto vio. Con esto llegan // a examinarse dos cosas; // su condición, la primera; // pues él despierto procede // en cuanto imagina y piensa; y en consuelo, la segunda, // pues, aunque agora se vea // obedecido, y después // a sus prisiones se vuelva, // podrá entender que soñó, // y hará bien cuando lo entienda; // porque en el mundo, Clotaldo, // todos los que viven sueñan (Calderón, 2010, vv.1126-1149).

Allí está todo el experimento: consiste en sacar a Segismundo del cautiverio sin que él se percate de ese hecho – pues lo han adormecido, y lo último que recordará será haber hablado con Clotaldo sobre un águila imperial –, y ponerlo en una situación completamente distinta a la que ha conocido toda su vida, posición de poder, de preeminencia, de autoridad y decisión. Segismundo es sacado de su cautiverio y expuesto frente a lo social y lo político, frente a una experiencia real ante la pompa y el esplendor de lo soberano, ante el hecho de ser servido y obedecido, a vivir en carne propia una situación de poder para comprobar su naturaleza, con la posibilidad de poner en duda la realidad de dicha experiencia – si Segismundo no demuestra ser magnánimo y no se refrena –, y devolverlo a su estado anterior, encarcelado, en el que despertará como si lo hubiera soñado todo. La gran estrategia de Basilio consiste en otorgarle inanidad a la experiencia vivida de Segismundo al transformarla en experiencia soñada, en representación interior, en juego de la conciencia con sus propias imágenes de deseo. Segismundo está a punto de vivir una experiencia real, de la que despertará creyendo que la ha soñado.

¡Válgame el cielo! ¿Qué veo? // ¡Válgame el cielo! ¿Qué miro? // Con poco espanto lo admiro, // con mucha duda lo creo. // ¿Yo en palacios suntuosos? // ¿Yo entre telas y brocados? // ¿Yo cercado de criados // tan lucidos y bríosos? // ¿Yo despertar de dormir // en lecho tan excelente? // ¿Yo en medio de tanta gente // que me sirva de vestir? // ¡Decir que es sueño es engaño! // Bien sé que despierto estoy. // ¿Yo Segismundo no soy? // Dadme, cielos, desengaño. // Decidme, ¿qué pudo ser // esto que a mi fantasía // sucedió mientras dormía, // que aquí me he llegado a ver? (Calderón, 2010, vv. 1224-1243).

La invocación de Segismundo, su petición al cielo, reclama por una razón que le permita comprender qué suceso de su fantasía lo pudo llevar a despertar en semejante lugar. En este momento del experimento, Segismundo se pregunta por su propia identidad “¿Yo Segismundo no soy?”, pues está en duda, como si de la noche a la mañana se hubiera levantado en cuerpo ajeno para vivir una experiencia ajena. Porque Segismundo, en palacio, duda de sus propias representaciones. Su yo se ha alienado. La pregunta que lo acompaña guarda relación con la legitimidad física y material de sus propias representaciones, las que tiene ante sus ojos, que corren el riesgo de ser imágenes creadas por su fantasía, por la fuerza de una conciencia capaz de imaginar, pero también dicha pregunta guarda relación con su identidad en el mundo, con su papel.

Lo sorprendente es que este abrupto cambio, no solo de fortuna sino de realidad, no refrena el ánimo de Segismundo. Es tal la fuerza atractiva de las representaciones que tiene ahora ante sus ojos que, de golpe, han seducido sus apetitos: el príncipe decide dejarse

servir “y venga lo que viniere” (Calderón, 2010, v. 1247). Allí comienza el experimento. Segismundo dará una primera señal de soberbia al interrumpir la música que los criados tocan para deleitarlo. Él prefiere otra cosa, el redoble militar, marcha de guerra. De inmediato, Clotaldo interrumpe la escena y se presenta. Sus palabras, sus maneras, todo en él es distinto ante los ojos de Segismundo. Clotaldo se ofrece a besar la mano de quien hasta ahora ha sido su cautivo. Es más, le jura obediencia por su honor. El golpe que semejante ofrecimiento genera en Segismundo lo hace dudar: “¿Qué es lo que pasa por mí?”, se pregunta, ante las serviles maneras con que lo trata quien lo ha maltratado en cautiverio. Su confusión en este momento es plena: el que lo ha confinado ahora se prostra a sus pies, Clotaldo ha pasado de ser amo en la cárcel a súbdito en palacio. Los papeles se han invertido.

No hay que olvidar que todo lo que rodea a Segismundo en palacio es ficción, porque la corte representa los mismos papeles de siempre, pero no ante el soberano de siempre; por su parte, como señala Lefebvre, “sacado de la soledad donde vivía encadenado, el joven príncipe Segismundo vive su existencia de rey como una loca irrealidad; experimenta la locura del poder al volverse loco” (Lefebvre, 1983, p. 82). De repente, la vida de la corte y de Segismundo se suspenden en ese cuadro del que Basilio es autor, sueño en la vigilia, ficción. De esta manera se abre el conflicto: saber si lo que está delante de los ojos de Segismundo es producto de su fantasía o es una realidad material. La representación de Basilio ha trasladado a Segismundo a una vida paralela, una elipsis se ha creado en la serie de representaciones del hombre-fiera que de repente se ve proyectado en el teatro de la corte, escena del poder de la que él es protagonista. De repente, según la interpretación de

Lefebvre, la pregunta sobre una conciencia que piensa, que posee la realidad plena y entera de sus representaciones, porque le pertenecen, se abre (Lefebvre, 1983, p. 82).

El problema de Segismundo es cerciorarse de si lo que está ante él, todas las representaciones sensibles que en ese momento lo asedian en el esplendor, están realmente allí, poseen una realidad física, material, o si son producto de su fantasía. Ante él se ha abierto una escena de ensueño, escena con la que ha fantaseado para saciar su sed natural de poder y señorío. Escena analógica que encuentra su correspondencia con el águila imperial de la que ha hablado con Clotaldo antes de caer sumido en el sueño. Al despertar en palacio, la realidad de Segismundo ha mudado de estado, y la transformación le ha dado grande confusión. El mundo entero ha perdido sustancia debido al feroz cambio de fortuna, inducido por el experimento. Se ha vuelto vaporoso, como el mundo del teatro. Pero, al mismo tiempo, el mundo entero ha sido introducido en el hueco de una conciencia que podría estar soñándolo.

Segismundo se ve enfrentado al conflicto de la vida como una ilusión en la conciencia. Con el príncipe de Polonia, al igual que con Hamlet, se abre una realidad psicológica en la representación de la figura humana. ¿Son mis representaciones “reales” o vivo en una ficción? ¿Cómo obtener una certeza, a través de qué? De repente, lo real se vuelve ambivalente. ¿Soñamos o pensamos la realidad?

Al retirarse del conocimiento aquel “más allá” que aseguraba la realidad de las cosas, el hombre se halla en solitario ante un mundo sobrepoblado de formas que lo confunden, en

las que la semejanza opera como un hechizo, desfigurando la percepción. Entre todas las ideas y representaciones posibles, el hombre se abrirá como el territorio de todas las conquistas y todos los fracasos. Pero la lucha de este nuevo estatuto de lo humano, la idea de la subjetividad que nace con el mecanismo representativo, no se librarán en los territorios de los ejércitos y las campañas. Tales batallas se librarán en el seno de una *conciencia*.

La pregunta que de repente asalta al príncipe de Polonia referente a la legalidad de sus representaciones, si pertenecen a la vigilia o al sueño, obedecen a una nueva concepción de la vida basada en la inversión que el mecanismo representativo realiza, al internalizar la experiencia humana y debatirla a partir de la duda de una conciencia que se haya sola en el mundo y que debe representárselo para sobrevivir en él. La experiencia de Hamlet, su duda existencial frente a la legalidad de sus visiones, frente a la presencia aparente del fantasma de su padre y las palabras que incitan a la venganza, obedece a un nuevo orden de la representación en el que la conciencia juega un papel fundamental.

El sueño como metáfora de la vida encuentra en la representación de una conciencia su enorme valor metafísico. Una conciencia, en el sueño, es la que sueña con la totalidad del mundo. Esta conciencia es la de Segismundo, representación de un nuevo hombre en el despertar de la capacidad representativa que permite la inserción del conocimiento y de la experiencia humana en la conciencia del individuo. Segismundo es el testimonio de una nueva idea de lo humano, en la que la conciencia del individuo jugará un papel protagónico como la representación que hace posible todas las representaciones; Segismundo es la

representación del hombre en su afirmación como sujeto, hombre que se representa al mundo y a sí mismo, conciencia que pliega al mundo en ella.

De repente, la conciencia de Segismundo, como una especie de recinto interno, se desborda en la corte de Polonia y lo inunda todo: por una inversión de la realidad, el experimento de Basilio ha permitido crear el teatro de la conciencia para Segismundo, pues la corte entera se ha convertido en el teatro interno del príncipe de Polonia. Al poner en duda su realidad material, Segismundo internaliza su experiencia subjetiva y convierte a su realidad física en la posible irrealidad de un sueño. En este sentido, el teatro que Basilio ha realizado es mucho más osado que el de Hamlet, porque en Dinamarca la distancia entre la escena y la realidad se hace cada vez más corta en la figura de Claudio, hasta el punto de igualarse y mover su ánimo. En cambio, en Polonia, la distancia entre la escena y la realidad se anula por completo para Segismundo, y el mundo entero queda plegado en la representación que de él hace la conciencia del joven príncipe, frente a frente ante el mundo como totalidad imaginada. El mundo es un gran teatro en el que Segismundo sueña. Como señala Enaudeau:

El yo imaginario del sueño no es sólo lo que veo, sino lo que soy. Él es en un sentido exterior (porque yo quiero hacerlo), y en otro sentido es interior, sin distancia, puesto que estoy irrealmente presente en él. El sueño es mundo representado y vivido al mismo tiempo. Tengo a la vez el punto de vista superior del durmiente y el punto de vista relativo y limitado del yo imaginario, hundido en la escena soñada. Estoy tomado

en ella, no puedo romper el hechizo, “obligado a vivir hasta las heces la fascinación de lo irreal (Enaudeau, 1999, p. 47).

Basilio-Calderón ha ideado un experimento soberano: exteriorizar la experiencia interior del hombre cuando sueña. En la corte de Polonia se ha puesto en escena la experiencia privada de una conciencia. Basilio desea que la experiencia de Segismundo en palacio tenga la levedad de un sueño, que un teatro sea erigido para que el carácter de su hijo sea puesto a prueba. Para ello, ha encargado a Clotaldo que advierta a Segismundo de lo que está a punto de suceder:

Con la grande confusión // que el nuevo estado te da, // mil dudas padecerá // el discurso y la razón; // pero ya librarte quiero // de todas, si puede ser, // porque has, señor, de saber // que eres príncipe heredero // de Polonia. Si has estado // retirado y escondido, // por obedecer ha sido // a la inclemencia del hado, // que mil tragedias consiente // a este imperio, cuando en él // el soberano laurel // corone tu augusta frente. // Mas, fiando a tu atención// que vencerás las estrellas, // porque es posible vencellas // a un magnánimo varón, // a palacio te han traído // de la torre en que vivías, // mientras al sueño tenías // el espíritu rendido (Calderón, 2010, vv. 1268-1291).

Ante semejante revelación de grandeza de linaje, la soberbia natural de Segismundo hará que arremeta contra Clotaldo en un arrebato de cólera, en un reclamo por los ultrajes pasados del que los criados tratarán de salvarlo. Clotaldo se retirará, no sin antes advertir al

joven príncipe de las consecuencias de semejante proceder: “¡Ay de ti, //que soberbia vas mostrando // sin saber que están soñando!” (Calderón, 2010, vv. 1315-1317). Esta soberbia se manifestará con todos los que entren a escena: con los criados, que justifican a Clotaldo, pues obró como su papel lo manda, obedeciendo las órdenes de su rey sin reclamos ni juicios; con Astolfo, a quien no recibe como es debido y despacha con un breve “Dios os guarde”, que humilla la grandeza del duque de Moscovia, su igual en linaje y nobleza, su pariente; con Estrella, a quien galantea sin guardar el decoro debido a una soberana emparentada por linaje, en pleno salón real. Uno de los criados reacciona para salvar el honor de Astolfo y Estrella, y Segismundo termina por lanzarlo por una ventana. Defenestración, crimen.

En ese momento, Basilio entrará a escena sorprendido para corroborar que las estrellas decían verdad, que “cumplió su palabra el cielo” (Calderón, 2010, v. 1521), pues Segismundo se ha mostrado soberbio, cruel y homicida en sus primeros instantes como príncipe de Polonia. Por su parte, Segismundo reclamará a Basilio por el trato al que se ha visto sometido, por el estado al que su padre lo redujo todo este tiempo, de fiera, animal; por eso, Segismundo responde con un trato bárbaro y atrevido a su padre, pago del que ha recibido, y lo conmina a agradecer por no terminar muerto entre sus manos debido la crueldad con la que ha sido criado. Amenaza de muerte al padre de la que las estrellas ya habían prevenido al sabio rey. Basilio se retirará descorazonado, no sin antes recordar a su hijo que quizá todo lo que en ese momento está experimentando, la experiencia del poder, sea solo un sueño, aunque el propio Segismundo piense lo contrario: “No sueño, pues toco y creo // lo que he sido y lo que soy” (Calderón, 2010, vv. 1534-1535).

Segismundo, en su papel de príncipe, como afirma Lefebvre, ha tratado de conquistar su identidad a través de la violencia: “el joven príncipe se libra del efecto de sueños y de delirio porque lo transforma en realidad mediante la violencia y la crueldad que el poder absoluto le autoriza” (Lefebvre, p. 82). Segismundo, presa del delirio del poder, se convierte a sí mismo en príncipe por los actos de violencia que ejerce sobre los demás. Esto es precisamente lo que temía Basilio, lo que aseguraban los astros. La violencia de Segismundo es la reacción de una conciencia que desea hacer suyo el objeto de deseo frente al que se ve de repente frente a frente. El reinado de Segismundo es el reinado de la sensación pura, volcada sin mediación en una conciencia que está embriagada en sus propias imágenes, en su propio sentir, en el que quiere perdurar. Todo lo que no sea del gusto del príncipe Segismundo será objeto de su ira, pues se opondrá a su deseo irrefrenable de seguir satisfaciendo sus propios apetitos. “Nada me parece justo // en siendo contra mi gusto” (Calderón, 2010, vv. 1417-1418). Entre las imágenes del deseo y la conciencia de Segismundo se ha anulado la distancia del albedrío. Entre la conciencia y sus imágenes no hay una mediación representativa que le permita a cada uno mantenerse en su propio lugar. El deseo, en su fuerza ciega, cubrirá lo real con un velo que detendrá al pensamiento y al juicio. Y entre todas las imágenes del deseo, la figura de la mujer, a la que acaba de conocer Segismundo, encontrará un poder de atracción singular.

Rosaura entrará a escena y se encontrará por segunda vez con Segismundo. De los dos, solo Rosaura lo reconocerá; Segismundo solo guarda la impresión que la belleza de Rosaura, en trajes de hombre, dejó en su memoria luego del primer encuentro en la torre,

primer acercamiento de Segismundo con un ser humano distinto a Clotaldo. Pero esta vez Rosaura aparece ante Segismundo ataviada con las galas de una dama de la corte, en el esplendor de su belleza. El golpe al ánimo del joven príncipe es demasiado fuerte, Segismundo ha sido cautivado, al punto que el deseo carnal lo mueve al desenfreno. Rosaura, quien antes había sido movida a piedad por el sufrimiento de un Segismundo cautivo, se asombra ante la feroz soberbia del poderoso que ahora está ante ella:

No en vano prevenía // a este reino infeliz tu tiranía // escándalos tan fuertes // de delitos, traiciones, iras, muertes. // ¿Mas, qué ha de hacer un hombre // que de humano no tiene más que el nombre? // ¡Atrevido, inhumano, // crüel, soberbio, bárbaro y tirano, // nacido entre las fieras! (Calderón, 2010, vv. 1650- 1658).

Solicita su permiso para marcharse; Segismundo insiste; Rosaura se mantiene firme. Ante la negativa, la soberbia de Segismundo desatará el ultraje, pues tratará de hacerse con Rosaura por la fuerza. Clotaldo intervendrá para salvar el honor de su secreta hija, advirtiéndole a Segismundo que se refrene, que sea más apacible si desea reinar, que no se muestre cruel, porque quizá todo sea solo un sueño. A lo que Segismundo responderá: “A rabia me provocas, // cuando la luz del desengaño tocas. // Veré, dándote muerte, // si es sueño o si es verdad” (Calderón, 2010, vv. 1680-1683). Clotaldo ha puesto de nuevo en duda la realidad de las representaciones de Segismundo; el príncipe responderá reclamando la realidad de su experiencia a través de la acción violenta como forma de apropiación: sacará la daga, amenazará la vida de Clotaldo, Astolfo intervendrá, habrá choque de aceros, Basilio los detendrá. El experimento ha concluido. El anciano rey ha podido sacar sus

conclusiones, las acciones de Segismundo conceden la verdad a las estrellas y dictan su sentencia: “volverás a dormir adonde creas // que cuanto te ha pasado, // como fue bien del mundo, fue soñado” (Calderón, 2010, vv. 1721-1723).

Amenazar al padre, matar al criado, violentar a la doncella, rebajar al igual, alzar la mano contra el preceptor: en cada situación Segismundo ha sido soberbio, en cada situación la lujuria lo ha poseído. En el sueño de la soberbia y la lujuria, en el sueño del poder y del deseo, la conciencia de Segismundo se ha desbordado en un sinfín de imágenes “alucinatorias”, proyecciones de los anhelos del príncipe sobre los que se exigirá título de propiedad a través de la violencia. La irrealidad del poder lo ha enloquecido. En Segismundo, el obrar estará enturbiado por la violencia del acto, sus acciones serán criminales, porque en su experiencia de príncipe no ha podido delimitar su propia naturaleza, la cual ha sido víctima de la alienación que el objeto de deseo suscita. Enaudeau lo explica de la siguiente manera:

Así como los orificios del cuerpo son regiones acentuadas, puntos de inserción de cuerpos reales e imaginarios, también la sensación, la percepción y el deseo son una excavación de nuestro ser por la cual él llama e inviste al mundo incorporándolo, y el mundo se proyecta en él, se convierte en su rayo invisible. El deseo, lo mismo que la sensorialidad, es “búsqueda del adentro en el afuera y del afuera en el adentro”, cuerpo acosado por la realidad, alienado por el otro lugar, tocado desde dentro (Enaudeau, 1999, p. 66).

Segismundo se ha entregado a sus propias imágenes de deseo, ensordecido por la lujuria que hace que una conciencia sea incapaz de tomar distancia de sus apetencias. La ebriedad del sueño del poder ha movido al príncipe a exacerbar su egoísmo, sometiendo a la corte entera a la satisfacción de sus más bajos instintos; solipsismo de la lujuria que encierra a la conciencia en sus propias imágenes y al cuerpo en sus propios apetitos; alienación del deseo que hace que el sí-mismo, puesto frente a sus objetos, se difumine en ellos, que la propia conciencia se pierda ante el objeto que desea. La experiencia de Segismundo en la corte no es un cara a cara del hombre con el mundo, pues no ha nacido aún el mecanismo representativo que mantenga a cada uno en su lugar, que determine un pliegue entre el mundo y la conciencia y le permita al hombre dominar sus propios impulsos naturales. La conciencia de Segismundo se ha perdido en sus propias imágenes por la ebriedad del poder, pero también por la fuerza de la inmanencia. El sueño del poder ha entregado a Segismundo a un universo exclusivo en el que se ha borrado la distancia entre el exterior y el interior, entre el cuerpo y la conciencia, entre el mundo y el sujeto. Sin mediación entre el objeto y el sujeto, lo único que habrá será pulsión, acción espontánea de la carne, reacción orgánica ajena al movimiento de un espíritu, estado del hombre-fiera. El sueño del poder entrega a Segismundo a un universo en el que todo está totalmente animando, “todo es una intención impersonal en la cual el sujeto se hunde”:

Realidad exclusivamente psíquica, sin afuera [...] en ese mundo sin extensión, y por lo tanto sin distancia, tampoco hay representación, puesto que todo se compenetra, sin que un sujeto pueda diferenciarse de un objeto, oponérsele, separarse de él. Además la representación, en el sentido de un “cara a cara”, sólo es posible sobre el fondo de un

universo físico, en el que la existencia de los cuerpos y del cuerpo propio asegura al sujeto la impenetrabilidad mutua de los seres, y la realidad psíquica se puede distinguir de la realidad material (Enaudeau, 1999, p. 53).

En el hiato que el experimento de Basilio crea en la conciencia de Segismundo, la prueba consistirá en si el joven príncipe es capaz de crear entre su propia conciencia y el mundo un universo de representaciones que le permita construir la distancia que asegure la identidad de su papel, ser *princeps*, y reinar con justicia. O en otras palabras, el experimento de Basilio, en su valor antropológico, inaugura una nueva forma del hombre en la tierra, en la que está llamado a construir los límites de su propio mundo a partir de sus propias representaciones, porque sin límites claros y definidos sólo existe el caos y la violencia.

La representación, en Segismundo, es una condición del sujeto. El valor de Segismundo como idea estética entraña la representación de la conformación del sujeto: ¿cómo un hombre se representa al mundo? Segismundo es el sujeto que representa la totalidad del mundo en su conciencia. Toda la fuerza de su modernidad está allí. Segismundo, como idea del sujeto, será el sujeto de la intuición sensible, acosado, como Hamlet, por los fantasmas de la apariencia: apariencia que surge en el mundo por la fuerza de la semejanza; apariencia que surge en la conciencia por la fuerza del deseo. La fuerza de la representación estará en la creación de una distancia necesaria entre el sujeto y el mundo para abstraerlo en una conciencia y pensarlo como objeto de conocimiento.

Tener dominio sobre la realidad empírica implica representarla, crear una mediación, una abstracción, con la cual sea posible construir relaciones desde una intuición sensible hasta una síntesis reflexiva. El experimento de Basilio, la representación dentro de una representación, exige de Segismundo la capacidad de construir una moral a partir del juicio, de escapar a la sorda voz de la sensación por el acto ético. Para lograr un espacio moral, Segismundo está llamado al reconocimiento del otro, de sus derechos y sus posesiones, a las que debería respetar, pese al deseo y la voluntad de poder que nacen juntas en cada una de las imágenes que asaltan al príncipe en la corte. Pero no ocurre de ese modo. Segismundo no elaborará una distancia entre el sí-mismo y lo otro, porque la distancia que salva la distinción y que asegura el lugar de una conciencia será invadida por la pasión, que difumina todas las distancias y que imposibilita incluso la auto-reflexión. Como lo explica Enaudeau:

Alma y corazón agitados por el mismo movimiento, confundidos al punto de que el alma, en su total adhesión a la emoción, pierde con la calma el uso de sus facultades de retroceso, la retracción que la hace exterior a los movimientos del cuerpo. El hombre de las pasiones no puede ser espectador de sí mismo; su relación consigo mismo es sentimiento interno (Enaudeau, 1999, p. 59).

El deseo que nace en el cara a cara de Segismundo con la corte, que lo embriaga y lo posee, encierra a la conciencia del príncipe en sus propias imágenes, la clausura, incapaz de abrirse a una experiencia de lo real. En la corte, Segismundo está atrapado en sí mismo. Es incapaz de conquistarse, incluso de reconocerse, de poner una distancia entre lo que ve y lo

que siente. Todo lo que existe en el mundo, existe para complacerlo. Embrutecido por la fuerza de su pasión, enloquecido por sus imágenes de deseo, la violencia será la única forma de actuar, la única posible. Segismundo pierde de manera momentánea la capacidad para mantener su propio lugar, condición indispensable para la reflexión.

Su inicial clamor de libertad ha encontrado una cruel paradoja: antes, en la torre, las cadenas y el encierro eran físicos y la libertad de Segismundo había sido usurpada por otro; ahora, en la corte, es el propio Segismundo el que encadena su conciencia con las imágenes del deseo. Perdido en sí mismo, Segismundo será su propio carcelario, no obrará con libertad. Embriagado, ignorará la distinción necesaria entre el mundo material y su mundo interno. Su conciencia se difuminará en su propio sentir, como en todo éxtasis. No hay representación, a lo sumo, solo sensación interna, como en los animales. El reconocimiento de Segismundo como un hombre-fiera guarda relación con un estado de inconsciencia en el que solo hay pasión y violencia.

II.

Luego de la experiencia en la corte Segismundo es devuelto al calabozo de la torre. Embrutecido por el opio, perdida la fuerza y el vigor, reposa dormido tal y como lo dejara Clotaldo antes de su aventura en palacio. Clotaldo y Basilio lo vigilan para observar el final del trágico experimento. Segismundo habla dormido: “piadoso príncipe es // el que castiga tiranos; // muera Clotaldo a mis manos, // bese mi padre mis pies” (Calderón, 2010, vv. 2065-2068). El rey y su valido escuchan con asombro cómo en sueños el príncipe no escapa

de su soberbia natural, pues sus intentos pasados persisten: “Salga a la anchurosa plaza // del gran teatro del mundo // este valor sin segundo; // porque mi venganza cuadre, // vean triunfar de su padre // al príncipe Segismundo” (Calderón, 2010, vv. 2072-2077).

Al término de semejante clamor, Segismundo despierta. Su asombro es de nuevo mayúsculo al verse rodeado de oscuridad y aspereza. Basilio se esconderá, pues quiere informarse de las impresiones de su hijo. Deja a Clotaldo encargado de jugar el último acto del teatro que ha creado para Segismundo. Él, por su parte, despertará dudando de sí mismo, tal es la turbación en la que lo ha dejado el experimento: “¿Soy yo por ventura? ¿Soy // el que preso y aherrojado // llego a verme en tal estado? // ¿No sois mi sepulcro vos, // torre? Sí. ¡Válgame Dios, // qué de cosas he soñado!” (Calderón, 2010, vv. 2082-2087).

Clotaldo jugará su papel, según instrucciones de Basilio, y hará que Segismundo dude de la realidad de su experiencia en la corte. Las palabras del valido harán que la experiencia en el poder del príncipe adquiera el valor de un sueño, de una experiencia privada de la conciencia con sus propias imágenes y metáforas:

Ni aun agora he despertado; // que según, Clotaldo, entiendo, // todavía estoy durmiendo, // y no estoy muy engañado; // porque si ha sido soñado // lo que vi palpable y cierto, // lo que veo será incierto; // y no es mucho que, rendido, // pues veo estando dormido, // que sueñe estando despierto (Calderón, 2010, vv. 2098-2108).

La incertidumbre de Segismundo ha llegado a un punto culminante. Allí está Clotaldo, frente a él, sin rastros de rencor hacia su persona, pese a que momentos antes Segismundo lo intentó matar dos veces. Tenerlo tan cerca y con tan buenos tratos, pese a las recientes violencias, hace de Clotaldo la clave para confundir al extremo la experiencia de Segismundo y subsumir su aventura en la corte de Polonia en el sueño de su conciencia. El experimento de Basilio ha surtido un extraño efecto en la conciencia del príncipe, en quien la duda ha sentado sus raíces, pues en el momento en que Clotaldo le refiere que ha estado dormido todo un día, desde que hablan del águila y su señorío, sobre la experiencia de Segismundo en la corte cae un velo de irrealidad. El engaño se completa al equiparar la experiencia en el poder del príncipe con un sueño.

Nada sucedió, salvo en el sueño. La muerte del criado, los altercados con Astolfo, la amenaza a su padre. Por el efecto del enorme juego teatral que Basilio ha realizado en Polonia, Segismundo dudará sobre la realidad de su propia experiencia vivida. Las consecuencias no se hacen esperar, porque si la propia experiencia vivida, tan real y verdadera, se desvanece de manera tan repentina al adquirir el carácter de sueño, la duda de Segismundo recaerá ahora sobre la realidad de todas y cada una de sus representaciones, aquellas que nacen de una intuición sensible y que ahora parecen inciertas; por eso pone en duda su propio estado de vigilia, sobre el que ahora recaerá la posibilidad de no ser más que un sueño. Clotaldo preguntará a Segismundo sobre aquello que soñó, y el príncipe relatará su aventura: despertar en un lecho hermoso y mullido, ser reverenciado como príncipe de Polonia, atentar dos veces contra la vida de su mentor. Además: “De todos era señor, // y de

todos me vengaba; // sólo a una mujer amaba... // que fue verdad, creo yo, // en que todo se acabó, // y esto sólo no se acaba” (Calderón, 2010, vv. 2132-2137).

Pese a la irrealdad del sueño, algo persiste de él. Algo del sueño ha pasado a la realidad. Segismundo confiesa un sentimiento que permanece, aunque todo lo demás haya caído ante el desengaño de lo irreal: su amor por Rosaura. Rosaura ha aparecido dos veces en la vida de Segismundo, pero en ambas como una persona completamente diferente: primero con la apariencia de un hombre fugitivo en la torre, luego como dama de la corte. Aun así, pese al velo de apariencias que ocultaba en ambas ocasiones la verdadera identidad de la joven mujer, Segismundo ha intuido en ella una presencia que trasciende lo sensible: la presencia del objeto amado. Es una representación que se imprime profunda en la conciencia, que crea un objeto interno capaz de perdurar pese a la duda. Segismundo confiesa que dicho sentimiento es lo único que persiste en su alma, pese a la confusión en la que se encuentra.

Luego del breve relato en el que Segismundo refiere a Clotaldo su sueño, el rey Basilio, quien lo escuchó todo desde las sombras, hará su retirada. Clotaldo dará un último consejo al príncipe antes de partir: “Como habíamos hablado // de aquella águila, dormido, // tu sueño imperios han sido; // mas en sueños fuera bien // entonces honrar a quien // te crió en tantos empeños, // Segismundo, que aun en sueños // no se pierde el hacer bien” (Calderón, 2010, vv. 2140-2147). Tras estas palabras Clotaldo se retirará de escena dejando a Segismundo solo en su celda. El experimento ha llegado a su fin. Los astros demostraron decir verdad sobre la naturaleza de Segismundo. No obstante, hay otras consecuencias. En

la soledad de su celda, Segismundo reflexionará sobre su reciente “sueño”, producido por la impresión dejada por la conversación con Clotaldo sobre el águila, y también reflexionará sobre la última lección de su maestro: aun en sueños no se pierde hacer el bien.

Ahora, en calma, Segismundo podrá recapitular su experiencia en palacio, representarla para sí con cabeza fría, distanciado de la *vivencia*. En la vivencia, en el frenesí del momento, perdido en la irrealidad de la sensación, Segismundo era incapaz de encontrar su propio lugar por la fuerza del deseo. Segismundo, antes ciego en el deseo, ahora tomará distancia de la experiencia vivida, a la que valora como un sueño pasajero. El sueño del deseo es un sueño del cuerpo, perdido en sus sensaciones, pero también del alma, extraviada en sus imágenes. Representar la propia experiencia como si fuera un sueño permitirá a Segismundo tomar una distancia frente a sus sensaciones y sus actos. En esa distancia nacerá el juicio moral, el discernimiento, en esa distancia despertará el albedrío, en ella es que Segismundo conquistará su libertad frente a su propia naturaleza. El hombre de la cólera, perdido en su furia, dará paso al hombre de la reflexión, aquel que es capaz de interponer entre la sensación y su propio yo una representación que congela y neutraliza a la vivencia, y que la abre al juicio de una conciencia libre. La representación de la experiencia, que suscita el juicio moral, permite a Segismundo afirmar su propia individualidad y escapar a la alienación natural a la que lo había sometido el deseo. Como afirma Enaudeau: “el sujeto humano no se libera perdurablemente de esta alienación por las cosas, de modo que sólo mantiene su propia permanencia estableciendo una barrera protectora” (Enaudeau, 1999, p. 137).

En Segismundo está encarnado un problema respecto a si la intuición sensible de un sujeto puede escapar a la afección suscitada por el objeto percibido. Frente a la afección suscitada por los objetos externos que logran alienar la conciencia de Segismundo y sacarlo de su propio lugar (por el deseo, por la pasión), la representación de su propia vivencia asegurará para el príncipe el dominio de lo sentido al hacerlo inteligible por la reflexión y establecer así una distancia entre el adentro y el afuera, entre el deseo y su objeto, entre la conciencia y el cuerpo. Como lo explica Enaudeau: “es en la distancia entre el allá y el aquí, en el hiato entre la salida de sí y la entrada en sí donde se descubre la conciencia [...] La conciencia es la reflexividad del cuerpo en sí” (Enaudeau, 1999, p. 65). La representación de su propia vivencia asegurará el lugar intermedio que le permitirá a Segismundo afirmarse como individuo, juzgar sobre el futuro proceder en el mundo, pese a la incertidumbre de la vivencia, por la distancia que toda representación conquista en el lugar de una conciencia. Segismundo ha dado un enorme paso. Al equiparar la experiencia vivida al sueño, ha representado su vivencia, la ha puesto en la distancia, ha encontrado una brecha entre las pulsiones de su cuerpo y las representaciones de su conciencia, y ha podido sacar de ella un juicio moral, en el que proclamará su libertad frente al sueño de la pasión y el deseo.

Segismundo, entre todos los personajes del teatro clásico europeo, es el que conquista su naturaleza por la fuerza representativa que le confiere el ejercicio voluntario del albedrío. En él está la afirmación de una *subjetividad*, de un yo. Su historia no es la historia del nacimiento de un nuevo sujeto, sino del sujeto mismo como idea moral. Un sujeto capaz de hacer inteligible la experiencia vivida, y con ella, la totalidad de un mundo sensible. La

conquista de la libertad por parte de Segismundo implica una conquista de su conciencia frente a su realidad empírica, una distancia ante sí mismo y los objetos alienantes del mundo, que no dejan de ser imágenes del deseo, copias, dobles, al tomar distancia frente a su propia situación, frente al acontecimiento vital y su poderosa fuerza de atracción y alienación. Para Segismundo, representar implica una conquista de lo natural. Desengaño frente a lo vivido que permite la reflexión, reír ante lo absurdo de los propios actos, sentir vergüenza por el propio proceder. Representar lo vivido será para Segismundo tomar conciencia del sueño de la vida, del capricho de las ambiciones humanas, del capricho del deseo y la pasión:

Es verdad; pues reprimamos // esta fiera condición, // esta furia, esta ambición, // por
si alguna vez soñamos; // y sí haremos, pues estamos // en mundo tan singular, // que
el vivir sólo es soñar; // y la experiencia me enseña // que el hombre que vive, sueña //
lo que es, hasta despertar (Calderón, 2010, vv. 2149-2157).

Atenazar el propio carácter es interponer entre la naturaleza instintiva y el mundo una ley moral, ley personal e íntima, autónoma, que no puede ser impuesta, que nace de la duda y la experiencia y en la que la conciencia afirma su autonomía y su libertad, toma de conciencia de la vanidad de toda acción realizada en el sueño del poder:

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 en
cenizas le convierte // la muerte, ¡desdicha fuerte! // ¡Que hay quien intente reinar, //

viendo que ha de despertar // en el sueño de la muerte! (Calderón, 2010, vv. 2158-2167).

Toma de conciencia del carácter transitorio de la vida humana frente a la infinitud de la totalidad de la existencia; desengaño ante las imágenes del deseo y las ilusiones de la pasión motivados por los objetos del mundo, que alienan la vida de los hombres y que mueven sus actos:

Sueña el rico en su riqueza, // que más cuidados le ofrece; // sueña el pobre que padece
// su miseria y 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 (Calderón, 2010, vv. 2168-2177).

La declaración de Segismundo es la voz de un hombre nuevo, un nuevo tipo de humanidad que nace con la representación, a partir de un giro subjetivo del pensamiento ocurrido en el siglo XVII en el que la conciencia de un sujeto, espacio del análisis y del juicio, será la que le otorgue valor a la experiencia de la vida; el mundo insertado en una conciencia y, a la vez, la conciencia insertada en un mundo, pues en esta reciprocidad es que surge el intercambio necesario para poder sacar algo en limpio de la experiencia. La ley moral no será más la imposición de algún dios sino la conquista personal de un criterio:

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, 2010, vv. 2178-2187).

Esta es la famosa declaración del príncipe de Polonia. Metáfora que hará de la vida un sueño, es decir, el seriado de imágenes y pulsiones de una conciencia individual, capaz de subsumir al mundo entero, a lo sensible, en un simulacro privado. El último capítulo del experimento de Basilio ha cobrado sus frutos. Ha nacido la melancolía del desengaño en la que se sume Segismundo, al final de la segunda jornada de la comedia, porque en ese instante para él todo lo sensible es ilusorio. En el caso de Segismundo, la representación marca un desengaño frente al desenfreno del vivir a partir de una reflexión personal en la que un hombre recupera su propia conciencia, antes alienada por el sueño del poder: si todo es un sueño, si no existe nada más que las imágenes ilusorias de lo sensible, es un necio aquel que se entrega a ellas sin más, que obra sin reflexión, que es poseído por el deseo y su fuerza aniquiladora.

Ante el hombre natural, cuya conciencia es alienada por el mundo, que se impone y lo domina con sus formas, cuya intuición se pierde en la obscuridad de la semejanza, lugar de la superstición y del mito, se antepone un hombre que encuentra en el dato sensible el lugar del error, que descubre la inanidad de confiar sin más en lo sensible, porque puede ser la ilusoria figura de un sueño. Lugar del engaño en el que Segismundo descubre la insensatez de una confianza depositada en la nada, porque los sueños del poder se descubren para él ilusorios y vanos. El desengaño de Segismundo ante la imagen de la vida como un sueño

despertará una prevención en su futuro obrar. El príncipe no se entregará sin más a los espejismos de la pasión, a las ilusiones del deseo.

Por eso, cuando un suceso no menos extraordinario ocurra al inicio de la tercera jornada de la comedia, Segismundo lo asumirá de manera diferente: por segunda vez será proclamado príncipe, esta vez por una multitud alzada en armas, por el vulgo que ha descubierto a su legítimo príncipe y teme que Astolfo, el extranjero, reine en su lugar. Aquellos hombres armados harán caso omiso del temor de Basilio frente al hado que los cielos han lanzado sobre su hijo. Ellos, “haciendo noble desprecio // de la inclemencia del hado” (Calderón, 2010, vv. 2293-2294) liberarán a Segismundo y lo proclamarán príncipe, aun contra la voluntad de su padre, el rey: “Sal, pues; que en ese desierto, // ejército numeroso // de bandidos y plebeyos // te aclama. La libertad // te espera. Oye sus acentos. // ¡Viva Segismundo, viva!” (Calderón, 2010, vv. 2301-2305). Y de nuevo Segismundo se verá envuelto en los espejismos del poder. Pero esta vez la experiencia se iniciará con el escepticismo que el desengaño ha sembrado en la conciencia del príncipe, a partir de un nuevo punto de vista que la reflexión le ha permitido alcanzar, como la distancia necesaria para que el sí mismo se mantenga en su lugar, sin anonadarse en sus propias pulsiones y espejismos: “¿Queréis que sueñe grandezas // que ha de deshacer el tiempo?” (Calderón, 2010, vv. 2308-2309).

El desengaño de Segismundo frente a las pulsiones del deseo, producto del experimento antropológico de Basilio, lo ha llevado al punto de cambiar sus anhelos iniciales de experiencia empírica y acción por un rechazo ante la realidad material:

Miradme otra vez sujeto // a mi fortuna; y pues sé // que toda esta vida es sueño, //
 idos, sombras, que fingís // hoy a mis sentidos muertos // cuerpo y voz, siendo verdad
 // que ni tenéis voz ni cuerpo; // que no quiero majestades // fingidas, pompas no
 quiero, // fantásticas ilusiones // que al soplo menos ligero // del aura han de
 deshacerse (Calderón, 2010, vv. 2319-2330). Ya os conozco, ya os conozco, // y sé
 que os pasa lo mismo // con cualquiera que se duerme; // para mí no hay fingimientos;
 // que, desengañado ya, // sé bien que la vida es sueño (Calderón, 2010, vv. 2338-
 2343).

El desengaño de la vida, la representación de la vida como un sueño, ha privado al mundo de su poder atrayente. Atento a las ilusorias pulsiones de la pasión y el deseo, Segismundo advertirá que este segundo sueño al que se ve expuesto, este retorno al poder, ahora no ante la pompa de la corte sino ante el aparato marcial de un ejército que lo proclama como su general, puede ser tan ilusorio como la primera experiencia, susceptible de desvanecerse en la inanidad a la hora de despertar. Si antes había una entrega plena de Segismundo al mundo de esplendor de la corte, ahora la relación del príncipe con el mundo ha ganado distancia, pero aun no se ha delimitado justamente, porque el desengaño ha sembrado un escepticismo radical en la conciencia del príncipe, quien duda ahora de la veracidad de su propia realidad empírica, no por el asombro y la fuerza del éxtasis, como en la corte, sino por el desencanto y la toma de conciencia de la transitoriedad de los impulsos del deseo humano. Segismundo atesora en su memoria la experiencia pasada, el sueño del poder en la corte. La reconoce, la recuerda, se la representa. La refiere a los soldados que lo

liberan, hombres que para Segismundo son en ese momento solo sombras, ilusiones de su fantasía.

El desengaño de Segismundo, el desengaño del cuerpo, de la organicidad de la vida, es la afirmación de una conciencia que desconfía de la intuición sensible como lugar de la verdad, sin el sometimiento de dicha intuición al análisis y al juicio que interpondrá a la representación entre el deseo y su objeto, para prevenir la acción impulsiva, que lleva a la violencia y al crimen. La representación, como mediación, es el pliegue simbólico entre la conciencia y el mundo que permite la abstracción de lo sensible en símbolo, imagen, palabra. Percepción del mundo en el cuerpo y del cuerpo en el mundo, pero también de la conciencia en el cuerpo y del cuerpo en la conciencia.

Allí está el enigma de la representación, en ese poder que tiene el cuerpo de pasar al mundo para ser percibido allí, y en el poder que tiene el mundo de pasar al cuerpo y ser percibido en el cuerpo. El cuerpo representa el mundo. No porque el espíritu lo tome como signo de la naturaleza total y lo considere desde afuera como el objeto tipo, sino porque el cuerpo tiene en sí mismo, en el interior de sí, en toda sensación vivida, el poder de estar en otra parte, fuera de sí, en el mundo; tiene el poder de ser la otra cosa que toca, ve u oye, sin dejar sin embargo de ser él mismo. El poder de estar allí como la cosa sentida, y aquí como la cosa sintiente (Enaudeau, 1999, p. 62, 63).

El cuerpo y los sentidos serán la puerta de acceso de lo inteligible a la conciencia, esa entrada del mundo a la conciencia. La conciencia, abismada en la carne, revés de la carne y

del cuerpo, situada en el mundo, manipulada por los sueños de la intuición sensible, de la pulsión del deseo y su fuerza de atracción, luchará por hacer de lo sensible representación, es decir, producto de un acto de pensamiento. La libertad está en esa capacidad de renuncia, en reflexionar en lugar de lanzarse a ciegas al acto por la fuerza de lo sensible suscitada por el deseo. El albedrío será el nombre de la facultad que garantiza la libertad de acción del hombre, la conquista de su propia actividad sensible, la construcción de su identidad y la realización de su obrar en el mundo por virtud de la representación, por la capacidad de verse a sí mismo en el propio sueño, evaluar los actos y tomar conciencia.

Por ahora, Segismundo ha dado un primer paso. Desengañado, dudará de todas sus representaciones y les atribuirá el carácter de sueño. Dudará de sus sentidos, del cuerpo que le ha sido atribuido como revés de su conciencia. Comprenderá que aquel mundo de la corte y el poder, que lo ha seducido al punto de sacarlo de sí, ha sido el sueño de su conciencia. Pero al hacerlo, ganará un lugar privilegiado: al comprender que la vida es sueño, Segismundo ha podido *representarse* a sí mismo en el sueño de la vida y conquistar su propia identidad, su propio lugar, al enfrentarse a sus objetos y conquistarlos por la vía de la representación. Segismundo ha aprendido dos lecciones en la corte: que las imágenes del deseo y la pasión son solo representaciones sensibles capaces de alienar la conciencia por su fuerza de atracción, y que la acción humana importa por el *modo*, por la valoración ética de la conducta del individuo cuando es puesto cara a cara ante sus imágenes de deseo.

Entre Segismundo y el mundo nace la brecha de una conciencia capaz de pensarse, de pensar su otro lado, el cuerpo, como ese otro lugar expuesto a los arranques del deseo y a

los extravíos de la pasión. Por la capacidad de representarse a sí mismo y al mundo como sueño, Segismundo encontrará un punto de vista propio. Según Deleuze: “siempre hay que encontrar el buen punto de vista, o más bien el mejor, sin el cual no habría más que desorden, incluso caos” (Deleuze, 1989, p. 34). La representación garantizará en Segismundo ese retorno, el vaivén de la conciencia en el mundo y del mundo en la conciencia, alienación y retorno permanente, vaivén, ausencia y presencia del mundo en la conciencia y de la conciencia en el mundo; la representación permitirá el cara a cara de la conciencia y el mundo, afirmación de un punto de vista y de una identidad:

La conciencia está hecha de ese hueco, es decir deshecha, en una retirada de la identidad consigo mismo, en una claudicación que inicia la marcha del pensamiento [...] Es en ese hueco donde se crea la representación, en una vacancia donde el sí-mismo se desprende de sí, ve que lo otro (mundo o Dios) se presenta en él, y él mismo se exilia en lo otro. Hueco por el cual el sí-mismo desemboca en el otro, se compromete en él, hacia él, con él, y de tal modo se ve otro, distinto de lo que se ve él mismo, distinto de lo que lo ve cualquiera, y para terminar se sabe sin embargo él mismo en esa ausencia de sí (Enaudeau, 1999, p. 74).

La segunda experiencia de Segismundo fuera de la torre, como general de hombres, iniciará con aquel desengaño fundamental que permite discernir sobre el aquí y el allá. Escéptico ante el valor de realidad de una intuición sensible engañosa, Segismundo aceptará la aventura militar con el reparo que le ha brindado su anterior experiencia “onírica” en la corte:

Pues la vida es tan corta, // soñemos, alma, soñemos // otra vez; pero ha de ser // con atención y consejo // de que hemos de despertar // de este gusto al mejor tiempo; // que llevándolo sabido, // será el desengaño menos; // que es hacer burla del daño // adelantarle el consejo // Vasallos, yo os agradezco // la lealtad; en mí lleváis // quien os libre, osado y diestro, // de extranjera esclavitud (Calderón, 2010, vv. 2358-2376).

Convertido en príncipe y general de hombres por el clamor popular, Segismundo pactará su nueva aventura con la toma de responsabilidad de su papel de príncipe, con la prevención de que para él la experiencia de la vida no es más que un sueño. Segismundo sabe que está soñando, que lo que tiene ante sí, el mundo, es el resultado de la síntesis de su conciencia, en la que hay mucho de alienante: deseo, pasión, cosas, pero también imágenes y palabras. La acción para Segismundo será la de una conciencia que ha ocupado su punto de vista, que lo ha asegurado contra la alienación del mundo. Segismundo iniciará su segundo sueño como un nuevo hombre que ha hecho del sueño de la vida *su* sueño. El sentido de propiedad de la propia conciencia, el “yo sueño” de Segismundo, es su afirmación. Ganada esta propiedad, reconquistado el sí mismo luego de la aventura mortal del deseo, habrá que mantenerla en pie. La preocupación por la conducta que ha nacido en Segismundo, el sentido de responsabilidad en la acción, no se hará esperar.

Clotaldo retornará a la torre para encontrar a Segismundo acompañado de un ejército. El temor del valido, la certeza del fin ante el trato inhumano que espera recibir de

Segismundo, no se hace esperar. Pero ocurre lo contrario: Segismundo le pedirá a Clotaldo, quien está postrado a sus pies, que se levante, pues lo desea emplear como concejero de la empresa que está a punto de realizar. Segismundo se justificará: “Que estoy soñando, y que quiero // obrar bien, pues no se pierde // obrar bien, aun entre sueños” (Calderón, 2010, vv. 2399-2401). Clotaldo, asombrado por el proceder insólito del príncipe, justificará su negativa, advirtiéndole que su deber es el mismo, obrar bien, y por ello no puede alzar armas contra Basilio, ni ser el valido de Segismundo. Además, advierte al príncipe de lo que está a punto de hacer: “¡A tu padre has de hacer guerra!” (Calderón, 2010, vv. 2405), y, acto seguido, se postrará de nuevo a las plantas de Segismundo para recibir la muerte. Segismundo, por su parte, será víctima del impulso de la pasión, pero por breve tiempo, pues su nuevo conocimiento, el saber que todo es un sueño y que no puede olvidar que lo es para no perderse en engaños, lo prevendrá de obrar con impiedad y lo conminará a enviar a Clotaldo de regreso con su rey para encontrarse de nuevo en la batalla que se avecina, en igualdad de condiciones. Acto seguido, Segismundo proclamará la motivación moral de su nuevo proceder: “A reinar, Fortuna, vamos; // no me despiertes, si duermo, // y si es verdad, no me duermas. // Mas, sea verdad o sueño, // obrar bien es lo que importa. // Si fuere verdad, por serlo; // si no, por ganar amigos // para cuando despertemos” (Calderón, 2010, vv. 2420-2427).

En Segismundo ha nacido la representación de un ideal: obrar bien es lo que importa. Este ideal lo aconsejará de ahora en adelante. El imperativo que Segismundo hará suyo, como salvaguarda de sus futuras acciones, no ha sido producto de la imposición. Las palabras de Clotaldo han hecho mella en la conciencia del príncipe, luego del sueño de la

corte. Sin esta experiencia, Segismundo quizá habría persistido en su naturaleza instintiva y jamás habría ganado la capacidad de afirmación con la que conquista su identidad. Ahora jugará su papel de príncipe a conciencia y tratará de jugarlo de la mejor manera.

En la corte, Segismundo conoció la experiencia del trato humano, estuvo con sus semejantes por primera vez en su vida. Esta experiencia, que el príncipe ha internalizado como si fuera un sueño, le permitió, por el juego de la reflexión, conocerse y determinar, en el libre ejercicio de la voluntad, una forma de ser: obrar bien. El imperativo será producto de una internalización de la experiencia, de una capacidad para representar la totalidad de la vida en el espejo del alma y ganar conciencia sobre el acto realizado. La libertad de acción no nacerá por la eliminación de un impedimento físico (liberarse de las cadenas, salir de la torre) sino por la puesta en juego de la conciencia que se representa a sí misma, punto de vista que los hombres están llamados a conquistar para observarse desde allí, para evaluar desde allí, para ver el mundo desde allí.

Representarse a sí mismo significa conquistar un punto de vista personal frente al mundo, pero también liberar a la acción de los arranques alienantes del cuerpo frente a lo sensible. Con el imperativo, Segismundo ha conquistado la trascendencia. Gracias al imperativo moral, ese cuerpo no será presa de sí mismo, su acción no estará alienada por los fantasmas del deseo y la pasión, pues una conciencia, como punto de vista, se ha alzado por encima de la realidad sensible para construir una representación del mundo y de sí misma. En este sentido, el poder de la representación es la posibilidad de abstraer la vivencia en el pensamiento para poder hacerla propia y adquirir decisión y control sobre

ella. El poder de la representación es la libertad que se conquista, la distancia que se construye y que permite la libre maniobra de lo representado en un juego de representantes simbólicos. Es la capacidad de poner al mundo en un lenguaje, y al hacerlo, descubrirlo, pero a la vez, darle plasticidad, convertirlo en un mundo transformable. La decisión moral de Segismundo es la afirmación de su propia conciencia frente al mundo ilusorio en el que habita.

La decisión de Segismundo, la conquista del imperativo, implicará una doble operación trascendental: actualización del mundo en la conciencia, realización del mundo en el cuerpo. En esta doble operación, la conciencia se elevará en un punto de vista capaz de otorgar unidad al múltiple de una sensibilidad natural confusa y oscura. El despertar de la conciencia de Segismundo supone la conquista de una *presencia espiritual* capaz de dar a las piezas y fragmentos del mundo una unidad colectiva en el sujeto.

Conquistar un punto de vista en el mundo implica tomar distancia del propio proceder, proyectar la imaginación hacia el futuro para tomar una decisión consciente, renunciar al impulso del deseo al distanciarlo en una representación abstracta e ideal. Conquistar una conciencia será elegir el papel y mantenerlo con coherencia de actos. Será elegir, entre todas las ficciones posibles, entre todos los fantasmas posibles, uno capaz de identificarme y hacerme presente en la acción transformadora. Como lo explica Cassirer, “sólo en el tener conciencia alcanza el contenido de la vida su auténtica forma [...] Así, la vida sale de una existencia natural, meramente biológica, y se convierte en forma del

espíritu” (Cassirer, 1971, p. 60). La unidad surge en la acción consciente, en la acción dirigida a fin de manera coherente.

Pero para ello será necesario confirmar cierta sustancialidad en el mundo, de la que Segismundo aun desconfía. El príncipe ha decidido obrar bien, pero aun no sabe si en el sueño o en la realidad. Lo único sustancial hasta el momento es el propio Segismundo como sujeto y objeto de representación capaz de “soñar” con lo real, sujeto consciente de *su* sueño. De momento, el mundo entero ha quedado encerrado en el interior de una conciencia, que ignora si lo que la rodea es real o no, por la vertiginosa cascada de eventos en los que se ha visto sometida. El mundo se ha convertido en una alucinación, esquizofrenia de lo real que invade a la conciencia en el momento en que la representación se convierte en un acontecimiento interno de la conciencia en el siglo XVII.

De este modo, ver y representarse serán fenómenos diferentes. No habrá una correspondencia inmediata entre lo visto y lo representado, pues la semejanza natural ha sido puesta en duda. Representar será “ver algo con el ojo interior” (Enaudeau, 1999, p. 101). Entre lo visto y lo representado se interpondrá la acción de una conciencia, un punto de vista subjetivo que da coherencia objetiva al mundo, al hacer de sus partes y fragmentos sensibles una unidad colectiva. Sin embargo, como afirma Enaudeau, “la representación mental como cuadro interno plantea más problemas que los que resuelve. ¿Cómo juzgar si lo representado está sólo adentro o también afuera, si es alucinado o percibido?” (Enaudeau, 1999, p. 102).

Por el momento, en Segismundo ha nacido una conciencia capaz de sustraerse a sí misma de la alucinación del mundo, para mantener su propio lugar asegurado. Pero la prueba mayor estará por venir, cuando las circunstancias fuercen a Segismundo a tomar una decisión en la que pondrá en juego su naturaleza, decisión con la que determinará su papel en el mundo como hombre consciente de sus actos, capaz de asumir a cabalidad un papel entre todos los posibles, decisión en la que Rosaura, Basilio y todo el reino de Polonia estarán involucrados.

Capítulo 3: Ficciones

En Hamlet y Segismundo la representación se convierte en acontecimiento interno de la experiencia humana, en actividad del espíritu y del pensamiento. En un extremo, a la representación, como mecanismo, la acecha la posibilidad de ser alucinación de la conciencia, ilusión que convierte al mundo entero en una gran apariencia. La denuncia de Hamlet y la melancólica sentencia de Segismundo desdeñan del mundo como lugar de la verdad; Hamlet denuncia la maldad que acecha tras la belleza de las formas cortesanas con las que se reviste el poder, mientras que Segismundo desdeña de toda experiencia empírica pues las considera parte de un sueño. No es para menos. El hombre, en semejante estado de cosas, sería condenado al solipsismo, al interiorizar al mundo entero y no creer en nada que sean las propias representaciones, porque todo lo que es “externo” a ellas es dudoso. En palabras de Enaudeau, “victoria del inmaterialismo: la materia no existe; sólo existe lo percibido, o bien el espíritu que percibe” (Enaudeau, 1999, p. 124).

La gran duda de Segismundo se ubica en lo sensible. Es una duda frente a la veracidad de los sentidos, pero también frente a la veracidad de las representaciones, que duplican en el alma lo que se siente en la carne, que abre la distancia entre lo visto y lo representado. Es la misma duda de Hamlet, que sitúa el error en una percepción falible que puede moverlo a imaginar fantasmas. Lo percibido, en el siglo XVII, corresponde de manera directa con lo representado, por lo que la desconfianza frente a los sentidos se traslada a la conciencia, que en su actividad representativa puede llegar a tomar la alucinación por lo real:

Se trata de esto: como el alma se activa, puesto que es actividad, corre el riesgo de fantasmaticar en lugar de percibir, de que la alucinación compense una percepción malograda (Tolomeo), de figura a una tracción, un deseo sin vínculo con lo percibido (Crisipo), o incluso reinvierta las huellas de una percepción satisfactoria (Freud). Existe el peligro de que el afuera se pierda sin retorno, porque en la alucinación lo representado quiere pasar por el objeto, coincide con él. Unidad de la cosa y su representación que debería asegurar la verdad de aquella. Sin embargo, esta indistinción entre lo presente y lo representado no tiene la evidencia de la percepción, porque lo alucinado, desprovisto de tercera dimensión, igual que la imagen especular, ausente del espacio, se sustrae a su captura por la acción. Ahora bien, lo real es lo que se puede modificar, lo que abre posibles; lo alucinado no tiene futuro, es tan inalterable como el ídolo (Enaudeau, 1999, pp. 112, 113).

La imagen especular, el fantasma del rey Hamlet, lleva al príncipe de Dinamarca a representar un teatro, algo que de valor de realidad a sus sospechas, para corroborar que el crimen sugerido por el fantasma no corresponde a un engaño del infierno. La alucinación del deseo, al sustraerse de ser capturada por la acción, lleva a Segismundo a obrar con violencia en la corte, para arrebatarse por la fuerza los objetos de su placer. Y cuando ocurre el desencanto en su regreso a la torre, la duda sobre la realidad de sus representaciones abre la posibilidad para que la alucinación suplante al objeto material en la conciencia del príncipe. Pero a Calderón le interesa menos corroborar la sustancialidad del mundo que garantizar la libertad del hombre en la acción consciente.

Frente al problema de la vida como un sueño, frente a la alucinación de lo vivo, Segismundo antepondrá su propia conciencia como lugar de todas las representaciones, lo único garantizado, sin la cual lo real no sería posible. Representarse a sí mismo será un paso decisivo para el príncipe de Polonia. A través de la representación de sí mismo, Segismundo se mantendrá a salvo aunque el mundo entero siga estando sumido en la irrealidad. En medio de la irrealidad del mundo, de la vida como sueño, en la alucinación, Segismundo se representará a sí mismo, y al hacerlo, garantizará una presencia que, como un punto de vista privilegiado, permitirá crear algo en la nada.

La casuística de Calderón llevará a Segismundo a encontrar una verdad entre todas las verdades posibles: yo existo. La reflexión le arrancará al deseo su cuota alucinatoria al realizarlo en la representación, al objetivarlo y ganar así una distancia que permita “visualizarlo” y hacerlo objeto abstracto del juicio. La representación hará posible una nueva vida para Segismundo, en la que el príncipe someterá el impulso natural a la acción consciente y dirigida a fines. De este modo, *la representación, al realizar al mundo en la conciencia que lo piensa, abrirá al futuro como posibilidad.*

De momento, la cuestión principal aun está por resolverse, pues Segismundo, en su alucinación consciente, está por ir a la guerra contra su padre y su primo. Para Astolfo y Basilio, la insurrección popular, generada por la revelación de la existencia de un príncipe de raza polaca, ha desatado la guerra civil. Basilio imagina lo peor:

¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente // la furia de un caballo desbocado? // ¿Quién detener de un río la corriente // que corre al mar soberbio y despeñado? // ¿Quién un peñasco suspender, valiente, // de la cima de un monte desgajado? (Calderón, 2010, vv. 2428- 2435).

Cada metáfora de Basilio asemeja al ejército insurrecto y a su cabecilla Segismundo con las fuerzas de la naturaleza, que es a lo que tanto teme el viejo rey. Aquellas fuerzas genéticas que encuentran resonancia en las estrellas, dictámenes de lo natural que pesan sobre el hombre, el instinto salvaje, las pulsiones del deseo. Ante esto, Basilio quiso probar si era posible o no que su hijo Segismundo contraviniera al destino que su ciencia, capaz de leer astros, había captado en las marcas de lo cósmico. Pero el experimento terminó por darle la razón a los astros, al instinto sobre el albedrío, a la fuerza natural sobre la voluntad humana. Lo que no saben Basilio y Astolfo es del juramento que ha hecho Segismundo: “obrar bien es lo que importa”.

Por lo pronto, la guerra civil se ha desatado y los dos bandos contrincantes, uno insurrecto a favor de Segismundo y el otro legitimado por la corona a favor de Astolfo, han de encontrarse en la batalla, mientras Basilio se lamenta por haber pretendido transformar el vaticinio:

Poco reparo tiene lo infalible, // y mucho riesgo lo previsto tiene; // y si ha de ser, la defensa es imposible // de quien la excusa más, más la previene. // ¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible! // quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene; // con lo que

yo guardaba me he perdido; // yo mismo, yo mi patria he destruido (Calderón, 2010, vv. 2452-2459).

Clotaldo, a su vez, se reencontrará con su rey para comunicarle que el vulgo, “monstruo despeñado y ciego”, ha liberado a Segismundo de la torre y lo ha proclamado príncipe verdadero de Polonia. Ante semejantes noticias, Basilio pedirá su caballo para detener en persona al hijo soberbio, haciendo uso esta vez de las armas: “lo que la ciencia erró, venza el acero” (Calderón, 2010, v. 2497), y partirá. Acto seguido, Rosaura aparecerá en escena para entrevistarse en privado con Clotaldo. Escena de gran intensidad, en la que la hija solicitará del padre la restauración del honor perdido con la muerte de Astolfo. Sin embargo, Clotaldo, el hombre del deber, ha recibido del duque de Moscovia (y heredero al trono de Polonia) un regalo divino, pues Astolfo le salvó la vida en la corte cuando Segismundo quiso matarlo; más que el deber de cortesano, a Clotaldo lo atan lazos de sangre. Por eso propone a Rosaura dotarla con toda su hacienda, bajo condición de que se retire a un convento y el asunto quede de este modo socavado: “Con el remedio elegido // soy con el reino leal, // soy contigo liberal, // con Astolfo, agradecido” (Calderón, 2010, vv. 2620-2627). Ante tal propuesta, Rosaura reaccionará con ánimo severo: matará al duque ella misma. No le es posible ver a Astolfo rey de Polonia y esposo de Estrella, doblemente favorecido, mientras ella, la ultrajada, habría de enterrar su dignidad y su honor, renunciar a su “fama”, a su identidad, a la representación de sí misma.

El problema del honor en Rosaura es un problema de pérdida de la identidad. Es un reclamo por la identidad perdida. Pero Clotaldo es un hombre cuya propia identidad está

entremezclada de manera íntima con la suerte del reino de Polonia, es un noble polaco y tal atribución le exige actuar conforme al deber nobiliario. Es un fiel representante de su clase, por eso no puede matar a su futuro rey, no puede ser Claudio. La negación de Clotaldo despertará la ira, la ciega pasión de Rosaura:

Clotaldo: Mira que a Astolfo has de ver...

Rosaura: Todo mi honor lo atropella.

Clotaldo: ...tu rey, y esposo de Estrella.

Rosaura: ¡Vive Dios, que no ha de ser!

Clotaldo: Es locura.

Rosaura: Ya lo veo.

Clotaldo: Pues véncela.

Rosaura: No podré.

Clotaldo: Pues perderás...

Rosaura: Ya lo sé.

Clotaldo: ...vida y honor.

Rosaura: Bien lo creo.

Clotaldo: ¿Qué intentas?

Rosaura: Mi muerte.

Clotaldo: Mira que
ese es despecho.

Rosaura: Es honor.

Clotaldo: Es desatino.

Rosaura: Es valor.

Clotaldo: Es frenesí.
 Rosaura: Es rabia, es ira.
 Clotaldo: En fin, ¿que no se da medio
 a tu ciega pasión?
 Rosaura: No.
 Clotaldo: ¿Quién ha de ayudarte?
 Rosaura: Yo.
 Clotaldo: ¿No hay remedio?
 Rosaura: No hay remedio.

(Calderón, 2010, vv. 2636-2652).

No hay remedio, porque Rosaura está dispuesta a lanzarse a la acción violenta, al rescate de su honor, pues Clotaldo ha rechazado convertirse en el representante de su causa. El honor es una de las formas de nombrar la propia identidad, enajenada por el burlador Astolfo. La furiosa reacción de Rosaura ante la negativa de su padre está justificada: sin nadie más a quien acudir, rota la última esperanza, ella estará dispuesta a asumir la total responsabilidad de la acción restaurativa, al punto de dar la vida para verla satisfecha. Para eso Rosaura irá al encuentro del general enemigo, Segismundo, quien la amenazó en palacio. Su acto es desesperado porque para ella Segismundo es el monstruo homicida que trató de violentarla, pues ignora su reciente conversión.

Por su parte, Segismundo se encuentra a la cabeza de su ejército y se debate entre una altiva vanagloria y la prudente duda, que le recuerda la posibilidad de que todo sea un

sueño: “Pero el vuelo abatamos, // espíritu; no así desvanecemos // aqúeste aplauso incierto, // si ha de pesarme cuando esté despierto, // de haberlo conseguido // para haberlo perdido” (Calderón, 2010 vv. 2664-2669). Rosaura se encontrará ante este nuevo Segismundo, el hombre de la duda, para quien el mundo se ha convertido en una alucinación consciente. Ella llega a su campamento a caballo, y a diferencia de la temerosa mujer del principio de la comedia, que es arrojada de su montura por la fuerza del bruto, ahora cabalga con tanta maestría que el caballo parece volar. “Su luz me ciega” (Calderón, 2010, v. 2687) declara Segismundo, quien ignora la identidad de la recién llegada. Será Clarín quien revele la identidad de Rosaura, ataviada con vaquero, espada y daga. Ella solicita el amparo de Segismundo por ser mujer y desdichada:

Tres veces son las que ya // me admiras, tres las que ignoras // quién soy, pues las tres me has visto // en diverso traje y forma. // La primera me creíste // varón, en la rigurosa // prisión, donde fue tu vida // de mis desdichas lisonja. // La segunda me admiraste // mujer, cuando fue la pompa // de tu majestad un sueño, // una fantasma, una sombra. // La tercera es hoy, que siendo // monstruo de una especie y otra, // entre galas de mujer, // armas de varón me adornan (Calderón, 2010, vv. 2712-2727).

Tercer encuentro. El barroquismo de la mirada le ha ofrecido a Segismundo tres maneras de la misma forma amada: primero, Rosaura ataviada como hombre viajero, en la torre, al principio de la comedia; luego, Rosaura en galas de mujer, en palacio, “Pasemos que aquí me viste // otra vez confuso, y otra // con el traje de mujer // confundiste entrambas formas” (Calderón, 2010, vv. 2876-2869); ahora, Rosaura ataviada para hacer la

guerra, como una diosa de la antigüedad: “entre las galas costosas // de Diana, los arneses // de Palas, vistiendo agora, // ya la tela y ya el acero, // que entrambos juntos me adornan” (Calderón, 2010, vv. 2887-2891). Rosaura ha sido vista de tres maneras distintas por el mismo sujeto, Segismundo. Tanto en la torre como en palacio, Segismundo ignoraba que se trataba de la misma persona. La apariencia mudada de Rosaura ha engañado al ojo de Segismundo. En ese subjetivismo de la mirada radica la desconfianza de Segismundo frente a todo lo “externo”, frente al mundo como objeto. Su vista solo entrega incertidumbres acerca del objeto-mundo. Su duda frente a la realidad de lo empírico y su conflicto existencial frente a la propia identidad, han hecho que declare que todo lo vivido no es más que un sueño, representación interior, percepción del espíritu:

Junto con la teoría de la luz, en el siglo XVII la visión se convirtió en representación [...] al confiscar la idea la existencia del objeto en beneficio propio, quedan negadas las evidencias del sentido común, y comprometida la existencia de la realidad. El representante corre el riesgo de representarse sólo a sí mismo, y no a una exterioridad convertida en inaccesible [...] Victoria del inmaterialismo: la materia no existe; sólo existe lo percibido, o bien el espíritu que percibe. La representación es por sí sola toda la realidad; además, en sentido propio ya no representa a nada, puesto que el representante, la idea, no tiene un representado exterior, la cosa material (Enaudeau, 1999, pp. 123, 124).

Si toda la realidad es percepción interna, se corre el riesgo de que “el afuera se pierda sin retorno”, de que el hombre se encierre en el solipsismo al encerrar al mundo entero en la representación que se hace de él:

Como si, entre el sujeto y el objeto, sólo el primero pudiera iniciar su relación. De tal modo se proyecta retroactivamente sobre el pasado del sujeto un solipsismo cuya amenaza, en el peor de los casos, sólo pesa al término del trayecto, en un sujeto lo suficientemente sabio como para poner en duda la evidencia del mundo percibido. Pues “la oscuridad está en nosotros más bien que afuera”, y en nuestro pensamiento no encontraremos nada “que supere o sólo iguale y explique la solidez del mundo que está bajo nuestros ojos, y la cohesión de nuestra vida en él” (Enaudeau, 1999, p. 129).

Poner en duda el mundo percibido amenaza al sujeto con dejarlo en una orfandad soberana. Sin embargo, pese a la inmaterialidad aparente de lo real, Segismundo es consciente de que toda acción cometida afecta a lo percibido, así se trate de una alucinación. Es la lección que obtuvo de la corte: obrar bien es lo que importa. Por eso, al escuchar de Rosaura la relación de los hechos ocurridos en palacio, Segismundo declarará: “Si soñé aquella grandeza // en que me vi, ¿cómo agora // esta mujer me refiere // unas señas tan notorias?// Luego fue verdad, no sueño” (Calderón, 2010, vv. 2930-2934). Rosaura ha sembrado una confusión aun mayor de la que Segismundo sabrá sacar una lección duradera: “¿Tan semejante es la copia // al original, que hay duda // en saber si es ella propia?” (Calderón, 2010, vv. 2947-2949). Porque las glorias y los sueños se parecen;

porque es difícil determinar “si lo que se ve y se goza es mentira o es verdad”; porque la cosa allá se desdobra en su representación aquí. Existe una doblez en la carne que hace que el mundo allá se me presente aquí, ya que la percepción duplica al mundo en la conciencia de manera indistinta antes de la acción del pensamiento.

De allí la duda radical que asalta a Segismundo en cuanto al valor de realidad de lo empírico y de sus representaciones, pues la percepción subsume al mundo a una conciencia que lo cree exclusivo. Rota una semejanza natural entre las cosas y sus representaciones, la conciencia del sujeto interpondrá su propio tamiz para aprehender aquí lo que está allá, de ahí que la conciencia dude de si sus propias imágenes se asemejan al objeto percibido. Ante esta incertidumbre insalvable, incertidumbre frente a la cosa y su representación, pero también incertidumbre frente a la sensación y su poder alienante, la naturaleza de Segismundo encontrará su punto de inflexión.

Rosaura, el objeto de deseo (representación) pero también el ser de carne y hueso, se encuentra frente a él, a su alcance como en palacio, y sabe que la ocasión se presta para gozarla: “Esto es sueño; y pues lo es, // soñemos dichas agora, // que después serán pesares” (Calderón, 2010, vv. 2964- 2966). La pasión, el instinto, el hombre-fiera hablan aquí. Sobre Segismundo pesa una poderosa animalidad, que constituye la fiera naturaleza que tanto teme Basilio. Toda la comedia es un tribunal en el que Segismundo debe demostrar si su albedrío es capaz de sobreponerse a la alienación a la que lo somete el deseo. Frente a él está Rosaura, la deseada. La ocasión se presta para entregarse a sus más bajos impulsos. Sin embargo, la premisa con la que ha conquistado un nuevo lugar para su conciencia, “obrar

bien es lo que importa”, es una representación mediante la cual Segismundo escapará de la inmanencia de su naturaleza para conquistar la trascendencia por un ideal, una representación.

Ante la desconfianza ante a un mundo aparente y transitorio, ante a un deseo inmanente y engañoso, Segismundo ha interpuesto un ideal con el cual conquista su libertad, al precio de renunciar a sus propias formas pregnantas mediante un juicio de realidad. Porque la vida puede ser un sueño y la duda sobre la veracidad de lo empírico puede ser permanente, pero en medio del sueño el hombre está llamado a conquistar un punto de vista privilegiado a partir del cual actuará. A la transitoriedad de lo inmanente Segismundo ha antepuesto la perdurabilidad de lo trascendental. “Si es sueño, si es vanagloria, // ¿quién por vanagloria humana // pierde una divina gloria? (Calderón, 2010, vv. 2969-2971). Su deseo natural por gozar a Rosaura se doblará por la fuerza de un albedrío maduro capaz de renunciar al placer personal. Nacimiento del otro, reconocimiento de él y de sus derechos. Juicio ético con el que Segismundo se libera finalmente de su propia naturaleza animal, para conquistar un lugar entre los hombres:

Pues si esto toca // mi desengaño, si sé // que es el gusto llama hermosa, // que la convierte en cenizas // cualquiera viento que sopla, // acudamos a lo eterno; // que es la fama vividora // donde ni duermen las dichas, // ni las grandezas reposan. // Rosaura está sin honor; // más a un príncipe le toca // el dar honor que quitarle. // ¡Vive Dios!, que de su honra // he de ser conquistador, // antes que de mi corona (Calderón, 2010, vv. 2977-2991).

Ser príncipe. Aquella representación, tan confusa para Segismundo en su estancia en palacio, finalmente ha encontrado en él una definición, un concepto personal. Definición del deber ser, conciencia del propio papel, punto de vista en el que el sujeto se coloca de manera autónoma para juzgar desde ese lugar al mundo entero. Pero para someterse a semejante transformación, Segismundo ha tenido que ver tres veces a Rosaura de tres maneras distintas, sin reconocerla las primeras dos. En este tercer encuentro, en el que Segismundo antepone el bien de Rosaura a su goce personal, ocurre su conversión final, pues irá a la guerra como príncipe no para gloria personal, sino para restaurar el honor perdido de Rosaura y devolverle así su identidad.

En este tercer encuentro, en el que Rosaura se presenta como figura ambivalente, el mundo interior del príncipe de Polonia y su realidad exterior encuentran un punto singular de convergencia. Tres veces se han visto, pero en las tres Segismundo no ha leído las mismas cosas. La distancia entre el afuera y el adentro está dibujada en estos tres encuentros en los que la representación adquiere sus matices. En el primero, surgimiento del sentimiento interno (percepción) a partir de una sensación externa; en el segundo, alienación por el deseo y su fantasmización; en el tercero, representación del objeto, nacimiento del deber ser más allá del impulso primario. En este confuso juego entre lo que se ve, lo que se percibe y lo que se hace, Segismundo ha abandonado paulatinamente la confusión generada por un sentimiento interno al nombrarlo, al representarse a Rosaura para sí, y con ello, representarse a sí mismo. Porque, como afirma Cassirer, “no hay algo en la conciencia sino se ha establecido otro y una serie de otros [...] Cada ser individual en la

conciencia sólo se distingue si en él es simultáneamente representada la totalidad de la conciencia” (Cassirer, 1971, p. 42). La representación de Rosaura en Segismundo, de golpe, abre para el príncipe el conocimiento de sí mismo, su diferenciación, el yo y el no yo, y con ello, la libertad. En este sentido, según Menke, “se requiere una referencia al objeto en la “representación” para que la facultad de juzgar pueda entrar en juego” (Menke, 2011, p. 129).

Rosaura, de golpe, ha demostrado su grado de sustancialidad: según lo referido por ella, la experiencia en palacio pudo no ser un sueño. Ante la posibilidad de lo real, la premisa moral de Segismundo se transformará en un deber ser que definirá su papel en el mundo: a un príncipe no le corresponde quitar el honor sino devolverlo. Paradigma del obrar. Con la conquista de la representación bajo la figura de Rosaura, se abre un espacio de reflexión en el que es posible encontrar una armonía entre lo que se ve y lo que se siente. La conciencia de Segismundo, lugar de todas sus representaciones, ha elegido nombrarse a sí misma y ha encontrado un objeto externo a ella sobre el que es posible actuar con conformidad a fin, de manera autónoma, más allá del deseo. Segismundo sabe que tal proceder requiere un enorme esfuerzo personal, una renuncia, y que es mejor abandonar pronto la presencia de Rosaura para no sucumbir a la propia imagen de deseo que lo obsesiona. “Huyamos de la ocasión, // que es muy fuerte” (Calderón, 2010, vv. 2992-2993).

Aquella forma pregnante del deseo que somete a Segismundo en el palacio y lo obliga a violentar a Rosaura está ahora sometida a la indiferencia de una conciencia capaz de pensar con cabeza fría, al menos de momento, para hacerla representación. La

racionalidad del siglo XVII está allí, en el espacio intermedio de la representación que le permite al hombre capturar al mundo en sus formas para hacerlo ordenable y medible, coherente y habitable. Pues, según Enaudeau:

La vista, por penetrante que sea, no libera al animal de su alienación por las formas-tipo. Sólo se dispone del espacio si éste deja de ser Umwelt, lugar asediado por figuras omnipotentes o sagradas, para convertirse en una extensión homogénea (la res extensa de Descartes) donde se intercambian objetos neutros, privados de mana, de un poder excitante e inmediato. La libertad se gana siempre en la muerte de algún dios (Enaudeau, 1999, p. 140).

La representación, en palabras de Enaudeau, “como delegado en el que está depositado el poder del objeto”, exige “la impermeabilidad de todos los sentidos”, “un escudo antiestímulos contra el que choca el mundo” y que me envía la imagen del mundo”. Impermeabilidad a los estímulos físicos y permeabilidad a las imágenes inmateriales de las cosas donde surge el pensamiento. En este sentido, el paso decisivo que Segismundo dará será la construcción de su propio discurso de lo real, sopesando él mismo las contradicciones, elaborando él mismo sus propios planteamientos y obteniendo sus propias conclusiones. Su conquista de lo natural será una conquista de la palabra y el pensamiento sobre la pulsión y la imagen del deseo:

Si el origen de la conciencia está ligado al poder que tiene el sistema nervioso de simular el mundo exterior (en virtud del principio metafísico según el cual uno sólo se

reconoce a sí mismo), la actividad simbólica acrecienta ese poder. Cuanto más se extiende el campo lexical y gramatical, mayor es el número de las “catástrofes” sensoriales que hay que anticipar (Enaudeau, 1999, p. 150).

Por eso, cuando Segismundo determina su actuar a partir de un deber ser en el que las palabras serán la piedra angular que lo liberarán de la tiranía de sus impulsos vitales: “Rosaura está sin honor; // más a un príncipe le toca // el dar honor que quitarle. // ¡Vive Dios!, que de su honra // he de ser conquistador, // antes que de mi corona” (Calderón, 2010, vv. 2986-2991). Es un imperativo que el príncipe ha conquistado de manera autónoma, un concepto personal, ser *princeps*, que determinará un actuar ya no sometido al empuje de la pulsión inconsciente sino dictado por el propio pensamiento. Al respecto, según Enaudeau:

El principio de realidad no es la representación de una exterioridad física (el acceso a la cual seguiría siendo misterioso e incluso imposible), sino la representación de un espacio semántico en el que las palabras, disputándose su sentido, se hacen cargo del mundo, dibujan en él fuerzas, fijan sus núcleos, a través de un juego de análisis y síntesis (Enaudeau, 1999, p. 155).

Al conquistar su propio discurso, Segismundo ha encontrado un lugar intermedio en el que la libertad es posible, lugar de la conciencia, del pensamiento, al que son remitidas las percepciones y del que surgirá todo acto. Espacio en el que la pulsión encuentra neutralidad al ser puesta a distancia, en el que lo interno y lo externo encuentran figuración

a partir del discurso, en el que la palabra nombra lo percibido y dicta la acción, en el que la experiencia se nombra y el actuar se proyecta, en el que surge el otro como realidad. La salida del solipsismo está en la toma de conciencia a través del lenguaje en el que el mundo y el yo se intercambian. Pero la toma de conciencia implica la necesidad de nombrar la propia condición, de *representarla*. No otra cosa ha hecho Segismundo desde el principio de la comedia: nombrar su situación, tratar de comprenderla. Por eso desde el principio pide a los cielos una explicación: “¿qué delito cometí contra vosotros naciendo?”. Es la incertidumbre de la criatura ante la imposibilidad de nombrar su condición, de representar la propia existencia.

Las palabras, a través del trabajo de la representación, se apropian (*nehmen*) del acontecimiento endopsíquico, permiten su nominación verdadera (*wahr*), el reconocimiento de su realidad, tan indudable como la de una percepción (*Wahrnehmung*) externa [...] Por su función de escudo contra los estímulos, por su permeabilidad a la estimulación inconsciente que se traza en ellas, y por su relativa insensibilidad a la fractura de ese trazo, las palabras lograrían ligar, fragmento por fragmento, la masa de los afectos y las imágenes anexadas al actuar inconsciente (Enaudeau, 1999, pp. 164, 165).

Sin una experiencia plena de vida, sin un discurso que permita el comercio con las cosas, Segismundo está condenado en principio al fracaso. Solo después de someter al mundo a la experiencia y la experiencia al discurso, solo después de encontrar en Rosaura un punto de contacto entre lo vivido y lo representado, la posibilidad de una vida en

libertad se abrirá para el príncipe. Su actuar, su salida a la guerra para restituir el honor perdido de Rosaura, ya no estará condicionado por una imagen alienante de deseo ni por un impulso sordo del instinto, pues Segismundo, al representarse a Rosaura, y con ella al mundo entero, al nombrar su propia condición (*princeps*) y asumir el papel mediante un imperativo dictado por la propia conciencia, ha logrado desmentir al discurso que su padre leyó en las estrellas al construir el suyo propio. La predestinación se rompe en el momento en que el “más allá” deja de dictar las palabras que prefiguran a Segismundo, cuando el príncipe se nombra a sí mismo y proyecta su actuar de manera autónoma, al poner en discurso un deber ser personal en el que estará en juego su papel de hombre en la tierra: obrar bien es lo que importa. Según Enaudeau, “pasar al lenguaje lo que había estado excluido de él por su traducción en imágenes o actitudes ininteligibles exige apelar a un poder [...] para “destraducir” el acertijo visual del sueño o el acertijo actuado del sufrimiento, y darle un sentido” (Enaudeau, 1999, p. 168). De esta manera, “la representación es una conquista” porque “solo es representable [...] lo que puede adquirir sentido, lo que permite usar el condicional, cambiar la perspectiva: en síntesis, ofrecer aspectos a “la cosa”, ofrecer juego al pensamiento” (Enaudeau, 1999, p. 173).

Más que irreal, la declaración de la vida como un sueño por parte de Segismundo hace del mundo algo informal. El perspectivismo de la mirada del príncipe, la conquista de un sentido en la representación, supone la construcción de un punto de vista ante los aspectos del mundo que ganan forma en la representación de un discurso propio como unidad de sentido:

Puesto que las palabras pueden apoderarse del objeto a distancia, probarle un sentido y quitárselo [...] ellas abren, entre la presencia y la ausencia, el no-lugar de lo virtual. Ámbito indeciso, especie de “terreno vago” donde se juega la partida entre la cosa y uno mismo. O incluso tercera dimensión, profundidad en la cual se gana una libertad denominada abstracción o distracción, que le quita a la cosa su dominio y le impone su sentido, la aclimata, hace de ella una “cosa para nosotros” (Enaudeau, 1999, pp. 173-174).

Capturar un sentido en medio de la informalidad del mundo es encontrar entre lo externo y lo interno un punto de apoyo para escapar del solipsismo y abrir la vida como una posibilidad. Rosaura es la que, de golpe, le da sentido a la existencia de Segismundo, una existencia que no se había abierto a la realidad ni había conquistado la libertad de acción al estar apresada en sí misma. Es ella la que le da materia a la forma y por la que la forma se vuelve material. Por ella, Segismundo sabrá que lo que está *allá* corresponde con lo que está *aquí*. Nace así una armonía entre la carne y el espíritu, obsesión del Barroco: encontrar una armonía entre el cuerpo y el alma pese a la informalidad de la materia y la inmaterialidad de la forma. Todo está allí, en ese intersticio de la representación y del lenguaje en el que el objeto y el sujeto intercambian sus aspectos, porque, como afirma Enaudeau, “no hay ninguna instancia absolutamente primera que se sustraiga a nuestro ángulo, a la perspectiva que tenemos de ella” (Enaudeau, 1999, p. 95). No hay sujeto u objeto que anteceda a la representación, ella nace entre ambos, en el encuentro. Según Cassirer:

Porque a través del lenguaje no se designa y expresa ni algo exclusivamente subjetivo ni exclusivamente objetivo, sino que en él aparece una nueva mediación, una peculiar determinación recíproca entre ambos factores, creando una nueva síntesis no dada anteriormente entre el yo y el mundo (Cassirer, 1971, p. 35).

Segismundo tenía que salir de la torre, pero su salida no solo era la salida del cuerpo, imposibilitado para relacionarse con el mundo material, también de la conciencia, encerrada en sus propias formas. No obstante, si nada antecede a la representación, ella demostrará su permanente informalidad al estar sometida a la contingencia de un mundo material aparente y de una conciencia amenazada por el delirio. Por eso para Segismundo es necesario crear un discurso propio, una *interpretación* de lo real y de la propia conciencia en la representación. Al respecto, Enaudeau afirma que:

No hay ningún «estado de hecho en sí»; por el contrario, siempre hay que proyectar previamente un sentido para que pueda haber un estado de hecho.” De modo que no hay hechos, sino sólo interpretaciones. Lecturas, representaciones que no son nunca inocentes, pero imponen una forma estable, una identidad conceptual a la diversidad inaprehensible, evanescente, de las apariencias [...] La realidad no tiene un sentido preexistente, sino que es un proceso continuo de creación de sentido, en el que cada fuerza percibe, se representa, evalúa (en síntesis, interpreta) las fuerzas rivales y quiere imponerles su forma, es decir, su sentido (Enaudeau, 1999, pp. 177, 178).

La informalidad de la representación barroca no reclama un sentido más allá del sujeto o del objeto, sino que reconoce en ellos la imposibilidad de fijar de manera definitiva un sentido que escape a la interpretación futura. La declaración de Segismundo de la vida como un sueño remite a una idea de lo real en la que la interpretación de lo real, como una armonía temporal entre la materia y la forma, está más cercana a la ficción que a la realidad. O mejor aún, *la realidad es una ficción en la que el sujeto ha reclamado un sentido*, que puede modificarse en ese comercio permanente entre lo visto y lo percibido, pero que permite imponer un orden necesario para que la vida sea posible. La realidad es una interpretación. Si la vida es sueño, no hay hechos, tan solo “un conjunto de fenómenos, *elegidos* y reunidos por un ser que interpreta” (Enaudeau, 1999, p. 179).

El conflicto radica en que aquella interpretación es móvil, está sometida a los impulsos de lo vivo, a los empujes del deseo y a los fantasmas de la pasión. Segismundo lo sabe. Mantenerse firme en las propias convicciones, trascender los empujes de la carne y someter la acción al juicio implica un esfuerzo del pensamiento sobre la carne, porque, como afirma Enaudeau, “el actuar pulsional es representación desde el principio. Aunque múltiple y conflictivo, privado de unidad subjetiva, el juego de los impulsos y los afectos es ya trabajo representativo, interpretativo” (Enaudeau, 1999, p. 180). Por eso la conciencia es el accidente que nace de la representación, la brecha necesaria para que una representación de orden superior, el intelecto, aparezca, y con ella la libertad respecto a los impulsos del instinto. Pero, en todo caso, el punto de partida siempre estará en lo vivido, en la experiencia, en el intercambio de sensaciones y acciones entre el hombre y el mundo. El

intelecto tan solo metaboliza lo vivido para obtener de ello una interpretación que permita dominar lo desconocido:

Lo propio de la conciencia en sentido estricto, el intelecto, es que sólo metaboliza su experiencia después de haberla reducido a signos. “Este aparato de signos constituye su superioridad, justamente porque le permite alejarse todo lo posible de los hechos particulares”, dominar masas enormes de hechos imponiéndoles la identidad de formas fijas [...] En suma, ser es actuar; actuar es representarse, y representarse es falsificar. Si suprimimos el perspectivismo, no queda nada. El mundo no es más que el juego de errores en virtud de los cuales las fuerzas adquieren sentido y valor entre ellas, para actuar unas sobre las otras. Fuera de estas interpretaciones recíprocas, de estas significaciones relativas, lo real desaparece (Enaudeau, 1999, p. 181).

Segismundo hace uso ejemplar de la representación al metabolizar su experiencia vivida para obtener de ella un sentido simbólico, un imperativo, un criterio de acción, es la prueba de que las estrellas no fuerzan al albedrío. A lo sumo, el estado natural de la criatura, el empuje del deseo y la pasión, son tan solo un punto de partida de lo vivo, más no su condena. Más aun, sin el deseo y la pasión la vida no sería posible, pues son ellos los que permiten el movimiento, la interacción y la asimilación. La transición de un mundo sentido a un mundo pensado. De lo que se trata es de imponerle al deseo una forma representativa que permita apreciarlo en la distancia, comprenderlo, nombrarlo. En ello radica el dominio de lo natural. Al respecto, según Cassirer:

El lenguaje no puede ser considerado como un material que yace ahí y puede ser aprehendido como un todo o paulatinamente comunicado, sino que se le ha de considerar como algo que está eternamente creándose, donde las leyes de creación están determinadas pero su alcance y, en cierto modo, también el carácter de la creación, permanecen por completo indeterminadas [...] El lenguaje aparece entre el hombre y la naturaleza que obra sobre él interna y externamente (Cassirer, 1971, p. 34).

Crear un sentido, designar, constituir un lenguaje en medio del sin sentido natural es un ejercicio de falsificación sin el cual no existiría nada, pues nada antecede a la representación. Por ella y en ella surgen el mundo y el sujeto. En este sentido, la vida es sueño, ficción, representación, lenguaje, no porque carezca de un valor de realidad o porque el mundo sea la apariencia soñada de un sujeto, sino porque el sujeto está en permanente estado de interpretación pues la representación es móvil, es el atributo humano por excelencia que permite encontrar un lugar propio, una unidad en medio del múltiple de las sensaciones. Como afirma Cassirer:

No hay desde el comienzo ningún "uno" abstracto frente al cual se encuentre un "otro" separado y desvinculado de modo igualmente abstracto, sino que lo uno está "en" lo múltiple al igual que lo múltiple está "en" lo uno en el sentido de que ambos se condicionan y representan mutuamente (Cassirer, 1971, p. 51).

Pues no hay nada anterior a la representación, ningún representado primero del cual se derivan todos los representantes, como tampoco hay un grado cero del conocimiento.

Las cosas no están encerradas en sí mismas esperando al ojo que las descifre, ni es el ojo el que al observar a las cosas les confiere sustancialidad. En palabras de Enaudeau, es el hombre el que se encuentra confinado “en una red de signos”, rodeado “de un teatro de sombras en el que lo real, al tomar forma y sentido, pierde de inmediato su supuesta virginidad” (Enaudeau, 1999, p. 182).

La vida es sueño porque no vemos las cosas como son sino como son para nosotros, porque, en palabras de Cassirer, “la representación es una función originaria” (Cassirer, 1971, p. 43). Toda percepción es una asimilación del mundo por lo humano para lo humano, que encuentra un sentido en la representación, en el símbolo, en la palabra y en el concepto que creamos del mundo y de nosotros mismos. Todo lo que somos está contenido en nuestras representaciones y ellas en nosotros. La aprensión inmediata de la realidad es un imposible, porque el mundo siempre se presenta ante el hombre como representación, concepto, palabra o imagen. La sensación es fluctuante, indeterminada, y solo alcanza forma y permanencia cuando la constituimos como representación. En este sentido, siguiendo la idea de Cassirer, “no hay aprensión inmediata de la realidad, porque toda objetivación es una mediación” (Cassirer, 1971, p. 15). Pero la representación, como mediación, no remite a un ser absoluto previo al hombre, ni a una conciencia soberana sin la que el mundo jamás adquiriría sustancialidad. *Toda representación es una ficción necesaria del hombre para habitarse y habitar al mundo.*

Este tejido de signos con el que nos envolvemos dibuja la extensión de nuestras formas y los límites de nuestra realidad. Es el ambiente de formas, imágenes y

palabras al que desde el origen son transpuestas todas las cosas y somos transpuestos nosotros mismos. La interpretación es nuestra única vida, puesto que toda vida es interpretación, tensión trágica entre perspectivas o representaciones rivales (Enaudeau, 1999, p. 184).

La representación, como interpretación, siempre es móvil, fluctuante, inaprehensible, informal. De allí su barroquismo esencial. La lección de Calderón, la vida como un sueño, y la lección de Shakespeare, el mundo como un teatro, son actuales y vigentes. Dos metáforas en las que está contenida la paradójica naturaleza de la representación, pues la vida-mundo encuentra su contraparte en ese sueño-teatro que hacemos de ella. *De allí a que lo real devenga ficción, o mejor, que la ficción devenga realidad.* Porque es imposible fijar de manera dogmática una unidad de sentido de la que parta el conocimiento de lo real, pues la vida es contingente, deviene, y en el momento en que el hombre pretende fijarla en una interpretación unívoca, en una forma fija, esta ya ha cambiado.

La historia de Segismundo es una historia de lucha personal. Él ha conquistado un espacio propio de representaciones al representarse a sí mismo y, al hacerlo, superar la alienación a la que lo sometía una confusa red de sensaciones capaces de fantasmizar en su conciencia, por la fuerza del deseo y la pasión, al mundo. No se trata de que el mundo sea insustancial como los sueños, sino de que es informe, pero pese a ello el hombre debe conquistar su lugar en él, representárselo, y en ese acto, representarse. La toma de conciencia de Segismundo ante Rosaura en ese tercer encuentro definitivo es un combate consigo mismo, él lo sabe, por eso decide no mirarla y no hablarle respecto a su petición.

Ahora es capaz de contenerse, pese a su condición natural. El deseo, objetivado en la representación del ser amado, liberó a Segismundo de una vida circular, deseo de deseo, pues, como afirma Lefebvre, “el deseo que sigue siendo deseo enardecido del goce se perfecciona en el goce que lo termina, muere, renace de sus cenizas, busca todavía su meta y su sentido, repite el error”. (Lefebvre, 1983, p. 266).

La representación, la objetivación del objeto deseado, ha permitido a Segismundo conquistar un espacio de libertad en la acción al tomar conciencia de la sustancialidad del otro, de aquello que está más allá del sí mismo, y del acto. El otro se convierte en realidad, al igual que el acto se convierte en posibilidad. Actuar es intervenir en lo real, y aquella intervención supone una enorme responsabilidad para quien toma conciencia de sus actos.

Rosaura, por su parte, no comprenderá el proceder del príncipe, quien decide abandonarla por temor a perder el control que tanto esfuerzo le ha costado:

No te responde mi voz, // porque mi honor te responda; // no te hablo, porque quiero //
que te hablen por mí mis obras; // ni te miro, porque es fuerza, // en pena tan rigurosa,
// que no mire tu hermosura // quien ha de mirar tu honra (Calderón, 2010, vv.
3008-3015).

Honra extraviada, que Segismundo antepone a la hermosura, a lo sensual. Honra en la que está contenida el valor simbólico de una identidad ultrajada por la promesa incumplida de Astolfo. Recuperar la honra de Rosaura, representación de la legitimidad personal frente

a la sociedad, será la empresa guerrea de Segismundo. Ya lo hemos dicho: no irá a la guerra por motivos personales, en él ha nacido un imperativo que lo lanza a la acción dirigida a fines, en los que importa más el bien de la persona amada que la propia satisfacción. Segismundo antepone el valor de la representación al impulso del deseo.

Por su parte, Basilio ignora todo esto. Para él Segismundo está condenado y con él todos los hombres. Su propio hijo habrá de vencerlo en batalla: “Huyamos, Clotaldo, pues, // del crüel, del inhumana // rigor de un hijo tirano” (Calderón, 2010, vv. 3068-3070). Pero en el momento de la huida llegará Clarín, quien tratando de escapar de la guerra encuentra la muerte por una bala perdida: “que no hay seguro camino // a la fuerza del destino // y a la inclemencia del hado; // y así, aunque a libraros vais // de la muerte con huír. // ¡Mirad que vais a morir, // si está de Dios que muráis!” (Calderón, 2010, vv. 3089-3095). Aquella advertencia será tomada al pie de la letra por Basilio, para quien el mensaje de las estrellas ha demostrado ser verdadero:

Qué bien, ¡ay cielos!, persuade // nuestro error, nuestra ignorancia // a mayor conocimiento // este cadáver que habla // por la boca de una herida // siendo el humor que desata // sangrienta lengua que enseña // que son diligencias vanas // del hombre cuantas dispone // contra mayor fuerza y causa! // Pues yo, por librar de muertes // y sediciones mi patria, // vine a entregarle a los mismos // de quien pretendí librarla (Calderón, 2010, vv. 3098-3111).

Melancólica afirmación de quien ha perdido toda esperanza en el albedrío humano, pues para Basilio, luego del experimento en palacio, el hombre está predestinado por fuerzas que lo superan y gobiernan. La libertad humana es tan solo una ilusión. Por eso determina no escapar, entregarse al castigo, dejar obrar al hado sin imponer vanamente su actuar. No obstante, Clotaldo le recordará otra cosa:

Aunque el hado, señor, sabe // todos los caminos, y halla // a quien busca entre lo espeso // de las peñas, no es cristiana // determinación decir // que no hay reparo a su saña. // Sí hay, que el prudente varón // victoria del hado alcanza; // y si no estás reservado // de la pena y la desgracia, haz por donde te reserves (Calderón, 2010, vv. 3112-3122).

Clotaldo confía en la prudencia humana, hermana del albedrío, para contrarrestar la fuerza inclemente de una naturaleza sorda a todo miramiento. Pero Basilio ha perdido toda esperanza y en el momento en que Segismundo aparece en escena, seguido de su ejército victorioso, está dispuesto a entregarse y morir a manos de su hijo para que se cumpla la profecía de las estrellas: “Pisa mi cerviz y huella // mi corona; postra, arrastra // mi decoro y mi respeto; // toma de mi honor venganza, // sírvete de mí cautivo; // y tras prevenciones tantas, // cumpla el hado su homenaje, // cumpla el cielo su palabra” (Calderón, 2010, vv. 3150-3157).

Triunfo del hado, según la perspectiva de Basilio, para quien la creencia en un poder más allá del hombre, capaz de dirigir su destino, lo ha llevado al extremo de pretender

acceder a sus secretos, a los signos que están más allá de lo humano desde el origen de los tiempos, implantados en las cosas por una inteligencia divina, a través del análisis y la lógica. Uso enfermizo de la metafísica, en el que el hombre pretende ubicarse más allá del mundo y de sí mismo, para verlo y verse como lo haría Dios. Basilio a creído leer en las estrellas los signos del “más allá” y ha construido con ellos un espacio de significación más allá de la representación. Espacio enigmático y divino al cual el espacio físico, el mundo empírico, debe su ley y su ordenamiento. Espacio de adivinación sobre el cual el sabio-mago espera encontrar la medida y el dominio de todas las cosas, al conquistar un signo eterno del “más allá” que no solo enuncia a la cosa, sino que le otorga sustancialidad.

Desde la perspectiva de Basilio, este espacio “mágico” de designación es el que otorga al mundo su forma y la fija, incluso la prefigura. Pero la representación ha demostrado que dicha forma es móvil, modulable, en permanente transformación, imposible de fijar o de anticipar. Forma informal que hace de la vida un sueño, pues el espacio físico le debe su designación al espacio representativo que lo designa, y a la vez, el espacio representativo está sujeto a la vivencia como su génesis. En palabras de Lefebvre, “la vivencia se llena de representaciones, y sin embargo se libra de ellas, puesto que es ella la que se representa” (Lefebvre, 1983, p. 70).

Se trata de un pacto entre el mundo y los hombres a través del lenguaje. Mientras más lenguaje, más oportunidades de aprehender al mundo en la conciencia; mientras más vivencias, más oportunidades de enriquecer el lenguaje. Entre el mundo y el hombre está el pliegue de la representación, un entre-dos sin el cual sería imposible designar allá lo que se

siente aquí, o de designar aquí lo que se percibe allá. En ese espacio intermedio y flexible, modulable, la vida se convierte en un sueño consciente, en metáfora, en experiencia hecha lenguaje, en *obra*. Segismundo ha aprendido esta lección. No se trata de que las estrellas prefiguren la naturaleza humana, sino que la naturaleza humana está llamada a conquistarse a sí misma a partir del discurso que crea de sí misma. En este sentido, el teatro, como arte de la acción en la forma de una representación, es el lugar en el que el hombre se revela moralmente, se observa, se evalúa, se sobrecoge de sí mismo. Representación de lo humano ante lo humano, espejo.

Segismundo llegará ante su padre y los sorprenderá a todos, pues en él ha operado un cambio inesperado. Basilio está convencido que su naturaleza fiera habrá de cobrar venganza por el encierro en la torre. Sin embargo, las palabras del príncipe entrañaran un nuevo discurso, diferente al usado en palacio. Discurso que revela otra naturaleza:

Lo que está determinado // del cielo, y en azul tabla // Dios con el dedo escribió, // de quien son cifras y estampas // tantos papeles azules // que adornan letras doradas; // nunca engañan, nunca mienten, // porque quien miente y engaña // es quien, para usar mal de ellas, // las penetra y las alcanza (Calderón, 2010, vv. 3162-3171).

La denuncia implícita en las palabras de Segismundo tiene que ver con la imposibilidad humana para penetrar los designios de una inteligencia divina. Más que la ausencia de lo divino (impensable para Calderón), lo que el príncipe denuncia es la imposibilidad para leer en el mundo lo que leería Dios. Ante un saber que pretende

vaticinar el destino humano, predestinación de la carne, Segismundo impone la facultad de los hombres para modelar su propia naturaleza según las circunstancias. Su padre, por prevenir futuros males, condenó al hijo al encierro y la depravación.

Mi padre, que está presente, // por excusarse a la saña // de mi condición, me hizo // un bruto, una fiera humana; de suerte que, cuando yo // por mi nobleza gallarda, // por mi sangre generosa, // por mi condición bizarra // hubiera nacido dócil // y humilde, sólo bastara // tal género de vivir, // tal linaje de crianza, // a hacer fieras mis costumbres; // ¡qué buen modo de estorbarlas! [...] la Fortuna no se vence // con injusticia y venganza, // porque antes se incita más; // y así, quien vencer aguarda // a su fortuna, ha de ser // con prudencia y con templanza (Calderón, 2010, vv. 3172-3185, 3214-3219).

La declaración de Segismundo ante una excesiva prevención del hombre frente a su destino denuncia a un pensamiento que confía en la predestinación humana y convierte al hombre en esclavo de la providencia. Se trata de un pensamiento que pretende adelantarse a lo vivido, anteponerse al acontecimiento vital para prevenir el daño. Pero el conocimiento que Segismundo ha conquistado le ha permitido entender que es imposible anticiparse al acontecimiento, pues la vida ocurre en cada momento, eternamente presente; Segismundo opone la contingencia a la necesidad como el modo de ser del hombre en el mundo. La vida humana es contingente, puede ser y no ser en todo momento, opuesta a la realidad inalterable de Dios, quien es necesario y eternamente existente:

No antes de venir el daño // se reserva ni se guarda // quien le previene; que aunque // puede humilde —cosa es clara— // reservarse de él, no es // sino después que se halla // en la ocasión, porque aquésta // no hay camino de estorbarla (Calderón, 2010, vv. 3172-3185, 3214-3219, 3220-3227).

La vida ocurre, deviene, es imposible anticiparla por más prevenciones que se tomen. El hombre está llamado a encontrar en cada momento una forma de actuar de acuerdo a las circunstancias y en ello radica su libertad, en la elección; pero toda elección entraña una responsabilidad, pues el actuar humano es lo que modifica la realidad de lo humano, más allá de la intervención de las estrellas. En cada instante, el hombre está llamado a representarse el acontecimiento vital y obtener de él un juicio según un criterio ético (y estético).

Las representaciones nacen perpetuamente. En cada momento, a partir de un fondo (ni sustancia ni instancia) sin fundamento asegurado —mi cuerpo, mi cerebro, mis nervios, mi memoria, las palabras de que .dispongo— se engendra el proceso que va de la energía elemental y burda de las "pulsiones" a las proposiciones sutiles, de los afectos a las representaciones sofisticadas (Lefebvre, 1983, p. 95). La fuerza es contar con la suerte, esperar o esperarse al azar favorable, desviar las contingencias, sacar partido de las coyunturas y circunstancias. No hay estrategia que no dé cabida a los azares (aunque sólo fuera en lo arbitrario del comienzo, lugar y tiempo y ritmo de la iniciativa, o sea del ataque). La estrategia trata de dominar el azar previéndolo como tal, de combatirlo si la suerte cambia... (Lefebvre, 1983, p. 269).

La vida humana siempre será el punto de partida, el principio y el fin de lo representado. Como afirma Lefebvre, “la "naturaleza" (cualquiera que sea su definición filosófica) y sus ritmos, el uso y la vivencia del cuerpo, siguen siendo los fundamentos de la presencia”. (Lefebvre, 1983, p. 204). De esta manera, el hombre escapa a una predestinación que lo ata y lo convierte en un esclavo de fuerzas que lo anteceden y lo superan. La naturaleza humana no está condenada pues en el juicio moral se abre un espacio de libertad en el que el hombre puede constituir su propia imagen (representación de sí por sí y para sí) por un acto de pensamiento. De allí a que la “prudencia” y la “templanza” sean la clave del hombre para vencer a su fortuna, o más que vencerla, para darle una forma propia a conciencia.

Por el momento, Basilio está de rodillas frente a su hijo y espera el golpe de gracia, sin esperanza alguna. Segismundo los sorprenderá a todos tendiendo la mano al padre para ayudarlo a ponerse en pie, pese a las crueldades pasadas, pues reconoce que Basilio obró sin mala fe al pretender con sus actos la seguridad de todo el reino de Polonia. No solo lo perdona, sino que se postra a sus pies para que el padre, rey y autoridad, determine lo que se ha de hacer. Todos se asombran. “Hijo, que tan noble acción // otra vez en mis entrañas // te engendra, príncipe eres” (Calderón, 2010, vv. 3248-3250). Segismundo es príncipe no porque haya nacido como tal, sino porque, por la fuerza de su voluntad, ha logrado conquistar su propia naturaleza y actuar como un hombre ejemplar. “Pues que ya vencer aguarda // mi valor grandes victorias, // hoy ha de ser la más alta // vencerme a mí” (Calderón, 2010, vv. 3255-3258). Al ser reconocido por el padre ante toda la corte de

Polonia como príncipe legítimo, al asumir el papel a conciencia y por voluntad propia, Segismundo ha demostrado que la naturaleza humana no está atada a la predestinación, sino que el hombre se pertenece a sí mismo en todo momento, de él depende hacer el bien o el mal de acuerdo a la propia conciencia. Ante una visión del hombre anclada a los designios divinos, Segismundo antepone una visión del hombre capaz de conquistar un espacio de libertad en la acción, hombre dueño de sus actos y de su destino. El futuro, de esta manera, se abre. El paso decisivo de Segismundo ha permitido el paso de “un régimen de la representación fija”, según el proceder de Basilio, “a una variación de movimiento” (Enaudeau, 1999, p. 199).

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta?, // si fue mi maestro un sueño, // y estoy temiendo,
 en mis ansias, // que he de despertar y hallarme // otra vez en mi cerrada // prisión. Y
 cuando no sea, // el soñarlo sólo basta; // pues así llegué a saber // que toda la dicha
 humana, // en fin, pasa como sueño, // y quiero hoy aprovecharla // el tiempo que me
 durare (Calderón, 2010, vv. 3305-3316).

Sueño de la vida, representación permanente que une lo vivido con lo concebido *a cada instante*. Al carácter transitorio de la vida se une el carácter transitorio de la representación, pues ambas son indisolubles. La vida necesita de la representación para ser aprehendida de manera inteligible y la representación necesita de la vida para encontrar su justificación. A lo sumo, el sujeto y el objeto no son más que las dos caras de la misma moneda, al igual que la forma y el contenido, la conciencia y el mundo. Pero no están fijos, devienen en el azaroso juego de la sensación, lo pensado, el deseo y la voluntad. El

barroquismo esencial de la representación, su perspectivismo, revelan una condición informal del hombre en el mundo y viceversa. No existe una imagen única capaz de fijar a lo humano y al mundo de manera definitiva. *La ciencia, el arte y la política no son sino ficciones de las que se valen los hombres para sustentarse.* Ninguna teoría, ningún paradigma, ningún concepto es unívoco. El peligro radica en pretender convertir a la representación en dogma (paradigma inmortal), pues con ello nace la ideología, el rechazo, la opresión y el mal. En palabras de Enaudeau:

Se trata en cambio de reconocer el paradigma como lo que es: una construcción artificial del espíritu que fija las condiciones a priori de toda descripción de los objetos [...] el paradigma no tiene una realidad esencial; es un sistema de referencia, un “objeto para comparar” que nos sirve como patrón o regla graduada que insertamos en la realidad a fin de “deletrear los fenómenos” (Enaudeau, 1999, p. 209).

En el ejercicio del pensamiento, de lo que se trata es de crear nuevas formas, nuevas representaciones. Elaborar una crítica permanente de lo dado para sacar una imagen cada vez más depurada de prejuicios gramaticales e ideológicos. Elaborar “conceptos “ficticios”, conceptos “locos” que permitan comprender nuestros conceptos más habituales, volver a ver los fenómenos mejor conocidos, hacer extraño lo más familiar” (Enaudeau, 1999, p. 228).

Lo que Segismundo descubre y conquista con la representación es la facultad creadora del hombre, pues su mirada se ha paseado por las cosas, al igual que su conciencia

se ha paseado por sus representaciones, hasta obtener algo en limpio: una representación de sí mismo y del mundo. La vida es el sueño de una conciencia que se pasea por las cosas (externas) y por sus propios rincones (internos), en el doble juego de la percepción, pues toda mirada entraña un acto creador en la representación de lo visto, en la percepción. El mundo deviene, de esta manera, mundo experimentado, mundo conocido, mundo creado. En este sentido, todo hombre es Adán, pues el mundo empieza con cada hombre. Cada hombre “sueña” su propia existencia y, al hacerlo, le confiere sustancialidad a su propia vida y al mundo entero, en el viaje de la percepción. No se trata de que la conciencia anteceda al mundo (o viceversa), sino que ambos son *necesarios* para conferirle identidad a lo existente. En el fondo de todo hombre persiste un impulso creador, estético, pues toda forma percibida es significación. Ante la informalidad del mundo, la mirada del hombre crea formas que le permiten habitarlo. Pues, como afirma Enaudeau, “la representación trabaja en lo percibido y lo modifica” (Enaudeau, 1999, p. 230), pues todo aspecto del mundo es mitad experiencia sensible y mitad pensamiento.

En definitiva, la representación no es un cuadro mental, interior e incommunicable, ni la percepción inmediata de un objeto interior, sino el esfuerzo por acoger la polisemia de lo percibido, el desplazamiento que permite modificar su aspecto. No es por lo tanto un estado, sino una práctica, una técnica, una manera de tratar lo percibido, que no explican las palabras usuales ni las imágenes simples, puesto que inmovilizan eso percibido en estados de cosas claramente separados, estabilizados en nombres diferentes. La representación, por el contrario, supone un viaje de la mirada, una movilidad del espíritu, de las diferencias de ordenamiento, de la puesta a punto,

movilidad de la que sólo da testimonio el trabajo conceptual o artístico, mediante la alteración que impone a las formas, en una oscilación de la que lo real sale transfigurado, irreconocible (Enaudeau, 1999, pp. 232, 233).

Por eso la representación exige del hombre un esfuerzo por encontrar en el múltiple de lo sensible un sentido más allá de la opinión y las creencias. En este sentido, la representación es *obra*, ficción del espíritu que en su actividad capta la variación permanente del objeto. El viaje de la percepción, en el que cada hombre está involucrado, es un viaje de descubrimiento y creación. La experiencia es experiencia sobre una variación permanente, informalidad de lo sentido que alcanza representación en la percepción de una conciencia que aprehende un punto de vista sobre la variación de lo existente.

En este sentido, empleando el vocabulario de Deleuze, “el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad)” (Deleuze, 1989, p. 39). Que el mundo sea ficción no implica que sea irreal, más bien la realidad es una ficción, representación del mundo a partir de un punto de vista sobre una variación. De ahí a que cuando aparezca el dogma y la ideología, el hombre corra el riesgo de encerrar al mundo y sus posibilidades en una forma “fija” que puede llegar a convertirse en prejuicio. La metáfora de la vida como un sueño implica la relación entre conciencia-punto de vista y mundo-variación. La metáfora del mundo como un teatro implica una condición del sujeto y el objeto en la que todo está definido por la relación variable entre ambos.

La declaración de Segismundo, en su valor práctico, es una advertencia: hay que estar atentos, sobre todo frente la propia mirada, pues el sentido que se obtiene del mundo está supeditado a la contingencia de fuerzas en conflicto. Vivir es hacer obra, la mayoría de las veces contra uno mismo, pues la forma de nuestra propia conciencia y del mundo que se actualiza en ella, corre el riesgo de fijarse, de anquilosarse. Pero la obra es, sobre todo, búsqueda, intento, superación de la realidad por la ficción que de ella se crea, se inventa, en oposición a lo dado, por ello y contra ello, pues, como afirma Enaudeau, “nada nos asegura que lo sentido y lo concebido sean isomorfos, que las representaciones puedan corresponderse entre ellas” (Enaudeau, 1999, p. 239). El sentido del mundo es un sentido abierto a la variación que en la obra artística alcanza, según Lefebvre, un modo de ser ejemplar:

El creador de obras debe emerger de la vivencia asimilando lo más posible de saber durante ese trayecto en el cual experimenta múltiples contradicciones; lo cual elude el simple productor. Así, el creador de obras realiza una doble creación: la de un saber por una vivencia, la de una vivencia por un saber (Lefebvre, 1983, p. 224).

Pues obtener un sentido en lo vivo es labor de todo artista. Recorrer la vivencia, volver a ella una y otra vez para construir por ella y para ella un sentido que se expresa en la obra. Sentido abierto, que transfigura lo real y lo muestra como posibilidad, como futuro, en la creación artística:

El creador se distingue del sabio no por el saber (pues puede apropiarse inmensos conocimientos), aún menos por un no saber, sino por el trayecto, por el papel del saber a lo largo de su trayecto, por lo tanto por el modo de apropiación y de regreso a la vivencia. El saber nunca predomina. El sabio trabaja fría, obstinada y pacientemente para extender su campo. El arte se dirige a la vivencia para intensificarla, no para someterla (Lefebvre, 1983, p. 225).

Porque toda obra de arte es intensificación de la vida. El artista exalta a la vida, la transfigura en obra al otorgarle un sentido para lo humano y hacer así del mundo un lugar habitable, aprehensible y posible. La creación artística se convierte, de esta manera, en paradigma de la representación por su modo de ser: “infinitamente rica, inagotable para el análisis, indescifrable, hipercompleja, total y sin embargo no cerrada, abierta al mundo entero” (Lefebvre, 1983, p. 230). Hacer arte es abrir el mundo a la posibilidad, encontrar nuevas formas que lo aprehendan y lo llenen de sentido. En palabras de Lefebvre, abrirlo al futuro:

En vez de reflejar lo real (tesis empobrecedora) la obra suplanta, desplaza lo real y parece engendrarlo. Propone y superpone una "realidad" diferente. En este sentido toda obra contiene una utopía; es el lugar de un no lugar. No dice las contradicciones de lo real sino que las muestra superándolas, resolviéndolas en la ficción-real (Lefebvre, 1983, p. 229).

Las más grandes obras del arte entrañan de este modo una utopía. Son, según Lefebvre, un “país de la felicidad o de sufrimiento grandioso”. El artista imagina y representa “lo posible y lo imposible, lo próximo y lo distante”. En su obra, recoge a la vivencia para convertirla en otra cosa, trascendencia de lo sensible en su retorno, pues el artista:

Propone una manera de ver y de vivir que se desprende de lo real y lo metamorfosea, lo transfigura en intensidad: alegría o conocimiento trágico. Define una libertad o un destino, una razón o un desatino, y por ende una presencia-ausencia. ¿De quién? De ti, de nosotros, de mí, del ser humano no cabal. Proyecta una realización, una plenitud (en el horror del Infierno, Dante hace reinar el amor de Francesca, la infatigable curiosidad de Ulises, la fuerza de las pasiones políticas...) (Lefebvre, 1983, p. 242).

La representación nos permite ver ese invisible que, para Enaudeau, “no es la esencia inmaterial y verdadera de las cosas”, sino “un invisible a construir” (Enaudeau, 1999, p. 242), un aspecto a crear. Todo arte es, en este sentido, superación de lo vivido por un retorno a lo vivido. Ficción a través de la cual lo real adquiere carácter y forma a partir de la experiencia estética. Lugar por excelencia de la libertad humana. Proyecto, pues “lo real nace de los rostros que se le crean [...] lo real no está dado, lo confeccionamos en figuras cambiantes” (Enaudeau, 1999, p. 243). Pues lo real es inagotable.

Conclusiones

El teatro clásico europeo, el que nació en los albores de la modernidad, representa para los profesionales del teatro contemporáneo un punto ineludible de referencia. Una de las mayor dificultades para comprenderlo es esa duplicidad, esa doble naturaleza del hombre y del pensamiento contenida en los dramas de Shakespeare y Calderón: por un lado, en sus personajes despierta una nueva forma de interpretar al mundo y sus formas, un nuevo orden de la representación, pues nace en ellos la pregunta por la existencia: el hombre como único autor de su destino (subjetividad); por otro, en ellos persisten las viejas formas de la similitud, aquel modo de interpretación analógica de la vida y el mundo, el rastro de las creencias y las tradiciones y una disposición a ordenarlo todo en función de una relación macrocosmos-microcosmos (especialmente en la obra de Shakespeare). A medida que el siglo XVII avanza, poco a poco el teatro se irá desprendiendo del legado mágico del pasado y pondrá al hombre en solitario, enfrentado a sus circunstancias. Moliere es un paradigma de ello. En otras palabras, Dios se retirará paulatinamente del escenario.

Por lo tanto, para encontrar en dichas obras un valor de universalidad capaz de brindarnos explicaciones a nuestros propios dilemas (terrorismo, consumismo, *mass-media*, homogenización de la cultura, traición a los grandes relatos, etc.), es necesario acercarse a ellos con una preceptiva filosófica adecuada que permita entender, más que las relaciones históricas y sociales contenidas (también imprescindibles), las ideas estéticas que dicho teatro ofreció a sus contemporáneos, la puesta en juego de dichas ideas en el decurso del

conflicto dramático y su íntima relación con una interpretación del mundo muy cercana a la nuestra.

La fascinación que el teatro generó en los siglos XVI y XVII, como el arte de la representación por excelencia, se debió quizá al poder que tiene la escena de re-crearlo todo “en torno a una presencia que hay que dar”. Es un arte de lo sensible por excelencia. “Presencia múltiple (el texto, el decorado, las iluminaciones, el actor, el espectador, el autor)” (Lefebvre, 1983, p. 264). O en otras palabras, ficción que hace visibiliza nuestras interpretaciones de lo real. La afirmación de Shakespeare: “All the world’s a stage, and all the men and women merely players” (Shakespeare, 2000, I,vii), junto con la de Calderón: “que toda la vida es sueño// y los sueños sueños son” (Calderón, 2010, vv. 2186, 2187) no son meros juegos poéticos. En ellas está contenida una aseveración fundamental para el mundo contemporáneo: nuestra realidad siempre está abierta a la interpretación, pues de ella solo tenemos una representación parcial que se sustenta en un punto de vista parcial del mundo y sus formas. Una *perspectiva*. En el juego de los propósitos, en el choque de los conflictos, surge la imagen que el hombre tiene de sí mismo y del mundo. Sin embargo, el hombre suele hacer de sus representaciones un credo que valen como juicios de verdad. De ahí a que sea fundamental que el artista someta a la crítica la realidad entera a través de su obra, en el ejercicio de la representación, para abrirla a la interpretación y al porvenir.

El estudio de la representación como concepto filosófico es fundamental para una vida en el arte. La representación, como modo de relación entre el hombre y el mundo (alma-cuerpo, punto de vista-variación, lo Mismo-lo Otro), es un concepto que permite la

comprensión de una relación estética (y ética) esencial entre el sujeto que se piensa y lo piensa todo y ese mundo que está llamado a ser pensado. Además, permite comprender que la conciencia y sus formas no son más que los juegos que surgen entre el hombre y su mundo, juegos fundamentales, ficciones sin las cuales no sería posible vivir de manera pensante y sintiente. Pero siempre ficciones, pues ni siquiera la ciencia es infalible, ya que, según Enaudeau, “el rigor de las matemáticas no confiere ninguna existencia a sus objetos” (Enaudeau, 1999, p. 60). Hacer ficción es, en este sentido, hacer realidad.

El arte, desde esta interpretación, nos permitiría hacer del mundo un espacio de realización. Desde él es posible que nazca una utopía de lo habitable, que solo aparece cuando yo y el otro entramos en el campo de mis perspectivas y mis afectos, pero también en el de la crítica y el juicio. Todo gran arte entraña una utopía, porque en él no solo está contenido el mundo como una representación abierta a la interpretación, sino también las fuerzas creadoras del hombre, de manera ejemplar. El esfuerzo, el deseo, la voluntad, la capacidad de pensar (crear) por mí mismo, de ponerme en el lugar del otro, la técnica más allá de su uso práctico (obra vs producto), la renuncia a la propia opinión en favor de un juicio estético (universal). Territorio que desinvisibleza al mundo y al hombre, que le da voz a nuestras angustias y cuerpo a nuestros anhelos. Que hace de la realidad ese inagotable a ser superado de manera permanente en y por la obra.

El presente trabajo le ha permitido a su autor hacerse a una idea de la compleja relación entre paradigmas filosóficos y creación dramática en autores como William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca. Al respecto, resulta relevante

una relectura de la dramaturgia clásica a la luz de la filosofía como herramienta analítica que permita comprender los juegos simbólicos que los dramaturgos proponen en obras de arte que, lejos de ser “copias” de la realidad (incluso en el caso del naturalismo), representan un mundo imaginado. La profunda comprensión de una obra dramática clásica lleva al artista a cumplir necesariamente una labor investigativa hermenéutica al tratar de contextualizar la obra para encontrar el juego de ideas que contiene. A partir del análisis de obras paradigmáticas del arte teatral occidental en momentos de radical transformación cultural, social, política y económica es posible dar cuenta de rupturas y discontinuidades. La obra dramática de Shakespeare y Calderón son muestras de la profunda brecha que se abrió en los imaginarios colectivos de Europa entre los siglos XVI y XVII, momento que corresponde con el surgimiento del racionalismo y el nacimiento de las ciencias modernas, debido a una epistemología que encontró en la representación una modalidad ejemplar en la que podía alojarse en conjunto al pensamiento. Tal vez un estudio de la misma índole de la obra de Henrik Ibsen, August Strindberg, o George Bernard Shaw, entre otros, al relacionar sus ideas con la profunda transformación que sufre la representación como concepto y modalidad al finalizar el siglo XIX, cuando el lenguaje pierde su transparencia y “el ser mismo de lo que es representado va a caer ahora fuera de la representación misma” (Foucault, 2010, p. 254), nos permita acercarnos de manera más aguda a los temas que fundamentan la obra dramática de estos autores.

Si se pretende consolidar en la academia una labor artística creativa, es imprescindible acompañarla con reflexiones teóricas que la sustenten e incluso conviertan a la pieza de arte en material de análisis para otras disciplinas del saber. Por ejemplo, el análisis interdisciplinar que Karen Shimikawa elabora sobre la obra de Ping Chong *East-West Quartet* como un estudio de caso en su libro *National Abjection: The Asian American Body Onstage* (2002), permite comprender cómo el teatro puede ser visto como una crítica de la historia, la identidad, la economía y la raza, capaz de problematizar imaginarios colectivos transnacionales en su calidad de espectáculo a finales del siglo XX.

En este momento, para citar un ejemplo, la realidad académica en los Estados Unidos difiere de la que se vive en Colombia sobretodo en la interdisciplinariedad conquistada en todas las facultades tradicionales de Artes, Humanidades y Letras y Ciencias Sociales, que han abierto nuevos campos de acción en estudios de Género, Etnicidad, Teoría Queer, LGBT, Performance Studies y Feminismo. Incluso es posible encontrar enfoques como Estudios Globales o Estudios Afro en universidades como UC, Yale, NYU, Stanford, UN, Princeton, etc. Se tratan de nuevos campos del saber que en la mayoría de los casos elaboran discursos capaces de ampliar el horizonte científico, artístico y cultural al elaborar reflexiones desde enfoques novedosos que permiten replantear lecturas tradicionales sobre categorías como familia, sistema legal, lenguaje, subjetividad, identidad, etc.

En los Estados Unidos es particularmente relevante la apertura de *Performance Studies*, considerada la punta de lanza de los estudios de posgrado en los diferentes departamentos de teatro con programas doctorales. Dicha disciplina está basada en una comprensión de la conducta humana, el discurso, la identidad, la cultura e incluso el ser en términos de *performance*. El estudio de la representación como categoría filosófica encuentra una enorme afinidad con la mayoría de las investigaciones realizadas en *Performance Studies*, pues el concepto *performance* está relacionado con la representación de manera íntima, al punto de aparecer como sinónimos en las concepciones de investigadores como Diana Taylor (*The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 2003), Richard Schechner (*Performance Studies: An Introduction*, 2013), Joseph Roach (*Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, 1996) o José Esteban Muñoz (*Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, 1999).

Las posibilidades de una aplicación de la representación-performance como categoría filosófica que permite comprender la formulación no solo de la conciencia sino del discurso y la cultura, incluso de la personalidad en relación con la normatividad y el poder no son despreciables. Una profundización en el concepto representación a partir de su relación con *performance* permite abrir su comprensión más allá del análisis del texto dramático, como en el caso del presente trabajo, para llevarla hasta escenarios como la familia, la ciudad, el imaginario cultural, la producción artística, la nación o la identidad.

Desde esta perspectiva es posible analizar el teatro colombiano con el aparato teórico de una disciplina académica (*Performance Studies*) desde la cual es posible desarrollar lecturas que conversan con otras artes, las ciencias sociales y las humanidades de manera necesaria. Obras como *Labio de liebre* (2015) de Fabio Rubiano, *El paso* (1987) de Santiago García, o *Los papeles del infierno* (1968) de Enrique Buenaventura, entre otras, podrían ser analizadas según recursos metodológicos que permitirían encontrar no solo una relación historiográfica con la “sociedad” colombiana sino una genealogía de las representaciones en la relación histórica de la creación teatral. Además, las herramientas de análisis de *Performance Studies* permiten salir de la valoración del texto dramático como única fuente viable de conocimiento y entrar en el territorio del análisis de la representación teatral como tal. En términos prácticos, los avances de los estudios interdisciplinarios relacionados con el teatro en el mundo anglosajón permitieron la apertura en 1997 de una extraordinaria reconstrucción del Globe Theatre de Londres, en un intento por recrear las condiciones escénicas del Teatro Isabelino. Para sorpresa de los más escépticos, el Globe Theatre permitió una realización escénica de la obra de Shakespeare sin precedentes (como la producción de *Twelfth Night* dirigida por Tim Carrol) capaz de encontrar nuevos sentidos en el texto a partir de su interpretación escénica que el exceso de erudición, la conquista del teatro a la italiana y el abuso del *avant-garde* habían enturbiado.

Por lo demás, de lo que se trata es de contribuir al arte teatral en Colombia, en su reflexión teórica y práctica escénica, desde la posición que ofrece la educación artística en instituciones de nivel superior, en donde es posible darle a la creación artística un enfoque investigativo. El presente trabajo es tan solo un primer paso.

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. Pero con la responsabilidad se relaciona la culpa. La vida y el arte no solo deben cargar con una responsabilidad reciproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte (Bajtín, 1999, p. 11).

Bibliografía

Obras filosóficas:

BENJAMIN, W., *The origin of German tragic drama*, London, Verso, 2003.

BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1999.

CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

DESCARTES, R., *Discurso del método*, Buenos Aires, Losada, 2004.

DESCARTES, R., *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alianza, 2005.

DELEUZE, G., *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

ENAUDEAU, C., *La paradoja de la representación*, Barcelona, Paidós, 1999.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 2010.

IBARRA, A., MORMAN, T., *Variedades de la representación en la ciencia y la filosofía*, Barcelona, Ariel, 2000.

KANT, E., *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

LEFEBVRE, H., *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEIBNIZ, G. W., *Ensayos de teodicea*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013.

LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Oviedo, Pentalfa, 1981.

LLANO, A., *El enigma de la representación*, Madrid, Síntesis, 2014.

MENKE, C., *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

MIRANDOLA, G. P. D., *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Medellín, Editorial Pi, 2006.

WÖLFFLING, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Editorial Optima, 2002.

WÖLFFLING, H., *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991.

Obras dramáticas:

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Rodríguez Cuadros, E. (Ed.), Madrid, Espasa, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Obras completas* (v. 3), Madrid, Aguilar, 1960.

SHAKESPEARE, W., *As you like it*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

SHAKESPEARE, W., *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Astrana Marín, L. (Trad.), Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

SHAKESPEARE, W., *Obras completas de William Shakespeare* (v. 2), Madrid, Aguilar, 1988.

SHAKESPEARE, W., *The tempest*, Nueva York, Penguin Books, 1970.

Artículos:

CASTRO DE MOUX, M., *El Anima Mundi y los cuatro elementos: las apariencias para el auto La vida es Sueño de Calderón de la Barca*, Actas XIII Congreso AIH (Tomo I), pp. 439-448.

GARÓZ BEJARANO, E., *Método y realidad en Descartes y Spinoza*, Cuaderno de materiales, No 23, 2011, pp. 423-442.

LEMA-HINCAPIÉ, A., *¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes*, Revista de Filosofía, No 34, 2005, pp. 53-68.

VALBUENA-BRIONES, Á., *La paradoja en "La vida es sueño"*, Thesaurus, Tomo XXXI., No 3, 1976, pp. 413-429.